



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

**Prassi teatrale e pensiero drammatico
di Francesco Albergati Capacelli
sulle scene del secondo Settecento**

SSD: L-ART/05

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Piermario Vescovo

Supervisor

ch.ma prof.ssa Simona Brunetti

ch.ma prof.ssa Maria Ida Biggi

Dottoranda

Elena Zilotti

Matricola 956227

SOMMARIO

Lista delle abbreviazioni.....	VII
Introduzione	IX
I. Francesco Albergati Capacelli, un poliedrico uomo di teatro	1
1. Una vita per il teatro nel contesto settecentesco	1
2. Attore, traduttore e autore per la scena.....	22
«Un gran modello di recitazione comica»: l'attore.....	22
«Quelle Traduzioni, che son fatte per ascoltarsi più, che per leggersi»: il traduttore	27
Dalla pratica alla scrittura: l'autore	38
II. Attività spettacolare a Bologna e in villa.....	49
1. Gli esordi teatrali.....	49
Il contesto bolognese	49
Prime esperienze cittadine.....	54
2. Teatro di villeggiatura a Zola Predosa	59
Il palazzo di campagna.....	59
La villeggiatura ai tempi del marchese Francesco	64
Il “teatro” di Zola	68
Innovazioni drammaturgiche e prassi rappresentativa.....	72
Un laboratorio teatrale in famiglia.....	92
III. Altre esperienze di teatro privato	99
1. Teatro presso gli Aldrovandi a Camaldoli	99
Lo spazio del teatrino	99
Allestimenti condivisi	101
2. La compagnia accademica dei Ravvivati (1762-1766).....	108
Un'Accademia teatrale nella Bologna del secondo Settecento	108
Attori e spettatori per un'Accademia antinobiliare.....	114
3. Il triennio 1766-1769 a Verona: «un gratificante intermezzo».....	119
Esperienze veronesi di teatro privato	119
Ruoli teatrali di Albergati: nuove prospettive.....	124

4. A Venezia dal 1769: tra critica e pratica	133
Spettatore, cronista e critico	134
I «trattenimenti accademici» di Alessandro Pepoli	140
IV. Dalle scene private ai pubblici teatri.....	149
1. <i>Il prigioniero</i> al Concorso teatrale di Parma del 1773	149
Un tentativo di riforma drammaturgica	149
L'impossibile Compagnia di Ferdinando	157
Una commedia "lacrimosa" per le scene italiane	161
Una messinscena complessa.....	169
Il sodalizio mancato con la compagnia Sacchi	175
2. Un "allievo" di Albergati alla Comédie Italienne.....	180
Albergati riferimento in patria per attori italiani nei teatri europei	180
Dal segretariato alle scene: l'esperienza di Carlo Coralli.....	186
Resoconto di un debutto alla Comédie Italienne.....	193
V. Idee performative e drammaturgiche di un illuminista italiano.....	199
1. Il rapporto con il teatro contemporaneo	199
Il desiderio delle scene	199
<i>Il sofà</i> : spartiacque per le posizioni albergatiane	208
2. La «scienza del recitamento»: questioni di prassi	217
Le sferzate ai «comici traditori»	219
«Colle orecchie infastidite li ascolto, ma non del tutto in silenzio»: istruzioni per gli attori.....	224
Appendici	229
Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi	230
Lettere di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli	231
Trascrizione della polemica intercorsa tra Albergati e l'avvocato Guerrini.....	234
<i>La partenza</i> , canovaccio manoscritto di Francesco Albergati Capacelli	238
Lettere di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli	240
Lettere di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli	242
Carteggio di Francesco Albergati Capacelli con Angelo Mazza	246

Lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Pezzana	259
Lettere di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli	261
Bibliografia	263

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

Archivi e biblioteche italiani

AFVR	Accademia Filarmonica di Verona
ASBO	Archivio di Stato di Bologna
ASMN	Archivio di Stato di Mantova
ASPR	Archivio di Stato di Parma
BCA	Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
BCV	Biblioteca Civica di Verona
BMC	Biblioteca del Museo Correr, Venezia
BNM	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
BPP	Biblioteca Palatina di Parma
BPR	Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia
BST	Biblioteca di Studi Teatrali di Casa Goldoni, Venezia

Archivi e biblioteche francesi

ANP	Archives Nationales de Paris
BNF	Bibliothèque Nationale de France, Département de l'Opera, Paris
SHT	Société d'Histoire du Théâtre, Paris

INTRODUZIONE

Con la presente tesi di dottorato ci si propone di mettere a fuoco il lavoro teorico e pratico del marchese Francesco Albergati Capacelli (Bologna, 1728 – Zola Predosa, 1804) come uomo di teatro *tout court*¹: non solo in qualità di commediografo, traduttore, critico, ma anche di attore, allestitore, direttore e patrocinatore di spettacoli teatrali. Il lavoro intende mostrare come Albergati abbia operato nello spazio compreso tra due ambiti rappresentativi che hanno caratterizzato il XVIII secolo: da un lato il mondo dei professionisti, dall'altro le realtà drammatiche sorte in seno a gruppi di nobili dilettanti.

Due mondi separati, pur se coesistenti e a volte intrecciati, governati da norme e consuetudini distinte e spesso contrastanti, ma che la storia del teatro finisce per sovrapporre e confondere in un *unicum* in cui l'uno sembra scomparire e l'altro ereditarne alcuni tratti. Possiamo chiamarli “teatro della cultura”, ossia il teatro dei letterati e dei dilettanti nobili e alto borghesi [...] e “teatro della professione”, ossia quello lucrativo dei comici itineranti².

Tuttavia, se questi due “sistemi” teatrali in genere procedevano su binari a sé stanti, non di rado entravano in contatto e in diverse occasioni Albergati dimostra di operare da *trait d'union*, mettendo in campo coefficienti qualitativi rigorosi che lo rendono una voce autorevole, anche in relazione ai professionisti delle scene pubbliche. Il suo interesse totalizzante lo porta a passare «dalla categoria, quanto mai affollata al suo tempo, degli appassionati per il teatro, a quella, molto più esigua, delle autorità in materia»³.

La cornice entro cui si osserva il suo operato è anche quella pienamente settecentesca che da un lato comprende il rinnovamento del teatro, dall'altro vede l'*ancien*

¹ Si utilizza l'espressione “uomo di teatro” secondo l'accezione assunta da Eugenia Casini-Ropa: «La primitiva definizione di “uomini di teatro”, ad esempio, certo progettualmente ampia, ma che ci pareva di poter risolvere in un elenco preciso di funzioni (autore, attore, scenografo, impresario, teorico, ecc.), si è per prima dissolta e trasformata sotto i nostri occhi assumendo connotazioni sconosciute, dilatandosi [...] a dismisura nell'ambito colto dilettantesco e restringendosi invece in quello professionistico, dove alcuni “mestieri” teatrali si precisano e assumono consistenza nei documenti solo con l'affermarsi ottocentesco dell'“istituzione”», EUGENIA CASINI-ROPA, *Presentazione*, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 2 voll., Modena, Mucchi, 1986, vol. I (*Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*), pp. 9-15, citazione a p. 10.

² *Ivi*, p. 11.

³ MARINA CALORE, «O virtuosi tutti o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 378-417, citazione a p. 378.

régime avviarsi verso il tramonto, fasi che prendono rispettivamente i nomi di Riforma teatrale e di Illuminismo.

Parlare di «teatro illuminista» nel contesto europeo pone problemi di ordine cronologico e di definizione di periodi, come pure problemi di ordine concettuale. Il termine «Illuminismo» non ha infatti, com'è noto, lo stesso significato nei diversi paesi europei, e neppure copre gli stessi periodi storici, tanto che sarebbe meglio a volte parlare al plurale di «Illuminismi»⁴.

Francisco Lafarga, autore delle parole citate, spiega che ci sono diversi e svariati modi di considerare l'Illuminismo in ambito teatrale in Italia nel XVIII secolo e individua i coefficienti che rendono Albergati un illuminista: la dedizione con cui abbracciò la Riforma, a partire dalle opere di Goldoni e dall'impegno, assieme ad Elisabetta Caminer, per la diffusione della commedia sentimentale «traducendo numerose commedie francesi o favorendone la rappresentazione», anche a costo di scontrarsi con Pietro Chiari e Carlo Gozzi, i quali «erano molto lontani da posizioni di tipo progressista, quando non apertamente ostili»⁵.

Due sono le strade che questa riflessione può avviare: da un lato, è possibile seguire il percorso tracciato da Diderot, secondo il quale «per la sua natura di mezzo della comunicazione sociale, il teatro [...] andava riformato»⁶ per il fine di utilità sociale riconosciutogli dai contemporanei; dall'altro, si può tentare di seguire il binario del rinnovamento dell'arte comica, per determinare come questa si sia trasformata all'interno del vasto ambito del rinnovamento del teatro.

Su entrambe queste direttrici troviamo Albergati, uomo del suo tempo, sensibile alle questioni sociali e fortemente convinto della forza e del valore del teatro, ma di un ben preciso tipo di teatro, serio, di contenuto e ben recitato. Se, come ha affermato Vincenzo Ferrone, l'illuminismo è stato il «laboratorio della modernità», in cui non solo si sono sviluppate idee, ma si sono anche messe in atto pratiche culturali⁷, è in questa prospettiva che le esperienze concrete ricostruite e descritte nel corso del presente lavoro,

⁴ FRANCISCO LAFARGA, *Teatro*, in VINCENZO FERRONE, DANIEL ROCHE (a cura di), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 205-216, citazione a p. 205.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 241.

⁶ GERARDO TOCCHINI, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016, p. 54.

⁷ Cfr. VINCENZO FERRONE, *Lezioni illuministiche*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

diventano una sorta di “poetica”, il pensiero di un uomo che con le sue azioni ha inseguito i suoi ideali.

Al fine di dimostrare come Albergati si possa inserire a pieno titolo nel clima di cambiamento del mondo teatrale del secondo Settecento, non solo dal punto di vista intellettuale, ma soprattutto da quello pratico, di gestione e allestimento della messinscena, nella tesi, servendoci di numerose fonti d’archivio, si offre una panoramica delle diverse esperienze teatrali di Albergati fra teatro privato e scene pubbliche.

Strumenti indispensabili per questo lavoro sono stati i molteplici carteggi intrattenuti da Albergati con un numero consistente di personalità a lui contemporanee: tra i suoi corrispondenti trovano largo spazio i collaboratori, a vario titolo, tra cui traduttori, autori, critici ed editori per la parte drammaturgica; attori e allestitori tra le maestranze coinvolte nella messinscena, a cui aggiungere letterati e intellettuali con cui il marchese scambia opinioni e visioni sul rinnovamento del teatro italiano⁸. Le lettere sono state fatte dialogare con numerosi altri materiali: diari e cronache del tempo, carte varie manoscritte, stampa dell’epoca e apparati testuali delle diverse edizioni del suo teatro⁹.

Nel primo capitolo, quindi, viene tracciata la sua biografia, operazione che si considera utile per introdurre la sua figura di nobile appassionato di teatro. Gli studi di Ernesto Masi, di Alberto Asor Rosa, di Marina Calore e di Enrico Mattioda sono stati le imprescindibili e fondamentali basi di partenza, a cui si è fatto riferimento, integrando e uniformando le notizie, con la ricognizione allo stato attuale delle fonti primarie¹⁰.

⁸ Per un quadro ampio e dettagliato sui suoi corrispondenti e sulla conservazione dei carteggi si veda MARINA CALORE, «*O virtuosi tutti o tutti ciarlatani*», cit. Per conoscere le pubblicazioni delle lettere di Francesco Albergati Capacelli si rimanda all’utilissimo CORRADO VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004, in particolare p. 10.

⁹ Per un esempio di utilizzo dei paratesti teatrali della drammaturgia settecentesca si è fatto riferimento a MARZIA PIERI, *Mettersi in scena. Paratesti a confronto*, in GIULIETTA BAZOLI, MARIA GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 437-451 e a PAMELA D. STEWART, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

¹⁰ Si fa riferimento agli studi che maggiormente hanno indagato la figura del marchese Albergati: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati, commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878; voce *Albergati Capacelli, Francesco*, a cura di Alberto Asor Rosa, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto per l’Enciclopedia Italiana, 1960-, d’ora in poi DBI, vol. I (1960), pp. 624-627; Voce: *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, a cura di Marina Calore, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 24-39; ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Il capitolo procede con una disamina dell'approccio iniziale di Albergati al teatro. Il suo legame con lo spettacolo si avvia con la recitazione, pratica che inizia ad amare tra le mura domestiche e che si evolve negli anni a seguire, attraverso la sperimentazione di diverse forme di aggregazione teatrale.

Il percorso di Albergati Capacelli sulla via della scrittura drammaturgica, invece, prende le mosse dalle traduzioni di *pièces* francesi contemporanee, cui guardava con sguardo innovatore e curioso, e prosegue poi con la stesura di una ventina di commedie originali. Ogni nostra operazione di ricerca in campo strettamente drammaturgico ha avuto alla base la piena consapevolezza che, prima che scrittore, Albergati Capacelli sia stato un convinto allestitore ed istruttore di attori dilettanti, assieme ai quali recitava egli stesso. Va tenuto presente che il fuoco di questo studio si concentra sul rapporto tra la scrittura drammatica e la pratica scenica. Pertanto si precisa che, in linea con il progetto di ricerca, la nostra attenzione si pone principalmente sull'aspetto performativo, in aggiunta alla disamina dei testi drammatici, che non vengono tuttavia necessariamente indagati nei loro aspetti retorico-stilistici e semantici. Nel caso specifico, la lettura dei testi parte dalla consapevolezza che l'esigenza prima della produzione drammaturgica di Albergati è scenica. La nostra lettura, pertanto, viene svolta *in primis* alla luce della valenza performativa.

Nel secondo capitolo vengono trattati i primi anni di attività di Albergati, concentrati nel territorio bolognese. Proprio nella sua madrepatria egli iniziò a praticare il teatro come attività principale, talvolta a discapito degli impegni civici che il suo ruolo imponeva. Il luogo che per eccellenza diventò il simbolo del teatro albergatiano fu Zola Predosa, nome della località che ospitava il maestoso palazzo di campagna della famiglia Albergati, all'interno del quale il giovane Francesco, accompagnato da amici appassionati come lui delle arti di Melpomene e Talia, organizzava e allestiva imponenti stagioni di spettacoli, conosciute e ammirate anche oltralpe.

Il terzo capitolo è dedicato ad un approfondimento sulle diverse forme di teatro privato a cui Albergati prese parte, di cui fu ideatore o partecipante. È ben documentato infatti che non solo agì sulle scene come attore, ma si pose anche a capo di compagnie accademiche mettendo in campo una visione unitaria dello spettacolo che anticipa le concezioni registiche dei secoli successivi, secondo metodi consolidati dall'esperienza

maturata in anni precedenti, trascorsi ad organizzare, allestire e patrocinare recite nel suo teatro domestico. Le prime due esperienze indagate permangono in territorio bolognese, l'una presso un'altra nobile famiglia, gli Aldrovandi, in possesso di un teatro privato a Camaldoli; la seconda invece riguarda il periodo di attività spettacolare intrapreso da Albergati a Bologna con la compagnia accademica dei Ravvivati – chiamata ironicamente dei Rovinati – e le trasformazioni che tale compagine ha subito nel corso degli anni.

Per la ricostruzione di questa esperienza è risultata molto utile la consultazione di un documento manoscritto di grande valore storico. Si tratta del *Diario e memorie varie di Bologna dell'anno MDL all'anno [MDCCLXXXVI] raccolte e manoscritte da Domenico Maria d'Andrea Galeati* (conservato alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna) dal quale emergono importanti informazioni sulla vita teatrale bolognese sia per quanto concerne le scene pubbliche, sia per le iniziative private. Da altre miscellanee di memorie e documenti del XVIII secolo, conservati nella medesima biblioteca, affiorano ulteriori dettagli circa l'impegno di Albergati come promotore dell'Accademia dei Ravvivati, per il quale fu anche attore. È risultato particolarmente illuminante un documento inedito che riguarda la disputa tra Albergati e l'avvocato Guerrini, attore della compagnia, ritiratosi dopo aver rimproverato al marchese l'eccessivo impegno che questi richiedeva ad attori per diletto. Tale rinvenimento conferma l'ipotesi di un impegno massivo messo in campo da Albergati e mostra come il suo approccio alla scena oltrepassasse i confini dell'*otium*.

La seconda parte di questo capitolo allontana geograficamente Albergati da Bologna, per delineare prima la sua attività nel contesto veronese tra il 1766 e il 1769, assieme alla cerchia di nobili dilettanti locali tra cui spicca la figura di Alessandro Carli e successivamente a Venezia, dove trovò altre occasioni per praticare il teatro in villa, in particolare assieme al conte Alessandro Pepoli. Venezia però – luogo del teatro per eccellenza e città d'elezione di Albergati – rappresentò anche un passaggio simbolico per il rapporto di Albergati con il teatro. Da un lato, infatti, il marchese attraversò il teatro di professione come esperienza concreta, dall'altro lo oltrepassò, rielaborandolo in maniera critica e personale.

Con il quarto capitolo l'analisi si sposta su due casi studio specifici, che allargano la visuale sui rapporti diretti di Albergati con le scene professioniste del suo tempo.

La prima parte riguarda la sua partecipazione, nel 1773, al concorso di scrittura drammatica della Reale Accademica Deputazione di Parma e la sua conseguente vittoria. Il primo passo è stato la ricostruzione del carteggio intrattenuto da Albergati con il segretario della Deputazione, Angelo Mazza. La maggior parte delle lettere sono conservate presso la biblioteca Palatina di Parma, ma ad una lettura approfondita è risultato evidente che la corrispondenza conservata a Parma non è completa. Pertanto si è proseguito tentando la messa a punto del carteggio, completandolo con le lettere mancanti. Non è stato possibile recuperare gli originali; tuttavia esistono delle copie di tali scritti. Nella Biblioteca Civica di Verona, infatti, sono conservate alcune lettere che Albergati ha inviato all'amico conte Alessandro Carli che, come lui, aveva tentato la corsa alla Prima Corona del concorso. Dato l'interesse comune ed essendosi trovati entrambi privi di comunicazioni ufficiali circa alcuni cambiamenti del bando di partecipazione, i due amici discutono, nella corrispondenza di quel periodo, anche delle vicende parmigiane. Seguendo questa pista è emerso un particolare di grande rilievo: Albergati, per rendere più autentiche le sue riflessioni, allega a Carli alcune copie delle lettere ricevute dal segretario Angelo Mazza. Una volta in possesso del carteggio, che va da aprile ad agosto 1773, la disamina si è concentrata sull'analisi delle vicende sceniche dell'opera vincitrice, *Il Prigioniero*. Parte costituente del premio del concorso era, infatti, la messinscena delle opere che si erano guadagnate il podio. *Il Prigioniero* fu recitato dalla Compagnia Sacchi ma la rappresentazione non fu gradita dal pubblico e non procurò all'opera il successo sperato. Grazie alla corrispondenza tra Albergati e Mazza è stato possibile procedere con alcune riflessioni e con l'analisi dei lavori preparatori allo spettacolo.

Il secondo filone approfondito riguarda la figura di Carlo Coralli, segretario particolare del marchese Francesco fino al 1772 quando, forte delle esperienze della "scuola" di Albergati, inizia la professione di attore prima a Venezia nella compagnia di Antonio Sacco e poi a Parigi presso la Comédie Italienne per sostituire saltuariamente il celebre ma ormai anziano Carlo Bertinazzi, nella maschera di Arlecchino. Per ricostruire la sua attività come attore in Francia nella compagnia degli italiani ci si è serviti di fonti documentali che, per alcuni aspetti, hanno confermato le notizie già note e, in qualche caso, hanno apportato aggiunte inedite. Per indagare questo argomento si sono utilizzati registri, cataloghi, corrispondenze, memorie di contemporanei e periodici dell'epoca.

Nonostante i buoni risultati dovuti al recupero di molti materiali, non sono state trovate lettere di Albergati indirizzate a Coralli. Le uniche comunicazioni certe tra i due si limitano a poche missive di Coralli al marchese inviate da Parigi nel corso del 1775, anno del suo debutto come Arlecchino in *Docteur Avocat des Pauvres*. Si tratta comunque di documenti di estrema importanza per la descrizione delle condizioni degli attori italiani a Parigi e per la ricostruzione minuziosa del debutto di Coralli, secondo la testimonianza diretta dell'attore, da intrecciare con le informazioni reperite da altre fonti.

L'interesse per questo argomento si colloca nella volontà di creare un quadro più completo possibile sulle peculiarità del teatro albergatiano, non ultima la pratica recitativa. La valutazione dei contemporanei sulla tecnica attoriale di Carlo Coralli, le scelte delle maschere da fargli interpretare e gli esiti delle sue prestazioni possono essere lette come conseguenze delle sue prime esperienze teatrali condivise con Albergati e gli altri attori della sua cerchia. L'attività professionale di Coralli porta a galla un altro elemento di rilievo: gli scambi messi in moto, anche fuori dai confini nazionali, da Albergati, sempre a caccia di testi nuovi e di successo da poter proporre sulle scene da lui frequentate.

Si è scelto di concludere la tesi con un quinto capitolo, dalla fisionomia più teorica, che portasse in luce il pensiero di Albergati. La scelta di porre queste considerazioni al termine del lavoro si deve al concepimento di tale materia riflessiva. È necessario specificare, infatti, che le sue idee rappresentano la base del suo operato concreto, ma che allo stesso tempo, è vero anche il contrario: sono infatti l'esperienza pratica, la conoscenza del teatro professionista dall'interno e i rapporti con gli artisti dello spettacolo che determinano molte delle sue posizioni. In questa sezione, pertanto, si vuole indagare una poetica che non c'è, nel senso che non è stata codificata a partire da un ragionamento astratto, ma che esiste nella prassi, come frutto delle produzioni artistiche di Albergati, intese come i passi compiuti nel mondo del teatro del secondo Settecento italiano.

Le sue mosse seguono una direttrice chiara e netta che, per divenire matura e cosciente, si è dovuta scontrare con entrambi i mondi teatrali con cui è entrata in contatto. Albergati infatti, come avremo modo di mostrare, ha trovato delle resistenze, dei critici e degli oppositori, sia (usando le macro-categorie a cui si farà riferimento all'interno di questo lavoro di ricerca) tra i dilettanti, quanto nei professionisti. In patria, a Bologna, fu attaccato dai suoi concittadini nobili, aristocratici e anche dai borghesi che vivevano il

teatro soltanto come un divertimento, che non doveva tuttavia intaccare la virtù pubblica. Dall'altra parte, inseguendo un contatto con l'ambiente del professionismo, dove il teatro si realizzava con mezzi e persone che i teatri domestici non possedevano, Albergati verificò che l'ansia del guadagno, la concentrazione al minimo delle prove e la scarsità di tempo non garantivano (e spesso, anzi, compromettevano) una riuscita di qualità dello spettacolo¹¹.

Consideriamo allora di poter annoverare Albergati tra gli illuministi italiani, non tanto per l'eco avuta nei secoli a venire o per le opere rivoluzionarie lasciate ai posteri, quanto per l'impegno di cercare uno spazio nel mondo teatrale, non accontentandosi di essere un mecenate spettatore, ma consapevole che il contributo maggiore che poteva offrire era quello concreto. La sua eredità, in termini di memoria, è a nostro avviso tuttora rilevante e pensiamo che, togliendo Francesco Albergati Capacelli dal panorama del teatro del secondo Settecento, la storia del teatro avrebbe perso alcuni contributi importanti.

Ringraziamenti

Desidero rivolgere la mia gratitudine alle docenti che hanno seguito le mie ricerche per il dottorato, prof.ssa Simona Brunetti e prof.ssa Maria Ida Biggi, con un particolare ringraziamento alla prof.ssa Brunetti che ha accompagnato, con costanza, pazienza e instancabile disponibilità, il mio percorso di studi all'Università di Verona.

Nel corso di questi anni di ricerca, è stato un onore e un piacere venire in contatto con diversi esperti, ai quali va un sentito ringraziamento per gli utilissimi aiuti e i preziosi suggerimenti: prof. Luigi Allegri (Università di Parma), prof. Luca Baldini Confalonieri (Università di Torino), prof. Alberto Beniscelli (Università di Genova), dott.ssa Cristina Cappelletti (Università di Verona), dott. Andrea Capuzzo (Università di Verona); dott.ssa Carla Forno (Fondazione Centro Studi Alfieriani), prof. Gerardo Guccini (Università di Bologna), dott.ssa Ingrid Haberl-Scherk (Karl-Franzens-Universität Graz); prof. Carlo

¹¹ Delle difficoltà incontrate a trovare consensi Albergati parla in una lettera di cui non si conosce il destinatario: «Pure con sì bell'apparato di ragioni, di esempi e di evidente utilità, o per lo meno di esclusione di vizio, molto sono e furono sempre le mormorazioni contro me e contro altri posti nel caso mio, sussurrandosi e in Bologna e in Venezia e quasi per tutto, che sia questo un perditempo ed un avvilirsi», Lettera di Francesco Albergati, Venezia, 31 marzo 1778, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n.

Mambriani (Università di Parma), prof. Enrico Mattioda (Università di Torino), prof. Nicola Pasqualicchio (Università di Verona), dott.ssa Giuseppina Raggi (Universidade de Coimbra), prof.ssa Elena Randi (Università di Padova), prof.ssa Paola Ranzini (Université d'Avignon), prof. Gian Paolo Romagnani (Università di Verona), prof. Franco Vazzoler (Università di Genova), prof. Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari di Venezia), prof. Corrado Viola (Università di Verona).

Desidero inoltre ringraziare il personale di tutti gli istituti archivistici che conservano i documenti consultati e utilizzati in occasione delle ricerche, in modo particolare la dott.ssa Anna Bogo (Biblioteca di Studi teatrali di casa Goldoni) e la dott.ssa Patrizia Busi (sezione manoscritti della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna).

CAPITOLO PRIMO

FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, UN POLIEDRICO UOMO DI TEATRO

1. Una vita per il teatro nel contesto settecentesco

Il cognome Albergati è legato al territorio bolognese da un'antica e nobile tradizione, che risale al XIII secolo¹. Alla morte di Girolamo Capacelli (1622) il testamento rivelò la volontà di unire il suo nome di famiglia a quello dell'uomo che avrebbe sposato sua figlia Ippolita. Quando nel 1624 l'ultima erede dei Capacelli si unì in matrimonio con il marchese Silvio Albergati, si diede vita dunque al ramo dinastico degli Albergati Capacelli, il cui discendente più celebre fu senz'altro Francesco (Bologna, 19 aprile 1728 – Zola Predosa, 16 marzo 1804). Unico figlio di Eleonora Bentivoglio d'Aragona e Luigi Albergati Capacelli, ereditò dal padre la dignità senatoria, il titolo di marchese e gli successe più volte come Gonfaloniere di Giustizia di Bologna². Si ritiene opportuno segnalare che talvolta, negli scritti che lo riguardano, il suo cognome, per semplicità, viene

¹ Filippo Valenti riporta che la prima citazione del nome della famiglia Albergati negli Statuti bolognesi è del 1260. Per questa e altre notizie si veda FILIPPO VALENTI, *L'Archivio Albergati nell'Archivio di Stato di Bologna*, in *Notizie degli Archivi di Stato*, a cura del Ministero dell'Interno, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949, pp. 67-73.

² «Il primo giorno di marzo del 1753 il Senatore Francesco Albergati Capacelli faceva il suo solenne ingresso come Gonfaloniere di Giustizia della città di Bologna. [...] Aveva 25 anni». Le notizie sul suo primo ufficio si leggono nell'unica opera biografica dedicata ad Albergati Capacelli: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 47. Questa monografia riporta una serie di notizie verificate nei documenti archivistici e pertanto di grande utilità, tuttavia per certe questioni mostra un gusto malizioso e ricco di fioriture dal quale ci allontaniamo, per riportare le informazioni nella maniera più neutra e fedele possibile. L'annuncio dell'ingresso è riportato anche dalla stampa locale: cfr. «Gazzetta di Bologna», n. 10, 6 marzo 1753, p. 1. Una precisazione sulle incombenze del ruolo ci viene fornita da Marina Calore, studiosa che a più riprese e con preziosa costanza, si è occupata di Francesco Albergati Capacelli: «Si trattava di una carica priva di effettivo potere, dal momento che durava solo due mesi, veniva assegnata a rotazione tra coloro che facevano parte del Senato, comportava notevoli spese di rappresentanza ma conferiva ancora un certo prestigio. Era consuetudine stampare in onore di ogni nuovo Gonfaloniere una raccolta di versi encomiastici che ricordassero l'evento. Per il giovane Francesco Albergati, da poco entrato a far parte del Senato, subentrando al padre morto nel 1750, si volle tuttavia fare di più, ed in memoria del suo primo Gonfalonierato vennero date alle stampe ben tre raccolte di poesie», MARINA CALORE, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, in PAOLA DANIELA GIOVANELLI, *Goldoni a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 17-36, citazione a p. 22, nota 15. Sulla cerimonia di gonfalonierato si veda anche LODOVICO FRATI, *Il Settecento a Bologna*, Palermo, Sandron, 1923, pp. 8 e segg.

ridotto ad Albergati. Laddove necessario, anche nel corso della tesi, si adotterà questa abbreviazione.

Francesco venne educato ed istruito da precettori rinomati nella Bologna del tempo. Francesco Zacchiroli, suo amico e corrispondente, ricorda che «compiuti gli studi elementari, ebbe a maestri nella facoltà legale il conte prevosto Vernizzi, professore a que' tempi di alto grido in Bologna: nella filosofia e nelle matematiche Francesco Zanotti»³. Secondo Enrico Mattioda, autore della più recente monografia dedicata al marchese Albergati Capacelli, tra i suoi maestri si devono annoverare anche l'abate Giuseppe Antonio Taruffi, che gli permise «di affinare i propri gusti letterari e di perfezionare le proprie conoscenze delle lingue latina e francese»⁴ e che gli trasmise inoltre dimestichezza linguistica e cultura letteraria dell'inglese e del tedesco⁵. Mattioda non tralascia nemmeno la figura di Eustachio Zanotti, a cui lo stesso Albergati Capacelli rivolge la sua riconoscenza in uno scritto autobiografico in cui riassume così la sua formazione:

Ebbe Francesco dall'amore dei genitori i migliori Maestri che allora in Bologna viveano. Fu allevato nelle Scienze e nelle belle Lettere dalli due rinomatissimi Francesco ed Eustachio Zanotti: aveva tutto l'agio di studiare profondamente ed immergersi in vari studi se il bollire del sangue gli avesse permesso di fissarsi sovr'essi⁶.

Il «bollire del sangue» non compromise la sua crescita culturale, ma alimentò quella che fu la passione più intensa di tutta la sua vita: il teatro. Nell'autoritratto riferisce di essersi avvicinato fin da giovanissimo, dapprima come lettore di «opere teatrali» che «lo impegnavano moltissimo» e, successivamente, le stesse «gli instillarono il genio a

³ FRANCESCO ZACCHIROLI, *Elogio di Francesco Albergati Capacelli*, Bergamo, Antoine, 1804, pp. 7-8.

⁴ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 23.

⁵ Sull'abilità di Albergati con le lingue si legga questo passo di Giuseppe Taruffi: «E rivolgendo poi l'applicazione vostra alle lingue moderne, che si parlano dalle pulite nazioni, metodicamente le disponeste nella memoria, e la diversa sintassi sagacemente ne discerneste. Il vostro stil francese ha meritato la gloriosa approvazione del chiarissimo Signor di Voltaire; e la vostra bravura nel libero idioma inglese sarebbe ammirata dal non meno celebre Signor Hume. I più difficili scrittori tedeschi vi sono familiarissimi: ed è cosa sorprendente il vedervi passar senza sconcerto, e con facile alternazione dall'una all'altra di queste lingue», GIUSEPPE ANTONIO TARUFFI, *Dedica a Francesco Albergati Capacelli*, in AGOSTINO PARADISI, *Versi sciolti*, a cura di Giuseppe Antonio Taruffi, Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1762, pp. III-VIII, citazione alle pp. VI-VII.

⁶ *Notizie su la vita di Francesco Albergati*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. provvisorio 33, cc.n.n.

recitare»⁷. Albergati scrive di aver avuto le prime esperienze attoriali a dodici anni, ma Jacopo Taruffi, nel poemetto *La montagnola di Bologna* a lui dedicato, riferisce che «il Signor Marchese Albergati incominciò a recitare all'improvviso sul teatro, non avendo ancor compiuti gli anni sei, e lo faceva fin d'allora con molta buona grazia, spirito e prontezza»⁸.

Non è certamente una novità il fatto che il giovane rampollo di una nobile famiglia fosse attratto dalla materia drammaturgica e che sperimentasse la recitazione in prima persona, soprattutto se vissuto nel secolo dei Lumi⁹. Mattioda nota però che:

L'avvicinamento al teatro non avviene attraverso le popolari marionette, come per il 'borghese' Goldoni o per il goethiano Wilhelm Meister, ma attraverso l'aristocratica esercitazione nelle recite all'improvviso che Albergati cura fino a diventarne uno specialista¹⁰.

Iniziò a recitare, quindi, affrontando «Commedie, così dette a *soggetto*»¹¹ e, secondo alcuni riferimenti sporadici, pare che sia stato per un periodo allievo del comico Antonio Vitalba, definito da Bartoli «bravissimo Commediante, il cui natural talento per l'arte del recitare specialmente nella Commedia all'improvviso non si è più visto dopo lui nessun Comico rinovarsi in su i Teatri»¹².

⁷ *Ibidem*.

⁸ JACOPO TARUFFI, *La Montagnola di Bologna*, Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1780, p. 38, nota 35. La nota dell'autore spiega i due versi «Fin da que' dì, ch'entro la docil bocca / Ti snodavan la lingua i primi accenti»: *ivi*, p. 21.

⁹ Mattioda ricorda che «era piuttosto di moda fra le famiglie aristocratiche far recitare i bambini», ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 29.

¹⁰ *Ibidem*. In questo confronto tra le prime esperienze infantili con il teatro, il riferimento alle marionette per Goldoni si estrapola dai *Mémoires*: «ma mere prit le soin de mon éducation, mon pere celui de m'amuser. Il fit bâtir un Théâtre de Marionnettes: il les faisait mouvoir lui même, avec trois ou quatre de ses amis; et je trouvois, a l'âge de quatre ans, que c'étoit un amusement délicieux», CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano-Verona, Mondadori, 1935-1956, vol. I (*Commedie*, 1935), pp. 1-605, citazione a p. 12. «Mia madre si assunse la cura di educarmi, mio padre quella di divertirmi. Fece costruire un teatro di marionette; le faceva muovere lui stesso con l'aiuto di tre o quattro amici; e, a quattro anni questo mi pareva un passatempo delizioso»: CARLO GOLDONI, *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*, a cura di Guido Davico Bonino, traduzione di Eugenio Levi, Torino, Einaudi, 1993, p. 12.

¹¹ *Notizie su la vita di Francesco Albergati*, cit.

¹² Voce: *Vitalba Antonio*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, p. 271. Della sua bravura come attore all'improvviso si trova menzione anche dopo la sua morte (1758): «Il parlar bene all'improvviso, è sempre un pregio, che in Società accorda molti vantaggi, ed era necessario una volta per farsi nome sulle Comiche Scene. Dicesi, che lo possedessero al più alto grado Giuseppe Campioni, Silvio della Diana, Vitalba», cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 10, sabato 2 febbraio 1788, p. 73. Dell'apprendistato di Albergati con Vitalba parlano Gerardo Guccini (cfr. GERARDO GUCCINI, *La vita non*

Come ricorda Corrado Ricci, nella storia della famiglia Albergati, Francesco non fu il primo a interessarsi alle arti di Melpomene e Talia. Nei primi anni del Settecento nella villa degli Albergati si recitava all'improvviso e l'abitudine di allestire commedie e tragedie proseguì per tutti gli anni Venti e Trenta, coinvolgendo diverse famiglie dell'aristocrazia locale: Casali, Fontana, Pepoli, Calderini, a cui si aggiunsero membri delle famiglie Barbazza, Tortorelli, Perdenzani, Ercolani, Malvasia e Landini, negli anni Quaranta¹³. La "compagnia", secondo la ricostruzione di Giuseppe Cosentino, era così composta:

Nel nobile teatro degli Albergati il senatore Andrea Barbazza fa da *Pantalone*, il marchese Lucrezio Pepoli da *Tracagnino*, Antonio Tortorelli da *Brighella*, e Antonio Pederzani da *Dottore; primo moroso* è il marchese Alfonso Ercolani e *secondo* il marchese Fabrizio Fontana, *prima donna* la marchesa Isabella Zambeccari Pepoli, *seconda* la contessa Vittoria Malvasia e *servetta* la contessa Landini¹⁴.

Francesco Albergati Capacelli, dunque, non costituisce un'anomalia, ma quello che per la maggioranza dell'alta società rappresentava un puro diletto, diventò per lui la cifra peculiare – riconosciuta, spesso apprezzata, non sempre condivisa – di tutta la sua esistenza.

Nonostante il ruolo sociale e gli impegni civici a cui era obbligato, mostrò di non avere alcun interesse per la politica e, ancora meno, per le convenzioni nobiliari. L'iniziale atto di rottura è da ricollegare al primo matrimonio, fatto annullare circa due anni dopo averlo contratto. Le nozze con la contessa Teresa Orsi, figlia del senatore Guido Ascanio Orsi erano state decise dalle famiglie ancora nel 1738, quando il giovane Francesco aveva

scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi, in «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, p. 351) e Marina Calore nel saggio MARINA CALORE, «O virtuosi o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, vol. I, cit., pp. 378-417, in particolare p. 390. In realtà per entrambi il riferimento è ad alcune parole scritte da Agostino Paradisi in una lettera ad Albergati: «Tra gli altri vi è la moglie del Vitalba, che mi asserisce essere stato quel valente comico in gran parte maestro di lei», lettera di Agostino Paradisi a Francesco Albergati Capacelli, Reggio, 8 novembre 1763, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Paradisi-Albergati*, doc. 89.

¹³ Cfr. CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888, pp. 240-244.

¹⁴ GIUSEPPE COSENTINO, *Il teatro Marsigli-Rossi*, Bologna, Tipografia A. Garagnani e figli, 1900, p. 17.

solo dieci anni, e vennero celebrate solennemente il 18 febbraio 1748¹⁵. Albergati, a distanza di anni, ricorderà così quel periodo:

La certezza di acquistar così la libertà d'entrare nel mondo, la quale mi veniva tolta da una rigida educazione, mi fece aderire allora al partito d'una sposa, che m'era indifferente, e ad un legame che m'era odiosissimo. Stemmo sposi promessi un anno e mezzo; e in tal tempo ebbi comodo di affezionarmele, ed ebbi anche comodo e motivo di disaffezionarmele, cosicché andammo all'altare abborrendoci cordialmente, e colle lagrime agli occhi. È stata in Casa mia tal Moglie due anni; precisamente insieme, neppur un mese; la condotta sua non poteva essere peggiore: io sono assai poco sofferente; non potevo risolvere, perché tenuto a freno da' miei Genitori¹⁶.

La convivenza tra i due giovani sposi si manifestò talmente sofferta che, come riporta Roberto Trovato, «Albergati venne temporaneamente inviato a Ferrara, mentre la moglie fu costretta a ritirarsi nel monastero di S. Pietro Martire»¹⁷. Di lì a poco il marchese Albergati padre morì e Francesco, con le «mani sciolte»¹⁸ decise di andare a Roma per tentare di perorare la sua causa presso le alte cariche ecclesiastiche.

Ottenni l'affetto di Papa Lambertini. Temevo che la decisione fosse di tornar con la Moglie, come in fatti doveva, secondo il costume. [...] Dopo cinque mesi (e avverite che liti di questo genere durano gli otto e i dieci anni) fui sciolto col soave decreto; ch'io potessi prendere un'altra Moglie, ed ella un altro Marito¹⁹.

¹⁵ I documenti relativi agli accordi matrimoniali sono conservati in ASBO, *Fondo Albergati, Instrumenti*, libro 208 (*Dall'anno 1746, 20 gennaio sino all'anno 1747, 23 dicembre*), fasc. 23 (1746, 16 Dicembre. *Capitoli Matrimoniali tra il Signor Marchese Francesco Albergati da una parte, e la Signora Contessa Teresa Orsi dall'altra [Per scrittura privata]*, cc.n.n.); fasc. 24 (1746, 16 Dicembre. *Capitoli Matrimoniali tra il Nobil Uomo Signor Marchese Francesco Albergati, e la Nobil Donna Signora Contessa Teresa Orsi [Per scrittura privata]*, cc.n.n.); fasc. 25 (1746, 16 Dicembre. *Capitoli Matrimoniali tra il Nobil Uomo Signor Marchese Francesco Albergati, e la Nobil Donna Signora Contessa Teresa Orsi [Per scrittura privata]*, cc.n.n.); fasc. 46 (1747, 8 Dicembre. *Nota delle mobilie et acconcio della Contessa Teresa Orsi promessa sposa del Marchese Francesco Albergati*, cc.n.n.).

¹⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Verona, 2 maggio 1769, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, doc. 23, pp. 89-96, citazione alle pp. 91-92. Questa lettera e tutte quelle inviate da Albergati alla Caminer conservate nel fondo citato sono trascritte in ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (Nov. 1768 – Nov. 1771)*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXVIII, aprile 1984, pp. 97-173.

¹⁷ ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 128, nota 1.

¹⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Verona, 2 maggio 1769, cit, p. 93.

¹⁹ *Ibidem*.

Nel 1751, grazie quindi all'intercessione di papa Benedetto XIV, il matrimonio tra il giovane marchese Albergati e la contessa Orsi venne sciolto, non senza difficoltà e scandali, come testimoniato dalle cronache raccolte da Domenico Maria d'Andrea Galeati nel suo *Diario*²⁰.

Da tutta questa sventura Albergati guadagnò, oltre alla libertà dal vincolo nuziale, l'amicizia di papa Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini (1675-1758), originario di Bologna e in contatto epistolare con gli altri membri della famiglia, in particolare con la madre di Francesco. Le lettere a lei dirette «rivelano una certa familiarità» per il tono confidenziale che vi si legge, «frutto» secondo Marina Calore e Luciana Corato «dello stretto legame che Lambertini aveva con la famiglia di origine della marchesa» che risaliva al cardinale Cornelio Bentivoglio, di cui Eleonora era nipote²¹.

Prima di diventare Benedetto XIV (1740-1758) – un papa su cui si riversarono le «speranze di rinnovamento del cattolicesimo italiano»²² e la cui opera «segnò l'apertura di nuovi canali di comunicazione tra cattolicesimo e pensiero laico»²³ – Prospero Lambertini viene ricordato anche nelle cronache teatrali della sua città d'origine. Scrivendo del teatro dell'Accademia del Porto, Corrado Ricci riporta quanto segue:

La prima notizia che si ha di questo teatro è del 1689 ed è assai interessante per la natura del personaggio che in una comedia rappresentò la parte di Dottor Ballanzone. Al 12 febbraio di quell'anno, il Giraldi registra: «L'Accademia del Porto fece *La Pazza del Dottore*, la qual parte fu portata dal signor Prospero Lambertini egregiamente bene»²⁴.

Naturalmente queste esperienze risalgono alla giovinezza del futuro pontefice e si collocano nel contesto vivace di una città che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento vide sorgere numerosi teatri privati e in cui «la pratica di calcare

²⁰ Si fa riferimento al manoscritto DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna dell'anno MDL all'anno [MDCCLXXXVI] raccolte e manoscritte*, conservato in BCA, mss. B 80-91, in particolare il ms. B 87 (*Tomo 8° dall'anno 1746 al 1752*), pp. 116-117 e pp. 162-163. Nel *Diario* sono registrati i contorni della vicenda, tra cui gli accertamenti fatti per dimostrare l'«impotenza del Cavaliere» (*ivi*, p. 116), causa ufficiale dell'annullamento, anche se in seguito viene segnalato con una nota successiva che «egli poi si rimaritò, et ebbe figliolanza»: *ivi*, p. 163.

²¹ Cfr. MARINA CALORE, LUCIANA CORATO, *I carteggi inediti di Benedetto XIV e Francesco Albergati all'Archivio di Stato di Bologna*, in «Il Carrobbio», XIX/XX, 1993, pp. 223-239, in particolare p. 238, nota 16.

²² DINO CARPANETTO, GIUSEPPE RICUPERATI, *L'Italia del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 161.

²³ *Ivi*, p. 245.

²⁴ CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, cit., p. 239.

dilettantesco le scene [...] coinvolgeva un po' tutti»²⁵. Non è nostro interesse ripercorrere le tappe della vita di Lambertini, prima di assumere le redini dello Stato pontificio, tuttavia è rilevante evidenziare che il vescovo di Roma non era totalmente avulso dal fascino della scena. Il viaggio a Roma del giovane Francesco diventò occasione per inaugurare un legame che negli anni crebbe, come dimostra la nutrita corrispondenza che da quel momento iniziò tra i due²⁶. Si tratta di un epistolario di carattere personale e confidenziale, in cui spesso si fa riferimento anche all'attività teatrale di Albergati, non senza qualche ironia da parte del pontefice, come nella lettera del 16 agosto 1752.

Ella non ha bisogno di rimettersi nella nostra memoria; Noi più tosto abbiamo bisogno di rimetterci nella sua, sapendo che quando si tratta della recita di qualche Tragedia, ella non pensa a Noi tre mesi prima, né tre mesi dopo, e fatto il conto, non siamo ancora fuori del secondo trimestre²⁷.

Fu proprio negli anni a seguito dei chiassosi avvenimenti coniugali che Albergati iniziò ad occuparsi intensamente di teatro. Da avido lettore la sua attrattiva si rivolse all'allestimento di spettacoli, grazie anche alla possibilità di adoperare spazi domestici. Fu questo il periodo in cui diede avvio ad una pratica destinata a divenire duratura e conosciuta anche oltralpe: l'organizzazione di spettacoli nella tenuta di Zola Predosa durante la stagione estiva, consuetudine che dal 1760 trasferì anche nei suoi possedimenti di Medicina²⁸.

²⁵ MARINA CALORE, LUCIANA CORATO, *I carteggi inediti di Benedetto XIV e Francesco Albergati*, cit., p. 224. Sui teatri privati più conosciuti del tempo, Lodovico Frati ricorda il Teatro Marsigli-Rossi, quello in casa Angelelli, il teatro Albergati, i teatri Barbazza, Bargellini, Bentivoglio, Bevilacqua, Bibiena, Campeggi, Malvezzi, Ranuzzi e Riva. Cfr. LODOVICO FRATI, *Il Settecento a Bologna*, cit., p. 130. Giuseppe Cosentino registra che «sorgono ben sessanta teatri privati, senza contare quelli eretti nei conventi e nei collegi. [...] Si recita in casa Bentivogli, Marescotti, Pepoli, Orsi, Bibiena, Albergati»: GIUSEPPE COSENTINO, *Il teatro Marsigli-Rossi*, cit., p. 14.

²⁶ Il carteggio tra il giovane Francesco Albergati Capacelli e l'anziano papa è conservato in ASBO, dove sono raccolte lettere di entrambi dal 1751 al 1757, anno che precede la morte di Benedetto XIV. Cfr. ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Lettere di Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli con le copie d'alcune altre lettere appartenenti al carteggio con esso Pontefice*, cc.n.n.

²⁷ Lettera di papa Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 16 agosto 1752, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Lettere di Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli con le copie d'alcune altre lettere appartenenti al carteggio con esso Pontefice*, cc.n.n.

²⁸ Il "teatro" di Medicina presso gli Albergati è oggetto di uno studio di Luigi Samoggia, che si è interessato di recuperare la memoria di questa parte meno indagata del teatro domestico di Francesco Albergati Capacelli. La datazione al 1760 per l'inizio dell'uso di spazi della tenuta come luoghi deputati alla pratica teatrale è frutto delle sue ricostruzioni sulla base delle testimonianze reperite nel *Diario* manoscritto di Gasperini (conservato negli archivi di Medicina). Cito dalla sua trascrizione: «il giorno 6 Settembre

Or io, adempiuti per quanto il concedono le forze mie, i sovraccennati uffici con animo certamente né altero, né indocile, il pensiero rivolgo talora a que' trattenimenti, che nulla in sé [h]anno di biasimevole. Fra questi il Teatro occupa quando la mia penna a tradurre, e quando la Persona mia stessa a salir sulla Scena: e massime in certa mia villa, non molto discosta dalla Città, di tempo in tempo facendo qualche dimora, espongo agli occhi del Pubblico alcune tragiche rappresentazioni; e dall'affollato vario concorso, e dal pianto degli spettatori, mi compiaccio di veder quelle applaudite²⁹.

L'usanza di allestire spettacoli nelle residenze estive dell'aristocrazia cittadina era comune e, come spiega Marina Calore, «le recite di Zola vennero inserite nella mondana cornice dei riti propri del villeggiare»³⁰, con una differenza, che rende Albergati un vero “uomo di teatro”:

Con esse [le recite di Zola] Albergati intese non solo rinverdire i fasti del suo casato, ma realizzare insieme l'ambizioso progetto di gestire direttamente una sorta di teatro «stabile», con scadenze fisse, programmazione ricca ed articolata, allestimenti curati, scrupolosa preparazione da parte degli attori ed ampia partecipazione di pubblico³¹.

Il ruolo di Albergati in questo suo teatro domestico non si esauriva con l'esserne il mecenate: ne fu attore, direttore di scena, maestro e poeta di una compagnia formata da lui stesso e alcuni amici, come Agostino Paradisi, Domenico Fabri, Ercole Orsi, Federico Casali, menzionando solo le persone di cui si sono conservati gli scambi epistolari. L'inizio delle attività teatrali di Zola – di cui si farà una più dettagliata descrizione in seguito – risale, per Francesco Albergati, al 1752, anno cruciale anche per un incontro che avrà numerose conseguenze, non ultima la direzione delle sue scelte artistiche.

(1760) il Signor marchese Albergati, che presentemente trovasi a villeggiare nel suo palazzo ha rappresentato la commedia intitolata *La Pamela* dell'avvocato Goldoni [...] avendo formato un vago teatro nelle rimesse che sono in esso suo palazzo», LUIGI SAMOGGIA, *Il teatro pubblico di Medicina nei secoli XVII e XVIII: Francesco Albergati e Carlo Goldoni*, in «Il Carrobbio», IV, 1978, pp. 395-410, in particolare p. 406.

²⁹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su La Fedra]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, 3 voll., Liegi, Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali di Modena, 1764-1768, vol. I (1764), pp. 6-13, citazione a p. 8.

³⁰ Voce: *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, a cura di Marina Calore, cit., p. 26.

³¹ *Ibidem*.

Je me ressentais encore, et je me suis senti toujours du travail des seize Comédies: j'avois besoin du changer d'air, et j'allai rejoindre mes Comédiens à Bologne.

Arrivé dans cette Ville, je vais dans un café qui est en face de l'Eglise de Saint-Petrone; j'entre, personne ne me connaît; arrive quelques minutes après un Seigneur du pays qui, adressant la parole à une table entourée de cinq à six personnes de sa connaissance, leur dit en bon langage Bolonnois: *mes amis, savez-vous la nouvelle?* On lui demande de quoi il s'agit: *c'est*, dit-il, *que Goldoni vient d'arriver*³².

Con il celebre passo in cui Goldoni ricorda il suo arrivo a Bologna, il commediografo introduce la parte dei suoi *Mémoires* dedicata alla conoscenza con Albergati Capacelli. Goldoni era a Bologna al seguito della compagnia Medebach, che si doveva esibire nel teatro Formagliari³³. Secondo la ricostruzione di Marina Calore, ad aver svolto il ruolo di mediatrice tra Goldoni e il marchese Albergati doveva essere stata la marchesa Lucrezia Bentivoglio Rondinelli, «dama d'alto lignaggio, amante degli spettacoli teatrali nonché attrice dilettante»³⁴. Era sorella minore di Eleonora Bentivoglio Albergati e, quindi, zia di Francesco, il quale non si fece scappare l'occasione di conoscere un celebre commediografo e lo invitò a soggiornare nel palazzo della sua famiglia in via Saragozza a Bologna e nella tenuta di Zola³⁵. Al marchese non mancò il coraggio di esibirsi davanti a Goldoni, che lo ricorderà come un attore valente.

³² CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 307-308; «Mi risentivo ancora – come mi sono sempre risentito – delle sedici commedie. Avevo bisogno di cambiar aria, e andai a raggiungere i miei comici a Bologna. Arrivato in quella città, mi reco in un caffè in faccia alla chiesa di San Petronio. Entro, e nessuno mi conosce. Pochi minuti dopo sopraggiunge un signore del luogo che, rivolgendo la parola a un tavolo attorniato da cinque o sei persone di sua conoscenza, dice loro in buon bolognese: “Amici, sapete che c'è di nuovo?” Gli si chiede cosa. “È arrivato Goldoni!”»: CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 306. Notizie sulle recite concesse ai comici di Medebach nel teatro Formagliari sono contenute in DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 203: «9 detto [aprile] prima domenica dopo Pasqua cominciarono Comedie di gran grido nel Teatro Formagliari, e ne fecero 50. La maggior parte del Goldoni, il Legato diede licenza al Signor Metembac, Capo de Comici purché non si facessero fuochi artificiali nel Teatro».

³³ Per la ricostruzione del viaggio di Goldoni verso Parigi, con tappa a Bologna, si rimanda a GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, 4 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2016, vol. III (1750-1753; 2009), in particolare pp. 357 e segg. e a EDGARDO MADDALENA, *Il viaggio del Goldoni in Francia*, in «Nuova Antologia di lettere, scienze e arti», serie VI, vol. CCXV della raccolta CCXCIX, novembre-dicembre 1921, pp. 76-84, in particolare p. 78.

³⁴ MARINA CALORE, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, cit., p. 21, nota 13.

³⁵ Come ricorda lo stesso autore, «in Città, e in Villa»: CARLO GOLDONI, *Lettera di dedica [a La serva amorosa]*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Venezia, Marsilio, 2007, p. 66.

Ce Seigneur [...] avoit, indépendamment de sa science et de son génie, les talens les plus heureux pour l'art de la déclamation théâtrale ; et il n'y avoit pas en Italie de Comédiens, ni d'Amateurs qui jouassent comme lui les Héros tragiques, et les Amoureux dans la Comédie³⁶.

Al di là delle note vicende della conoscenza e della stima – vera o interessata – espressa e manifestata reciprocamente, a partire dal 1752 tra l'autore destinato a cambiare le sorti della commedia italiana e l'aristocratico dilettante di scena iniziò una collaborazione che prese negli anni direzioni diverse. Tra Goldoni e Albergati non cominciò soltanto una corrispondenza epistolare, ma si posero le basi per uno scambio di idee teatrali innovative e di pareri sulla drammaturgia contemporanea. Grazie al loro duplice intervento decollarono carriere attoriali come quella, per esempio, di Carlo Coralli, futuro Arlecchino alla Comédie Italienne³⁷. Senza dimenticare inoltre che, con il pretesto della loro amicizia, Goldoni scrisse delle commedie commissionate specificatamente per il teatro di Zola.

Il étoit secondé par des Acteurs et des Actrices de sa société, qu'il animoit par son intelligence et par son expérience ; j'eus le bonheur de contribuer à ses plaisirs, ayant composé cinq Pièces pour son Théâtre [...]. M. d'Albergati eut toujours beaucoup de bonté et d'amitié pour moi ; j'étois logé chez lui toutes les fois que j'allois à Bologne³⁸.

³⁶ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 308; «Questo signore [...] mostrava, indipendentemente dal suo talento e dalla sua dottrina, le più felici disposizioni per la declamazione teatrale; e non c'erano in Italia né comici né dilettanti che sapessero al par di lui rappresentare gli eroi in tragedia e gli amorosi in commedia»: CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 307.

³⁷ Per un preliminare approfondimento sulla sua persona si rimanda alle seguenti voci: voce *Coralli Carlo*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I, pp. 179-180; Voce *Coralli Carlo*, in LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905, vol. II, pp. 695-696; voce *Coralli, Carlo*, a cura di Rossella Motta, in DBI, vol. XXVIII (1983), pp. 688-689.

³⁸ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 308-309; «Secondato da alcuni attori e da alcune attrici della sua società, a cui infondeva animo con la sua intelligenza e la sua esperienza, faceva la delizia del suo paese, nelle sue terre di Zola e di Medicina. Io ebbi la fortuna di contribuire ai suoi svaghi con cinque commedie. [...] L'Albergati mi dimostrò sempre grande bontà e molta amicizia. Ogni volta che andavo a Bologna, alloggiavo in casa sua»: CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 307. Ulteriore testimonianza dell'ospitalità che Albergati riservò a Goldoni, già dal primo anno della loro conoscenza, si ritrova in una lettera del commediografo veneziano ad Antonio Bettinelli: «Vi scrivo la presente dal palazzo di S. E. il sig. marchese Francesco senatore Albergati, e vi accompagno *L'Erede fortunata*. Rubo quest'ora al sonno, e giacché trovo il comodo di poter scrivere nell'appartamento assegnatomi per riposare»: CARLO GOLDONI, *[Lettera] XV. Ad Antonio Bettinelli*, Bologna, 31 maggio 1752, CARLO GOLDONI, *Lettere*, a cura di Giuseppe Marino Urbani, Venezia, Ongania, 1880, pp. 62-64, citazione p. 62.

La passione per la materia teatrale, da puro svago, divenne l'interesse principale del giovane marchese, le cui recite divennero famose in tutt'Italia, ma sempre meno gradite a Bologna per lo spirito "democratico" messo in campo. Albergati, infatti, non si accontentava di dedicarsi al teatro nei mesi estivi e, a partire dal 1762, istituì un gruppo di attori dilettanti anche in città, i Ravvivati, esperimento di teatro accademico ribattezzato poi con il nome di compagnia dei Rovinati³⁹. Negli anni a seguire, la compagine scelse di limitare l'accesso, sia come partecipanti attivi che come pubblico, ai soli borghesi. Albergati, che borghese non era, negli incontri con i Ravvivati, si presentava spoglio del suo titolo nobiliare e si faceva chiamare soltanto Francesco Capacelli⁴⁰. Questo vincolo venne percepito dai cittadini di Bologna come un affronto di natura politica e, racconta Masi, «fu uno scandalo, che fece dare in bestia tutta la falange sacra delle dame e dei Cavalieri»⁴¹. La conseguenza fu che su Albergati si riversarono le ire dei concittadini che iniziarono a tacciarlo «di libertino, di eretico» arrivando persino ad accusarlo «di non attendere ai doveri Senatorii» in favore di pratiche frivole e mondane quali erano considerati i suoi spettacoli⁴².

Sentendo tutta l'ostilità della nobiltà bolognese, nel 1766 Albergati decise di allontanarsi dalla città natale e di trascorrere un periodo a Verona, dove trovò un terreno molto fertile per le attività spettacolari. Le ragioni dell'abbandono della patria, però, non si esaurivano nella differenza di idee tra il nobile teatrante e i suoi concittadini. A spingere Albergati ad allontanarsi c'erano anche motivi di carattere puramente privato: da un lato il desiderio di sottrarsi al controllo della madre⁴³ e dall'altro un nuovo fallimento amoroso, a

³⁹ Il primo riferimento a questa esperienza è rintracciabile nella sezione del *Diario* di Galeati dedicata al 1762: cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 88 (*Tomo 9° dall'anno 1753 al 1763*), pp. 174-175.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, ms. B 89 (*Tomo 10° dall'anno 1763 al 1771*), p. 23.

⁴¹ ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 153-154.

⁴² Cfr. *Ivi*, p. 154.

⁴³ Del rapporto difficile di Albergati con la madre parla Masi, che la definisce una donna «di razza imperiosa ed intollerante»: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 100. Masi, infatti, tra le cause del trasferimento a Verona, annovera anche «i dissapori con la madre, non mai cessati del tutto, e che ora, s'erano rinnovati»: *ivi*, p. 168. Una delle cause del conflitto tra la marchesa e il figlio si può intuire dal documento intitolato *Dichiarazione di Francesco Albergati Capacelli intorno agli propri affari domestici e al regolamento di sua economia*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. provvisorio 33, cc.n.n. In questo manoscritto Albergati scrive: «Mia Madre non ha cessato giammai, né mai cessar vuole di farmi soffrire varie molestissime vessazioni, maltrattandomi con parole, con fatti, con aspre altere e disprezzanti maniere, e con aperti insulti a chiunque s'arrischia di manifestarsi mio amico. [...] Sparge

cui parteciparono in lontananza gli amici a lui più cari, tra cui Baretti, Paradisi, Cesarotti e Goldoni⁴⁴. La donna in questione era la contessa Maria Orinthia Orsi, con la quale il marchese aveva instaurato un sodalizio sia sulle scene che di natura sentimentale, nonostante la donna fosse già sposata con il conte Ercole Orsi⁴⁵. Non sentendosi più libero di esprimersi, in privato, in pubblico e in famiglia, a trentotto anni Albergati scelse come sua nuova dimora la città di Verona, raccomandato anche dagli amici.

En quelque endroit que vous portiez vos pas, il est constant que vous y trouverez une patrie, et des admirateurs. Sans conter la naissance, qui est toujours un grand avantage, les agréments de l'esprit vous suivront par tout, et la noblesse de vos manières intéressera tous les cœurs sensibles au vrai mérite. Au surplus, mon aimable Seigneur, je vous félicite infiniment de votre choix : Vérone est une ville charmante, et digne de vous posséder. Sa beauté, sa situation, les restes précieux de son antiquité, ne vous feront guères regretter votre séjour ordinaire de *Bologna la crassa*. En respirant l'air natal de Catulle, et de Fracastor, votre imagination électrisée brûlera d'un nouveau feu poétique : Vitruve et Paul fortifieront votre goût pour les Beaux Arts : Nepos, Pline et Maffei, et tant d'autres illustres Véronais anciens et modernes porteront le flambeau de L'erudition, et de l'élegance dans les recès de votre génie⁴⁶.

continuamente voci mormoratrici e calunniöse contro di me, spacciandomi per dissipatore e pessimo regolatore della economia di mia casa».

⁴⁴ Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 152-172. Nel volume sono trascritti alcuni dei consigli ricevuti dagli amici. Goldoni aveva conosciuto di persona la contessa Orsi e intuimmo dalle sue risposte ad Albergati che il marchese si era confidato con lui circa questo amore "impossibile". Si vedano le seguenti lettere di Carlo Goldoni ad Albergati contenute in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV (*Epistolario*, 1956): CARLO GOLDONI, [Lettera] LXVIII. *Al Marchese Francesco Albergati*, Venezia, 14 marzo 1761 (*ivi*, pp. 237-238), CARLO GOLDONI, [Lettera] LXXXIX. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 25 ottobre 1762, (*ivi*, pp. 266-270).

⁴⁵ Il cognome comune potrebbe far pensare ad una parentela con la prima moglie di Albergati, ma secondo le ricerche di Masi, «la famiglia Orsi alla fine del secolo XVI si partì in due rami, che ad uno appartiene la moglie divorziata dell'Albergati, ad un altro il Conte Ercole Orsi»: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 152, nota 2.

⁴⁶ Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 21 maggio 1766, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n; «In qualsiasi luogo portiate i vostri passi, costantemente vi troverete una patria, e degli ammiratori. Senza contare la nascita, che è sempre un grande vantaggio, i consensi dello spirito vi seguiranno dovunque, e la nobiltà delle vostre maniere interesserà con pieno merito tutti i cuori sensibili. Inoltre, mio amabile Signore, mi felicito infinitamente per la vostra scelta: Verona è una città affascinante, e degna di possedervi. La sua bellezza, la sua ubicazione, i resti preziosi della sua antichità, non vi faranno affatto rimpiangere il vostro soggiorno ordinario di *Bologna la crassa*. Respirando l'aria natale di Catullo, e di Fracastoro, la vostra immaginazione elettrizzata brucerà di un nuovo fuoco poetico: Vitruvio e Paolo fortificheranno il vostro gusto per le Belle Arti: Nepote, Plinio e Maffei, e tanti altri illustri Veronesi antichi e moderni porteranno la fiamma dell'erudizione, e dell'eleganza nel profondo del vostro genio», traduzione nostra.

Anche Goldoni esprimeva il suo consenso affermando che «Verona è un bel paese, colto e delizioso»⁴⁷. Inoltre la città si rivelò sensibile alla materia teatrale e il coinvolgimento nell'allestimento di recite e spettacoli fu reciproco: Albergati si lasciò travolgere dall'entusiasmo dei veronesi per l'arte performativa e la nobiltà locale assecondò volentieri il fervore del bolognese, sfruttando l'esperienza che aveva maturato durante gli anni passati come organizzatore, allestitore e patrocinatore di recite in villa.

Il triennio trascorso a Verona (1766-1769) fu un momento particolarmente sereno per il marchese. Circondato da intellettuali animati, come lui, dal fuoco del teatro conobbe scrittori, musicisti, pittori e instaurò legami di amicizia che proseguirono anche a soggiorno terminato, come quello con il conte e tragediografo Alessandro Carli.

Un ulteriore motivo di gioia durante gli anni veronesi arrivò ad Albergati da Varsavia, corte che al tempo accoglieva una schiera di illustri italiani⁴⁸, ospiti nella capitale del regno di Stanislao Augusto Poniatowski. Tramite l'abilità diplomatica di Giuseppe Antonio Taruffi prima, Gaetano Ghigiotti poi, e grazie ai doni che regolarmente Albergati continuò ad inviare in Polonia, al marchese venne ufficialmente conferito un titolo onorifico⁴⁹.

Dalla generosità di Stanislao Augusto, Re di Polonia ho ricevuto colla Posta di ieri sera un pregiatissimo dono. Questo è un Diploma onorificentissimo, quasi affatto spontaneo, senza raggiri di Protettori, e Senza neppure un soldo alla Cancelleria. Vengo dichiarato Ciambellano della Maestà Sua, decorato colla splendida insegna della Chiave d'oro, e autorizzato a porre lo stemma di quel Monarca sulla mia Porta di Casa⁵⁰.

⁴⁷ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXLIX. *Al Marchese Francesco Albergati*, Versaglies [sic], 26 maggio 1766, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 360-361, citazione a p. 361.

⁴⁸ Sappiamo che intorno alla metà del XVIII secolo si trovavano alla corte di Varsavia: Federico Bacciarelli (cfr. ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 267 (B), n. 10), Giuseppe Antonio Taruffi (cfr. ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16) e Gaetano Ghigiotti (cfr. ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 270, n. 13). Altre presenze di italiani sono rintracciabili all'interno delle lettere di Taruffi, come quella in cui nomina «due garbati Cavalieri Veronesi capitati a Varsavia sul principio della Dieta, cioè del Marchese Spolverini, e del Conte Carli»: Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 28 [s. m.] 1767, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

⁴⁹ I dettagli del conferimento sono delineati da Marina Calore in un saggio che analizza, più ampiamente, i rapporti di Albergati con la Polonia: MARINA CALORE, *Un uomo di teatro del Settecento e la Polonia di Stanislao Augusto Poniatowski*, in *Offerta musicale: contributi e studi per Arnaldo Forni*, Bologna, A.M.I.S., 1992, pp. 147-157.

⁵⁰ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 20 maggio 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 1, c. 1r. Il diploma e tutte le lettere ricevute dal

In primo luogo informò la madre, «sola Persona» anche a ricevere una copia della lettera scritta dal re Stanislao, «lasciandole piena libertà di leggerla a chiunque possa piacere di udirla, purché non ne esca copia alcuna»⁵¹. Se Ernesto Masi ha interpretato la soddisfazione di Albergati per l'onorificenza come un moto di ambizione poco coerente con il suo scarso interesse per le cariche che gli erano state assegnate in patria⁵², Marina Calore, invece, sottolinea la differenza esistente, secondo Albergati, tra i titoli ereditati di marchese e senatore, che costituivano «un privilegio da abbattere»⁵³, e «le onorificenze polacche, conferite alla sua persona e conquistate grazie a benemerenzze vere o presunte»⁵⁴.

La patente di Ciambellano, diversamente da quanto dichiarano le parole scritte alla madre, fu il risultato di un lavoro portato avanti per mesi dall'abate Taruffi⁵⁵, sotto espressa richiesta del marchese Albergati.

Quando si tratta d'affari malegevoli, che dall'altrui volontà dipendono, e dall'altrui malizia, invidia, interesse posson esser facilmente incrociati, ben vede Vostra Eccellenza quanto per me vi sia da temere d'un esito felice, che tanto bramerei. Il caso, che ella mi propone da superare, è appunto di tal natura. Una distinzione onorevole, onde poter alzar lo stemma di questo Real Sovrano, e goder sicuramente in ogni occorrenza dell'augusta di lui

sovrano polacco sono conservate in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, fasc. *Poniatowski (Re di Polonia e principi)*.

⁵¹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 17 settembre 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 2, c. 1v.

⁵² Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 180 e segg.

⁵³ MARINA CALORE, *Un uomo di teatro del Settecento e la Polonia di Stanislao Augusto Poniatowski*, cit., p. 150.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Taruffi si trovava a Varsavia in qualità di segretario del Nunzio Pontificio. Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 180-181. Le poche informazioni su Taruffi (1722-1786) si possono trovare in GIUSEPPE MARIA CARDELLA, *Compendio della storia della bella letteratura greca, latina, e italiana ad uso degli alunni del Seminario e Collegio arcivescovile di Pisa*, 3 voll., Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1816-1817, vol. III, pp. 255-256; e soprattutto in GIOVANNI GHERARDO DE ROSSI, *Elogio dell'abate Giuseppe Antonio Taruffi cittadino bolognese*, recitato nella pubblica adunanza di Arcadia del dì 13 luglio 1786, Roma, presso Antonio Fulgoni, 1786. Dallo spoglio del suo epistolario con Albergati (sebbene manchino le risposte) si possono seguire le tracce dei suoi spostamenti, come segretario del nunzio apostolico Antonio Eugenio Visconti: Taruffi si trasferì a Varsavia nel marzo 1766 e lì rimase fino a novembre 1767, quando si spostò a Vienna dove si stabilì per dieci anni. A seguito dell'investitura cardinalizia di Visconti, tornò in Italia, precisamente a Roma, da novembre 1777. Taruffi fu letterato, poeta e scrittore; il suo contributo più ricordato è legato a Metastasio (conosciuto a Vienna) per cui compose un elogio e di cui raccolse e pubblicò le lettere: cfr. ANTONIO GIUSEPPE TARUFFI, *Elogio accademico del chiarissimo poeta cesareo Pietro Metastasio*, recitato nell'adunanza generale degli Arcadi tenuta in Roma nel Bosco Parrasio in giorno 18 di agosto 1782, Roma, nella stamperia di Paolo Giunchi, 1782; PIETRO METASTASIO, *Lettere*, precedute da due ragionamenti in lode del medesimo, a cura di Giuseppe Antonio Taruffi e Giambattista Alessandro Moreschi, 4 voll., Firenze, nella Stamperia della Rosa, 1787-1789.

grazia, e protezione, senza subir verun peso, questo è l'oggetto, che sta a cuore a Vostra Eccellenza. Malgrado tutte le difficoltà che si incontrano nelle Corti, io non ho tralasciato di promuovere questa richiesta con tutti gli annessi e connessi, e, ciò, che più importa, non dispero del buon successo. L'unica onorificenza per tanto, che abbraccierebbe tutte le circostanze accennatemi da Vostra Eccellenza sarebbe una Chiave di Ciambellano di Sua Maestà Polacca⁵⁶.

Taruffi prosegue trasmettendo le disposizioni dettagliate su come procedere: l'invio di una lettera ufficiale, il pagamento delle spese di cancelleria, «de quali montar potrebbero a pochi zecchini»⁵⁷, precisando, come per prevenire eventuali delusioni, che l'esito della missione non sarebbe stato determinato esclusivamente dal suo operato.

Prima di partire per Vienna, l'abate Taruffi passò il testimone a Ghigiotti, uomo influente alla corte di Varsavia, che permise ad Albergati di ottenere anche la nomina di Generale aiutante di Campo⁵⁸. Il marchese non mancò di ricambiare l'onore ricevuto e fece arrivare al sovrano alcune opere d'arte del pittore veronese Giambettino Cignaroli⁵⁹, doni che piacquero particolarmente al sovrano e che diedero avvio ad un traffico di opere d'arte solo in parte indagato e documentato⁶⁰.

⁵⁶ Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 28 [s. m.] 1767, cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Albergati si dimostrò sempre riconoscente e orgoglioso del titolo, tanto da correggere chi, con leggerezza, lo sbagliava. «Il titolo sul militare non è di Colonnello, ma di Generale aiutante di Campo di Sua Maestà [...]. Ella faccia pur l'uso che vuole di tale avviso che non per altro le reco che per mostrarmi non indifferente all'onore d'un grado conferitomi dal mio sovrano»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Venezia, 6 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁵⁹ «Ho creduto di dover spedire un dono alla maestà del Re di Polonia, che tanto amorosamente mi protegge; e qui ho acquistato dal Signor Gio Bettino Cignaroli un veramente stupendo Quadro, che rappresenta *Leda* col cigno»: [copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 27 novembre 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 3, cc. 2v-3r, citazione c. 3r. E più avanti: «Credo già di averle scritto che in ringraziamento al Re di Polonia gli ho scritta una ossequiosa lettera, inviandogli in dono, nel tempo stesso, un altro quadro rappresentante una *Danae* dello stesso autore, della stessa grandezza, e perfino colla stessa cornice che *Leda*», Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 24 marzo 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, fasc. *Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo (1748-1803)*, vol. I, doc. 170.

⁶⁰ Sull'argomento si vedano almeno: SUSANNE J. WARMA, *Giambettino Cignaroli, Francesco Albergati and two paintings for the king of Poland*, in «Arte Veneta», 43, 1989-1990, pp. 105-107; EWA MANIKOWSKA, *La "Venere" e i doganieri*, in MILES L. CHAPPAREL, MARIO DI GIAMPAOLO, SERENA PADOVANI (a cura di), *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 148-150; EWA MANIKOWSKA, *I collezionisti polacchi e la pittura veneziana*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2009, vol. III (*Il Settecento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, 2009), pp. 140-149.

Sempre attento lettore delle novità drammaturgiche circolanti e in fase di riflessione sui generi teatrali, durante il soggiorno veronese ebbe modo di apprezzare una rivista di nuova fondazione e di ampie visioni: l'«Europa Letteraria» redatta da Domenico Caminer⁶¹ e da sua figlia Elisabetta⁶². Proprio quest'ultima, giovanissima giornalista, traduttrice e letterata, inviò ad Albergati una copia del giornale, che suscitò nel marchese una grande ammirazione.

Vaghissimo ed erudito è il Giornale; egregi que' saggi di Traduzione sua, che in esso ho letti; e molto utile e diletto può recare agli Studiosi il suo perspicace Talento. Dunque non si stanchi di farne uso e non cessi di mettermi a parte di sì soavi vantaggi⁶³.

La giovanissima vicentina pubblicava novità teatrali da lei tradotte dal francese e proprio questo fu il pretesto per la conoscenza con Albergati, sempre interessato alle “mode” letterarie d'oltralpe e già traduttore di *pièces* francesi assieme all'amico Agostino Paradisi. Il carteggio iniziato proprio in quell'occasione permise al marchese Albergati di apprezzare le doti della sua giovane corrispondente, ma soprattutto di maturare il suo gusto drammaturgico, sempre più spostato verso le commedie lacrimevoli. Il rapporto esclusivamente epistolare intercorso tra i due è noto ed è testimoniato dalle lettere scritte

⁶¹ Sul giornalismo di Domenico Caminer si vedano: MARINO BERENGO (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, in particolare le pp. 40, 55-63; FRANCESCO FATTORELLO, *Il giornalismo veneto nel Settecento*, 2 voll., Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1933, vol. II, pp. 279-285. Più in generale sul giornalismo veneto del XVIII secolo si rimanda a MARIO INFELISE, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in MARIA GIOIA TAVONI, FRANÇOISE WAQUET, *Lo spazio del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del Convegno di Ravenna 15-16 dicembre 1995, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126; MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989; ROSA MARIA COLOMBO, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Bari, Adriatica, 1966.

⁶² Il primo numero della rivista risale al settembre 1768 e continuò ad uscire fino al maggio 1773, quando venne sostituita prima dal «Giornale Enciclopedico» (gennaio 1774 – dicembre 1782) e poi dal «Nuovo Giornale Enciclopedico» (gennaio 1783 – dicembre 1789); l'ultima rivista redatta da Elisabetta Caminer fu il «Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia», dal gennaio 1790 fino alla sua morte, avvenuta nel 1796. Per una ricognizione sul lavoro come redattrice di Elisabetta Caminer, rimando a ROSANNA SACCARDO, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tipografia del Seminario, 1942, pp. 81-84. Per un profilo della letterata si vedano: la voce *Caminer, Elisabetta*, a cura di Cesare De Michelis, in DBI, vol. XVII (1974), pp. 236-241; RITA UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006 e RITA UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998.

⁶³ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, [s. l.], [s. d.], in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, doc. 1, pp. 1-4, citazione a p. 2; trascritta in TROVATO ROBERTO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., pp. 99-100. Secondo Trovato la lettera è stata inviata da Verona e la data è da collocare agli inizi di novembre 1768.

dal marchese alla giovane letterata. Come rileva Roberto Trovato, che si è occupato di pubblicare le lettere, non sono pervenute invece le risposte della Caminer⁶⁴. Il sodalizio durò tre anni e a tale periodo risalgono alcune scoperte drammaturgiche e numerose teorie sull'arte teatrale. È risaputo che i due toccarono anche argomenti molto privati nella loro corrispondenza e che sfiorarono la storia d'amore, che non si attuò mai e sembra che questo fallimento sentimentale sia stata la causa anche dell'interruzione degli scambi letterari⁶⁵.

Considerando esclusivamente l'aspetto artistico della vicenda, lo scambio epistolare intercorso dalla fine del 1768 e interrotto nel novembre 1771, ha avuto il grande pregio di far conoscere al pubblico italiano le opere che già circolavano da tempo in Francia e ci permette di aggiungere alcuni tasselli sulle tecniche laboratoriali di Francesco Albergati Capacelli. Nonostante la collaborazione tra i due termini e con essa anche la corrispondenza, non c'è motivo di credere che finisca anche la stima reciproca. Nel 1773, in occasione della premiazione del *Prigioniero* al Concorso di Parma, nel numero di maggio dell'«Europa Letteraria», uscì una recensione all'opera vincitrice firmata da Domenico Caminer anche se, secondo Rita Unfer Lukoschik, «il tono fa tuttavia supporre che sia stata redatta da Elisabetta»⁶⁶. Quest'ultima inoltre si scaglia contro il giudizio della Deputazione Accademica di Parma in una lettera a Giuseppe Pelli Bencivenni:

Avete voi veduta la scellerata che ha ottenuto il secondo premio a Parma? Che diamine di scena è quella? Le coronazioni fatte l'anno scorso e questo (eccettuo la Commedia del Marchese Albergati) fanno venire dei gran sospetti. La cattiva *Zelinda* ha avuto il primo premio in confronto del *Corrado* che lo meritava; la *Marcia* ottenne il secondo quest'anno... vi sarebbe mai dell'imbroglio?⁶⁷.

⁶⁴ «Le lettere, autografe, si conservano nell'Archivio di Stato di Bologna [...]. Sono in tutto 65, ma non ci sono le risposte, che pur qua e là s'indovinano, di Mademoiselle»: ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 99.

⁶⁵ Sull'argomento sono state fatte numerose ipotesi e le vicende sentimentali tra la Caminer e Albergati hanno stimolato le fantasie più frivole di Masi che dedica alla vicenda alcune pagine molto salottiere: cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit.; la sezione che narra tutta la vicenda Caminer è alle pp. 205-233, ma per la conclusione dei loro "affari" si vedano in particolare le pp. 231-233.

⁶⁶ RITA UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer*, cit., p. 172, n. 311.

⁶⁷ ELISABETTA CAMINER, [Lettera] 95. *A Giuseppe Pelli Bencivenni - Firenze*, Vicenza, 20 agosto 1773, *ivi*, pp. 171-172, citazione a p. 172.

Diventato ormai una personalità del teatro di società, Albergati decise di prolungare la sua assenza da Bologna, dove avrebbe dovuto sottostare ai rigidi e formali voleri della madre, e di trasferirsi, dal 1769, a Venezia, sua città d'elezione. Lì respirò teatro a pieni polmoni, iniziò a collaborare con la nobiltà locale e cercò da subito di seguire da vicino il lavoro delle compagnie professioniste, in particolare la compagnia Medebach, che già aveva conosciuto a Bologna e che annoverava, tra i suoi comici, Maddalena Battaglia e Gaetano Fiorio, «i suoi attori prediletti»⁶⁸. Il suo nome era ambito come protettore, già nel 1765 Goldoni, che nel frattempo si era trasferito in Francia, gli chiedeva appoggio per i comici di quella che era stata la sua compagnia.

Le verrà presentata una mia umilissima lettera da un comico della compagnia di Medebach; e credo sia il primo Amorofo e chiamasi Bortolo Camerani, egli mi ha scritto per impetrargli la protezione di V. E. ed io l'ho fatto volentieri, perché se è comico di professione, non lo è di costumi⁶⁹.

Non è necessario ribadire quanto Goldoni fosse critico nei confronti dei comici professionisti, ma tale pensiero si era ormai radicato anche in Albergati che, da frequentatore abituale dei teatri pubblici, «si espresse sempre in modo poco benevolo nei riguardi degli attori di mestiere [...]. Alle parole tuttavia non corrisposero i fatti dal momento che ebbe grande familiarità con attori [...] danzatori, impresari»⁷⁰. A Venezia, in effetti, Albergati divise il suo campo d'azione tra la vita spettacolare che si avvicendava all'interno dei palazzi nobiliari e l'intensa attività delle compagnie comiche che agivano sulle assi dei teatri cittadini. Si può senza dubbio affermare che la sua figura abbia svolto, in alcuni casi, da *trait d'union* tra questi due mondi, che hanno caratterizzato la storia del teatro settecentesco.

Nei primi anni Settanta, dopo la morte della madre avvenuta nel 1771, Albergati si divideva tra la sua dimora a Venezia, dove risiedeva durante il periodo più freddo, e le tenute nelle campagne bolognesi, dove si stabiliva in estate, portando avanti il suo teatro di nicchia. Furono questi anche gli anni del suo esordio come autore, coronato nel 1773

⁶⁸ Voce: *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, a cura di Marina Calore, cit., p. 31.

⁶⁹ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXXIII. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 18 marzo 1765, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 335-337.

⁷⁰ Voce: *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, a cura di Marina Calore, cit., p. 31.

con la vittoria al Concorso drammaturgico dell'Accademica Deputazione di Parma, con la commedia in cinque atti *Il Prigioniero*.

La tranquillità del periodo veneziano è riassunta da queste parole, trascritte dallo studioso Francesco Tognetti che si è occupato di studiare e riassumere tutte le lettere di Francesco Albergati Capacelli in suo possesso⁷¹, al fine di elaborare una biografia che, però, non completò:

L'Albergati non giuoca. È quindici anni che è ammogliato. Il suo impegno è la moglie e l'educazione di due figli. Le Recite, in cui si diverte, non gli costano di più di cento zecchini l'anno; e questi vengono riscossi da altro fruttifero divertimento. La sua dimora in Venezia è oggetto per lui di vera economia⁷².

Intorno al 1770 sposò Caterina Boccabadati, che per le sue origini veneziane veniva chiamata Cattina. Dall'unione nacquero i figli Luigi ed Eleonora. Anche questo secondo matrimonio non ebbe un destino felice perché la donna, già sofferente di crisi nervose, la notte del 18 agosto del 1786 si pugnalò con un coltello da frutta nella sua stanza, alla presenza del marito e della figlia. Questo avvenimento rese Albergati un personaggio ancora più discusso perché, essendo le vicende della morte poco chiare e alquanto sospette, il marito venne accusato di uxoricidio⁷³. La notizia fece il giro dell'Italia e il marchese venne sottoposto ad un processo, dal quale uscì innocente. La versione ufficiale, che dichiarò la donna suicida, non scalfì la posizione di Albergati, ma fece parlare a lungo i bolognesi e non solo. La vicenda ebbe un'eco nazionale, anche dopo la sua morte. Diventò anche soggetto di una *pièce* del conte Giovanni Giraud, dal titolo *La*

⁷¹ Le lettere in questione erano state concesse a Tognetti da Luigi Albergati, figlio di Francesco, come si intuisce da una missiva in cui si legge: «Ho estratto il meglio che abbia potuto. Ma per venire a capo del mio divisamento manca non poco. Io ne la prego adunque caldamente a volermi continuare la comunicazione d'altre carte che di mano in mano le andrò restituendo, come ora fo per queste, accompagnandole de' miei più vivi e sinceri ringraziamenti a lei», Lettera di Francesco Tognetti a Luigi Albergati Capacelli, Bologna, 20 maggio 1804, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. provvisorio 32, cc.n.n.

⁷² *Estratto delle lettere autografe che si conservano nell'archivio privato del marchese Luigi Albergati*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. provvisorio 32, fasc. 1, cc.n.n.

⁷³ Masi si serve dei documenti del processo per ricostruire l'intero caso: *Processo Albergati* in Archivio degli Atti Criminali di Bologna, 1786. *Campestriae – Praetensi Uxoridii*. 8734. Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 382 e segg.

sventura degl'innocenti coniugi Albergati ossia Il sospetto funesto, tragi-commedia in cinque atti⁷⁴. Il ritratto del marchese come uomo geloso, crudele e forse assassino della moglie indusse il figlio Luigi a prendere le difese del padre e a scagliarsi aspramente contro la commedia e il suo autore⁷⁵.

Al figlio, in vita, il marchese Francesco era stato molto legato e attento alla sua educazione. Nel 1784 aveva scelto come suo istitutore il gesuita Stefano Arteaga, conosciuto a Venezia⁷⁶.

Ella, qualora il voglia, avrà il carico dell'intera educazione letteraria del figlio mio. Troverà in lui ottim'indole, non mediocre talento, volontà sufficiente, dirozzato a quest'ora, ma niente più. Bisogna intanto che fra lei e me parliamo e scriviam chiaro su varii punti che denno impegnar me con lei e lei con me. Desidero un inviolabile secreto sino al momento in cui ella entrerà in casa mia. Questo momento che voglio sperare faustissimo sarà sulli primi di Giugno, quando noi tutti arriviamo a Zola. La mia villeggiatura è di cinque mesi seguiti, e in questi non amo troppo che chi stà meco si absentì. E in Villa, e in Bologna ella abiterà con noi. In Venezia pure nella mia casa le sto preparando una comoda stanza vicina a me. [...] Ella gl'insegnerà come le piace, ma circa alcuni studii si fermerà più in quelli che piacciono a me⁷⁷.

Dopo le tristi vicende che avevano colpito la famiglia Albergati nel 1786, l'anno successivo il marchese sopportò un ulteriore dolore, la morte della figlia Eleonora, di dieci anni. I colpi subiti non interruppero tuttavia la sua passione per le scene, che continuò a coltivare con voce sempre più autorevole, a Bologna, nelle sue ville di campagna e, durante gli inverni, a Venezia, dove nel 1789 sposò in terze nozze una giovane cantante e

⁷⁴ Cfr. GIOVANNI GIRAUD, *La sventura degl'innocenti coniugi Albergati ossia Il sospetto funesto*, in GIOVANNI GIRAUD, *Opere edite ed inedite*, 16 voll., Roma, Alessandro Monaldi, 1840-1842, vol. VIII, 1841, pp. 5-80.

⁷⁵ LUIGI ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera al signor estensore della Gazzetta di Torino con appendice*, Bologna, Stampe de' fratelli Masi, 1818. Una copia della Lettera è conservata in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7.

⁷⁶ Cfr. Voce: *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, a cura di Marina Calore, cit., pp. 32-33.

⁷⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Stefano Arteaga, Venezia, 14 febbraio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 266 (A), n. 9, cc.n.n. Su Arteaga si vedano: la voce *Arteaga, Stefano*, a cura di Nino Borsellino, in DBI, vol. IV (1962), pp. 352-355 e NICCOLÒ GUASTI, *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, in particolare il capitolo *I gesuiti spagnoli e la società italiana*.

ballerina d'opera, Teresa Checchi Zampieri⁷⁸, che rimase con lui fino alla sua morte, avvenuta il 16 marzo 1804.

Negli ultimi anni della sua vita, gli eventi storici che avevano colpito l'Europa, avevano preso il sopravvento e condizionato alcune delle scelte albergatiane. Marina Calore informa che «dopo il 1790 il dissesto del suo patrimonio lo costrinse a ritirarsi definitivamente in patria e a chiudere la dispendiosa villa di Zola»⁷⁹. Così dal 1791 si ristabilì a Bologna e, all'arrivo delle truppe francesi, abbandonò i titoli nobiliari⁸⁰, firmandosi, da quel momento, “cittadino Francesco Albergati Capacelli”. Non soffrì particolarmente per la situazione che la nuova linea imponeva, tuttavia intervenne con forza a sostegno dell'indipendenza del teatro, pubblicando un breve trattato che riassume la sua idea di teatro: *Della Drammatica* (1798).

Per il suo impegno costante per il teatro venne scelto come revisore delle stampe e dei libri, nel 1800, e l'anno successivo ispettore degli spettacoli⁸¹. Gli venne, inoltre, proposta la cattedra di Letteratura Drammatica presso l'Università di Bologna, ma rimase una possibilità soltanto vagheggiata⁸². Quando, nel 1800, fece un bilancio della sua esistenza nello scritto autobiografico già citato, riassunse così i suoi ultimi anni:

Nell'età di 72 anni continua a coltivare la sua passione di autor Comico e di Comico attore, alternando a se stesso il piacere di comporre e di recitare

⁷⁸ Da alcune lettere conservate in ASBO si intuisce che il rapporto tra i due non fu disteso, valga come esempio questo estratto: «Il mio allontanarmi da Lei non è disprezzo, ma anzi un secondare e rispettare li disprezzi suoi e il suo genio. Io le rendo giustizia: ella è una moglie sommamente savia, ma che odia il Marito. Rendo giustizia a me stesso: io mi vanto d'essere un Marito sommamente savio ma che adora la moglie», Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla moglie Teresa Zampieri, [s. d., ma dopo il 1789], in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Carteggio del Marchese Francesco Albergati Capacelli con Marchese Luigi di lui figlio comincia dall'anno 1786 al 21 agosto sino al 1803, 26 ottobre*, cc.n.n. Ernesto Masi afferma che «qualche torbido di gelosia vi fu circa nel 1790, ma poi regnò tra i due coniugi concordia perfetta e la Zampieri lasciò di sé ottima fama»: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 429. La Zampieri risulta ancora attiva nei teatri fino al 1788, anno in cui ebbe il ruolo di «prima ballerina» in due opere allestite dall'Opera Giocosa di Brescia (*L'accampamento di Polacchi e Turchi* e *Il vecchio burlato*): cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 29, mercoledì 9 aprile 1788.

⁷⁹ MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento. Francesco Albergati a Verona*, in «Subsidia musica veneta», IV, A.M.I.S., 1983, pp. 53-74, citazione a p. 56

⁸⁰ Cfr. MARINA CALORE, *Prefazione*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, Bologna, A.M.I.S., 1971, pp. 5-10, in particolare p. 8.

⁸¹ Per quest'incarico si veda *Raccolta de' bandi, notificazioni; editti & c. pubblicati in Bologna dopo l'ingresso delle truppe francesi*, Bologna, Nella stamperia Camerale, vol. XVIII, pp. 52-53.

⁸² Cfr. Voce: *Albergati Capacelli, marchese Francesco* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 9 voll., Roma, Le maschere, 1954-1962, d'ora in poi EDS, vol. I (1954), pp. 222-223.

Commedie. [...] In fine diremo, che in quest'uomo si unirono insieme lo scriver molto, il legger moltissimo, e il divertirsi non poco. Vive ora sano, tranquillo, contento, felice in mezzo ad oggetti a lui preziosi che lo rallegrano a gara e il confortano colla loro contegnosa giocondità e con i molti loro ornamenti di spirito e ingegno, cosicché l'amabilità d'una Moglie saggia, la leggiadria di una prudente nuora, l'indole docile d'un ottimo posato figlio e l'affetto di due teneri vezzosi e vezzeggianti nipotini lo liberano da ogni pericolo d'essere invidioso e il tengono nella piena certezza d'essere piuttosto invidiato⁸³.

2. Attore, traduttore e autore per la scena

«Un gran modello di recitazione comica»: l'attore

Francesco Albergati Capacelli fu, prima di ogni altra cosa, un attore: parlando dei suoi primi passi sulle scene ricordava di aver iniziato «subito mediocrementemente. Poi in seguito riuscì molto applaudito»⁸⁴. Furono numerose le occasioni in cui, già da giovane, si cimentò in qualità di interprete in diverse località del territorio bolognese, come Marzabotto, da cui, nel 1753, allora venticinquenne, scriveva alla madre: «Mercoledì scorso cominciammo le commedie, nelle quali, secondo il solito, ritrovo il maggior divertimento, che per me far si possa»⁸⁵. Il marchese si trovava ospite di alcuni «Padroni di Casa»⁸⁶ non meglio identificati, con i quali condivideva il trasporto per l'attività spettacolare. In un'altra lettera, scritta lo stesso giorno e sempre alla madre, precisava:

Le Commedie vanno a meraviglia e mercoledì scorso facendo per la prima volta la parte di Brighella riuscii mediocrementemente. [...] Domenica rappresentar si deve all'improvviso *La Bottega del Caffè*, nella quale debbo io all'improvviso far la parte del Maldicente, e Contradditore⁸⁷.

⁸³ *Notizie su la vita di Francesco Albergati*, cit.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 21 settembre 1753, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 21 settembre 1753, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, fasc. *Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo (1748-1803)*, vol. I, doc. 167. Nonostante la data e la destinataria siano le medesime, le due lettere – che sono conservate in due luoghi diversi – sono differenti sia per lunghezza, sia per contenuto.

Le sue prime esperienze attoriali si collocano nel sistema recitativo tipico della Commedia dell'Arte, patrimonio ancora vivido tra le compagnie di professione così come nelle sale dei nobili amatori. Secondo Enrico Mattioda, l'interpretazione all'improvviso era l'unica possibile, tanto che anche «il teatro di Goldoni [...] può essere utilizzato soltanto come una traccia, un canovaccio»⁸⁸. Per lo studioso, la tecnica di Albergati ebbe una svolta dopo la conoscenza proprio dell'avvocato veneziano, perché a partire da quel momento il marchese si diede da fare per

“costruire” una compagnia in grado di recitare testi scritti e per convincere i compagni ad abbandonare il teatro all'improvviso a favore di un teatro colto. [...] Soltanto dal 1756 è pensabile che Albergati sia riuscito a formare una compagnia in grado di portare in scena testi scritti⁸⁹.

Nella realtà la cronologia non è così netta e la questione sulla recitazione di Albergati ha contorni molto più fluidi. Nel 1752, anno in cui la compagnia di Medebach approdò a Bologna con il proprio poeta al seguito, Goldoni vide Albergati interpretare Oreste nell'*Andromaca* di Racine, accanto alla contessa Margherita Marescalchi, a cui poi rivolse una dedica:

Vi ho veduta, per sei sere, due anni sono, in Bologna in abito da Ermione. Fortunata *Andromaca* di Racine [...] recitata colà da una sceltissima compagnia di Dame e Cavalieri. *Andromaca* coi dolci modi suoi mi ha fatto piangere per tenerezza, Pirro mi trasportava in Grecia con la verità dell'azione, e Oreste destava in me la meraviglia per una parte, e la compassione dall'altra. [...] Quell'istesso impareggiabile Attore, che in faccia vostra un tal personaggio eccellentemente rappresentava, con tutto che fornito egli sia d'uno spirito e d'una vivacità sorprendente, non so come egli potesse anche nella finzione resistere⁹⁰.

⁸⁸ ENRICO MATTIODA, *Introduzione* in CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 9-39, citazione a p. 12.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ CARLO GOLDONI, [*Lettera di dedica dell'Incognita*] a Sua Eccellenza la Signora Contessa Margherita Paracciani Marescalchi, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. III, 1939, pp. 791-794, citazione a pp. 793-794. Ortolani colloca le recite nel 1752, perché il primo «cenno sulla recita si trova nell'ed. Paperini» del 1754: GIUSEPPE ORTOLANI, *Note [a L'Incognita]*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. III, p. 1228. A identificare Albergati come interprete di Oreste sono Marina Calore e Luciana Corato: cfr. MARINA CALORE, LUCIANA CORATO, *I carteggi inediti di Benedetto XIV e Francesco Albergati*, cit., p. 237, nota 1. L'ipotesi trova conferma nella prima lettera inviata dal marchese a Voltaire: cfr. [*Letter*] D7950. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Boulogne, 22 Novembre 1758, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, edition by Theodore Besterman, 51

È ammissibile pensare, quindi, che Albergati avesse già maturato un suo ingegno nell'arte declamatoria, anche di opere scritte e "imparate". La distinzione, più che essere di natura cronologica, può essere individuata nel genere: Albergati iniziò a recitare secondo i principi dell'improvvisa, con i quali compiva dei veri e propri esercizi di stile, recuperando la tradizione e successivamente, come nota Roberto Trovato, rielaborandola «in maniera originale»⁹¹. Molto presto, come si evince dalle parole dello scrittore veneziano, si misurò con la recitazione a memoria, ma limitatamente alle tragedie, non abbandonando comunque l'improvvisazione nelle opere comiche. A conferma che lo spirito della Commedia dell'Arte non venne superato totalmente dalla messinscena di spettacoli tragici, basti ricordare il lavoro di recupero di alcuni dei canovacci albergatiani, conservati in Archivio di Stato di Bologna e offerti alle stampe da Roberto Trovato, che ipotizza «che gli scenari siano stati composti nell'arco di un trentennio, fra il 1753 e il 1783»⁹². A suo parere questi materiali superstiti sono di grande rilievo per due motivi:

[per] comprendere appieno la sua lunga pratica attorica e drammaturgica, nonché la notevole sensibilità verso svariati problemi dello spettacolo. In secondo luogo perché proprio su questo specifico genere egli formò proficuamente i dilettanti con i quali si trovò di volta in volta a lavorare⁹³.

Se da una parte si può pensare ad una confusione intellettuale da parte di Albergati, è necessario considerare le esigenze di rinnovamento che caratterizzavano il mondo teatrale alle soglie del secondo Settecento e le conseguenze che questa doppia abilità può avere avuto nella costruzione del suo sistema recitativo. La capacità di passare dall'improvvisazione – frutto delle prime esperienze giovanili sulle scene nobiliari – ad

voll., Banbury, The Voltaire Foundation, 1968-1977, vol. XIX (*April 1758-February 1759, letters D7705-D8147*, 1971), pp. 252-254.

⁹¹ ROBERTO TROVATO, *Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli. Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, in «Il castello di Elsinore», n. 11, 1991, pp. 89-136, citazione a p. 90.

⁹² *Ivi*, p. 91. Trovato elenca gli elementi recuperati dalla tradizione dell'Arte e le varianti messe in campo da Albergati: al posto della consueta ripartizione in tre atti, Albergati prevede sempre un solo atto con poche scene; il numero dei personaggi è notevolmente ridotto (otto al massimo); viene accuratamente evitata ogni atmosfera fantastica e irrealistica. Inoltre anche le maschere, nonostante siano quelle proprie della Commedia dell'Arte (come Pantalone, il Dottore, lo Zanni, Arlecchino e Brighella), vengono ripulite dai loro tratti più rozzi e scurrili, così come i lazzi a cui vengono assegnati i compiti «di soccorrere dialoghi e situazioni fragili, commentare sequenze mimiche deboli, dare risalto ulteriore alle azioni principali»: *ivi*, p. 93.

⁹³ *Ivi*, p. 90.

una recitazione basata sulla conoscenza mnemonica di un'opera gli permise di formarsi una competenza di giudizio che negli anni non mancherà mai di usare, da una parte per preparare attori diligenti e capaci, dall'altra per esprimere la sua valutazione nei confronti degli attori di professione, non sempre all'altezza delle sue aspettative.

Sembra però che i contemporanei lo stimassero più nelle scene improvvisate, che in quelle a memoria. Giuseppe Compagnoni, ad esempio, nelle sue *Memorie autobiografiche*, ricordava il marchese Albergati come «un gran modello di recitazione comica, e singolarmente nelle rappresentazioni improvvisate»⁹⁴. In un'altra occasione lo stesso Compagnoni metteva a confronto la sua recitazione con quella di Francesco Zacchioli:

Da lungo tempo l'ab. Zacchioli era legato in istrettissima amicizia col marchese Francesco Albergati-Capacelli. [...] Parecchie volte dal Zacchioli si recitò con lui. Ed erano entrambi in questo liberale esercizio singolari modelli, come insieme con essi nella recitazione teatrale lo era la nobile donna Teresa Venier [...]. Soleva dirsi dal Zacchioli sopra di lui eminentemente valere l'Albergati nella recitazione estemporanea; valere egli sopra l'Albergati nelle parti studiate⁹⁵.

Si è ricordato che anche Goldoni, anni dopo il loro primo incontro, dedicò qualche parola dei suoi *Mémoires* al talento di Albergati, soprattutto come Amoruso in commedia. A proposito dell'esercizio costante in tale ruolo, Compagnoni racconta un episodio:

Della singolare prontezza di spirito dell'Albergati nella recitazione estemporanea piace qui accennare due tratti. Facendo la parte dell'innamorato s'introduce nella camera di *Rosaura* addormentatasi sopra

⁹⁴ GIUSEPPE COMPAGNONI, *Memorie autobiografiche*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Treves, 1927, p. 56.

⁹⁵ LIGOFILO [GIUSEPPE COMPAGNONI], *Brevi cenni sopra la vita e gli scritti di Francesco Zacchioli*, in «Nuovo raccoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna», a. III, parte prima, Milano, Stella e figli, 1827, pp. 282-302, citazione a p. 292. Parole confermate dallo stesso abate, in una delle *Lettere capricciose*, di cui fu autore assieme ad Albergati: «Voi, per esempio, non avete mai detto male del recitar mio; ed io mi sono unito con tutto il mondo a fare applauso alla vostra declamazione. Perché ciò? Perché voi recitate assai meglio di me all'improvviso, e io recito assai meglio di voi nelle commedie studiate», [*Lettera di*] *Zacchioli ad Albergati*, Firenze, 23 gennaio 1779, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Raccolta di Lettere capricciose*, 3 voll., Venezia, nella stamperia di Pietro Q.m Gio. Battista Pasquali, 1793, vol. I, pp. 60-72, citazione a p. 61. Si segnala che questa raccolta unisce i tre tomi delle lettere, usciti singolarmente, tra il 1780 e il 1785: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Lettere capricciose dai medesimi capricciosamente stampate*, Venezia, appresso Giambattista Pasquali, 1780; FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Continuazione delle Lettere capricciose dai medesimi capricciosamente stampate*, Venezia, appresso Giambattista Pasquali, 1781; FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Compimento delle Lettere capricciose*, [s. l., s. n., dopo il 1785]. Si precisa che, nel presente lavoro, si utilizzeranno sempre i tre volumi della *Raccolta* citata.

un sofà. Mentr'egli sta contemplandola, compiacendosi di vederla sì bella, essa dice: *Sei tu?* – Egli: *Sogna*. – Ella: *Sei tu, mio caro?* – Egli: *Sogna di me...* – Ella: *Sei tu, mio caro beno?* – Egli: *Sogna di parlar toscano*⁹⁶.

Grazie a questa testimonianza possiamo aggiungere anche un ulteriore particolare che riguarda la sua arte declamatoria perché, come suggerisce Enrico Mattioda, anche Albergati non fu immune dall'imperfezione dei «grandi attori del secolo (Garrick, Lekain, Ekhof)» che «avevano dei difetti o nella voce o nel corpo»⁹⁷. Infatti, ancora Compagnoni scrive:

In altra occasione era cercato da uno che voleva parlargli, e da cui fuggiva. Questi finalmente lo trova, e lo ferma. – *Ma come avete saputo che io ero qui?* gli domanda Albergati. – L'altro: *V'ho conosciuto alla voce*. – Albergati soggiunge: *Mi dispiace che m'abbiate conosciuto alla peggior cosa che ho*. Avea egli infatti una voce ingrata⁹⁸.

Secondo Zacchioli a tale carenza vocale supplivano però le altre doti di cui Albergati disponeva sulla scena: la «nobiltà» di espressione, la «dignità di gesto e di passeggio»⁹⁹ innanzitutto.

Accanto a Zacchioli, alla contessa Margherita Marescalchi e a Teresa Venier – nominati fin qui – molte altre persone calcarono le scene assieme al marchese, non ultimi anche i suoi collaboratori più stretti, come il segretario particolare Carlo Coralli e i membri della sua famiglia, in particolare il figlio Luigi, un vero e proprio erede dell'arte paterna. Un altro interessante capitolo, infatti, dell'esperienza di attore si apre sulla trasmissione della sua arte, nel momento storico in cui cominciarono a svilupparsi le prime scuole di teatro¹⁰⁰. In una lettera di settembre 1768 inviata alla madre, parlava di

⁹⁶ LIGOFILO [GIUSEPPE COMPAGNONI], *Brevi cenni sopra la vita e gli scritti di Francesco Zacchioli*, cit., p. 292, nota I.

⁹⁷ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 34.

⁹⁸ LIGOFILO [GIUSEPPE COMPAGNONI], *Brevi cenni sopra la vita e gli scritti di Francesco Zacchioli*, cit., p. 292, nota I.

⁹⁹ «Tutte insomma quelle doti, che vi hanno renduto il Garrick, e il Le Kain fra i nobili recitanti della nostra nazione»: [*Lettera di*] Zacchioli ad Albergati, Firenze, 23 gennaio 1779, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIOLI, cit., pp. 61-62.

¹⁰⁰ Come noto, in tutta Europa le scuole di formazione musicale anticiparono di molto quelle drammatiche, è solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo che si svilupparono i primi esempi di accademie rivolte all'insegnamento della recitazione, di cui il primo fu la scuola nata in seno alla Comédie Française, su iniziativa degli attori Bellecourt, Lekain, e Preville e statuita come *École de Declamation* dal

una giovane attrice con cui condivise la scena e a cui impartì degli insegnamenti, utilizzando proprio il termine «scolara»¹⁰¹. Tuttavia i casi più celebri di attori professionisti usciti dalla “scuola” dilettantistica di Albergati sono quelli di Petronio Zanerini e, soprattutto, di Carlo Coralli. Entrambi rientrano in una categoria minoritaria – ma di particolare rilievo – dell’epoca: di nascita borghese, occupati con lavori ben distanti dal teatro, si avvicinarono alle scene sulla scia dell’entusiasmo degli ambienti nobiliari che frequentavano a Bologna, tra cui il più florido fu senz’altro quello di casa Albergati Capacelli¹⁰².

«Quelle Traduzioni, che son fatte per ascoltarsi più, che per leggersi»: il traduttore

L’esperienza di Francesco Albergati Capacelli con il teatro prese le mosse dall’esercitazione oratoria e questa ebbe senza dubbio un’influenza preponderante sulla sua successiva attività di traduttore e commediografo: di ogni testo tradotto o composto, Albergati considerava, in prima istanza, il calibro performativo.

Dalle occasioni in cui partecipava soltanto come ospite, all’organizzazione in autonomia di eventi drammatici, il passo fu la libera selezione delle *pièces* da allestire. Tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio del decennio successivo – complici gli avvenimenti

Conseil d’État du Roi il 3 gennaio 1784. Sull’argomento si veda THÉODORE LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, Michel Levy, 1860. In Italia, nel corso del Settecento, molto si deve ancora alle iniziative private di appassionati di teatro e di recitazione; un caso emblematico è quello del conte Alessandro Carli e la sua «scuola di recitazione per la nobiltà» veronese: si veda a tal proposito il capitolo relativo in ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli. Un tentativo di riforma delle scene nella Verona del secondo Settecento*, tesi di dottorato in Letteratura e Filologia, Università degli Studi di Verona, XXVI ciclo, 2013, pp. 264-276.

¹⁰¹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 16 settembre 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli Autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 177. Secondo la ricostruzione di Andrea Capuzzo, l’allieva nominata «dovrebbe essere la contessa Teresa Colloredo Pellegrini» che era «già rinomata per aver interpretato una parte nell’*Ipermestra* di Girolamo Pompei al nuovo teatrino per la prosa approntato nel 1764 nella sala dell’Accademia Filarmonica» di Verona: Cfr. ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 105.

¹⁰² Sul rapporto di Zanerini con Albergati si vedano: ENRICO MATTIODA, *Un dilettante «per mestiere»*, cit., p. 35; GIUSEPPE COMPAGNONI, *Memorie autobiografiche*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Treves, 1927, p. 56 e soprattutto una lettera di Taruffi in cui si legge: «Egli [Petronio Zanerini] parla dell’egregio signor Marchese Albergati con quella umile riconoscenza ben dovuta a chi lo ha felicemente diretto, dandogli anzi la sua esistenza attuale», Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 1 [s. m.] 1785, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

privati che l'avevano prima turbato, poi liberato da alcuni "intralci" – iniziò ad occuparsi in prima persona del coordinamento di spettacoli che, nel primo periodo, prevedevano soltanto l'utilizzo di testi di altri autori, con preferenza per le tragedie francesi, secondo il gusto che già da inizio secolo aveva tracciato la strada della drammaturgia europea¹⁰³.

Il trentenne Albergati appare massimamente impegnato nella ricerca di un teatro tragico non semplicemente scritto, non solo affidato alla lettura di pochi uomini di lettere, ma agibile in concreto sulla scena, recitabile¹⁰⁴.

Letto moderno e curioso, conosceva quali erano gli autori più impegnati nella produzione teatrale e pienamente inseriti in un'epoca di trasformazioni e scelte innovative, pertanto la prima opera che si accinse a portare in scena fu *Sémiramis* di Voltaire, autore per il quale dimostrò di avere una predilezione e che, secondo Paola Luciani, viene riconosciuto come «il continuatore di Racine e colui che ha rinnovato il teatro moderno»¹⁰⁵. L'impresa però si rivelò essere di non semplice attuazione, per la presenza di un personaggio sovranaturale: «un'Ombra che sulla scena apparisce; che con

¹⁰³ Sarebbero innumerevoli gli aspetti storici e stilistici da analizzare per contestualizzare al meglio l'entrata delle *pièces* francesi nel teatro italiano e le conseguenze della loro influenza sul repertorio tragico italiano, tuttavia non consideriamo questa la sede per approfondire l'argomento, che porterebbe molto lontano dal *focus* del lavoro. Si rimanda pertanto ad alcuni studi utili per tratteggiare i primi contorni alla questione, senza la presunzione di essere esaustivi: EMILIO BERTANA, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino, Loescher, 1901; NICOLA MANGINI, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese in Italia nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Magonza, Colonia, 28 aprile-1 maggio 1762), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1965, pp. 141-156; SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 78, s. VII, n. 1-2, gennaio-agosto 1974, pp. 64-94; ANNAMARIA CASCETTA, *La tragedia nel secondo Settecento*, in FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1994, vol. III, pp. 829-857; GIUSEPPE ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in GERARDO GUCCINI (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 75-99; MARCO ARIANI, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, *ivi*, pp. 121-148.

¹⁰⁴ MARCO CERRUTI, *Appunti per un riesame dell'esperienza teatrale di Francesco Albergati Capacelli*, in GUIDO NICASTRO (a cura di), *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 121-135, citazione a p. 121.

¹⁰⁵ PAOLA LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1999, p. 145. Paola Luciani dimostra sapientemente come Albergati e Paradisi compiano delle scelte ben chiare nella selezione di quale teatro francese contemporaneo tradurre: cfr. *ivi*, in particolare il capitolo *Per la fortuna delle tragedie di Voltaire. Il "Maometto"*, pp. 141-156.

misteriosi detti rincora gl'innocenti, e fa che tremino gli scellerati»¹⁰⁶. La comparsa di un fantasma – sullo stampo dello shakespeariano re Amleto¹⁰⁷ – e la sua rappresentazione erano difficili da gestire, per il forte rischio di suscitare l'ilarità nel pubblico, che avrebbe dovuto invece reagire con spavento e meraviglia.

Attanagliato dai dubbi su come riprodurre il fantasma di Nino, mantenendo la carica artistica propria della tragedia, Albergati decise di non tentare strade inesplorate senza avere un parere autorevole, così scrisse una lettera allo stesso autore che gli inviò in risposta una serie dettagliata di consigli per la messinscena¹⁰⁸. La prima questione posta al filosofo francese riguardava il costume da indossare: Albergati credeva che la *pièce* richiedesse un abbigliamento all'orientale, ma poiché la spesa dipendeva tutta da lui, chiese se non si fosse potuto comunque vestire alla francese, senza sfigurare¹⁰⁹. Su questo punto Voltaire fu categorico: «nous nous gardons bien mes amis et moi de nous habiller à la française quand nous sommes grecs ou persans»¹¹⁰. Mostrava però di essere anche uomo abituato a trovare soluzioni pratiche, prendendo a cuore anche la questione

¹⁰⁶ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su Semiramide]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., vol. II (1764), pp. 273-277, citazione a p. 274; la *Semiramide* di Voltaire (*ivi*, pp. 269-378) viene tradotta da Domenico Fabri.

¹⁰⁷ Sul rapporto di *Sémiramis* con *Hamlet*, e più in genere di Voltaire con l'opera shakespeariana si veda MARA FAZIO, *L'ombra di Shakespeare nella Sémiramis di Voltaire*, in «Il castello di Elsinore», a. XVI, n. 46, 2003, pp. 5-26.

¹⁰⁸ Su questa occasione si veda: ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 129 e segg.

¹⁰⁹ «Un habillement à l'Orientale siéroit à la Pièce ; mais comme la dépense, qui est toute sur mes bras, seroit trop incommode l'habillement à la française (avec le Grand Prêtre pourtant habillé à l'Orientale) pourroit il la défigurer ? [...] C'est un abus, il est vrai, mais qui pourtant est devenu presque universel. Il n'y a peut-être point de tragédie, à la quelle l'habit françois puisse convenir, mais il semble que pourvû qu'il ne soit pas question de peuples vivants et dont l'habillement soit sûr et connu, il soit permis de prendre une telle liberté. [...] Et pour revenir à l'habillement je crois, que prénant l'habit françois, vous permettrés, qu'au lieu du bandeau roïal, que l'on met au front d'Arsace, on lui attache sur l'habit une espèce de dévis en forme d'Ordre roïal»: [*Letter*] D7950. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Boulogne, 22 Novembre 1758, cit., p. 253; «Un abbigliamento all'Orientale sarebbe adeguato alla *pièce*, ma poiché devo sostenere io interamente la spesa, sarebbe troppo scomodo l'abbigliamento alla francese (con il Gran Sacerdote tuttavia vestito all'Orientale), la farebbe sfigurare? [...] È un abuso, è vero, ma che tuttavia è divenuto pressoché universale. Non c'è forse nessuna tragedia alla quale possa convenire l'abito francese, ma sembra che, posto che non sia una questione di popoli viventi e il cui abbigliamento sia certo e conosciuto, sia permesso prendersi una tale libertà. E per tornare all'abbigliamento, credo che, utilizzando l'abito francese, permetterete che al posto della fascia reale che si mette sulla fronte di Arsace, gli si applichi sull'abito una specie di stemma dell'ordine reale», traduzione nostra.

¹¹⁰ [*Letter*] D7963 *Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli*, aux Délices, route de Geneve, 4^e décembre 1758, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XIX, pp. 267-269, citazione a p. 267: «Ci guardiamo bene, io ed i miei amici, di vestirci alla francese quando siamo greci o persiani», traduzione nostra.

dell'esborso per l'allestimento. Inviò quindi al marchese le giuste dritte per non rinunciare ai costumi più adatti.

Il faut pourtant vous épargner des fraix, et voici comme on peut s'y prendre. 1° une cuirasse de carton peinte, aulieu de veste, la cuirasse peut coûter trois paoles, et une veste pourrait coûter vingt sequins. Cette cuirasse est théâtrale, et a l'air guerrier. 2° un casque de carton qui peut coûter encore trois paoles, aulieu d'un chapeau qui est plus cher. 3° un brodequin à la jambe, composé d'un ruban qui peut coûter un ou deux paoles.

Les femmes se mettent comme elles veulent sans beaucoup de dépense, surtout point de cornettes. Un petit diadème de perles fausses, quel ques rubans, des boucles ou un petit bonnet. Une femme quand elle est jolie est mieux coiffée pour un Ecu, qu'une laide pour mille pistoles¹¹¹.

Ad interessare il marchese in maniera più pressante era soprattutto il miglior sistema per posizionare e far comparire l'attore che doveva interpretare il fantasma di Nino. Era la prima volta che ad Albergati si poneva un dilemma di questo tipo, non avendo avuto occasione, fino a quel momento, di rappresentare opere con personaggi provenienti dall'oltretomba. Il suo più grande tormento era di «inspirer aux spectateurs cette terreur et répandre cet épouvante, que l'on ressent infailliblement en la lisant»¹¹². Alternando al francese qualche frase in italiano e in latino, l'autore di *Sémiramis* rispose allora:

Questo sia detto per i viventi, vengo adesso a j morti.

Quand j'ai fait jouer *Sémiramis*, j'ai fait placer l'ombre dans un coin, au fonds du théâtre, elle montait par une Estrade sans qu'on la vît monter, elle était entourée d'une gaze noire. Tout dépend de la manière dont sont placées les lumières. Cela fait un effet terrible quand tout est bien disposé. Car

Segnius irritant animos demissa per aurem

¹¹¹ *Ibidem*, «Bisogna quindi risparmiarvi delle spese, ed ecco come si può fare. 1° una corazza di cartone dipinto, al posto della giacca, la corazza può costare tre paoli, e una giacca potrebbe costare venti zecchini. Questa corazza è teatrale, ed ha l'aria guerriera. 2° un elmo di cartone che può costare ancora tre paoli, al posto di un cappello che è più caro. 3° uno stivaletto alla gamba, fatto con un nastro che può costare uno o due paoli. Le donne si mettono come vogliono, senza troppa spesa, soprattutto niente *cornettes* [cuffiette]. Un piccolo diadema di perle finte, qualche nastro, dei boccoli o un piccolo berretto. Una donna quando è bella si acconcia meglio per uno scudo, che una brutta per mille pistole», traduzione nostra.

¹¹² [Letter] D7950. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Boulogne 22 Novembre 1758, cit., p. 253; «Suscitare negli spettatori questo terrore e diffondere questo spavento, che si percepisce infallibilmente leggendola», traduzione nostra.

*Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus*¹¹³.

Albergati infatti aveva immaginato un allestimento completo, scandendo con precisione i tempi e prevedendo ogni necessità, senza dimenticare le luci, i suoni e la messa in relazione tra questi elementi e la recitazione degli attori, come dimostrano le due domande:

Je viens au tonnerre et aux éclairs, que vous placés si à propos, que la nouveauté et l'horreur forment une agréable surprise. Quelle est votre intention sur la façon de les exprimer? Pour ce qui est des gémissements, vous dites qu'Arsace les entend ou que l'on suppose qu'il les entende. Qu'est-ce qui vous plairoit davantage? Comment les feriez vous entendre? Oroès tire une épée de la cassette, et la donne à Arsace. Arsace doit-il ôter la sienne, comme je m'imagine, et y mettre l'autre à sa place¹¹⁴?

Voltaire rispose ai vari quesiti punto per punto, con estremo rigore e offrendo al suo corrispondente ben più di qualche suggerimento, ma vere e proprie indicazioni di scena.

Vous me demandez, Monsieur, si on doit entendre au premier acte les gémissements de l'ombre de Ninus. Je vous répondrai que sans doute on les entendrait sur un théâtre grec et romain; mais je n'ai pas osé le risquer sur la scène de Paris, qui est plus remplie des petits maitres français en talons rouges que de héros antiques. Je ne conseillerais pas, non plus, qu'on hasardât cette nouveauté sur un petit théâtre resserré, qui ne laisse pas de place à L'illusion.

Le grand prêtre Oroes ne donne point l'épée de Ninus à Arzaces dans le premier acte. Il la lui donne dans le quatrième; je sauvai à l'acteur l'embarras de ceindre une Epée et d'ôter la sienne, en le faisant venir sans épée sur le théâtre.

¹¹³ [Letter] D7963 *Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli*, aux Délices, route de Geneve, 4^e décembre 1758, cit., pp. 267-268; «Quando ho fatto recitare *Sémiramis*, ho fatto mettere l'ombra in un angolo, in fondo al teatro, essa saliva su una pedana senza che la si vedesse salire, era avvolta in una garza nera. Tutto dipende dalla maniera in cui sono disposte le luci. Fa un effetto terribile quando tutto è ben disposto. Poiché i fatti che s'ascoltano colpiscono l'animo meno vivacemente di quelli che avvengono davanti agli occhi», traduzione nostra.

¹¹⁴ [Letter] D7950. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Boulogne 22 Novembre 1758, cit., p. 253; «Passo ai tuoni e ai fulmini, che voi collocate così a proposito, affinché la novità e l'orrore suscitino una piacevole sorpresa. Qual è la vostra intenzione sulla maniera di esprimerli? Per quanto riguarda i gemiti, voi dite che Arsace li sente o che si suppone che li senta. Che cosa vi piacerebbe maggiormente? Come li fareste sentire? Oroe estrae una spada dalla cassetta e la dà ad Arsace. Arsace deve togliere la sua, come immagino, e mettere l'altra al suo posto?», traduzione nostra.

Le Tonnerre est aisément imité par le bruit d'une ou deux roues dentelées, qu'on fait mouvoir derrière la scène sur de planches. Les Eclairs se forment avec un peu d'orcanson¹¹⁵.

Con i giusti accorgimenti l'esperimento riuscì grandiosamente e il marchese affermò da subito la sua maestria nel cogliere i punti critici del lavoro di trasposizione dal testo alla scena, considerando non solo il livello di praticabilità di una *pièce*, ma anche prevedendo le reazioni del pubblico e trasformando le peculiarità della partitura scritta in elementi funzionanti anche nella resa pratica.

Non nego, che la comparsa dell'Ombra in sul Teatro un colpo non sia di grande azzardo e pericolo: ma il penetrante Scrittore doveva ben egli prevedere l'effetto, che ne sarebbe immancabilmente seguito. In fatti toltane qualche Donnicciuola o di bassa stirpe, o di senno debile, che solo collo schiamazzo, e le risa poteva sperare d'essere fra l'altre osservata e distinta, e fuori di qualche sguajato, che si abbatteva vicino ad alcuna di quelle femmine, e bramoso di farsi gradevole s'induceva a secondarne con riso adulatore la stolidezza, sempre mai vidi silenzio, ribrezzo, e sorpresa imprimersi negli Spettatori dall'apparir di quest'Ombra¹¹⁶.

Lo scambio di idee con Voltaire diede avvio ad una corrispondenza che durò circa un ventennio e che, nonostante non sia stata indagata in profondità, viene sempre ricordata, non tanto però per il suo effettivo contenuto, ma più come un "distintivo" da applicare alla figura di Albergati¹¹⁷. Quest'ultimo, sempre in quegli anni, si dedicò anche in prima persona alla traduzione. Tra gli altri autori da lui prediletti si trovano: Crebillon, Corneille, Fontenelle, Houdart de la Motte, D'Arnaud e Racine, autore della *Fedra*, prima

¹¹⁵ [Letter] D7963 Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli, aux Délices, route de Geneve, 4^e décembre 1758, cit., p. 268; «Voi mi domandate, signore, se si debbano sentire al primo atto i gemiti dell'ombra di Ninus. Vi rispondo che senza dubbio li sentiremmo in un teatro greco o romano; ma non ho mai osato arrischiarlo sulla scena di Parigi, che è più colma di damerini in tacchi rossi che di eroi antichi. Non consiglieri neanche di azzardare questa novità in un piccolo teatro chiuso, che non lascia spazio all'illusione. Il gran sacerdote Oroes non consegna affatto la spada di Ninus ad Arzaces nel primo atto. Gliela dà nel quarto; ho risparmiato all'attore l'imbarazzo di impugnare una spada e di perdere la sua, facendolo venire senza spada in teatro. I tuoni si imitano facilmente con il rumore di una o due ruote dentate, che si fanno muovere dietro la scena su delle tavole. I fulmini si creano con un po' di *orcanson*», traduzione nostra. Per la definizione di *orcanson* si veda quanto riportato in nota da Theodore Besterman: «Littre defines 'arcanson' "Galipot liquéfié dans des chaudières, filtré et coulé dans des moules creusés au milieu du sable, pour lui donner la forme de pains"», *ivi*, p. 269, nota 3.

¹¹⁶ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su Semiramide]*, cit., pp. 274-275.

¹¹⁷ L'epistolario tra Albergati e Voltaire è composto di più di ottanta lettere, di cui l'ultima è datata 7 luglio 1776.

opera tradotta interamente da lui. Per garantire un repertorio adeguato ai tempi e alle esigenze degli spettacoli di Zola, Albergati si servì del prezioso aiuto di Agostino Paradisi¹¹⁸, che aveva conosciuto grazie a Giuseppe Antonio Taruffi.

Come racconta Marco Cerruti, i rapporti di Paradisi con il teatro risalivano al periodo trascorso da studente nel Collegio Nazareno a Roma, dal quale uscì nel 1754 e dove si era esibito spesso come attore. Intorno agli anni Cinquanta, poi, aveva potuto praticare la recitazione anche presso teatri nobiliari, tra cui quello di Maria Teresa Cybo d'Este, futura duchessa di Modena e Reggio, che gli affidò anche la gestione di alcuni spettacoli nei suoi possedimenti di Rivalta¹¹⁹. Secondo Cerruti, fu proprio quest'esperienza nel teatro vissuto concretamente che indusse Paradisi ad accettare l'impegno proposto da Albergati e a sospendere – o meglio posticipare – i lavori di composizione e stampa di un suo lavoro tragico.

Egli [Albergati] ha fatto ancor nascere le mie versioni, le quali io non avrei scritte, se non avessi saputo che egli dovea farle rappresentare. Le Muse Tragiche non hanno in Italia favoreggiatore più fervido, e liberale di Lui. Il suo Villereccio Palazzo di Zola è quasi ogni anno aperto agli spettacoli teatrali, e per esso servirono per la più parte le tragedie, che abbiamo raunate in questi due volumi¹²⁰.

Undici delle traduzioni per il teatro confluirono nella *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, una raccolta curata dagli stessi Albergati e Paradisi e pubblicata inizialmente in due volumi, ai quali successivamente ne venne aggiunto un

¹¹⁸ Agostino Paradisi (1736-1783) visse la maggior parte della sua vita a Reggio nell'Emilia, dove ebbe un rilevante ruolo culturale, con diverse cariche, come quella di presidente dei pubblici studi e sovrintendente alle stampe. Grande appassionato di teatro, ha lasciato una gran quantità di tragedie tradotte dal francese, lavoro che lo annovera «tra i migliori traduttori di testi tragici francesi del tempo»: voce *Agostino Paradisi (1736-1783)*, a cura di Marina Calore, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 183-185, citazione a p. 183. Per un profilo completo sul letterato si veda anche la voce *Paradisi, Agostino*, a cura di Alessandra Dattero, in DBI, vol. LXXXI (2014), pp. 281-286. Per approfondire il suo rapporto con il teatro si rimanda a: ROBERTA TURCHI, *La Questione Teatrale nelle lettere di Agostino Paradisi*, in MARINELLA PIGOZZI (a cura di), *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1985, pp. 149-157 e a: MARCO CERRUTI, *L'esperienza teatrale di Agostino Paradisi: fra traduzione e invenzione*, in SUSI DAVOLI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 75-95.

¹¹⁹ Cfr. MARCO CERRUTI, *L'esperienza teatrale di Agostino Paradisi*, cit., pp. 77-78.

¹²⁰ AGOSTINO PARADISI, *Proemio [a Polliento]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., vol. I (1764), pp. 108-113, citazione a p. 109. Agostino Paradisi è anche il traduttore del *Polliento* di Corneille (*ivi*, pp. 101-207).

terzo¹²¹. I due amici – e colleghi per l'occasione – ribadirono spesso, negli apparati testuali anteposti alle tragedie, la finalità di quei loro lavori:

Non essendosi compilata questa Raccolta per altro fine, che per render servizio a coloro, che amano non pur di leggere, ma di rappresentare le Tragedie, che escono dagli ottimi fonti del Teatro Franzese, egli è per la nostra parte necessario di essere varii per conformarci al genio e all'opportunità di chi dee porle in uso¹²².

Nelle traduzioni – come sarà anche per le sue produzioni successive – Albergati poneva un'attenzione particolare alla fattibilità delle scene e alla reazione degli astanti, prendendosi talvolta delle libertà, come nel caso dell'*Ines di Castro* di Houdart de la Motte, per cui avvertiva di aver deliberatamente inserito alcuni versi, «acciocché alcuni luoghi divengano più chiari, e il finire di certe Scene sia meno secco, e meno precipitato»¹²³. Ancora più drastico è l'intervento operato sull'*Ifigenia* di Racine, alla quale aggiunse per intero l'ultima scena «non per correggere o migliorare l'Originale»¹²⁴, ma per adeguarsi al gusto del pubblico italiano, che non avrebbe, secondo la sua opinione, apprezzato il finale troppo cupo¹²⁵. L'operazione era stata meditata assieme a Paradisi, con cui il marchese condivise le sue ragioni:

¹²¹ In dettaglio nel primo volume (1764) trovano posto: *La Fedra* di Racine, tradotta da Francesco Albergati Capacelli; *Pollietto* di Corneille, tradotto da Agostino Paradisi; *Idomeneo* di Crébillon, tradotto parte da Albergati, parte da Paradisi; *Tancredi* di Voltaire, tradotto da Agostino Paradisi. Nel secondo (1764) vengono pubblicate: *Il Fanatismo o sia Maometto il profeta*, di Voltaire, tradotto da Paradisi; *Ifigenia in Aulide* di Racine, tradotta da Albergati; *La morte di Cesare*, tradotta da Paradisi; *Semiramide*, di Voltaire, tradotta da Domenico Fabri. Nel terzo – uscito quattro anni dopo i primi due – sono raccolte: *Cinna*, di Corneille, tradotta da Federico Casali; *Ines di Castro*, di Houdart de la Motte, tradotta da Albergati; *Nicomede* di Corneille, tradotta da Paradisi.

¹²² AGOSTINO PARADISI, *Proemio [a Nicomede]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., vol. III (1768), pp. 205-208, citazione a p. 206. Agostino Paradisi è anche il traduttore di *Nicomede* di Corneille (*ivi*, pp. 203-302).

¹²³ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Avviso [a Ines di Castro]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. III, cit., p. 130. *Ines di Castro* di Houdart de la Motte (*ivi*, pp. 115-201) viene tradotta da Albergati. HOUDART DE LA MOTTE, *Ines di Castro*, tradotta da Francesco Albergati Capacelli, in pp. 115-201, citazione a p. 130.

¹²⁴ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Avviso [a Ifigenia]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. II, cit., p. 113. Albergati è anche il traduttore e l'autore del *Ragionamento* che precede *Ifigenia* di Racine (*ivi*, pp. 103-206).

¹²⁵ La scena aggiunta al quinto atto è costituita da sette battute alquanto brevi, pertanto non comporta aumenti sostanziali alla tragedia, tuttavia ne modifica il carattere intrinseco, mettendo in scena un finale che, secondo le parole di Mattioda, «propone una conciliazione universale» che meglio si adatta alla richiesta del pubblico di «più compassione e meno terrore»: ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 47. Questa pratica, di adattare la traduzione per meglio adeguare il testo al sentimento dell'udienza e

Le invio l'Atto Quinto. L'ultima scena non è come vedrà di Racine. Ne' nostri Teatri italiani si è sempre recitata con tale aggiunta, et io sono stato ad una Prova, che sempre ha avuto incontro. Aspetto dunque da lei il Quarto e il Quinto corretti, e accompagnati dal suo parere e pronostico¹²⁶.

L'applicazione costante verso il teatro contemporaneo, l'occhio sempre rivolto alle produzioni degli autori francesi e il desiderio di avere a disposizione *pièces* nuove da trasformare in spettacoli lo portarono a continuare le traduzioni di opere tragiche¹²⁷ e a indirizzare richieste per entrare in possesso anche di commedie originali. Nel 1775, per esempio, da Parigi riceveva «un pacchetto di tutte opere comiche»¹²⁸ dall'attore Francesco Zanuzzi, che precisava:

Qui ingiunta troverà la nota di quanto prendo la libertà di trasmetterle, e può essere l'eccellenza vostra persuasa di avere il maggior numero, e li migliori componimenti del nostro Teatro. Avrei aggiunto al tenue dono che oso offerirle qualche Comedia francese degli autori dall'Eccellenza Vostra indicatimi se ne avessero dato di nuove, ma niuna in tutto quest'anno se n'è prodotta, che meritar possa la di lei attenzione.

Tre sole novità vi sono state al Teatro francese: *Il Barbier di Siviglia* di Monsieur di Bomarchè, la quale fù spedita in Italia da più persone a rispettivi Capi delle Comiche truppe. La Seconda è la stessa che si rappresenta in Italia sotto il titolo di *Zanni* e la Terza fù il *Connetable* di Bourbon ma questa fù rappresentata una sola volta al Reggio Teatro di Versailles in occasione dello Sposalitio della Principessa Clotilde, in oggi Principessa di Piemonte. Subito terminata la Rappresentazione l'autore fù egli stesso a raccogliere le parti da tutti quelli che avevano rappresentato ad effetto non potessero in alcun tempo servirsene. Non è sua intenzione che sia stampata, né lo sarà in alcun tempo giammai per ragioni Politiche.

Li signori Mercier, Ducis, Cailhava, nulla an prodotto da molto tempo, ed il Belloy è morto dupoi un anno. [...] Se in progresso si darà qualche cosa che

ad una particolare prassi recitativa, anticipa un fenomeno che si riscontra maggiormente nel XIX secolo, tanto da arrivare a individuare la figura dell'«artigiano» traduttore-adattatore. Questo particolare procedimento è stato analizzato da Simona Brunetti, a cui si rimanda per un approfondimento: SIMONA BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.

¹²⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 25 marzo 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al 1° maggio 1779*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 21.

¹²⁷ Luigi Ferrari, direttore della Biblioteca Marciana di Venezia tra il 1920 e il 1948, ha pubblicato uno studio che contiene la bibliografia delle traduzioni di tragedie francesi nel Sei e Settecento e un repertorio delle raccolte. Si rimanda al suo lavoro per la lista completa delle traduzioni albergatiane: cfr. LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925.

¹²⁸ Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 11 settembre 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

faccia incontro, e sia prodotta alle Stampe, non dimenticherò le di lei premure, e in conseguenza il debito mio di servirla¹²⁹.

Le richieste continuarono, parallelamente all'incessante interessamento di Albergati per la drammaturgia d'oltralpe, che diventava via via più ricercato e specifico, tanto da mettere in difficoltà il povero Zanuzzi, per l'occasione nelle vesti di messo librario. La lettera del 22 aprile 1776 offre uno simpatico spaccato dell'impegno propugnato dal comico per soddisfare le richieste sempre più mirate del suo commissionario:

Tardai qualche tempo rispondere alla pregiatissima di Vostra Eccellenza 30 dello scaduto marzo poiché ho voluto prima assicurarmi se riuscito mi fosse poterla servire del Rotrù e Montfleuri secondo le di lei brame. Questi due autori sono rarissimi [...]. Per non mancare dal canto mio fare ogni sforzo per servirla, trasferito mi sono al *quaj des agustin* dove trovansi per lo meno cinquanta libray, che continuamente fanno compera alle pubbliche vendite, e ricercando bottega per bottega mi è riuscito trovare un Montfleury completo, e questo in tre volumi [...]. Riguardo al Rotrù, egli è impossibile il ritrovarlo completamente, poiché quasi tutte son opere separate, o annesse nel Theatro francese. Tutta volta per il più grande azzardo mi è riuscito trovarne un Solo Tomo componente due Comedie, due Tragedie e due Tragicomedie¹³⁰.

Il marchese non pretendeva soltanto di possedere le ultime uscite librarie, ma puntava a sorprendere il suo pubblico con *pièces* recenti e completamente nuove per gli uditori della penisola. Per questo motivo ogni persona a lui legata e che si trovasse in territorio francese era incaricata di fargli avere quante più opere di successo ma ancora ignote, possibile. Lo stesso destino toccò a Carlo Coralli – le cui vicende vedremo più in dettaglio in seguito – che, trovandosi a Parigi dalla fine del 1774 grazie anche all'intercessione di Albergati, tentava di saldare il suo “debito” fornendogli qualche nuova produzione, anche se non senza difficoltà:

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 22 aprile 1776, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n. Zanuzzi quantificò i costi che sostenne per soddisfare le commissioni di Albergati e gli mandò un resoconto con la spesa totale, che ammontava a «moneta veneta 176-8»: Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 20 dicembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

Qui vi sono molti incaricati per gli affari de Teatro Italiano, di modo che appena sortita una Pièce la spediscono e nessuno può darsi il vanto della novità; questo mi dispiace al sommo per Vostra Eccellenza; mà s'accerti che se non è solo, non è però degli ultimi, e d'or innanzi potrò preggiarmi d'essere il più sollecito a servirla perché lo stampatore che è mio amico avrà la bontà di preferirmi¹³¹.

Uno degli autori di cui Albergati avrebbe voluto possedere qualche opera è «Monsieur Ducis», il quale però – come spiegava Coralli – «è un Autore pochissimo conosciuto e malissimo trattato»¹³².

Una scelta di opere francesi, diverse o riprese da quelle pubblicate con Paradisi, venne inserita anche nelle successive raccolte drammaturgiche curate da Albergati¹³³, operazione che dimostra lo sforzo impiegato nella diffusione di una cultura teatrale ben precisa e selezionata¹³⁴. Se al principio il campo d'azione era limitato all'uso domestico¹³⁵ e per i primi anni si può senz'altro abbracciare la visione di Roberta Turchi per cui «il teatro privato, quindi, si conferma [...] come la dimensione adatta all'Albergati»¹³⁶, negli

¹³¹ Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 3 agosto 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Si fa riferimento a: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, Venezia, Pasquali, 5 voll., 1774-1778. Elencando soltanto le nuove traduzioni, nel primo tomo (1774) compare: *Sofonisba* di Voltaire; nel secondo (1774): *Il conte di Commingio* di D'Arnaud; nel quarto (1776): *Floridano* di Fontanelle; nel quinto (1778): *Il Vezino* di Fontanelle, *La calzolaia* e *Il sonnambolo*, entrambe di autore ignoto. Si veda anche: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Opere*, Venezia, Palese, 12 voll., 1783-1785. In questa successiva raccolta si contano undici *pièces* di nuova traduzione. In particolare nel primo tomo (1783): *Nino secondo* di Montenoy Palissot, *La paura* di autore ignoto; nel secondo (1783): *Nadir o Thamas-Koulikan* di Du Buisson; nel terzo (1783): *La vedova del Malabar* di Le Mierre; nel quarto (1783): *Clementina e Dorvigni* di Di Monvel; nel quinto (1784): *Ericia o la vestale* di Fontanelle; nel sesto (1784): due tragedie di Voltaire (*Li Gauri* e *Don Pietro re di Castiglia*); nel settimo (1784): *L'impaziente*, di cui non è indicato l'autore; nell'ottavo (1784): *Il signor Cassandro. O gli effetti dell'amore e del verderame* di Doucet.

¹³⁴ A conferma della riuscita di questa missione si porta l'esempio della traduzione di *Ifigenia in Aulide*: «Dopo recitata nella mia Villa questa Traduzione passò nelle mani della Serenissima Principessa Ereditaria di Modena, la qual ne fece cortese ricerca; con benigno compiacimento la lesse; poscia sul Ducale domestico Teatro di Corte in Rivalta magnificamente l'espose; e la Parte d'Ifigenia degnò rappresentare ella stessa», *Ragionamento [su Ifigenia]*, FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. II, cit., p. 113.

¹³⁵ Si noti che Albergati inizialmente si era espresso contrariamente ad una possibile pubblicazione delle tragedie in propria traduzione: «Circa le mie Traduzioni [...] è impossibile, ch'io pensi mai a stamparle. Ho mille ragioni, che mi tratterrebbero dal farlo, né sò vederne pur una che mi vi inducesse. Sono fatte per mio solo uso, e pel mio solo Teatro, ove riuscendo passabilmente, quando sono rappresentate, hanno esse ottenuto alla mia fatica», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 22 aprile 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 24.

¹³⁶ ROBERTA TURCHI, *Amici per il teatro: Francesco Albergati Capacelli e Agostino Paradisi*, in SUSI DAVOLI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, cit., pp. 97-114; citazione a p. 113.

anni successivi egli dimostrò di non essere insensibile alla diffusione del sapere drammaturgico, collaborando assieme alle altre figure di intellettuali – come Elisabetta Caminer e Agostino Paradisi – che nel secondo Settecento ebbero la funzione di mediatori culturali, indispensabili, rubando un’espressione di Turchi, «per attuare un piano di rinnovamento sociale e civile»¹³⁷.

Dalla pratica alla scrittura: l'autore

Oltre lo spesso salir sul Teatro, ed esser tragico o comico Attore; oltre l'aver pel Teatro voluto essere Traduttore sovente, avrò l'intrepidezza, e il coraggio d'espormi a maggior biasimo col farmi Autore d'una Commedia? Sì, ch'io l'avrò¹³⁸.

Nonostante i proclami modesti di Albergati, che «non sognavasi mai d'essere Autore»¹³⁹, il già attore e traduttore, a metà degli anni Sessanta, cambiò opinione e si misurò con la drammaturgia. Nel terzo volume della *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, infatti, confluirono anche due opere originali dei curatori: la tragedia *Gli Epiitidi* di Paradisi e la commedia *L'Amor finto e l'amor vero* di Albergati Capacelli, entrambe già testate sulle scene, prima di essere date alle stampe¹⁴⁰. Cerruti fa presente che la prima stesura degli *Epiitidi* risaliva all'inizio del 1760, quindi ai mesi precedenti le traduzioni delle opere francesi, ma la tragedia vide la luce solo nel 1768 all'interno della *Scelta*, segnale che l'impegno profuso per il teatro di Zola fu consistente¹⁴¹. Poco coerente appare la decisione albergatiana di

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su L'amor finto e l'amor vero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. III, cit., pp. 403-409, citazione a p. 404. La commedia *L'amor finto e l'amor vero* (*ivi*, pp. 399-460) è di un solo atto e, in questa raccolta, viene dedicata a Goldoni.

¹³⁹ *Notizie su la vita di Francesco Albergati*, cit.

¹⁴⁰ Degli *Epiitidi* l'autore rivelò: «Esposta questa Tragedia sulle Scene da Attori men che mediocri, sortì esito non infelice, e non dispicque ripetuta. Lo stile, che da alcuno si riputava troppo sublime, e troppo più adorno che al Dialogo non conveniva, non tolse forza, anzi al contrario le Scene che più commossero, furon quelle che più erano abbellire della Poetica Grandiloquenza», AGOSTINO PARADISI, *Al leggitore [degli Epiitidi]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. III, cit., pp. 307-307.

¹⁴¹ Cfr. MARCO CERRUTI, *L'esperienza teatrale di Agostino Paradisi*, cit., p. 87.

proporre come conclusione di una raccolta di produzioni tragiche una commedia. Tale operazione però rientrava interamente in un programma ben preciso dell'autore:

Questa mia prima Commedia in questi Tomi inserisco, poiché composta d'un Atto solo parmi possa servire al tragico spettacolo, onde calata dopo di esso la Tenda, e rimasti gli Spettatori in qualche tristezza, rialzisi tosto, e si richiami fra loro la gioia e il riso. Così gli ottimi Conoscitori del Teatro, i Franzesi, usano di rallegrare colla *petite Pièce* gli animi de' loro Ascoltanti¹⁴².

Ancora una volta alla base c'era un'urgenza concreta e l'esperimento di scrittura del 1765 altro non fu che il tentativo di risoluzione di un'impellenza che l'organizzatore Albergati aveva riscontrato nel pubblico che assisteva alle sue recite. È indubbio, tuttavia, che la produzione drammaturgica – che da *L'amor finto e l'amor vero* prese le mosse e ben presto aumentò considerevolmente – porta con sé una serie di elementi che ne fanno un fenomeno molto più ampio, che non si esaurisce nelle esigenze pratiche di un singolo caso di teatro nobiliare. Si deve considerare che il fenomeno “scrittura per il teatro” nel Settecento rientrava in una più complessa dinamica di risanamento di quella che Roberto Tessari ha definito la «frattura storica tra *concezione* letteraria e *pratica* del teatro»¹⁴³. Albergati supera – seguendo la strada battuta da Goldoni – la mentalità che Roberta Turchi riconosce ai commediografi della prima metà del secolo, per i quali «i valori del testo scritto erano preliminari e intoccabili e le commedie dovevano pur sempre nascere nel silenzio degli scrittori»¹⁴⁴; egli quindi trova il suo posto tra le penne che scrivono sia con cura letteraria sia – e forse soprattutto – con sapienza spettacolare. Con Albergati ci troviamo di fronte ad un caso indubbiamente paradigmatico di unità delle due anime del tempo, quelle di «dottori' e comici»¹⁴⁵. Non è possibile, quindi, considerare la sua produzione drammatica slegata da una serie di fattori, che partono dal rispetto, come visto, per i modelli francesi – così alla moda tra i contemporanei – e si sviluppano sulla base dei paletti imposti dalle necessità del suo fare teatro. Allo stesso tempo, però, la totalità dei suoi testi è il perfetto ritratto delle sue ideologie su vari fronti. Da un lato

¹⁴² FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su L'amor finto e l'amor vero]*, cit., p. 403.

¹⁴³ ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 60.

¹⁴⁴ ROBERTA TURCHI (a cura di), *La commedia del Settecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1987-1988, vol. II (1988), p. VII.

¹⁴⁵ ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 60.

esprime le sue preferenze di genere, propugnando la superiorità della commedia borghese; dall'altro sostiene con forza la lotta contro la sua classe di origine; per ultimo delinea le sue dottrine in materia di metrica e di rifiuto della mescolanza tra teatro e musica¹⁴⁶.

Ad assistere all'immissione di Albergati nella schiera dei drammaturghi c'era anche Goldoni, al quale era stata inviata la prima *pièce* per una lettura "da esperto". Il commediografo, che si trovava in Francia dal 1762, non si sottrasse al ruolo di "giudice", trovandola «scritta perfettamente, con brio, con buona lingua, con eleganza»¹⁴⁷ e definendola «comica», «gentile» e «anche istruttiva»¹⁴⁸. Si sarebbe fermato a questi giudizi, conoscendo l'ambito nel quale era stata scritta e, soprattutto, le condizioni in cui era stata recitata.

Credo che per piacere abbia necessità del merito e dell'abilità e del rango degli attori che l'hanno rappresentata, e che, difficilmente avrebbe la stessa sorte sopra un teatro pubblico, ed alle mani de' comici mercenari. Ella potrebbe farne la prova, ma non ho cuore di consigliarla. Avrei taciuto il mio sentimento, e mi sarei riportato all'esito fortunato, s'Ella non avesse in animo di stamparla¹⁴⁹.

L'idea di una fuoriuscita della commedia dalle mura del teatro domestico del marchese suscitò un certo timore in Goldoni, che non nascose i punti che lo avevano «mal persuaso»¹⁵⁰ e inviò un'accurata serie di osservazioni, a partire dal titolo, poco aderente alla situazione presentata, proseguendo poi col definire tutti i caratteri «di cattiva indole»¹⁵¹. Le parole di Goldoni si diressero sempre di più verso la sostanza dell'operazione di Albergati, una scrittura *ad hoc* per la sua compagnia di dilettanti:

¹⁴⁶ Per l'analisi più letteraria delle opere di Albergati si rimanda almeno al già citato ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit.; a ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, in particolare le pp. 259-269 e a ROBERTA TURCHI (a cura di), *La commedia del Settecento*, vol. II, cit., pp. 105-113. Per una lettura sull'impegno civile dei testi albergatiani si veda ALFEO GIACOMELLI, *La Bologna tardo illuministica e prerivoluzionaria di Giuseppe Compagnoni*, in SANTE MEDRI (a cura di), *Giuseppe Compagnoni. Un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, Bologna, Annalisi, 1993, in particolare le pp. 75-79.

¹⁴⁷ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXLVI. *Al Marchese Francesco Albergati*, Fontainebleau, 22 ottobre 1765, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 355-358, citazione a p. 355.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 355-356.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 356.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

La scena I è un soliloquio ch'Ella certamente ha fatto per far dire qualche cosa a quel personaggio che avrà dell'abilità, come fatto avrà la seconda per fare una scena comica che sarà riuscita bene in grazia dei bravi attori.

Se da un lato la produzione albergatiana sembra perfettamente in linea con la moda di scrivere per il teatro – attività a cui molti suoi contemporanei si erano dedicati – è fondamentale ricordare, dall'altro, lo stretto rapporto che sussiste per il marchese tra la scrittura drammatica e la pratica scenica. Il processo di formazione drammaturgica si svolse, per lui, nella direzione attore-autore e ogni testo nacque in una precisa cornice spettacolare, tanto che nessuna delle sue *pièces* uscì alle stampe prima di essere stata messa in scena. Ad affermarlo fu lo stesso Albergati, escludendo tuttavia la commedia *I ciarlatani per mestiere*, che – come si vedrà nei capitoli successivi – può essere considerato il suo “manifesto teatrale”: «Di tutte le mie commedie è questa l'unica ch'esce a la stampa senza essere prima uscita sopra le scene a fare di sé il necessario esperimento»¹⁵².

In un meccanismo di obbedienza, quasi filiale, ai dettami di Goldoni, Albergati continuò a scrivere per sé e per i suoi attori e asserì: «Io non ho mai scritta commedia alcuna per darla ai Commedianti, ma ne ho dato ai commedianti talvolta poiché ne ho scritto»¹⁵³. Questa pratica costante, quasi una dichiarazione di intenti, si incrinò soltanto una volta, con la fiaba *Il sofà* (di cui si parlerà più in dettaglio in seguito) scritta nel 1770 per la compagnia di Antonio Sacco, che Albergati era solito ammirare nei teatri di Venezia.

Dopo *L'amor finto e L'amor vero*, passarono diversi anni prima di una successiva produzione¹⁵⁴ e venne modificato anche l'approccio alla scrittura. Agli inizi del nuovo secolo, quando uscì la *Collezione completa delle commedie* (1800) Albergati ritornò sulla sua prima produzione, con queste parole:

¹⁵² FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [ai Ciarlatani per mestiere]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, 6 voll., Bologna, Tipografia Marsigli ai Celestini, 1801, vol. VI, pp. 291-295, citazione a p. 291.

¹⁵³ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a Il sofà]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. VI, pp. 103-106, citazione a p. 104.

¹⁵⁴ «Io che composi allora questa Commedia senza intenzione di proseguire a comporne. Infatti passarono degli anni, prima che ritornassi all'impresa»: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a L'Amor finto e l'amor vero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. IV, pp. 209-213, citazione a p. 210.

Se avessi proseguito a scrivere commedie, come aveva io già cominciato! Quanti nemici mi sarei fatti, quante Belle mi si sarebbero indispettite, quante Madri di famiglie mi avrebbero voluto far tremare col loro minaccioso sopracciglio! Questa è la mia prima commedia, cadutami, dirò così, dalla penna. Me la dettò, sono ormai quarant'anni, il semplice caso, quasi interamente vero, che in essa viene rappresentato¹⁵⁵.

Mattioda riflette che tale esclamazione «oltre a far presumere un cambiamento posteriore nel modo di scrivere commedie»¹⁵⁶ evidenzia anche l'avvicinamento al comico da parte dell'autore. Con questa prima prova di scrittura, infatti, Albergati affrontava la commedia di carattere, seguendo il modello a cui guardava con più ammirazione, quello di Goldoni, impossibile però per lui da raggiungere. Questo fu, secondo Roberta Turchi, uno dei motivi che lo spinse verso altri lidi.

La satira del costume fu, quindi, il tema dominante della sua produzione comica a venire e costituì per lui, consapevole della propria inferiorità rispetto al Goldoni, la strada per riscattarsi da una carente *vis comica*¹⁵⁷.

Nell'arco del trentennio in cui il marchese compose *pièces* affrontò diversi generi, dalle commedie a soggetto – come si è visto – alla farsa, abbracciando poi la commedia cosiddetta *larmoyante*¹⁵⁸, non senza esperimenti, come quello con la fiaba sul modello gozziano. Ad incidere sulla sua produzione artistica furono, infatti, anche le occasioni e gli incontri e il caso più emblematico rimane senza dubbio proprio la fiaba *Il sofà*, su cui avremo modo di tornare.

Attento in primo luogo all'autenticità della parola recitata, accordava la sua preferenza alla prosa e si cimentò con la scrittura in versi soltanto per partecipare al concorso drammaturgico di Parma, nel 1773, con la stesura della commedia *Il Prigioniero*:

Essa è la prima che ho scritta in versi, e confesso che avrebbe anche dovuto esser l'ultima che da me in versi venisse scritta. Non fui mai persuaso che il

¹⁵⁵ *Ini*, p. 209.

¹⁵⁶ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 49.

¹⁵⁷ ROBERTA TURCHI (a cura di), *La commedia del Settecento*, vol. II, cit., p. 108.

¹⁵⁸ Questo termine è usato dallo stesso Albergati in una lettera a Saverio Bettinelli, suo corrispondente e “critico”. «Ho terminata un'altra commedia che è un misto di ridicolo, ma non basso, e di *larmoyant*, ma non orrido»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, 11 marzo 1775, citata in ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 276.

verso, e il verso sciolto particolarmente, convenga alla naturalezza del dialogo, della condotta, e dei sentimenti d'una commedia. E se mai si vorrà uniformare il verso a tale naturalezza, allora poi questa toglierà, e distruggerà affatto tutta la nobiltà che conviene al verso sciolto. Non dirò lo stesso del Verso martelliano, nel quale la rima almeno può dare vivacità e frizzo ai sentimenti bassi o mezzani, e così non resterà la commedia fredda nella lettura, e languidissima nella recitazione¹⁵⁹.

Di questa convinzione Albergati non fece mai segreto. Già nel 1784, infatti, scriveva alla contessa Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti: «non piacemi nella commedia se non la prosa»¹⁶⁰, per precisare qualche lettera dopo: «io amo che da qualunque dramma, che non sia precisamente tragedia, sia escluso affatto ogni sorta di versi»¹⁶¹.

Con la contessa Frescobaldi Parisetti, Albergati intrattenne un carteggio durato all'incirca sei mesi¹⁶², su iniziativa della nobildonna che si rivolse ad Albergati in qualità di «Comico Poeta»¹⁶³. Grazie anche alla vittoria dell'agone parmense, la fama della sua competenza sconfinava ormai dalle esperienze private e dai conoscenti più vicini, rimbalzando di città in città. Gli venivano dirette richieste in ogni ambito dello spettacolo, dalla recitazione in cui aveva saputo distinguersi, all'aiuto nella diffusione di nuove drammaturgie fino alla commissione di opere per specifiche compagnie dilettantistiche.

Ella ch'è Scrittore originale: e amando e stimando un tal Autore [d'Arnaud] mi figuro che lo imiterà. Con siffatta idea mi fo coraggiosa di pregarla a favorirmi di qualche pezzo del succennato carattere, inedito però¹⁶⁴.

¹⁵⁹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a Il Prigioniero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. III, pp. 3-4, citazione a p. 3.

¹⁶⁰ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 14 giugno 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 8. Il carteggio tra Albergati e la Frescobaldi Parisetti è trascritto in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi contessa Parisetti: suo carteggio col marchese Francesco Albergati Capacelli*, Modena, Giovanni Ferraguti e C., 1914. Per la trascrizione di questa lettera si veda *ivi*, pp. 54-55.

¹⁶¹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 24 giugno 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 10; trascritta in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., pp. 57-58.

¹⁶² Precisamente la corrispondenza ebbe inizio il 22 aprile 1784 e l'ultima lettera di cui disponiamo è datata 4 ottobre 1784.

¹⁶³ Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 22 aprile 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 1; trascritta in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., pp. 41-43.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

La richiesta proveniente dalla Frescobaldi Parisetti doveva soddisfare una «Compagnia di Giovani civili»¹⁶⁵ che a Rubiera, località in cui la contessa dimorava, si diletta di rappresentare tragedie e commedie in autunno. Essendo il pubblico composto da gentiluomini e intellettuali, la compagnia intendeva stupire i suoi spettatori con pezzi nuovi, non ancora usciti alle stampe. Il programma previsto dal «Capo della Compagnia», come lo chiama la stessa contessa, comprendeva «tre pezzi, uno cioè di gusto popolare, un altro tetro e lagrimoso, e finalmente un terzo di mezzano carattere»¹⁶⁶. Avendo già procurato il primo e il terzo, ad Albergati rimaneva da provvedere al secondo. In quel momento, però, il marchese disponeva soltanto di una farsa inedita, *Le Convulsioni*, pronta per essere spedita. Anticipò però di avere in cantiere un dramma, che le avrebbe inviato volentieri una volta concluso¹⁶⁷.

Domande simili gli arrivarono anche da Fabriano e da Torino. Pierfrancesco Serra, ad esempio, lo supplicava di inviargli qualche nuova produzione per la Marchesa del Grillo e sua figlia, moglie del Barone Scarlatti, che erano «solite a far recitare nella Loro Casa di villa in tempo d'Autunno qualche Commedia»¹⁶⁸. Albergati aveva già provveduto a quel teatro con tre traduzioni, che non furono però rappresentate perché il numero dei personaggi superava quello delle persone che potevano essere impiegate a recitare; pertanto gli venne commissionata «qualche cosa, la cui azione sia compresa in pochi Personaggi»¹⁶⁹. Giuseppe Grassi, invece, nel 1796 avvertiva il marchese bolognese di aver inserito nel programma del suo teatro torinese una sua «originale produzione»¹⁷⁰, secondo accordi che avevano preso precedentemente.

Prima di diventare un autore, lesse moltissimo e non smise mai di patrocinare e sostenere scrittori a lui cari, presso amici e conoscenti, grazie anche al suo stato di notorietà conclamato. Goldoni, ad esempio, ricevette spesso opere da Albergati, fin dai

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Venezia, 30 aprile 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 2; trascritta in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., pp. 43-44.

¹⁶⁸ Lettera di Pierfrancesco Serra a Francesco Albergati Capacelli, Fabriano, 20 agosto 1790, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Lettera di Giuseppe Grassi a Francesco Albergati Capacelli, Torino, 14 novembre 1796, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, cc.n.n.

primi anni della loro conoscenza, come si evince da una lettera di Goldoni a Flaminio Scarselli:

Dal sig. Senatore Albergati mi fu spedito un di Lei compitissimo foglio, unito ad un tomo delle tragedie di V. S. ill.ma, delle quali mi ha voluto far degno per sua liberalità e gentilezza. Dopo una lunga villeggiatura le ho qui trovate, ho fatto legar il libro, e ho principiato a gustarle con un piacere infinito¹⁷¹.

Trattamento di sostegno che riservò anche a colui che diventò il tragediografo per antonomasia del XVIII secolo, Vittorio Alfieri. Seguendo le fasi del loro rapporto, ricostruite da Enrico Mattioda, si evince che Albergati seguiva da lontano l'evoluzione del conte e quando finalmente, nel marzo 1783, poté leggere il primo tomo delle tragedie ne rimase, in un primo momento, deluso¹⁷². Nella sua prima analisi Albergati si concentrò sui «difetti strutturali delle tragedie, sull'inverosimiglianza e sui necessari e taciuti cambiamenti di scena»¹⁷³, osservazioni che distinguono le sue riflessioni dalle altre recensioni «per il costante riferimento al problema della messa in scena e della recitazione: problema che solo un esperto scrittore/attore come Albergati poteva individuare alla prima lettura»¹⁷⁴. È solo dopo aver ospitato Alfieri a Zola qualche mese dopo – nel giugno dello stesso anno – che Albergati si rese conto di avere di fronte non solo un letterato, ma un appassionato di teatro *tout-court* come lui e il suo giudizio critico si trasformò in stima, amicizia e vera e propria promozione, secondo due direttrici, come documenta l'epistolario alfieriano. In prima istanza Albergati, rappresentando un “biglietto da visita” eccellente, poteva introdurre il tragediografo ad alcune delle più autorevoli personalità della drammaturgia.

¹⁷¹ CARLO GOLDONI, [Lettera] XXVI. A Flaminio Scarselli, Venezia, 23 agosto 1755, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 191-192, citazione a p. 191. Un altro caso è quello di Vincenzo Monti, che all'uscita del suo primo libro «non poteva ignorare – come spiega Angelo Colombo – in veste di destinatario di rilievo l'Albergati»: ANGELO COLOMBO, *Giunte e ritocchi per l'epistolario montiano. La corrispondenza con Francesco Albergati Capacelli*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», vol. CLXXII, a. CXII, fasc. 560, 1995, pp. 550-580, citazione a p. 569.

¹⁷² Sull'argomento si veda: ENRICO MATTIODA, *Le annotazioni di Francesco Albergati Capacelli alle prime tragedie di Alfieri*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XXI, n. 1, gennaio-aprile 1992, pp. 53-62.

¹⁷³ *Ivi*, p. 55.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Credo che il Sig[no]r Marchese sia in particolar conoscenza col nostro Sig[no]r Goldoni, e con M[onsieu]r Mercier, celebre Autore: ella mi farebbe una grazia singolare se volesse darmi due versi per ciascheduno di questi due celebri personaggi, ch'io mi spiro di conoscere; e son certo, che un mezzo più opportuno per esserne cortesemente accolto, non lo posso trovare, che di esser loro indirizzato da persona come lei¹⁷⁵.

D'altro lato il marchese bolognese si incaricò di far circolare le opere alfieriane nelle piazze in cui si muoveva abitualmente e in cui, quindi, aveva costruito una rete di relazioni grazie alla quale dare la giusta visibilità allo scrittore.

Io la minaccio poi di richiederle un nuovo favore, e sarà di farmi inserire nella gazzetta di Bologna, e in qualch'altra di Lombardia, o dello stato di Veneto, un articolo che mi preme molto di rendere pubblico; ma della più autentica pubblicità, riguardante certe mie opere. Penso di farlo inserire, e già ne ho i mezzi, nelle gazzette di Toscana, di Mantova, e di Milano, e di Torino; sicché se ella mi procura Bologna, e altri due luoghi come a Venezia, o Verona, e Modena, basterà credo¹⁷⁶.

Nella memoria della letteratura teatrale il nome di Francesco Albergati Capacelli compare tra i "minori", ma è innegabile che il ruolo da lui svolto nei tanti ambiti dello

¹⁷⁵ VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 83. *A Francesco Albergati Capacelli*, Siena, 19 settembre 1783, in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, 3 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1989, vol. I (1767-1788, 1963), pp. 172-173. Le lettere ad Albergati sono presenti soltanto nei primi due. È da notare, inoltre, che nell'*Epistolario* si raccolgono soltanto le lettere di Alfieri, mentre mancano totalmente le lettere inviate dai corrispondenti, tra cui quelle di Albergati, che non è ancora stato possibile rintracciare.

¹⁷⁶ VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 272. *A Francesco Albergati Capacelli*, Firenze, 7 dicembre 1793, in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, cit., vol. II (1789-1798, 1981), pp. 132-133, citazione a p. 133. Nella «Gazzetta di Bologna» si trova il riscontro di questa richiesta, pubblicata alla fine del mese di dicembre. Questo, dunque, l'avviso che premeva far circolare ad Alfieri: «Vittorio Alfieri crede necessario di prevenire il Pubblico Italiano, che essendogli stati già confiscati, ed ora ultimamente venduti i suoi Libri, Carte, ed effetti tutti, da Lui lasciati in Parigi, fino dalla partenza nell'Agosto del 1792, potrebbe ora benissimo accadere, che per una qualche speculazione libraria mercantile si venissero a pubblicare in Parigi, sotto il suo nome, delle Opere o non sue, od a capriccio alterate. Il suddetto Autore preventivamente dunque smentisce, e dichiara di non accettare per sua, ogni qualcuna Opera sì in Versi, che in Prosa, la quale o stampata Oltremonti, ovvero con falsa data, in Italia, venisse a comparire alla luce d'ora in appresso, sotto il di Lui nome. Eccettuandone le sole cinque Opere infrascritte, già da Lui pubblicate. 1. *L'America libera*. Odi cinque. Kehl 1784. 2. *La Virtù sconosciuta*. Dialogo in Prosa. Kehl 1786. 3. *Panegirico di Plinio a Trajano*. Edizione prima Parigi. Da Pierre 1787. 4. *Tragedie*. Volumi 6. Parigi. Didot 1788. 5. *Panegirico di Plinio a Trajano*. Seconda Edizione; tutte in forma di Ottavo. Parigi. Didot 1789», cfr. «Gazzetta di Bologna», n. 105, martedì 31 dicembre 1793. È interessante vedere come, a partire dall'epistolario, si possa ricostruire il ruolo avuto dal marchese Albergati nelle vicende legate alla circolazione delle opere alfieriane nei territori veneti ed emiliani. A questo proposito si vedano le seguenti lettere di Vittorio Alfieri a Francesco Albergati Capacelli: Parigi, 10 novembre 1789; Parigi, 16 febbraio 1790; Parigi, 20 agosto 1790; Firenze, 6 novembre 1793; Firenze, 23 novembre 1793; 24 dicembre 1793; Firenze, 11 gennaio 1794, Firenze, 18 gennaio 1794, *ivi*, pp. 15-139.

spettacolo in cui si mosse ebbe un'eco che superò i confini territoriali in cui era attivo, legandolo indissolubilmente alle arti di Melpomene e Talia e non stupisce, quindi, che fosse definito il «Dittatore del Teatro Italiano»¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 6 maggio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 3; trascritta in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., pp. 44-45. Si segnala un refuso che compare nella data della trascrizione di questa lettera: 1874 invece di 1784.

CAPITOLO SECONDO

ATTIVITÀ SPETTACOLARE A BOLOGNA E IN VILLA

1. Gli esordi teatrali

Il contesto bolognese

Dalla metà del XVII secolo si diffusero a Bologna teatri che si possono definire “privati a pagamento”, un sistema economico dello spettacolo che fondeva il carattere chiuso delle sale private con la fruizione pubblica dietro compenso. Marina Calore precisa:

La novità del fenomeno non consisteva tanto nel fatto che un teatro fosse “pubblico” e che i suoi spettacoli fossero “a pagamento”. Questi medesimi requisiti erano già del teatro della Sala di Bologna [...]. Più giusto sarebbe dire che i nuovi teatri erano “privati” ma aperti al pubblico dietro pagamento¹.

Il primo esempio di questa tipologia fu il Teatro Formagliari, inaugurato nel 1640, grazie all’interesse della famiglia Guastavillani. Si trattava di uno spazio nato all’interno di un’abitazione – che già nel 1636 era stato affittato dall’Accademia dei Riaccesi allo scopo di allestire rappresentazioni e recite – ampliato e dotato di «palco, scene, macchine e palchetti»². Al Formagliari seguirono il teatro Malvezzi, il Marsigli-Rossi e il Comunale³. La causa del proliferare delle forme private di teatri è spiegata da Corrado Ricci, autore del volume *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*.

¹ MARINA CALORE, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981, p. 95.

² GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de’ suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali, 1868-1873, vol. IV (1872), p. 252.

³ «Per ordine di tempo il primo teatro di Bologna è stato quello della *Sala* (1547-1788) nel palazzo del Podestà [...]; fu poscia costruito il *Formagliari* (1636-1802) [...], detto anche de’ Zagnoni o della Croce dei Casali; indi venne il *Malvezzi* (1651-1745), il *Marsigli-Rossi* (1710-1825) e finalmente il *Comunale* (1763)»: GIUSEPPE COSENTINO, *Il teatro Marsigli-Rossi*, cit., pp. 14-15. Si veda anche: LODOVICO FRATI, *Il Settecento a Bologna*, cit., pp. 125 e segg.

I teatri pubblici [...] erano troppo poco in cospetto alla passione dei Bolognesi per la musica e per la commedia. Non vi fu per questo famiglia patrizia che non costruisse nel proprio palazzo qualche teatrino per recitarvi commedie, o cantarvi intermezzi ed opere⁴.

La passione dell'aristocrazia per il teatro coinvolgeva numerose famiglie bolognesi tanto da favorire la fondazione di spazi che nel tempo si costituirono come teatri veri e propri. Accanto a queste sedi, che negli anni divennero quindi pubbliche a tutti gli effetti, spogliate della forma esclusiva che le aveva promosse e volute, si svilupparono altre tipologie di teatro.

Verso la fine degli anni Novanta del Novecento, alcune ricerche attorno alle attività spettacolari del XVIII secolo nel territorio emiliano-romagnolo hanno evidenziato l'esistenza parallela «di due mondi separati, pur se coesistenti e a volte intrecciati»⁵: quelli che Eugenia Casini-Ropa – con espressioni, che ci sentiamo di abbracciare – ha definito “teatro della professione” e “teatro della cultura”, ossia il sistema «lucrativo dei comici itineranti» e quello «dei letterati e dei dilettanti nobili e alto borghesi»⁶. Adottiamo il vocabolo “dilettante” con l'accezione *ante* Rivoluzione francese, secondo la spiegazione offerta da Enrico Mattioda:

Intorno all'uso del termine ‘dilettante’, per indicare chi si occupa di un'arte o di una disciplina non per professione ma per piacere, si riscontra una notevole confusione dovuta al sovrapporsi di più funzioni, lingue e miti culturali che hanno condotto a intendere il termine come una categoria atemporale della modernità, invece che come una figura culturale ben

⁴ CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., pp. XV-XVI. La «passione dei Bolognesi» per il teatro è dimostrata anche dal cospicuo numero di comici professionisti che la città donò ai teatri della penisola. Nella raccolta *Notizie storiche de' Comici Italiani* redatta da Francesco Bartoli, attore bolognese egli stesso, si conta una settantina di attori originari di Bologna, il gruppo più numeroso dopo quello dei veneti: cfr. FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit. Inoltre per molti di loro le scene dilettantistiche costituirono la prima palestra di prova, come suggerisce Marina Calore: «Tutti costoro erano in possesso, oltre che di cultura e d'un mestiere, di varie esperienze fatte con spettacoli dilettanteschi sì, ma non per questo raffazzonati, anzi il più delle volte ambiziosi [...]. Attori dotati di retta dizione, portamento elegante, presenza scenica, abitudine a memorizzare le parti, avevano mire artistiche maggiori rispetto a coloro che li avevano preceduti nella Comica Professione», MARINA CALORE, *La Comica Professione. Dilettanti e professionisti di teatro nella Bologna del XVIII secolo*, in «Strenna Storica Bolognese», a. XXXVI, 1986, pp. 91-114, citazione alle pp. 104-105.

⁵ EUGENIA CASINI-ROPA, *Presentazione*, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 9-15, citazione a p. 11.

⁶ *Ibidem*.

definita, emersa nel XVII secolo (come termine distintivo rispetto alla definizione delle categorie professionali emergenti nel campo delle arti) e che si esaurì con la Rivoluzione francese. Chiarisco subito che non intendo qui occuparmi del dilettante nel senso moderno e borghese del termine (che si impone, appunto, dopo la rivoluzione francese), ma della sua realizzazione storica e sociale in epoca di Antico Regime, quando indicava un uomo – solitamente, ma non necessariamente, aristocratico – che si occupava di un'arte o di una disciplina per proprio piacere, in un luogo privato e rifiutando la mercificazione della sua attività⁷.

A Bologna l'usanza di praticare il teatro dilettantesco iniziò con il marchese Giovan Gioseffo Orsi⁸. Proponendosi come allestitore di spettacoli domestici per puro diletto – senza, cioè, alcun interesse redditizio e provvedendo, al contrario, personalmente a mezzi e risorse – Orsi condivideva gli intenti e le scene con una cerchia di amici di estrazione sociale nobile di fronte ad una platea ristretta e privilegiata.

Interrotto il corso ben presto degli Studj, si abbandonò ai divertimenti, e solazzi più geniali. Il principale, in cui egli si perdette per qualche tempo, fù il piacere delle Commedie, che in Case private si recitavano con emulazione da due brigate di Cavalieri, e Dame. La maestria con cui questi nobili, e spiritosi Comici comparivano sul Teatro, accresceva ogni dì più il concorso, e plauso degli Spettatori; e questo plauso faceva poi crescere anche ne Comici il piacere di continuare in quel faticoso esercizio colla sola dolce ricompensa della lode, e del pubblico gradimento. Più nondimeno degli altri giovani vi faticavano due d'essi, cioè l'Orsi, ed un altro il quale avendo di poi meglio impiegato il suo talento, si meritò col tempo la Porpora Cardinalizia⁹.

Nonostante poi Orsi abbia abbandonato la recitazione in prima persona, non smise di interessarsi di teatro e soprattutto di quello dei dilettanti, ospitando spettacoli nel suo palazzo in città e nella tenuta di Villanova di Castenaso e promuovendo l'attività di

⁷ ENRICO MATTIODA, *Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI, 2016, pp. 354-405, citazione a p. 354.

⁸ È ancora Mattioda a far principiare la «scuola recitativa dei dilettanti bolognesi» con Orsi: cfr. *ivi*, p. 380. Per alcune informazioni su di lui, si rimanda alla voce *Orsi, Giovan Gioseffo Felice*, a cura di Valentina Varano, in DBI, vol. LXXIX (2013), pp. 602-605.

⁹ Voce: *Orsi Giovan Gioseffo marchese*, in GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia San Tommaso d'Aquino, 9 voll., 1781-1794, vol. VI (1786), pp. 197-209, citazione a p. 198. Per questa voce Fantuzzi riporta esattamente quando scritto in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Memorie intorno alla Vita del Marchese Gio. Gioseffo Orsi*, Modena, Soliani, 1735.

attori e drammaturghi; il suo contributo fu talmente notevole da meritarsi un posto tra i «più influenti e significativi conoscitori dell'arte della scena negli anni fra i due secoli»¹⁰.

L'esperienza dei teatrini privati e nobiliari non fu tuttavia prerogativa italiana; anche la vicina nazione francese stava esplorando le possibilità di allestimenti domestici. Nel 1757, l'opera destinata ad essere ricordata come l'archetipo del “dramma borghese”, *Le fils naturel* di Denis Diderot, esordì nella dimora del duca d'Ayen, rientrando, secondo Roberto Tessari, in:

un fenomeno – non sconosciuto in altri ambiti, ma oltremodo diffuso nel contesto francese – che la storia successiva (quasi sino ai nostri giorni) o ignorerà del tutto o si limiterà ad annoverare tra le *curiositates* di meno ampia portata, catalogabili al più tra i capricci delle mode e le bizzarrie passeggiere della mondanità *à la page*: l'autentica inflazione settecentesca di quelle strutture private per gli spettacoli che a loro tempo vennero per lo più raccolte e confuse sotto la terminologia *théâtres de société*, ma che sarebbe forse più corretto definire – come aveva proposto nel 1782 il marchese di Paulmy d'Argenson – *théâtres particuliers*¹¹.

A questo punto si rende necessaria una precisazione, a partire da un interrogativo di non semplice soluzione: il teatro nobiliare è quindi teatro di società? Il dato che permette di improntare una risposta riguarda l'utilizzo del teatro da parte della collettività, esso «venne sottoposto ad analisi, dibattuto, criticato, riformato, comunque fu frequentato, goduto, vissuto ed agito con intensità. Fece parte integrante delle consuetudini del vivere civile»¹². Comunemente, parlando di “teatro di società” si intende

¹⁰ GERARDO GUCCINI, *Dall'Innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, in «Teatro e storia», a. II, n. 2, ottobre 1987, pp. 251-293, citazione a p. 263. Come ricorda Marina Calore, nel trentennio dal 1673 al 1703, Orsi fece mettere in scena sia commedie improvvisate, sia premeditate e anche tragedie. Tra le sue relazioni più significative si ricordano quelle con Luigi Riccoboni agli inizi della sua carriera e con Pier Jacopo Martello che, grazie ai suoi incoraggiamenti, intraprese la strada di autore drammatico che lo portò a diventare il padre del celebre verso tragico che prese il nome di “martelliano”. Per queste e altre informazioni si vedano: MARINA CALORE, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981, in particolare le pp. 115-117 e la voce *Giovan Gioseffo Orsi (1652-1733)*, a cura di Gerardo Guccini, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 175-180.

¹¹ ROBERTO TESSARI, *Tra dominio della ragione e impero dei sensi. I théâtres particuliers nel Settecento francese*, in ROBERTO ALONGE (a cura di), *L'impero dei sensi: da Euripide a Oshima*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 119-138, citazione alle pp. 123-124. Nuovi studi sui *théâtres de société* sono in atto all'Università di Losanna, con un progetto di ricerca omonimo, consultabile on-line: <http://www.theatresdesociete.ch> (data di ultima consultazione: 24 giugno 2018).

¹² MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 61.

il teatro messo in campo dall'alta società per l'alta società, un teatro elitario e chiuso¹³. In una prospettiva moderna, una tale espressione può aprire le porte ad interpretazioni più vaste e può al contempo coinvolgere gli aspetti più ampi della società. È in quest'ottica che osserviamo il campo d'azione di Francesco Albergati Capacelli, il quale, portando avanti una tradizione a cui aveva assistito fin da giovanissimo e collocandosi all'interno del dilettantismo teatrale inaugurato da Orsi, fece del teatro non solo un'attività sporadica e ricreativa, ma un manifesto di intenti e una missione artistica e sociale. In questo senso si può dire che il suo fu un teatro di società, non tanto con la sola accezione di "nobiliare" perché praticato e offerto negli ambienti dell'alta società, ma con un'attenzione tutta nuova – che potremmo definire illuministica – al coinvolgimento della società civile nelle sue attività spettacolari, che indubbiamente serbavano al suo interno visioni sociali e teoriche ben precise. Anche grazie al suo apporto, nella città emiliana si poté assistere al quadro descritto da Marina Calore:

Se la situazione di Bologna appare nel corso del Settecento, statica, pacifica, solo frivola, cristallizzata nelle secolari istituzioni, ciò non vuol dire che anche qui non si compiono lenti ma inesorabili mutamenti sociali che porteranno alla costituzione del ceto borghese. Per primo mutò proprio il modo di pensare dell'aristocrazia che pur godendo dei suoi privilegi, cominciò a reputare giusto e ragionevole un avvicinamento tra diverse classi sociali in base al merito e alle capacità individuali più che al titolo ereditato dagli avi. Ciò accadeva più in teoria, ma anche in pratica filtrarono le idee filosofiche e filantropiche di Francia. Il teatro fu indubbiamente un luogo di confronto e di diffusione di tali idee¹⁴.

Bologna fu la patria di Albergati, il luogo in cui iniziò ad amare e praticare il teatro, ma non fu per lui una palestra semplice e compiacente. Nei primi anni di attività teatrale non ebbe il campo libero come desiderava: da un lato si doveva scontrare con le volontà materne che imponevano un modello di condotta rigido, dall'altro anche i concittadini del

¹³ Per uno studio approfondito sul teatro di società (specificando che l'oggetto di studio è francese ma il lavoro vale anche per un discorso più universale) si rimanda a: MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Champion, 2003. Qui si può leggere una definizione di questa tipologia drammatica: «Le théâtre de société se définit comme un théâtre amateur, discontinu et non lucratif (sauf exceptions ponctuelles), distinct des autres théâtres amateurs sous leurs formes rurales, scolaires et familiales», *ivi*, p. 11.

¹⁴ MARINA CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 122.

suo rango non vedevano di buon occhio un impegno così abbondantemente profuso per attività considerate ancora esclusivamente legate all'ozio e al *divertissement*.

Prime esperienze cittadine

Nei primi anni di attività Albergati fu coinvolto negli allestimenti di spettacoli in alcuni palazzi cittadini, in una fase che potremmo definire “di studio” o, come l'ha chiamata Mattioda, di «apprendistato»¹⁵. Alcune memorie del tempo restituiscono con dovizia di particolari gli avvenimenti legati al teatro, pubblico e privato della città di Bologna. Nel *Diario* di Galeati – un documento prezioso conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio – sono riportate, con la stessa attenzione, le notizie degli eventi che ebbero luogo nelle case nobiliari così come quelle degli spazi pubblici che comprendevano – seconda la distinzione da noi proposta – anche quelli privati ad accesso pubblico. Tra le abitazioni considerate, trova spazio anche quella degli Albergati:

17 detto [febbraio 1746] Giovedì. Il Legato e Vice Legato andarono al Convento de Padri Domenicani ad ascoltarvi un'Opera intitolata *il Cattone*, recitata da que Padri, e la sera avanti erano andati a Casa del Marchese Senatore Albergati ad ascoltare un'altra Opera recitata da dame, e Cavalieri.

16. Mercordì [...] In una di queste Sere essendo d. Paolo Aldrovandi nel Scenario del Teatro Casali Formagliari li fu dato un urto che lo trasportò traboccone in mezzo il Scenario con gran riso degli Uditori, e fu nell'Intermedio nel tempo, che li Sonatori sonavano. Furono affisse scomuniche contro il delinquente, e non si poté sapere chi fosse¹⁶.

Alla fine degli anni Quaranta, il repertorio delle recite di casa Albergati comprendeva, oltre alle commedie all'improvviso di cui si è parlato nel precedente capitolo, anche spettacoli tragici. Il cronista Galeati riporta, ad esempio, che ad agosto 1747 venne rappresentata una tragedia, ad opera di «sei cavalieri e una dama»¹⁷. Nonostante non sia possibile stabilire con precisione in quale misura, a quell'altezza cronologica, il più giovane degli Albergati fosse impegnato nelle rappresentazioni, poiché

¹⁵ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 23.

¹⁶ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 3.

¹⁷ *Ivi*, pp. 22-23.

non abbiamo documenti che attestino il suo coinvolgimento, è ammissibile pensare che Francesco fosse la mente dietro la scelta dei testi da mettere in scena¹⁸, segnando già un atto di rottura con il gusto dei suoi concittadini, il cui genere privilegiato era la commedia improvvisata. Di questo, come del grande amore dei bolognesi per il teatro, fu testimone anche Goldoni, che incontrò una grande resistenza alla sua riforma.

C'est dans cette ville, la mere des sciences, et l'Athenes de l'Italie, qu'on s'étoit plaint, quelques années auparavant, de ce que ma réforme tendoit à la suppression des quatre masques de la Comédie Italienne. Les Bolonnois tenoient plus que les autres à ce genre de Comédies. Il y avoit, parmi eux, des gens de mérite qui se plaisoient à composer des Pieces à canevas, et des citoyens très habiles les jouoient fort bien, et faisoient les délices de leur pays. Les amateurs de l'ancienne Comédie, voyant que la nouvelle faisoit des progrès si rapides, crioient par-tout qu'il étoit indigne à un Italien de porter atteinte à un genre de Comédie dans lequel l'Italie s'étoit distinguée, et qu'aucune Nation n'avoit su imiter. Mais ce qui faisoit encore plus d'impression dans les esprits révoltés, c'étoit la suppression des masques que mon système paroissoit menacer; on disoit que ces personnages avoient, pendant deux siecles, amusé l'Italie, et qu'il ne falloit pas la priver d'un comique qu'elle avoit si bien soutenu. [...] Je pardonnois aux partisans des Comédiens à masque les griefs dont ils m'avoient chargé; car c'étoient des amateurs très habiles qui avoient le mérite de rendre eux-mêmes les Comédies à canevas intéressantes¹⁹.

Vale la pena approfondire un momento la questione delle preferenze del pubblico bolognese e, per farlo, utilizziamo ancora il manoscritto di Galeati che, riportando alcuni

¹⁸ A questo proposito si ricorda la già citata lettera di papa Benedetto XIV del 16 agosto 1752 in cui si parla espressamente della «recita di qualche Tragedia»: Lettera di papa Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 16 agosto 1752, cit.

¹⁹ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. I, pp. 346-350; «In questa città, la madre delle scienze e l'Atene d'Italia, alcuni anni prima, erano state avanzate lamentele sulla mia riforma che tendeva a sopprimere le quattro maschere della commedia italiana. I Bolognesi erano appassionati più degli altri a quel genere di commedia. C'erano, fra loro, persone di merito che si compiacevano di comporre delle commedie a soggetto; e alcuni cittadini di talento le recitavano molto bene, formando la delizia del paese. Gli amatori della vecchia commedia, vedendo che la nuova faceva dei progressi così rapidi, proclamavano dappertutto che era cosa indegna per un italiano far guerra a un genere di teatro in cui l'Italia si era segnalata e che nessuna nazione aveva saputo imitare. Ma ciò che faceva ancor più impressione in questi animi provocati a sdegno, era la soppressione delle maschere che la mia riforma pareva minacciare. Si diceva che quei personaggi per due secoli avevano divertito l'Italia e che non si doveva privarla d'una comicità ch'essa aveva creato e sostenuto così bene. [...] Io perdonavo ai partigiani delle commedie con le maschere le lamentele di cui mi caricavano, perché in fondo erano degli appassionati di talento che avevano il merito di rendere loro stessi interessanti le commedie a soggetto»: CARLO GOLDONI, *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*, cit., pp. 346, 350.

esempi di ciò che veniva allestito nella sua città nel 1748, presenta un utile *excursus* di quali generi venivano offerti nei vari teatri. Nel Teatro Pubblico, per iniziare, «si rappresentano Opere, e Comedie in prosa con Intermezzi in musica», nel Teatro Formagliari si assiste a opere in musica e nel Teatro Marsigli Rossi vanno in scena opere e commedie in prosa²⁰. A questa selezione – da cui si denota il grande favore rivolto ai generi musicali – vanno aggiunte forme spettacolari innovative e sperimentali, proposte in quei teatri di natura privata ma a pagamento di cui si è parlato, come il «Teatro Pittorico, e matematico, ove si vedono le meraviglie dell'ombra, e della Luce», allestito in casa del marchese Palmieri, a cui si poteva accedere pagando 4 baiocchi per ciascun biglietto²¹.

Dalla lettura delle notizie raccolte nel *Diario* emerge con chiarezza la posizione egemonica detenuta dalle commedie, un dato che certamente non stupisce, ma che se ribaltato e osservato da un'altra prospettiva, mostra come lo spazio trovato dalle tragedie per la loro realizzazione non è quindi quello pubblico, ma quello dei teatri privati, quello di dilettanti come gli Albergati. Ed è proprio a partire da questo ragionamento sull'importanza del cambio di prospettiva che si aprono i nostri approfondimenti, seguendo la strada proposta da Fabrizio Cruciani:

È importante, evidentemente, conoscere gli attori professionisti; ma è utile anche conoscere nel concreto i dilettanti nella loro pienezza di realtà e nella loro individualità, senza le teleologie selettive consacrate dalla storiografia. La dialettica tra cultura teatrale e civiltà di teatro locali apre spiragli sulla manipolazione della storia del teatro, di cui la cultura del Settecento è la prima operatrice; e consente allargamenti di conoscenza e legittima allargamenti di prospettiva. Il «locale» e i dilettanti non sono oggetto di erudizione, ma investimento ideologico per guardare con più significato la civiltà teatrale del Settecento italiano²².

Non si intende qui offrire una visione esclusivamente domestica dell'attività di Albergati, anche perché non corrisponderebbe al vero. Egli stesso non si limitava alla partecipazione – poi organizzazione – di eventi teatrali all'interno delle proprie mura, ma era ben informato di ciò che succedeva nei teatri cittadini, di quali erano le

²⁰ Cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 27.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 72.

²² FABRIZIO CRUCIANI, *Problemi per lo studio dello spettacolo settecentesco in Emilia. Introduzione*, in SUSI DAVOLI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, cit., pp. 19-32, citazione a p. 29.

rappresentazioni in programma e dei gusti dei bolognesi, come si intuisce da una lettera scritta ad Agostino Paradisi il 22 aprile 1762.

Nel nostro Teatro Formagliari abbiamo la compagnia comica del Meddebach, che cominciò Domenica sera le sue rappresentazioni. Il Poeta di questa è il Chiari, ma io li ho persuasi conoscendo anche il gusto del Paese, a star lontano dalle commedie di lui e tenersi alle commedie, che diconsi all'improvviso, giacché la Truppa ne è capace. massime essendo fornita d'un eccellente Arlecchino, e a molte commedie del Goldoni le quali oltre all'esser belle, possono essere da questi comici maestrevolmente recitate. Sembrano persuasi, e finora fanno incontro grandissimo. Ai primi del venturo avremo nel teatro Marsigli una Operetta Buffa che sperasi molto vaga per gli attori e per la musica. A questo effetto si è fatto venire Piccini²³. I Balli saranno bellissimi²⁴.

Possiamo ricavare un ulteriore esempio di quanto Albergati fosse coinvolto nella sfera teatrale cittadina leggendo un passo di una lettera ricevuta da papa Benedetto XIV nel 1753, con il quale – come si è visto – intrattenne una corrispondenza con argomenti che spaziavano fino allo spettacolo. In questo caso leggiamo la replica ad un quesito di Albergati sullo stato di attuazione del divieto imposto dal pontefice per gli strumenti a fiato nel periodo di preparazione alla Pasqua²⁵.

Ci dispiace di dover rispondere al Nostro Marchese Francesco, non potersi da Noi ammettere, che nelle Musiche del Sabato Santo, o in quelle della Festa di S. Petronio si adoprinno in S. Petronio gli strumenti da fiato, avendoli già banditi, ed avendo tenuto fisso il Bando anche nelle Musiche delle Chiese Regie, che sono in Roma. Faccino dunque gli strumenti da fiato la loro comparsa nella bell'Opera, che ci dice prepararsi in Bologna per

²³ Pensiamo possa riferirsi al compositore Niccolò Piccinni (1728-1800), autore di numerose opere e commedie per musica, drammi giocosi e intermezzi. Per un approfondimento si veda la voce *Piccinni, Niccolò*, a cura di Lorenzo Mattei, in DBI, vol. LXXXIII (2015), pp. 180-184.

²⁴ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 22 aprile 1762, cit. Sulla sua disistima nei confronti di Pietro Chiari si legga quanto scriveva sempre a Paradisi un paio d'anni prima: «*La Maritata* del Chiari, che è l'unica commedia buona di quest'autore, che in essa è riuscito, perché non ha dovuto inventare i caratteri, ma solo seguire le tracce del Goldoni: questo è almeno il parer mio», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 agosto 1760, in BPR, *Fondo manoscritti reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc 1.

²⁵ Anche Galeati registra la messa al bando dei fiati: cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 25.

dopo Pasqua, quando però ne sia capace il troppo angusto, e sdruscito Teatro Formagliari²⁶.

Appare chiaro come per ogni elemento dello spettacolo vigesse un rigido controllo e di questo Francesco Albergati, sebbene ancora giovane, aveva piena coscienza. Ciò accadeva non solo nei teatri cittadini, come il teatro Formagliari di cui parla papa Benedetto XIV, ma anche con le recite nei palazzi privati, che dovevano essere vagliate e potevano essere eseguite solo dopo essere state sottoposte ad un permesso concesso dal legato²⁷.

Agli anni di apprendistato a Bologna tra teatri privati e teatri cittadini Albergati deve alcune delle conoscenze che successivamente diventeranno proficue collaborazioni. Durante il mese di febbraio 1749 Albergati ebbe l'occasione di conoscere alcune personalità del mondo artistico, con le quali negli anni lavorò più volte, come nel caso del pittore Prospero Pesci – su cui si dirà in seguito – e dello scultore Domenico Piò, che avevano preso parte come attori ad alcune rappresentazioni in casa Albergati di opere di Martelli²⁸.

²⁶ Lettera di papa Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 7 aprile 1753, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Lettere di Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli con le copie d'alcune altre lettere appartenenti al carteggio con esso Pontefice*, cc.n.n. Nel 1745 il teatro Malvezzi aveva subito un incendio, a causa del quale era rimasto attivo come teatro cittadino soltanto il Formagliari, che Lambertini ricorda piccolo e vecchio. Per le notizie sull'incendio si veda CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., pp. 159-162. In seguito alla distruzione del Malvezzi si avviarono i progetti per la costruzione del nuovo teatro Comunale, voluto dai cittadini e richiesto esplicitamente al papa con una supplica trascritta da Corrado Ricci nella sua storia aneddotica: cfr. *ivi*, pp. 168-170. Sulla costruzione di questo nuovo teatro Albergati informava, con un misto d'ironia, anche Voltaire: «Verso la metà di Maggio, avremo l'apertura del nostro nuovo Teatro, veramente magnifico, e superiore alle forze della nostra Città, che lo ha costruito: senza fallo Rousseau avrebbe qui muggito contro esso, e forse non senza ragione. Il Trionfo di Clelia sarà il dramma rappresentato, con balli e decorazioni, assai pompose», [*Letter*] D11079. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, 9 marzo 1763, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XXVI (*February-September 1763, letters D10973-D11439*; 1973), pp. 106-107.

²⁷ È ancora Galeati ad offrirci un esempio di questo meccanismo: «1749 [febbraio] 23 detto. Prima domenica di quaresima. Il Legato concesse licenza di recitar l'opera solita di [questo] Carnovale in Casa Albergati, ma non volle darla a d. Margarita per la recita della Rachele, perché gl'ebbe scrupolo, li disse bene, che se la voleva fare in Casa sua la facesse, ma non ebbe tanto coraggio», DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 80.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 77.

2. Teatro di villeggiatura a Zola Predosa

«Zola, carissima a me
ma frivolisima in Geografia»²⁹.

Il palazzo di campagna

A volere e ideare la villa di Zola Predosa fu Girolamo Albergati (1607-1688) intorno alla metà del XVII secolo, anche se il legame della famiglia con il territorio era molto più antico: secondo Gabriele Mignardi – che incrocia notizie riportate da Giovanni Battista Guidicini e Valerio Rinieri – quella zona, conosciuta anticamente come Zeula, era il luogo di origine dei primi Albergati³⁰. Il podere in cui venne eretto il palazzo si trovava nelle campagne fuori Bologna, a pochi chilometri dalla vita cittadina, e non era l'unico possedimento rurale degli Albergati i quali, avendo spostato l'ambito delle loro attività da quello mercantile e commerciale al ramo agricolo come proprietari terrieri, avevano allargato il raggio delle loro proprietà fondiarie che comprendevano – oltre a Zola Predosa – Anzola, Piumazzo, Casalecchio di Reno, Sasso, Budrio, Medicina, Rocca Corneta, Lizzano, Vidiciatico³¹. Il progetto della tenuta espletava dunque «una doppia utilizzazione: quella residenziale e quella imprenditoriale-agricola»³².

La costruzione di dimore nobiliari nelle campagne che attorniavano il centro urbano di Bologna risale alla fine del XV secolo, mentre la destinazione di queste grandi case a luogo di soggiorno cominciò all'inizio del secolo successivo, «sotto la spinta di un interesse nuovo per la campagna»³³. I palazzi infatti, da semplici costruzioni atte al controllo e allo svolgimento delle attività agricole e fondiarie, iniziarono a somigliare

²⁹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Venezia, 29 maggio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 6; trascritta in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., p. 48.

³⁰ Cfr. GABRIELE MIGNARDI, *Note di storia familiare*, in AA. VV., *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazioni e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo, Bolis, 1995, pp. 26-29. Per completezza si precisa che le opere a cui fa riferimento Mignardi, per la sua affermazione, sono: GIOVANNI BATTISTA GUIDICINI, *Riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797*, Bologna, Regia Tipografia, 1876 e VALERIO RINIERI, [manoscritto senza titolo], in ASBO, *Fondo Albergati, Miscellanea*, n. 62.

³¹ Cfr. GABRIELE MIGNARDI, *Note di storia familiare*, cit., p. 27.

³² GENNARO FILIPPINI, *La grande metafora. Emozioni, memorie, vita del Palazzo*, in AA. VV., *Le magnifiche stanze*, cit., pp. 151-175, p. 151.

³³ GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1967, p. 1.

sempre più a residenze signorili, con tutte le comodità che potevano servire per trascorrere i mesi estivi senza pensieri, dedicandosi all'ozio creativo (letterario, artistico, musicale e teatrale ad esempio) o sociale, con l'organizzazione di feste, battute di caccia, balli, «uno spazio – quindi – deputato al piacere materiale e spirituale assieme»³⁴. Fu proprio per adattarsi all'organizzazione di grandi eventi che le ville subirono numerosi e importanti rifacimenti, che le ponessero in risalto e che le rendessero luoghi attraenti e accoglienti, «come fece il marchese Girolamo Albergati quando con la villa-palazzo di Zola intese eclissare i suoi contemporanei»³⁵.

L'utilizzo delle ville di campagna come luoghi di riposo e di svago dell'alta società, che poteva qui dimenticare le incombenze e le rigidità del mondo impostato della struttura cittadina, riprendeva il mito arcadico dell'immersione dell'uomo nella natura e del benessere, anche creativo, che ne derivava. È d'obbligo precisare, tuttavia, che queste consuetudini erano, al tempo del marchese Girolamo, privilegi assoluti dell'oligarchia senatoria bolognese, di cui gli Albergati facevano parte a pieno titolo³⁶.

Il palazzo fu edificato a sette chilometri da Bologna nel decennio tra il 1659 e il 1669 dall'architetto Giovan Giacomo Monti³⁷. Presenta una struttura a «parallelepipedo di 64x32 metri di base e 27,30 di altezza, radicato a terra da bastioni angolari, sormontato al centro da una torre quadrata alta 43,30 metri»³⁸, completamente isolato dagli edifici rustici della corte, della quale caratterizza il centro con la sua possente presenza.

Al suo interno esibisce una «logica distributivo-funzionale di ordine gerarchico» che inizia dal salone centrale, da cui si accede alle controsale laterali e si procede, con

³⁴ MARINA CALORE, *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, in «Strenna Storica Bolognese», a. XXXIV, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 71-95, citazione a p. 72.

³⁵ MARINA CALORE, *Bologna a Teatro*, cit., p. 110.

³⁶ Si precisa che Girolamo Albergati fu un'autorità all'epoca, infatti non solo godeva dei privilegi dovuti al suo rango nobiliare, ma fu anche «ambasciatore di Bologna a Roma nel 1644 e da vecchio fu decano del senato bolognese», un ruolo che permise a lui e ai suoi discendenti di mantenere una posizione di grande preminenza sui contemporanei: cfr. GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., p. 48.

³⁷ Gianpiero Cuppini e Anna Maria Matteucci spiegano che per decidere a chi attribuire il mandato di progettazione della villa, il marchese Girolamo Albergati istituì un concorso, la cui prima chiamata non portò alcun risultato per l'insoddisfazione del committente. Soltanto dopo questo tentativo fallimentare si decise di affidare il compito a Bonifazio Socchi e a Gian Giacomo Monti, lasciato unico responsabile dopo poco, per la morte di Socchi: cfr. *ibidem*. Sulla paternità del progetto e sulla figura dell'architetto che completò i lavori si vedano la voce *Monti, Giovan Giacomo*, a cura di Alessandro De Lillo, in DBI, vol. LXXVI (2012), pp. 265-267 e il saggio ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *Villa Albergati. Originalità dell'architettura barocca emiliana*, in AA. VV., *Le magnifiche stanze*, cit., pp. 55-91.

³⁸ GENNARO FILIPPINI, *La grande metafora*, cit., p. 152.

«collegamenti verticali», seguendo quest'ordine: «chiostrine di aerazione, sale, stanze, locali di servizio»³⁹. Gennaro Filippini nota come questo schema garantisca una funzionalità adattabile a molte soluzioni e, soprattutto, ad un gran numero di ospiti, anche di ceti diversi e con eventuale personale di servizio al seguito⁴⁰.

Il palazzo era stato affrescato, a pochi anni dall'inizio dei lavori architettonici, da Angelo Michele Colonna, tra il 1666 e il 1670 circa, prima che fosse sostituito nel 1685 da Giovanni Antonio Burrini⁴¹. Successivamente, intorno alla metà del XVIII secolo, gli affreschi vennero affidati ad uno dei «migliori decoratori che Bologna potesse offrire»⁴², Vittorio Bigari.

Nella seconda metà del Settecento la villa, sotto la direzione di Francesco Albergati Capacelli, divenne il luogo destinato a dare vita all'unione tra quelli che Ezio Raimondi e Lucia Rodler hanno definito «placida Arcadia» da un lato e «razionalità rinnovata dal lume pungente dell'*esprit* moderno»⁴³ dall'altro. Uno degli interventi più significativi delle trasformazioni avviate dal marchese Francesco riguarda le decorazioni pittoriche negli interni della villa. Dietro queste risoluzioni c'era senza dubbio l'intento di ammodernare il palazzo e donargli ulteriore pregio, ma anche un riflesso del suo amore per l'arte, rimasto in almeno due testimonianze: la sua collezione, proprio a Zola Predosa, di ritratti illustri e l'orazione *Della Pittura*, scritta per una lettura all'Accademia di Venezia nel 1784⁴⁴.

³⁹ Per tutti questi dati e per una descrizione analitica e tecnica dell'impianto strutturale cfr. *ivi*, pp. 152-160.

⁴⁰ Dagli studi effettuati «si evince che tutte le stanze, ad esclusione del salone e delle controsale, avevano arredi che ne consentivano, in situazioni di eccezionalità, l'utilizzazione anche a camere da letto», dimostrazione del principio di accoglienza di numerose persone che regnava nella villa: cfr. *ivi*, p. 160.

⁴¹ Per quanto concerne queste informazioni si veda GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., p. 116.

⁴² *Ivi*, p. 118.

⁴³ EZIO RAIMONDI, LUCIA RODLER, *Le architetture eloquenti di villa Albergati*, in AA. VV., *Le magnifiche stanze*, cit., pp. 31-45, citazione a p. 31.

⁴⁴ Francesco Albergati collezionava nella sua villa ritratti di alcuni dei suoi più illustri amici, corrispondenti o artisti in genere, tra cui quello di Voltaire, di Metastasio, di padre Martini, di Baretti e del sovrano polacco Poniatowski: cfr. GIUSEPPE ORTOLANI, *Note*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, p. 823. La richiesta di un ritratto di Voltaire «o in rame, o colorito» si legge in una lettera del 1759: cfr. [Letter] D8564. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, 31 Ottobre 1759, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XX (*March-November 1759, letters D8148-D8624*, 1971), p. 429. Il marchese ne aveva richiesto uno anche a Carlo Goldoni e a Vittorio Alfieri. Goldoni aveva tentato a lungo di soddisfare questo desiderio, ma dalle sue lettere risulta come fosse rimasto deluso dai primi risultati. A questo proposito si vedano le seguenti lettere di Carlo Goldoni a Francesco Albergati Capacelli: Parigi, 30 ottobre 1764; Parigi, 3 dicembre 1764; Parigi, 18 marzo 1765 in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 325-337. La richiesta ad Alfieri arrivò nel 1792: «M'insuperbirei della domanda ch'ella mi fa d'un mio ritratto, se non l'attribuissi in

Secondo Maria Pace Marzocchi il principale commissionario delle nuove pitture fu Prospero Pesci⁴⁵, assieme al figlio Gaetano, con il quale realizzò grandi paesaggi a partire dal 1776 fino al 1778⁴⁶. Uno scritto di Luigi Ignazio Albergati rivela il nome di un altro artista coinvolto nelle decorazioni della villa:

1. Una camera vagamente dipinta ad ornato, e figure, e fiori: è opera questa del professore Bartolomeo Valliani pistoiese, maestro in quella città, e nipote del Valliani di cui vedonsi molte opere in questo palazzo.

[...]

4. Una grande camera dipinta a verdura, e boscareccia dalli Prospero, e Gaetano Pesci maestri bolognesi, con varie figure di Giuseppe Valliani. Non ha essa che lume di lume, ma servendo ad uso del ballo, allorquando è illuminata produce un grandissimo allegro effetto.

5. Altra camera non meno grande, e sullo stile dell'antecedente, che però rimane più viva perché luminosa, è pittura delli stessi Pesci, e Valliani⁴⁷.

La collaborazione di Francesco Albergati con questi artisti è attestata ben prima del 1776. Nel luglio 1767 infatti il marchese scriveva alla madre da Venezia: «Dalla viva voce

lei a semplice amicizia, che lascia desiderare talvolta la faccia di una persona lontana, per ricordarsela meglio. Onde interpretando io così questo suo desiderio, le acchiudo qui due o tre rametti della mia figura non so quanto simili: ma insomma quali gli ho», VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 239. *A Francesco Albergati Capacelli*, Parigi, 25 marzo 1792, in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, cit., pp. 75-76, citazione a p. 75. Risulta inoltre che il conte inviò altri ritratti incisi su rame: cfr. VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 277. *A Francesco Albergati Capacelli*, Firenze, 15 febbraio 1794, *ivi*, p. 142. L'orazione di cui si parla è: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della pittura. Orazione recitata nella pubblica Veneta accademia di pittura, scultura, e architettura nella primavera dell'anno 1784 per la solenne distribuzione de' premi alla pittura proposti nello scorso anno 1783*, Venezia, Savioni, [1784].

⁴⁵ Per un approfondimento su Prospero Pesci (1710-1784), allievo di Serafino Brizzi, si rimanda almeno a: GIAN CARLO CAVALLI, *Dalla «prospettiva» al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel '700*, in MATTEUCCI ANNA MARIA, LENZI DEANNA, BERGAMINI WANDA, CAVALLI GIAN CARLO, RENZO GRANDI, ANNA OTTANI CAVINA, EUGENIO RICCOMINI (a cura di), *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cit., pp. 301-316; e alla voce *Prospero Pesci (1710-1784)*, *ivi*, p. 339.

⁴⁶ Per una descrizione dei cicli decorativi nelle varie stanze del palazzo di Zola si rimanda a: LUIGI IGNAZIO ALBERGATI CAPACELLI, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture con piante*, Bologna, dai tipi dei Nobili e comp., 1837, in particolare le pp. 12-23 e alla più recente analisi: MARIA PACE MARZOCCHI, *«S'incomincia dal piano terreno, ove tutte le camere sono dipinte dall'alto al basso»*, in AA. VV., *Le magnifiche stanze*, cit., pp. 141-149. Gli svariati lavori eseguiti dai Pesci sono documentati da alcune ricevute di pagamento conservate tra le carte di Francesco Albergati Capacelli: cfr. [carte varie] in ASBO, *Fondo Albergati, Carte d'amministrazione*, b. 2 (1665-1791), cc.n.n.

⁴⁷ LUIGI IGNAZIO ALBERGATI CAPACELLI, *Descrizione del palazzo*, cit., p. 12. Un resoconto delle maggiori mani che decorarono le pareti della villa si legge anche in una lettera di Jacopo Taruffi: «Vorrei sapere chi fu il fondatore di Zola [...]. I pittori che vi hanno lavorato, cioè Colonna, Mitelli, Burini, e se ha piacere vi si nomini ancora Valliani per l'appartamento superiore e così pure Padre e Figlio», Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 26 agosto 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

del Signor Giuseppe Valiani ella, se vorrà, potrà avere nuove di me e della magnifica ed allegra villeggiatura [...]. Il suddetto Valiani dipingerà due camere in Zola, e poi ritornerà subito a Verona»⁴⁸. Con Prospero Pesci la conoscenza risaliva perfino agli anni Quaranta, come pittore accanto a Brizzi nel palazzo degli Albergati a Bologna, ma anche esterno al ruolo di decoratore. Secondo quanto attestato da Galeati, infatti, Pesci amava il teatro e si dilettava a recitare nei teatri privati dei palazzi nobiliari, tra cui proprio quello degli Albergati: «Nel Palazzo del marchese Albergati si rappresentano Opere del medesimo Martelli [Pier Jacopo], vi recita il Pittore Prospero Pesci, il Scultor Domenico Piò»⁴⁹. Non si può stabilire quando iniziarono le collaborazioni teatrali, ma Prospero Pesci intervenne ancora agli eventi spettacolari di Francesco Albergati. Marzocchi ricorda che Pesci fu attore, «impresario, per un teatro che teneva a casa sua»⁵⁰ e scenografo. La testimonianza più significativa che ci permette di attribuirgli anche questa professione è una ricevuta di pagamento firmata da Prospero Pesci (per un lavoro svolto per Albergati, nel febbraio del 1752) in cui si legge: «Spese fatte per riaccomodare il Teatro Albergati in occasione della rappresentazione dell'*Ifigenia in Tauri*[...]» e che, nel dettaglio, riporta spese per le seguenti voci: colori, carte, torce, cordella, carta pecora, il compenso «al giovine che ha aiutato a dipingere» e quello «all'uomo che ha servito a trasporti», per un totale di 20 Lire e 4 soldi⁵¹. Non è stato possibile rintracciare documenti che riportino altre collaborazioni di questo tipo. Tuttavia si riscontrano numerose testimonianze che suggeriscono quanto Albergati stimasse il lavoro di Pesci e Valiani, tanto da segnalarli ad amici e conoscenti, come si può comprendere da queste parole scritte alla madre nel 1767:

Le dirò che li nostri due Pittori si fanno onor grande. Il Pistoiese che è in mia casa ha fatti tre sorprendenti ritratti [...] Il Pesci poi alloggiando in casa

⁴⁸ [Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Venezia, 27 luglio 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*) doc. 17, c. 13v.

⁴⁹ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 87, p. 77

⁵⁰ MARIA PACE MARZOCCHI, *"S'incomincia dal piano terreno"*, cit., p. 142. Una testimonianza di questo teatro domestico si rintraccia nella storia aneddotica di Ricci, a cui si rimanda: CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., p. 274.

⁵¹ La ricevuta è in uno stato obsoleto, tanto che le ultime lettere del titolo sono strappate. Cfr. «Spese fatte per riaccomodare il Teatro Albergati in occasione della rapp.ne dell'*Ifigenia in Tau*[...]», 7 febbraio 1752, in ASBO, *Fondo Albergati, Carte d'amministrazione*, b. 2 (1665-1791), c.n.n. Una successiva ricevuta prova il pagamento del saldo: «Da [...] Senatore Francesco Albergati, e per esso dal Sig. Antonio Preti Suo agente ricevo io ineto Lire quindici in moneta di Bologna per risarcimento del Teatro Albergati in occasione delle recite dell'*Ifigenia in Tauri*», cfr. [Ricevuta firmata da Prospero Pesci], 21 febbraio 1752, *ivi*, c.n.n.

stessa de Signori Fattori preparasi a dipingere la quadratura della volta e de' muri, e in verità credo che il tetto insieme riuscirà mirabile, lo che molto mi consola avendo io proposti questi due Pittori; i quali sono accolti, amati, e accarezzati per tutto⁵².

La villeggiatura ai tempi del marchese Francesco

L'ordine schematico richiamato dalle architetture della residenza si ritrova anche nella gestione del tempo trascorso a palazzo sotto la direzione di Francesco Albergati Capacelli. Il veneziano Antonio Longo – su cui torneremo – fu ospitato più volte a Zola e, gradendo particolarmente il governo della villeggiatura, le riservò una lunga illustrazione nelle sue *Memorie*. Dopo aver descritto il palazzo e il territorio circostante, Longo racconta il trascorrere di una giornata tipica a villa Albergati, secondo una scansione regolare dei tempi, in una *routine* quotidiana che si adattava alle diverse stagioni. Secondo il suo ricordo, la giornata iniziava alle nove di mattina, con il suono di una campana, che invitava gli abitanti della villa a scendere dai letti. Proseguiva poi con il servizio di riordino di barba e capelli riservato agli ospiti:

Eranvi due stanze, nelle quali stavano due camerieri pronti a pettinare ed a tagliar la barba a ciascuno degli ospiti. Chi entrava primo era anche il primo servito. Guai se si fosse sovvertito l'ordine anche in cosa sì piccola!⁵³.

Si passava poi «alla credenza» che Longo descrive come «una bottega di caffè, dove stava sempre il credenziere»⁵⁴ e che Gennaro Filippini ha riconosciuto essere una «sala polifunzionale legata alla mensa»⁵⁵. Alle dieci una campana dava il segnale dell'arrivo del padrone di casa in quella che Longo chiama «stanza detta del caffè, cioè della privata sua conversazione»⁵⁶, dove ogni ospite poteva andare a salutare il marchese. Alle undici è

⁵² [Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 1 aprile 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 9, c. 7r/v. Il Pistoiese è, molto probabilmente, proprio Giuseppe Valiani.

⁵³ ANTONIO LONGO, *Memorie*, 4 voll., Venezia, Antonio Curti, 1820, vol. I, p. 150.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ La credenza è definita da Filippini come la «sala polifunzionale legata alla mensa»: GENNARO FILIPPINI, *La grande metafora*, cit., p. 152.

⁵⁶ ANTONIO LONGO, *Memorie*, vol. I, cit., p. 150.

collocata la funzione religiosa che, una volta terminata, veniva seguita da «qualche moderatissimo giuoco di carte, mentre gli altri si esercitavano o all'altalene al biscoło, o al bigliardo, o più utilmente si rinchiudevano ne' gabinetti di studio»⁵⁷. Al termine della mattinata, veniva servito il pranzo durante il quale erano banditi «i gravi ragionamenti [...] ma non la moderazione»⁵⁸. Il veneziano ricorda che a caratterizzare i pranzi di villa Albergati era «l'allegrezza sempre nel mezzo al buon senso e alla perfetta morale»⁵⁹. Nel pomeriggio era la stagione a determinare il trascorrere della giornata:

L'estate, chi prendeva riposo, chi internavasi ne' viali folti di carpini che circondano i giardini, ed attendevano il suono d'altra campana annunciatrice del gran passeggio. L'autunno, il passeggio cominciava appena che il pranzo era terminato. Chi in carrozza, chi in sediolino, chi a cavallo [...]. Giungeva la sera, si riprendevan gli attrezzi, e si ritornava al giuoco. Alle due dopo la mezza notte le partite erano terminate, ed ogni uno ritiravasi nella sua stanza. È difficile ritrovare una villeggiatura meglio regolata⁶⁰.

Non è un mistero che la villeggiatura a Zola Predosa fosse ambita nell'alta società e, in qualche caso, anche discussa. Celebre è il passo che Giacomo Casanova dedica, nelle sue memorie, alla cattiva accoglienza che gli fu riservata quando, nel 1772, si presentò alla villa di Zola per conoscere il marchese Albergati, uomo di cui aveva molto sentito parlare e che lo incuriosiva perché, come ricorda, «il avait donné au public son théâtre et jouait lui-même la comédie très bien». L'incontro non andò come previsto dal veneziano ed egli si vendicò scrivendo «un dialogue en style plaisant», che non è mai stato ritrovato⁶¹.

Il merito della fama non è da attribuire solo al padrone di casa, il quale indubbiamente sapeva creare un'atmosfera molto accogliente anche grazie ai divertimenti che ideava e proponeva; ad avvolgere di fascino il palazzo erano anche gli illustri ospiti che, nel corso delle estati, lasciarono il loro nome legato alla tenuta e diventarono motivo

⁵⁷ *Ivi*, p. 151.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*. Il rigore applicato da Albergati nell'ordinamento della villeggiatura si desume anche da una carta manoscritta diretta al maestro di casa in cui, dopo una serie di comandi, si legge: «Avvertasi bene che tutto quello che si debba fare nella Casa di Zola sia perfettamente fatto quando torno a villeggiare in essa», [FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI], *Alcune Memorie ed Ordini Lasciati al mio agente Petronio Gabussi in quest'anno 1787*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. provvisorio 33, cc.n.n.

⁶¹ Cfr. JACQUES CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie, suivie de textes inédits*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, 3 voll., Paris, Laffont, 1993, vol. III, pp. 962-965.

di attrattiva. Le memorie dell'epoca annoverano tra i più noti invitati di Albergati, Carlo Goldoni che, secondo Ernesto Masi, fece tappa a Zola nel suo viaggio verso Parigi⁶². Questo particolare del viaggio di Goldoni verso la Francia è ambiguo, perché nelle sue memorie e nelle lettere nomina genericamente Bologna: «Je partis de Venise avec ma femme et mon neveu, au commencement du mois d'Avril de l'année 1761. Arrivé à Bologne, je tombai malade; on me fit faire par force un Opéra-Comique»⁶³. Il periodo bolognese durò dalla fine di aprile a fine giugno 1762 e in quel tempo il commediografo venne invitato (o, secondo le sue parole, forzato) dallo stesso Albergati e da Bartolomeo Ganassetti⁶⁴ a scrivere un libretto, *La Bella verità*, che sarebbe stato poi musicato da Niccolò Piccinni e messo in scena durante l'inaugurazione del Teatro Comunale di Bologna⁶⁵.

È lo stesso Albergati a fugare i dubbi; il 22 aprile 1762 scriveva all'amico Paradisi: «La mia andata a Zola sarà circa li 10 di Luglio, e la dimora fino ai 19 d'Agosto»⁶⁶, quindi è escluso che si trasferisse a Zola con Goldoni tra a aprile e giugno. Se ciò non bastasse a perfezionare quanto affermato da Masi, è ancora Albergati a darci indicazioni più precise

⁶² Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., pp. 152-253.

⁶³ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 434-435; si precisa che la data è stata riscontrata errata e si deve intendere come il 1762; «Partii da Venezia con mia moglie e con mio nipote al principio dell'aprile del 1761. Arrivato a Bologna caddi ammalato. Mi si fece fare per forza un'opera buffa»: CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 438. Della malattia e del periodo di stallo bolognese Goldoni parla in alcune lettere scritte a Gabriele Cornet e a Francesco Vendramin: cfr. CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 249-253. Piermario Vescovo ha proposto un'interpretazione artistica alla pausa di Goldoni a Bologna: «Si potrebbe riflettere, o inventare, un raccordo tra l'artista in crisi, la tappa di riposo coatto, e soprattutto nel rapporto tra grande svolta o intrapresa e momento di vuoto e crollo psicofisico [...], che determinano una "messa in scena" consistente nel racconto stesso del farsi di ciò di cui siamo spettatori. Certo anche qui, attraverso Loran Glodoci, viene raccontata esattamente la relazione tra "crisi" creativa, fastidio per i collaboratori e le maestranze [...]. E poi l'improvviso dispiegarsi della "felicità" scenica, che è sempre l'essere "felici" e il ritrovarsi nell'impresa collettiva [...]. L'artista e la sua vita, al contatto con i travagli del lavoro, sono la materia della "felice" realizzazione finale: appunto, della "bella verità"», PIERMARIO VESCOVO, *Due "disegnatori" italiani. Appunti su Goldoni e Piccinni*, in ANTONIO CAROCCIA (a cura di), *Commedia e Musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Atti del Convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 novembre 2016), Avellino, ilCimarosa, 2017, pp. 215-225, citazione alle pp. 220-221.

⁶⁴ Secondo Marina Calore, Ganassetti, veneziano d'origine, fu un «infaticabile organizzatore di spettacoli musicali, attivo per trent'anni a Bologna, a Ferrara, nei teatrini del contado e in quelli che facevano parte del circuito delle fiere, ora come conduttore di compagnie di canto e di ballo, ora come fornitore di costumi, ora come impresario vero e proprio»: MARINA CALORE, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, cit., p. 25.

⁶⁵ Cfr. GUIDO NICASTRO, *Teatro e teatranti nelle commedie e nei melodrammi goldoniani*, in GIULIETTA BAZOLI, MARIA GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 279-275, in particolare le pp. 274-275.

⁶⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 22 aprile 1762, cit.

sul periodo bolognese del commediografo in viaggio per Parigi. Il 29 aprile scriveva da Bologna: «Il signor Goldoni è qui da Lunedì: credo partirà dopo le feste»⁶⁷, ma il 4 maggio successivo rettificava: «Doveva questi [Goldoni] partir domani: si trattiene per comporre in fretta un'opera Buffa, che dee servire qui per seconda e a cui Piccini farà la musica»⁶⁸. Passò più di un mese prima che il marchese riferisse a Paradisi della partenza del commediografo: «Ella non tarderà molto ad abbracciare il nostro Signor Goldoni, di qua partito stamane nell'ore 9» e concludeva: «io le prometto che il dì 10 ce ne andremo con allegra e sufficientemente numerosa compagnia a Zola»⁶⁹, un programma che confermava quanto aveva stabilito Albergati ancora in primavera.

I suoi epistolari riportano numerosi altri insigni ospiti come, ad esempio, il nipote del sovrano polacco, che non poteva scordarsi la «bella Villa di Zola»⁷⁰. Tra gli altri, naturalmente, si trovano i collaboratori più stretti di Albergati: Agostino Paradisi, Jacopo Taruffi, Antonio Dosi e Giuseppe Compagnoni per nominarne solo qualcuno⁷¹. Alcuni altri nomi sono legati ad inviti che in un caso non sappiamo se siano stati accolti, come quelli ad Alessandro Carli⁷²; in un altro non ebbero successo, come per Voltaire, che declinava scrivendo: «Se io fossi giovane, vorrei andar a Bologna per riverir la sua persona e 'l suo teatro»⁷³. Il marchese e il suo teatro rappresentavano i due pilastri della villeggiatura, che assieme al valore artistico della villa venivano descritti a Caterina Tiepolo, per invitarla nel 1764 a trascorrere qualche tempo a Zola:

Le château de Zola est un vrai chef-d'œuvre d'architecture, et de peinture:
c'est un édifice immense et [...], qui fait l'étonnement des voyageurs, et la

⁶⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 29 aprile 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 27.

⁶⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 maggio 1762, *ivi*, doc. 28.

⁶⁹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 giugno 1762, *ivi*, doc. 33.

⁷⁰ L'autore del racconto di quanto il principe polacco avesse gradito la villeggiatura è Federico Bacciarelli, consigliere del re di Polonia: cfr. Lettera di Federico Bacciarelli a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 2 gennaio 1779, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 267 (B), n. 10, cc.n.n.

⁷¹ Mentre dei primi tre si conservano le lettere ad Albergati, da cui in più occasioni si estrapola l'informazione, per Compagnoni è lo stesso Albergati a rivelarlo: «in quella stessa mia casa di Zola, ove per la prima volta ebbi la sorte di passare alcune ore con Lei», [FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI] *Bologna, 3 Agosto 1790*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, GIUSEPPE COMPAGNONI, *Lettere piacevoli se piaceranno*, Venezia, presso Giacomo Storti, 1792, p. 183.

⁷² Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 9 ottobre 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 14.

⁷³ [Letter] D8491. *Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli*, au château de Tournay près de Gex route de Geneve, 24 sept^b [1759], in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XX, p. 367.

jalousie des Princes. Nous avons ici des représentations théâtrales deux fois la semaine. Monsieur Le Marquis y représente lui-même avec une intelligence admirable, qui ravit tous les connaisseurs. Le *Cinna* du grand Corneille, et la *Sémiramis* du célèbre Voltaire y ont déjà fait couler des larmes; deux pièces marquées au coin de la bonne plaisanterie on diverti le parterre⁷⁴.

Proprio nel 1764, nel periodo del suo massimo splendore, oltre che con gli spettacoli teatrali (che, stando alle parole di Taruffi, si allestivano due volte alla settimana) la villeggiatura di Zola si animava con i divertimenti più svariati. Galeati, annotando la serata di chiusura di quella stagione teatrale (avvenuta domenica 12 agosto 1764), registrava «un gran concorso di gente d’ogni condizione» e, precisamente, contava «più di 200 Carrozze». Dopo la rappresentazione di una tragedia (*Cinna*), di una commedia di Goldoni (*Il cavalier di spirito*) e una farsetta di cui non riporta il titolo – recitate da Albergati «con Giovani dilettranti» –, racconta che «fecero fuochi di gioia» e si chiuse la serata con una festa danzante e con il gioco del «biribisso», una sorta di lotteria⁷⁵.

Anche Paradisi, lodando la maestosità della villeggiatura, offre uno spaccato dello spirito di festa che animava le stagioni albergatiane:

Tutto in Zola è grandioso, tutto è ottimo. Le stesse recite, quasi non sieno trattenimento bastevole, sono seguite da un lungo ballo, che empando il rimanente della notte offre un gentile divagamento allo spirito⁷⁶.

Il “teatro” di Zola

Il miglior Teatro della nostra società
esser dovrebbe per la maggior parte dell’anno
un’amena e deliziosa campagna⁷⁷.

⁷⁴ Lettera di Jacopo Taruffi a Caterina Tiepolo nata Dolfin, Zola, 27 luglio 1764, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. provvisorio 31, cc.n.n: «Il castello di Zola è un vero capolavoro d’architettura, e di pittura: è un edificio immenso e [...], che suscita lo stupore dei viaggiatori, e la gelosia dei Principi. Abbiamo qui delle rappresentazioni teatrali due volte la settimana. Il signor Marchese vi si esibisce egli stesso con una intelligenza ammirevole, che incanta gli intenditori. *Cinna* del grande Corneille, e *Sémiramis* del celebre Voltaire hanno qui già fatto scorrere lacrime; due opere marcate all’angolo dalla buona scherzosità hanno divertito la platea», traduzione nostra.

⁷⁵ DOMENICO MARIA D’ANDREA GALEATI, *Diario*, cit., Ms. B 89, p. 43.

⁷⁶ AGOSTINO PARADISI, *Proemio [a Polliento]*, cit., p. 109.

Solo nel 1754 Albergati istituiva nella maestosa villa che la sua famiglia possedeva al centro di vaste tenute, quello che si sarebbe per antonomasia chiamato d'allora in poi "il teatro di Zola". Prima di tale data infatti gli spettacoli teatrali a cui aveva preso parte con tanto impegno, e che si succedevano a ritmo serrato, si erano tenuti in diverse dimore patrizie di città come in varie ville del contado, presso gli Ercolani, i Barbazza, i Tanara ad esempio⁷⁸.

Nonostante fosse conosciuto e ricordato in questi termini anche dai contemporanei di Albergati e da chi lo aveva frequentato personalmente, sembra doveroso notare che nella villa di campagna degli Albergati a Zola Predosa non venne mai eretto nessun edificio teatrale vero e proprio, a sé stante. Francesco Zacchioli, nell'*Elogio di Francesco Albergati Capacelli*, ricorda che venne «istituito nella magnifica sua villa di Zola un domestico Teatro»⁷⁹, ma si noti come la scelta del termine "istituito" è significativa: lo spazio teatrale utilizzato da Francesco Albergati infatti non consiste in una struttura architettonica indipendente dal palazzo, bensì in una sala opportunamente allestita per mettere in scena eventi spettacolari. Sin dai tempi di Girolamo Albergati era stato previsto, per gli svaghi, uno spazio ben preciso all'interno della villa, quello che Corrado Ricci descrive con queste parole: «una vasta sala rettangolare adorna di stucchi di Giovanni Filippo Bezzi la quale s'innalza sino a una torre sorretta da grandi colonne con intorno logge e balconi»⁸⁰, elementi che Luigi Ignazio Albergati Capacelli, nella sua descrizione del palazzo, considerava molto utili in occasioni di feste da ballo o di spettacoli⁸¹, un particolare non irrilevante, come si vedrà. Il salone principale rivela una sua natura intrinsecamente teatrale o (riprendendo un concetto di Anna Maria Matteucci) "rituale":

⁷⁷ [Lettera di] Albergati a Zacchioli, Venezia, 17 ottobre 1778, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIOLI, *Raccolta di Lettere capricciose*, cit., vol. I, pp. 16-25, citazione a p. 23.

⁷⁸ CALORE MARINA, *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, cit., p. 26.

⁷⁹ FRANCESCO ZACCHIOLI, *Elogio di Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 8.

⁸⁰ CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., p. 245.

⁸¹ Luigi Ignazio Albergati è molto dettagliato nella descrizione del salone: «Sorge nel mezzo del maestoso edificio grandiosa e regia sala di forma quasi quadrata [...]. Questa immensa sala che dal primo piano s'innalza sino alla torre, che sopravanza il fabbricato, e che serve ad immettere lume copioso nella sala stessa mediante quattro grandi finestroni, è d'invenzione del rinomato Giacomo Monti, ed è ornata di solidissime colonne con robustissime pilastrate d'ordine composito [...]. Varie logge intorno la recingono, le quali mediante bene spaziosi finestroni difesi da ringhiere sono di grandissimo comodo in occasione di feste di ballo, o di accademie», LUIGI IGNAZIO ALBERGATI CAPACELLI, *Descrizione del palazzo*, cit., p. 7.

Volendo, in caso di importanti riti, tutto il salone con le sue logge e controsale può essere simultaneamente fruito. Ma ciò può accadere per qualsiasi altro rituale festivo. Così di volta in volta esso è chiesa, teatro, salone dei ricevimenti. L'intero organismo risulta pertanto, nella sua totale complessità, ambiente polifunzionale al servizio del fastoso rituale barocco⁸².

Gli studi di Gianpiero Cuppini e Anna Maria Matteucci hanno identificato nel salone la sede della vita teatrale della villa⁸³. In questo ampio spazio, nel corso del XVIII secolo, venivano allestite le recite, che costituivano il «divertimento»⁸⁴ del marchese Francesco e, prima di lui, di suo padre, come si evince da alcuni ritrovamenti. Luigi Ignazio Albergati Capacelli riporta che in una delle logge erano collocati «tutti li pezzi per comporre un teatro»⁸⁵. Risulta chiaro che in questo caso con il termine “teatro” non si fa riferimento a una struttura in muratura, ma solo all'insieme di apparati mobili (scenografico, scenotecnico, illuministico, ecc.) che poteva comprendere, ad esempio, un palcoscenico, le strutture portanti per le scenografie ed eventualmente per qualche tipo di illuminazione. Non è possibile specificare di quali elementi fosse costituito il teatro di cui parla l'autore, né cosa fosse considerato parte fondante del teatro di villa Albergati, tuttavia si ricava che l'ideazione del progetto si deve al padre di Francesco, il marchese Luigi e che «l'esecuzione devesi al bravo macchinista Giuliano Parisini falegname bolognese»⁸⁶. Tra le componenti scenografiche è attestata la presenza di scene dipinte, il cui autore fu il bolognese Francesco Orlandi⁸⁷.

⁸² ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *Villa Albergati*, cit., p. 74. La teoria di considerare il salone della villa uno spazio con un'anima teatrale è stata suggerita da Giuseppina Raggi, alla quale va un sentito ringraziamento, per averci segnalato i lavori di Anna Maria Matteucci su Villa Albergati.

⁸³ «All'interno la parte più importante della villa è al piano nobile da cui comincia la prodigiosa sala centrale attorno a cui vive tutto il resto dell'edificio. [...] Nel '700 [Il Palazzo] fu uno dei centri di animazione della vita mondana e culturale della città. Il salone vide rappresentate le commedie di Francesco Albergati»: GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., p. 53.

⁸⁴ Quest'espressione è usata dal marchese Albergati Capacelli in varie occasioni, una per tutte si ritrova in Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 26 aprile 1761, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 4.

⁸⁵ LUIGI IGNAZIO ALBERGATI CAPACELLI, *Descrizione del palazzo*, cit., p. 23.

⁸⁶ *Ibidem*. Sfortunatamente non si sono rintracciate notizie su Giuliano Parisini.

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*. Francesco Orlandi (1725-[dopo il 1804]) fu artista, membro dell'Accademia Clementina e, come si legge nella voce curata da Silvia Medde, «appassionato di musica [...] di meccanica e di pirotecnica, dal punto di vista professionale si distinse quale pittore d'ornati e d'architettura nonché quale apprezzato scenografo, attivo a Bologna e in altri centri dell'Emilia, in Toscana e all'estero»: si veda la voce *Orlandi, Francesco*, a cura di Silvia Medde, in DBI, vol. LXXIX (2013), pp. 514-516.

Il “teatro” in questione poteva essere montato e smontato secondo necessità e, talvolta, trasferito. In una carta contenente ordini e istruzioni, firmata da Francesco Albergati e diretta al maestro di casa Petronio Gabussi⁸⁸, si trova la seguente indicazione: «Trasportare a Bologna nella Sala già indicata il Teatro di Zola, che sia tutto completo, e in ciò intendersela bene col signor Bigatti»⁸⁹.

Per offrire più elementi possibili all'inquadramento generale di questo salone allestito a teatro, risulta interessante capire quali zone fossero dedicate ad attori e pubblico. L'ampiezza del salone e la sua struttura consentivano di attribuire un vasto spazio sia agli attori che alla platea, «capace – come ricorda Zacchioli – di Trecento spettatori agiatamente assisi»⁹⁰, anche se non è possibile determinare con esattezza come fosse suddivisa la sala. Certo è che la collocazione per gli astanti non si esauriva al solo pian terreno; Cuppini e Matteucci rivelano un altro dato degno di notevole attenzione che riguarda l'utilizzo delle logge: secondo i due studiosi esse venivano utilizzate come luogo da cui assisteva il pubblico di rango più nobile⁹¹. La fascia sopraelevata, in particolare la «zona balaustrata» aveva anche un'altra funzione, infatti da quanto emerge dalle ricerche di Matteucci, solitamente quello spazio era riservato ai musicisti⁹².

I «divertimenti» di Albergati pesavano non poco sulle sue finanze, come confessava ad Agostino Paradisi in una lettera del 26 aprile 1761:

Sono in necessità di farle una confidenza che riguarda il mio divertimento di Zola. Le Accademia da me fatte nella scorsa Quaresima e le commedie, che ora si recitano da me in Bologna, hanno sbilanciato alcun poco le mie

⁸⁸ Per chiarire chi fosse Gabussi e in cosa consistesse il suo ruolo, ci serviamo delle parole di Antonio Longo: «È da notarsi che l'uffizio di maestro di casa a Bologna, è un carico civile che equivale a quello di agente generale in Venezia, e che coloro che lo sostengono sociano familiarmente coi loro principali, e pranzano per lo più alla tavola stessa, e che quello dell'Albergati, Petronio Gabussi, era marito di Lauretta Boccabadati sorella della signora marchesa, sicché cognato al suo principale», ANTONIO LONGO, *Memorie*, cit., vol. I, p. 185.

⁸⁹ [FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI], *Alcune Memorie ed Ordini*, cit. Non siamo in grado di stabilire chi fosse il signor Bigatti, tuttavia si segnala una ricorrenza del suo nome anche nelle *Memorie* di Longo, al quale Bigatti avrebbe fornito dei costumi per un ciclo di rappresentazioni: cfr. ANTONIO LONGO, *Memorie*, cit., vol. II, p. 122.

⁹⁰ FRANCESCO ZACCHIROLI, *Elogio di Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 8.

⁹¹ Cfr. GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., p. 53.

⁹² Più precisamente: «Solitamente [...] i musicisti trovavano posto alla sommità nella zona balaustrata dello sfondato», ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *Villa Albergati*, cit., p. 75.

misure economiche, onde per quest'anno tralascio assolutamente le tragedie di Zola⁹³.

Nell'estate del 1761, dunque, a Zola non si allestirono commedie e tragedie, ma Albergati non rinunciò né alla villeggiatura, né agli spettacoli. Da una risposta di Goldoni al marchese si comprende che quest'ultimo non solo aveva l'intenzione di trascorrere i mesi estivi nella sua tenuta estiva, ma aveva anche invitato il commediografo che, però, per quell'anno replicava: «La mia edizione, laboriosissima in questi principi, non mi permette di allontanarmi, e mi vieta venire a Zola. Si tratta di assai: danaro, fatica e riputazione; spero di essere compatito»⁹⁴ e in una lettera di poco successiva gli augurava di godersi la «preziosa villeggiatura»⁹⁵. Per quanto riguarda le recite, invece, Albergati aveva soltanto trasferito la sua attività al servizio di un altro teatro domestico:

Le commedie, che ora recito, si fanno in casa di un Cavaliere, il quale gentilmente dà il Teatro, l'Orchestra, la illuminazione, e alcune altre piccole cose: ma siccome la compagnia che recita è composta di due soli cavalieri, uno de' quali non può spendere, così a me è toccata tutta la spesa di molte tele dipinte pel teatro. Di tutto il bisognevole pel vestiario massimamente di tre donne, in fine di tutti i regali che convien impartire ai recitanti non nobili, anzi artigiani. La supplico tenere in sé questa notizia⁹⁶.

Innovazioni drammaturgiche e prassi rappresentativa

Nel tentativo di ricostruire un resoconto il più puntuale possibile delle opere allestite a Zola da Francesco Albergati Capacelli sarebbe assai utile possedere la risposta del marchese alla lettera di Jacopo Taruffi:

Di più desidererei sapere quanto tempo vi si sieno rappresentate Commedie, Tragedie, Farse, e quali. Inoltre mi vorrebbe una distinta nota

⁹³ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 26 aprile 1761, cit.

⁹⁴ CARLO GOLDONI, [Lettera] LXXI. *Al Marchese Francesco Albergati*, Venezia, 4 luglio 1761, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, p. 241.

⁹⁵ CARLO GOLDONI, [Lettera] LXXII. *Al Marchese Francesco Albergati*, Venezia, 17 luglio 1761, *ivi*, p. 242.

⁹⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 26 aprile 1761, cit. Allo stato attuale delle ricerche non siamo in grado di dire con sicurezza chi fosse il Cavaliere che nel 1761 organizzò le recite a cui partecipò anche Albergati.

delle composizioni teatrali date alla stampa dall'eruditissimo Padrone di Zola⁹⁷.

Nonostante non sia stato possibile rintracciare la replica di Albergati, ipotizziamo che queste indicazioni – come altre richieste nella medesima lettera sul fondatore della villa e sugli artisti coinvolti – dovessero servire a Taruffi per corredare il suo poemetto *La Montagnola di Bologna* di un apparato di note con informazioni ottenute da chi conosceva meglio di tutti la situazione di Zola, proprio Francesco Albergati Capacelli. Prendiamo le mosse, allora, dall'elenco, raccolto e pubblicato da Taruffi, delle opere rappresentate:

Le recite nel teatro di Zola durarono per ben dieci anni con piena soddisfazione di tutto il bel mondo, essendovi talvolta concorso di più di 3000 persone. I pezzi più rinomati, che vi si rappresentarono, sono: il *Cavalier di spirito*: l'*Indifferente*: la *Donna bizzarra*: l'*Avaro*: l'*Osteria della Posta*: la *Locandiera*; tutte del famoso Goldoni; il *Pomo*: la *Notte* del Signor Marchese Albergati; la *Semiramide*, il *Tancredi*, il *Maometto* di Voltaire; la prima tradotta dal celebre Dottor Domenico Fabri, l'altre due dal sempre valoroso Signore Agostino Paradisi; la *Fedra*, e l'*Ifigenia* di Racine tradotte dal prelodato Signor Marchese Albergati: il *Cinna*, e il *Poliento* di Cornelio; il primo tradotto dall'ingegnoso Signor Paradisi; la *Gabriella* di Monsier Belloy, il *Disertore* di Monsieur Mercier, ambe tradotte dalla Signora Caminer; e forse altre⁹⁸.

L'elenco messo a punto da Taruffi non riporta l'ordine cronologico in cui sono state portate in scena le *pièces*, che comprendono sia tragedie che commedie. Sappiamo che i primi allestimenti organizzati da Albergati vertevano sulle tragedie francesi, che il marchese aveva tradotto con l'aiuto di altri collaboratori, tra cui i principali furono Agostino Paradisi ed Elisabetta Caminer.

La prima tragedia che fu preparata appositamente per il teatro di Zola fu *Semiramis* di Voltaire, una scelta decisamente coraggiosa per le difficoltà intrinseche dell'opera. La stima per l'autore, l'impianto drammatico della tragedia e gli effetti che essa poteva garantire erano le ragioni che sottostavano a tale decisione e vennero considerate più che sufficienti per affrontare una simile impresa, nonostante le difficoltà lampanti imposte dalla sua partitura. Queste vengono elencate da Albergati stesso nel *Ragionamento* premesso

⁹⁷ Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 26 agosto 1777, cit.

⁹⁸ JACOPO TARUFFI, *La montagnola di Bologna*, cit., p. XLI, n. 40. I corsivi sono nostri, per evidenziale i titoli delle *pièces*. Si segnala che *L'indifferente* è da leggersi come *L'apatista*, titolo effettivamente adottato da Goldoni al momento della pubblicazione della sua commedia.

alla traduzione: «la voce d'un padre che dal sepolcro s'innalza», il rimbombo di un tuono nel momento di maggior intensità della tragedia e, naturalmente, la comparsa del fantasma in scena⁹⁹. Il marchese era consapevole delle complessità non comuni che l'allestimento della tragedia comportava. Tuttavia ne fece motivo di orgoglio, dichiarando:

Il primo io fui che sulle scene italiane esposi questa eccellente Tragedia, e con essa ebbe principio nella mia Villa il corso delle tragiche rappresentazioni. La esporrò di bel nuovo nella estate dell'anno venturo, poiché l'esperienza m'ha fatto palesemente conoscere, che a questa Tragedia inferiore ogni altra riesce¹⁰⁰.

Come già visto, non erano solo gli effetti scenici dovuti alla penetrazione di un'anima dell'oltretomba nel mondo dei vivi a rendere *Semiramis* una *pièce* che richiedeva una preparazione matura; era necessario infatti studiare accuratamente anche i costumi – per i quali fu lo stesso Voltaire a inviare dei preziosi suggerimenti ad Albergati – e allestire una scena che corrispondesse a Babilonia, secondo l'immagine che l'autore aveva previsto: «un vasto colonnato, in fondo al quale v'è il Palazzo di Semiramide. I Giardini pensili [...] sopra il Palazzo», a destra della reggia trova posto il Tempio dei Magi e «a sinistra un Mausoleo ornato di Obelischi»¹⁰¹. Non si trattava di una trasposizione semplice per un teatro domestico, considerando che l'impianto era stato pensato per essere rappresentato al teatro della Comédie Française di Parigi e che il re in persona aveva deciso di donare un importante contributo in denaro e di offrire l'aiuto del suo «Peintre del Menus Plaisirs» che permettesse di allestire un apparato decorativo superlativo¹⁰².

Le menti della rappresentazione furono, oltre al padrone di casa, Domenico Fabri – che si era occupato di tradurre la tragedia – e sua moglie. In un primo momento il progetto di rappresentare proprio *Semiramide* sembrò troppo ambizioso e gli ideatori furono molto vicini alla rinuncia, come rivelò Albergati a Voltaire nella sua prima missiva.

⁹⁹ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su Semiramide]*, cit., p. 274.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ VOLTAIRE, *Semiramide*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., p. 279. Si precisa che la traduzione di Fabri riprende esattamente l'ambientazione descritta da Voltaire, per un confronto si rimanda a VOLTAIRE, *La tragédie de Sémiramis*, Paris, Chez P.-G. Le Mercier imprimeur-libraire et chez M. Lambert libraire, 1749, p. 33.

¹⁰² Le informazioni relative alla preparazione della messinscena parigina di *Semiramis* si trovano in PER BJURSTRÖM, *Mises en scène de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759*, in «Revue de la société d'Histoire du Théâtre», a. VIII, n. IV, 1956, pp. 299-320.

Nonostante gli innumerevoli «obstacles» di una tale trasposizione sulla scena, il marchese cedette alla tentazione e fissò la recita di *Semiramide* per il luglio 1759, sette mesi dopo aver ricevuto i precisi consigli voltairiani. Riservò per se stesso la parte di Arsace e prevedeva di farsi accompagnare da «une troupe de personnages choisis selon mes foibles connoissances»¹⁰³. I personaggi da interpretare erano otto (di cui due erano femminili e i restanti maschili), a cui andavano aggiunti «guardie, magi, schiavi e seguito»¹⁰⁴. La regina Semiramide fu interpretata dalla bolognese Geltrude Fiandrini, «di nascita assai civile»¹⁰⁵. Non è stato possibile recuperare la lista completa degli interpreti al di fuori dei personaggi principali e nemmeno avere chiaro come sia stata allestita la scena. Dalle parole di Albergati sappiamo però che «il vestiario è riescito piuttosto bene», allontanandolo «quanto basta, dal vestiario francese»¹⁰⁶.

La stagione del 1759 annoverò dodici sere di spettacolo, cinque delle quali impegnate con due commedie di Goldoni e sette per la tragedia voltairiana, che il pubblico gradì moltissimo¹⁰⁷. Anche la resa in scena dello spettro, che più di tutti gli altri elementi, preoccupava l'ideatore della rappresentazione diventò un motivo di apprezzamento da parte del pubblico:

L'Ombra, e tutto ciò che la precede, e la segue, ha fatto un colpo, incredibile ne' Spettatori, né ha certamente mancato di commoverli, e inorridirli: e noi stessi, che eravamo gli Attori non andavamo esenti da tali effetti¹⁰⁸.

Una decina di anni prima (precisamente nel 1748) a Parigi, il debutto di *Semiramis* fu «un événement»¹⁰⁹. Non si può dire lo stesso della prima volta in assoluto che Voltaire

¹⁰³ Tutte queste informazioni si reperiscono in [Letter] D7950. Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire, Boulogne 22 Novembre 1758, cit., pp. 252-253.

¹⁰⁴ VOLTAIRE, *Semiramide*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., p. 278.

¹⁰⁵ Albergati non risparmia complimenti a questa attrice scrivendo: «di gran lunga ci sorpassa tutti [...]. Molti Inglesi, Tedeschi, e Forestieri d'altre Nazioni, àno asserito non avere intesa mai Attrice più eccellente di questa: e lo stesso Co:Algarotti assai restio a dar lodi, benché assai docile a riceverne, ne è rimasto sorpreso», [Letter] D8475. Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire, September 1759, in VOLTAIRE, *Correspondence*, cit., vol. XX, p. 350.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ «Il concorso a questa è stato numerosissimo, né v'era chi non bramasse o maggiore il numero delle Recite, o più vasto il luogo ov'è il Teatro»: *ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ PER BJURSTRÖM, *Mises en scène de Sémiramis*, cit., p. 302.

aveva previsto un fantasma sul palcoscenico. Secondo la ricostruzione di Pierre Frantz, infatti, il primo spettro voltairiano risale alla tragedia *Ériphyle*, del 1732, ma la sua comparsa aveva suscitato perplessità e polemiche nel pubblico¹¹⁰.

Semiramis aveva senza alcun dubbio attirato l'attenzione di Albergati, non solo per l'intrigo tragico presentato e per lo sviluppo a cui sono sottoposti i personaggi, ma anche per la natura scenica con cui era stata magistralmente pensata dal suo autore. Per approfondire questo particolare, ci serviamo delle parole di Pierre Peyronnet:

Il semble bien que Voltaire soit le premier dramaturge français à s'être tant préoccupé de la réalisation, de la représentation de ses pièces. Avant lui, les auteurs assistaient à quelques répétitions, presque toujours à la première représentation... mais aucun n'avait autant pris à cœur cette construction interne, cette re-création théâtrale suivant la création littéraire. Chez Corneille, chez Racine, il n'y a pas – ou peu – d'indications scéniques: elles sont contenues dans les vers, pour qui sait les lire [...]. Chez Voltaire, au contraire, le texte est rarement suffisant pour être joué tel quel; les explications abondent sous la plume de l'auteur¹¹¹.

Questa visione che ci dipinge Voltaire come un direttore che crea una tensione unitaria della realizzazione spettacolare a partire dalle indicazioni incastonate nel testo è ravvisabile nella partitura della tragedia scelta da Albergati per inaugurare il suo teatro di Zola. Per fare solo un esempio, nel terzo atto, l'uscita di Nino è scandita dalle parole di Semiramide:

¹¹⁰ Lo studioso nota che, grazie alle prime reazioni del pubblico, «Voltaire avait fait preuve d'habileté», e la sua seconda «dramaturgie de l'apparition» da un lato «est fondée sur une progression destinée à faire accepter par le public le spectre de Ninus» e dall'altro è costruita sull'attesa del fantasma, che lo spettatore desidera vedere apparire, per cui la sua comparsa diventa necessaria. Per un approfondimento si veda PIERRE FRANTZ, *Voltaire et ses fantômes*, in FRANÇOIS LECERCE, FRANÇOISE LAVOCAT (sous la direction de), *Dramaturgie de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 263-275. Le presenze ultraterrene erano state oggetto di riflessione anche nel secolo precedente. Un caso emblematico di ripensamento da parte dell'autore, che conduce all'espunzione della scena in cui compare un'ombra, si riscontra in *Cleopatra* di Giovanni Delfino: cfr. LAURA DROGHEO, *Le varianti della «Cleopatra» di Giovanni Delfino*, in GUIDO BALDASSARRI, VALERIA DI IASIO, PAOLA PECCI, ESTER PIETROBON E FRANCO TOMASI (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), Roma, Adi editore, 2014 (articolo consultabile on-line: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397; data di ultima consultazione: 07/09/2018). Per un approfondimento più generale sulla presenza del fantastico nel teatro si rimanda a: NICOLA PASQUALICCHIO (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, 2013, Roma, Bulzoni.

¹¹¹ PIERRE PEYRONNET, *Voltaire "metteur en scène" de ses propres oeuvres*, in «Revue de la société d'Histoire du Théâtre», a. XXX, n. 1, 1978, pp. 38-54, citazione a p. 38.

SEMIRAMIDE Il Ciel tuona su noi [...] s'apre la tomba... Eccolo... Ei viene... Oh Ciel!... morir mi sento.

Alle quali vengono aggiunte due fondamentali didascalie; la prima è quella che anticipa il suo arrivo:

Odesi il tuono, e si vede crollar la tomba.

La seconda lo introduce in scena:

*L'ombra di Nino esce dal suo sepolcro*¹¹².

Peyrronet riflette sul fatto che, leggendo oggi le didascalie voltairiane, potremmo sorridere e trovarle «puérils», ma suggerisce di non dimenticare il contesto in cui esse nascevano e quanto il suo esempio «a aidé l'interprète à créer le personnage», tanto da considerare Voltaire «le précurseur des metteurs en scène modernes»¹¹³.

In Voltaire, oltre che un autore tragico a cui si sentiva affine, Albergati trovò, quindi, anche un interlocutore eccellente, che dimostrò di avere un posto di unicità nel sentiero, ancora tutto da tracciare, di una prima e ancora fetale forma di “regia”, utilizzando questo termine con tutte le limitazioni storiche che richiede. Questo stesso spirito, che potremmo chiamare in molti modi – unitario, direttivo o proto-registico – si ritrova anche in Albergati.

Federico Bacciarelli, stretto collaboratore del sovrano di Polonia, scriveva al marchese bolognese:

¹¹² Cfr. VOLTAIRE, *Semiramide*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, vol. II, cit., p. 339.

¹¹³ Cfr. PIERRE PEYRONNET, *Voltaire “metteur en scène”*, cit., p. 54. Elena Randi si è occupata a lungo di individuare i coefficienti che anticipano il concetto di “regia” nei primi decenni dell'Ottocento, identificando la «capitale della regia» proprio in Parigi. La studiosa sottolinea come già nel corso del secolo precedente – sebbene con delle limitazioni – Voltaire, Diderot e Beaumarchais si siano interessati alle questioni relative alla messinscena e siano «interventuti talvolta nella preparazione dell'evento spettacolare delle loro *pièces*»: cfr. ELENA RANDI, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, in particolare le pp. 3-10.

Con simile piacere vorrei avere nuove del loro Teatro di società, sono persuaso che avranno recitate gran Commedie sue e che essendo stati diretti da lei saranno riusciti ottimamente¹¹⁴.

Bacciarelli non rientra nella schiera dei corrispondenti “teatrali”, essendo il suo un rapporto con il marchese, più che con l’uomo di spettacolo, ma le sue parole sono significative, perché descrivono, in breve, il quadro dell’arte rappresentativa di Albergati: un teatro nobiliare, di cui egli è anche poeta di compagnia e direttore degli attori. È acquisito che nel corso del Settecento si assiste ad un rinnovamento della prassi recitativa e che gli uomini di teatro (siano essi comici professionisti o attori per diletto) legati all’interpretazione improvvisata sulla base di lazzi, tipi fissi e maschere sono costretti a reimparare, seppur gradualmente, l’arte drammatica a partire dalle battute prescritte di un autore. Come ha suggerito Franco Vazzoler, non si assiste a una pura operazione letteraria esclusivamente confinata alla carta; piuttosto l’impressione è che si proceda in sintonia con le compagnie, non in loro opposizione¹¹⁵. Piermario Vescovo estrapola da una prefazione goldoniana un termine sintomatico (che ritornerà nel corso della nostra dissertazione) che ben evidenzia questo processo:

Quanto all’ultima dichiarazione, relativa a un fitto lavoro di prova sulla scena che prende il posto di un’articolata scrittura a tavolino, si deve almeno ricordare una dichiarazione capitale del Goldoni italiano, in una pagina dove

¹¹⁴ Lettera di Federico Bacciarelli a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 2 gennaio 1779, cit. Bacciarelli in un’altra missiva si firma «Consigliere Intimo attuale del Re di Polonia»: cfr. Lettera di Federico Bacciarelli a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 18 marzo 1792, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 267 (B), n. 10, cc.n.n

¹¹⁵ «Bisogna, cioè, riferirsi alla drammaturgia goldoniana come ad una drammaturgia d’autore che si pone in rapporto alla commedia dell’arte intesa non tanto, convenzionalmente, come teatro delle maschere, dell’improvvisazione ecc., ma come ‘drammaturgia degli attori’. [...] Se al testo consegnato alla stampa Goldoni affida, fin dall’inizio, il compito di testimoniare la riforma illustrata progressivamente nelle prefazioni, quella che si è svolta sul palcoscenico (e che continuerà a svolgersi successivamente sui palcoscenici romani e parigini, ma anche nei teatri privati degli aristocratici dilettanti) è una incessante sperimentazione, una sperimentazione di forme drammaturgiche sempre diverse, che ha come punto di riferimento principale gli attori. [...] Sono attori che sentono istintivamente, o per cultura, il bisogno di arricchire il proprio mestiere, il proprio sapere teatrale in una dimensione nuova. In altre parole: la spinta al rinnovamento e al rimescolamento dei ruoli – che, come sempre si dice, caratterizza la drammaturgia goldoniana – viene anche dagli attori»: FRANCO VAZZOLER, *Qualche (modesta) proposta sul ‘libro del teatro’*, in CARMELO ALBERTI, GILBERTO PIZZAMIGLIO (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 157-160, citazione alle pp. 158-159.

egli stesso [...] definisce il suo lavoro con gli attori come una ‘concertazione’¹¹⁶.

È proprio in questo spazio tra attori e pratica di recitazione che Albergati si colloca come figura di riferimento per il suo teatro di società.

Il suo primo impegno per garantire la buona riuscita delle recite è un’accurata scelta delle *pièces*. Dopo aver riferito a Elisabetta Caminer che nel 1772 non avrebbe organizzato la stagione a Zola, ma presso un’altra villa del territorio bolognese (quella degli Aldrovandi a Camaldoli) concludeva la lettera scrivendo: «Da ciò ella comprende che si potrà senza angustia sceglier da me, e gentilmente tradurre da lei quelle o quella Tragedia, che più mi accomoderà per l’estate del 73»¹¹⁷. Da queste righe emergono elementi che permettono di iniziare a descrivere il suo approccio operativo alla realizzazione di uno spettacolo. Il primo è il largo anticipo con cui il marchese preparava le sue stagioni teatrali: non solo, infatti, si preoccupava di avere i testi pronti, in traduzione, ma prediligeva una scansione temporale che gli permettesse di svolgere «senza angustia» tutti i compiti necessari alla perfetta programmazione delle recite. Non si trattava di una richiesta occasionale, ma di una consuetudine che rientrava in un’organizzazione meditata e pianificata. Nella lettera che precede la citata si legge infatti:

Attendo la Tragedia con somma impazienza. Da questa dipenderanno le mie decisioni pel mio Teatro, l’anno venturo. Penso di rappresentare *Il Fayel* d’Arnault: e il *Gastone* di Belloy. Me la tradurrà ella? Me le darà tradotte, dentro il venturo Gennaro? Tale sarà il mio preciso bisogno¹¹⁸.

Si è detto della sua predilezione per le opere francesi, che selezionava, traduceva (o faceva tradurre) e adattava al suo teatro, ma la sua più grande ambizione era di avere testi

¹¹⁶ PIERMARIO VESCOVO, *Ritratto del poeta teatrale da disegnatore. In margine a “Una delle ultime sere di Carnevale”*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», a. 111°, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 134-153, citazione a p. 137. Il riferimento di Vescovo è alla prefazione a *Il filosofo inglese* di Carlo Goldoni.

¹¹⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 agosto 1771, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 229- 230, citazione a p. 229, pubblicata in ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 170.

¹¹⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 31 luglio 1771, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 227-228, citazione a p. 227, pubblicata in ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 170.

completamente nuovi, scritti appositamente per lui. Questo desiderio venne avverato, come è noto, grazie alla penna di Carlo Goldoni che, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, compose cinque commedie su commissione di Albergati¹¹⁹. Ci serviamo delle parole dell'autore per una descrizione preliminare delle opere:

Je ne puis quitter la partie sans rendre compte de Pieces qui se trouvent imprimées dans mon Théâtre. Ce sont des Comédies que je composai pour M. le Marquis Albergati Capacelli, Sénateur de Bologne. Ces Pieces beaucoup plus courtes que les autres, et avec moins de personnages, forment un petit Théâtre de société. [...]

Il cavaliere di spirito (l'Homme d'esprit), Comédie en cinq Actes et en vers: c'est un homme aimable et instruit qui fait les délices de la société. C'étoit le portrait de jeune Sénateur qui jouoit lui-même à ravir le rôle principal de la Piece.

La donna bizzarra (la Femme bel esprit), Comédie en cinq Actes et en vers: c'est une jeune veuve, jolie, intéressante, qui a du mérite, mais qui est gâtée par la société, et à force de vouloir plaire, se donne des ridicules.

L'Apatista (l'Apatiste), Comédie en cinq Actes et en vers. Le *Protagoniste* est un homme de sang-froid, toujours calme, toujours égal, qui jouit du bonheur sans transport, qui souffre les désastres sans plaintes, qui, attaqué, se défend sans colere, et finit par se marier sans passion. Je défie qu'aucun Comédien soutienne ce caractere avec tant d'intelligence et de vérité que M. le Marquis Albergati en a marqué dans l'exécution.

L'Osteria della Posta (l'Hôtellerie de la Poste), Comédie en un Acte et en prose. Le sujet de cette petite Piece est historique; l'intrigue en est fort comique, et le dénouement très-heureux. On n'auroit pas beaucoup de peine, je crois, à la traduire en François.

L'Avaro (l'Avare), Comédie en un Acte et en prose. C'est la dernière de cinq Pieces de mon Théâtre de société, et comme le titre marque un de ces caracteres qui sont plus généralement connus, et qui semblent avoir été épuisés par les grands maitres de l'art, je vais en donner un détail un peu plus étendu. [...] C'est une petite Piece; c'est une nouvelle espece d'Avare qui ne vaut pas les autres. Cependant j'y ai mis assez de jeu et assez d'intérêt pour le faire passer, et il eut tout le succès qu'il pouvoit avoir¹²⁰.

¹¹⁹ Le cinque commedie sono: *L'avaro*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VI (1943), pp. 251-289; *Il cavaliere di spirito*, *ivi*, vol. VI, pp. 573-637; *L'apatista*, *ivi*, vol. VI, pp. 1091-1155; *La donna bizzarra*, *ivi*, vol. VI, pp. 1157-1222; *L'osteria della posta*, *ivi*, vol. VIII (1948), pp. 295-325.

¹²⁰ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 431-433; «Io non posso ritirarmi dalla partita senza render conto di commedie che si trovano stampate nel mio teatro. Sono commedie che io composi per il marchese Albergati Capacelli, senatore di Bologna. Queste commedie, molto più brevi delle altre, e con meno personaggi, costituiscono un piccolo teatro di società. [...] *Il cavaliere di spirito*, commedia in cinque atti in versi: si tratta di un uomo colto e amabile, che fa la delizia della conversazione. Era il ritratto del giovane senatore che rappresentava lui stesso a meraviglia la parte del protagonista. *La donna bizzarra*, commedia in cinque atti in versi: si tratta di una giovane vedova, bella, interessante, che ha del merito, ma che è guastata

L'analisi delle commedie scritte da Goldoni espressamente per il teatro di Zola permette di identificare gli elementi chiave che costituivano le peculiarità delle recite domestiche di Francesco Albergati Capacelli. La conoscenza diretta da parte di Goldoni del contesto in cui le commedie sarebbero state allestite è un particolare degno di attenzione e richiama un principio rilevato da Ludovico Zorzi nel 1977 e ripreso poi da Gerardo Guccini: il «vincolo di reciprocità» che lega «l'opera di questo autore e l'ambiente teatrale»¹²¹. Certo, la riflessione di Zorzi e lo studio di Guccini sono rivolti ad una considerazione sulla vita teatrale pubblica veneziana, ma possiamo proiettare lo stesso fenomeno alle altre realtà con cui Goldoni si misurò come, in questo caso, un teatro domestico, nobiliare e generalmente privato. Questa tesi da un lato conferma la grande duttilità del commediografo, dall'altro sostiene l'idea che «in Goldoni, l'esercizio creativo della scrittura drammatica [sia] il frutto, e non il presupposto, delle sue esperienze teatrali»¹²².

Tono, numero di personaggi e lunghezza degli atti rispondono alle esigenze tecniche di una scena ben precisa. Pertanto possono essere letti come il riflesso del “fare teatro” del marchese Albergati. La prima caratteristica che si ravvisa è la brevità dei testi, aspetto che lo stesso Goldoni portò in rilievo e sentì di giustificare quando incluse le commedie in questione nei tomi del suo teatro¹²³.

dalla compagnia, e, a forza di voler piacere, cade nel ridicolo. *L'apatista*, commedia in cinque atti in versi. Il protagonista è un uomo di sangue freddo, sempre calmo, sempre uguale a se stesso, che gode della fortuna senza entusiasmi, che soffre sventure senza lamenti, che assalito, si difende senz'ira, e finisce per sposarsi senza passione. Io sfido qualsiasi comico a sostenere questo carattere con tanta intelligenza e con tanta verità, quante ne ha dimostrato il marchese Albergati. *L'osteria della Posta*, commedia in un atto in prosa. Il soggetto di questa commediola è storico. L'intrigo è molto comico, e lo scioglimento è felicissimo. Non si farebbe, io credo, molta fatica a tradurla in francese. *L'avarò*, commedia in un atto in prosa. È l'ultima delle cinque commedie del mio teatro di società; e, poiché il titolo rivela uno dei caratteri più generalmente noti e che sembrano essere stati esauriti dai grandi maestri, vi accennerò un po' più ampiamente. [...] È una commediola. È una nuova specie d'avarò che non vale le altre. Vi ho messo però abbastanza azione e abbastanza interesse per rendere accettabile il mio personaggio che ebbe tutto il successo che poteva avere»: CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 434-435. Sul “teatro di società” di Goldoni e ciò che riguarda la nascita e la fortuna di queste commedie si rimanda a: CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, Venezia, Marsilio, 1998.

¹²¹ Cfr. GERARDO GUCCINI, *La vita non scritta di Carlo Goldoni*, cit., pp. 342-343. Il riferimento di Guccini è a LUDOVICO ZORZI, *I teatri di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, introduzione al catalogo della mostra *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, Venezia, 1971.

¹²² GERARDO GUCCINI, *La vita non scritta di Carlo Goldoni*, cit., p. 345.

¹²³ «Una Commedia di un atto solo sembrerà forse a taluno poca cosa per l'integrità del Tomo e cosa facile per un autore. Io, con buona grazia di chi ciò crede, non accordo né l'una, né l'altra delle sue conghietture. [...] La divisione degli atti è comodissima per l'Autore, figurando fra un atto e l'altro delle cose che non si

Le commedie si adattavano alle diverse esigenze del teatro zolesco, tra cui una delle principali era senza dubbio il numero di partecipanti ai simposi drammatici, argomento che Goldoni aveva ben presente quando avvisava il lettore che avrebbe potuto trovare «qualche diversità» in queste commedie “di società”, rispetto alle altre: «una Commedia di dilettanti non abbonda – spiega Goldoni – di Attori, come una Compagnia di Comici prezzolati»¹²⁴. Le cinque commedie infatti presentano un numero di personaggi che non supera i sette, con una prevalenza di parti maschili. Considerando l'ordine cronologico del primo allestimento (come riportato nel volume delle commedie curato da Mattioda¹²⁵) *L'avarò*, che venne allestito per la prima volta nel 1756, comprendeva sei personaggi maschili (di cui uno non parlante) e uno femminile; *Il cavaliere di spirito*, andato in scena a Zola nel 1757, prevedeva sei uomini e una donna; per *L'apatista*, allestita a Zola nel 1758, servivano in scena cinque attori e un'attrice; nello stesso anno si allestì anche *La donna bizzarra*, la commedia che conta più personaggi: sette uomini e due donne; *L'osteria della Posta*, l'ultima di queste composizioni, si distacca dalle precedenti di qualche anno; infatti venne inviata ad Albergati nel 1762, anno in cui venne messa in scena a Zola, con la presenza sul palcoscenico di sei attori e un'attrice. Sfortunatamente non si possiedono memorie su queste prime rappresentazioni e nemmeno dati certi su chi avesse calcato le scene assieme al marchese Albergati¹²⁶.

Altro aspetto rilevante, fin qui mai analizzato, riguarda le ambientazioni studiate da Goldoni per le cinque *pièce*. *L'avarò* è ambientata «In Pavia, in una galleria in casa di don Ambrogio»¹²⁷; la scena per *Il cavaliere di spirito* è una «stanza nobile nell'appartamento di donna Florinda, in una casa di villa»¹²⁸; la vicenda dell'*Apatista* si svolge «nel Feudo del

vedono, ma vengono poi artificiosamente accennate. Per lo contrario, nella Commedia di un atto solo, l'azione che si rappresenta dee consumarsi in iscena in quel ristretto tempo in cui un fatto vero potrebbe ragionevolmente accadere»: CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge [L'avarò]*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VI (1943), pp. 257-258. Si precisa che oltre a *L'avarò*, anche *L'apatista* è in atto unico.

¹²⁴ Cfr. CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge [Il cavaliere di spirito]*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VI, p. 577.

¹²⁵ CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, cit.

¹²⁶ Anche Mattioda nota la difficoltà di ricostruire le “prime” delle cinque commedie goldoniane per il teatro di società di Albergati. Si rimanda alla *Nota sulla fortuna*, che segue ogni commedia analizzata: CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, cit.

¹²⁷ CARLO GOLDONI, *L'avarò*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VI, p. 259.

¹²⁸ CARLO GOLDONI, *Il cavaliere di spirito*, cit., p. 579.

Cavaliere, in una camera del suo Palazzo»¹²⁹; per *La donna bizzarra* la scena è «in Mantova, in casa della Contessa»¹³⁰ mentre per *L'Osteria della Posta* «in Vercelli, all'Osteria della Posta, in una sala comune»¹³¹. Il denominatore comune è l'essere luoghi chiusi, facilmente riproducibili nel salone di un palazzo, qual era quello della villa di Zola. Infatti, anche quando l'ambientazione è una città precisa (come Mantova), la scenografia da riprodurre per le vicende è l'interno di un'abitazione privata. L'unica eccezione è data dalla sala comune dell'Osteria della Posta, unico luogo pubblico tra i cinque, comunque sempre chiuso. È da notare che nessuno di questi luoghi muta nel corso delle commedie, pertanto la preparazione dell'ambiente non comportava eccessivo dispendio di lavoro e di spesa per gli allestitori. Ci si potrebbe chiedere se, nella messinscena, Albergati abbia rispettato le indicazioni goldoniane, ma non è possibile dare una risposta per la mancanza sia di memorie contemporanee agli allestimenti sia di una versione simile ad un copione utilizzata dagli attori.

Un altro elemento non trascurabile che emerge dalla lettura delle commedie scritte per Albergati viene suggerito da Mattioda, secondo il quale Goldoni aveva avuto modo di soppesare il livello del pubblico che assisteva alle rappresentazioni del marchese, «un pubblico aristocratico e colto, diverso da quello eterogeneo di Venezia, e più “delicato”» con l'aspettativa di una «conversazione e una comicità raffinata, degna della propria classe»¹³².

Nonostante queste cinque commedie fossero nate per il teatro privato, le loro caratteristiche di brevità, agilità di allestimento e la possibilità di recitarle con pochi attori le resero appetibili anche per le scene pubbliche. Lo ricorda sempre l'autore nelle sue memorie: «Elles sont travaillées avec soin, elles ont très-bien réussi, quelques-unes ont été même jouées sur des Théâtres publics avec succès»¹³³.

¹²⁹ CARLO GOLDONI, *L'apatista*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VI, p. 1095.

¹³⁰ CARLO GOLDONI, *La donna bizzarra*, *ivi*, p. 1161.

¹³¹ CARLO GOLDONI, *L'Osteria della posta*, *ivi*, p. 299.

¹³² Cfr. ENRICO MATTIODA, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, cit., p. 14.

¹³³ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 431. Questa la traduzione: «Sono lavorate con cura, sono riuscite ottimamente; alcune sono state anche rappresentate con successo in teatri pubblici», CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 434. Per un resoconto puntuale delle repliche sui diversi teatri si invita a consultare il già citato CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, cit.

Negli anni a seguire, Goldoni inviò ancora ad Albergati commedie per il teatro di Zola, sviluppando però alcuni canovacci utilizzati per il teatro degli italiani a Parigi. È il caso di due commedie, inviate ad aprile 1764, delle quali non sono rimaste molte tracce, ma le lettere accompagnatorie scritte da Goldoni ci sembrano significative per non pochi aspetti.

Alla prima di queste composizioni Goldoni lavorava già a febbraio 1764, con il desiderio di spedirla ad Albergati a marzo, ma il progetto venne sospeso a causa di alcuni malesseri fisici del commediografo¹³⁴. La inviò il 16 aprile successivo, offrendola all'amico senza presentarla in dettaglio, spiegando però che in origine la sua idea prevedeva un solo atto, ma la vastità dell'argomento lo aveva reso troppo lungo, così aveva deciso di operare una separazione, nel punto «dove si può dividere in due senza cambiare una parola»¹³⁵. Ortolani, nelle note alla lettera, dichiara di non conoscere il titolo di questa farsetta destinata al teatro albergatiano¹³⁶. Tuttavia Nunzio Vaccalluzzo, nel 1924, recuperò uno scenario ancora sconosciuto intitolato *Gli Eredi ab intestato*, nel quale riconobbe il testo di base per la commedia inviata ad Albergati ad aprile 1764. A permettere a Vaccalluzzo – che pubblicò lo scritto in «Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera» – di accostare la commedia descritta nella lettera allo scenario da lui recuperato fu il nome del personaggio di Orgonte:

Qual è la commedia spedita dal Goldoni? A me è occorsa la ventura di trovare il copione di una commedia a soggetto, cioè uno Scenario, dov'è proprio il personaggio di Don Arconte, l'Orgonte della lettera, insieme con un frammento autografo della lettera stessa, e propriamente la fine. La scrittura dello Scenario pare ma non è goldoniana [...]. Il brano di lettera fu stampato, come lettera a sé, dal Cavatorti nel volume *Modena a Carlo Goldoni*, con la data del 15 aprile (perché vi si accenna alla morte della Pompadour), ma è evidentemente l'ultima parte della lettera all'Albergati del 16 aprile, già

¹³⁴ «Eccellenza, La prima commediola ch'io Le destino è a buon termine, e spero di spedirgliela quanto prima»: CARLO GOLDONI, [Lettera] CXVIII. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 18 febbraio 1764, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 312-314, citazione a p. 312. Un mese dopo avvertiva: «Sperava in ques'oggi spedirle la prima delle due farsette, ma un gravissimo dolor di schiena, che m'ha obbligato per vari giorni a guardar il letto, mi ha impedito di terminarlo. Questo sarà, mi lusingo, per oggi otto»: CARLO GOLDONI, [Lettera] CXIX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 19 marzo 1764, *ivi*, pp. 314-315, citazione a op. 314.

¹³⁵ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 16 aprile 1764, *ivi*, pp. 316-319.

¹³⁶ Cfr. GIUSEPPE ORTOLANI, *Note [alla lettera CXX]*, *ivi*, pp. 819-820, nota 3.

stampata dal Masi e che appare infatti tronca. La misteriosa commedia, che il Maddalena e l'Ortolani non riuscirono mai a identificare o a scoprire, sarebbe questa da me ritrovata [...] e che non si trova in nessuno elenco degli Scenari goldoniani. Caratteri, scene, stile e lingua, tutto è goldoniano; non c'è che il lieve cambiamento del nome francese di Orgonte in quello più nobile e grecizzante di Don Arconte e la divisione in tre anziché in due atti, fatta forse dal marchese per maggiore comodità della rappresentazione¹³⁷.

Non è questa la sede per avventurarsi in una disamina delle caratteristiche del canovaccio recuperato da Vaccalluzzo per verificare se si tratti o meno di un originale goldoniano, appare però evidente a prima vista che tra i due testi (quello presentato nella lettera e quello reso noto dallo studioso) ci siano delle divergenze più profonde di quelle rilevate dall'autore dell'articolo¹³⁸. La più esemplare ci riporta immediatamente a restringere la riflessione attorno ad *Albergati*. Goldoni, infatti, scriveva al marchese di avergli destinato un personaggio ben preciso, proprio Orgonte, definendolo «il più comico di tutti [...] carattere straordinario e nuovo sulle scene»¹³⁹. Ora, leggendo il canovaccio pubblicato da Vaccalluzzo, non si ritrova quella comicità di cui parla Goldoni. Don Arconte è descritto come un «cavaliere povero e superbo», che alla sua prima entrata in scena corteggia Rosaura con «complimenti caricati» e più tardi osteggia il suo rivale in amore, Florindo, trattandolo «bruscamente» e minacciandolo dei «più atroci effetti del suo risentimento»¹⁴⁰. Lo stesso Vaccalluzzo non individua in questi atteggiamenti lo spirito annunciato dall'autore, dichiarando: «a me pare che ricordi un po' il Capitan Spavento della commedia dell'arte»¹⁴¹ (paragone che farebbe dubitare della novità del personaggio espressa da Goldoni). È da riconoscere tuttavia che il canovaccio trascritto avrebbe

¹³⁷ NUNZIO VACCALUZZO, *Uno scenario inedito del Goldoni*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», a. XXIV, n. 4, aprile 1924, pp. 255-261, citazione a p. 257.

¹³⁸ Il fatto, ad esempio, che Goldoni parli di una commedia molto unita, «perché le scene sono tutte legate, non restando mai la scena vuota», permettendogli la divisione solo in un punto preciso in cui comunque «il personaggio può finire l'atto primo e cominciare il secondo colle stesse parole» (CARLO GOLDONI, [Lettera] CXX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 16 aprile 1764, cit.) sembra essere in collisione con la divisione in atti che si ritrova nel canovaccio pubblicato, soprattutto tra l'atto primo e l'atto secondo. Il primo infatti termina avendo in scena Pantalone, Don Arconte e il Dottore, mentre il secondo inizia con un dialogo tra i due servitori, Descevio e Arlecchino: cfr. [CARLO GOLDONI], *Gli eredi ab intestato*, in NUNZIO VACCALUZZO, *Uno scenario inedito del Goldoni*, cit., pp. 258-260.

¹³⁹ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 16 aprile 1764, cit.

¹⁴⁰ Cfr. [CARLO GOLDONI], *Gli eredi ab intestato*, cit.

¹⁴¹ NUNZIO VACCALUZZO, *Uno scenario inedito del Goldoni*, cit., p. 261.

potuto indubbiamente fungere da ossatura per una commedia di carattere (con maschere, come specifica Vaccalluzzo), quale Goldoni definisce questo suo lavoro, per i ritratti dei personaggi e per il fondo «serio e onesto, con la satira de' mercanti risaliti e de' nobili decaduti» e che la comicità sarebbe potuta scaturire «dal contrasto tra' sogni di nobiltà e ricchezza [...] e la ricaduta fulminea nello stato di povertà»¹⁴².

Nella stessa lettera, Goldoni presenta anche la seconda di queste piccole composizioni dirette al teatro di Zola:

La seconda farsetta la troverà tutta differente, non è di carattere forte, ma giocosa e comica; sarà in cinque atti, ma non Le faccia specie la quantità degli atti, perché sono sì piccioli, che la commedia durerà poco più di un'ora, e la divisione è necessaria per non far scene vuote¹⁴³.

Questa commedia venne inviata con la missiva successiva del 21 aprile 1764 ed è stata riconosciuta essere *La burla retrocessa nel contraccambio*¹⁴⁴ che, consegnata agli attori della Comédie Italienne e recitata il primo maggio dello stesso anno, non ottenne tuttavia alcun successo¹⁴⁵.

Anche per questa *pièce* Goldoni aveva pensato ad un personaggio per Albergati che, pare, si discostasse dai suoi personaggi consueti:

Le parti principali sono Gottardo, Agabito e Placida. Questi due personaggi maschi non mi paiono buoni per Lei. Roberto, che è l'amoroso, è poca cosa. Sa Ella che parte darei a S. E. il s.r. senatore Albergati? La parte dell'oste. Un oste al primo amoroso della Compagnia? Majani, Falchi non lo farebbero. Ma il primo amoroso della Compagnia di Zola può essere lo farà. Ella lo conosce questo primo amoroso, glielo dica, e lo persuade, poiché l'oste mi pare il personaggio più comico della commedia, e son sicuro, che solamente alla prima uscita l'oste farà ridere assolutamente¹⁴⁶.

Queste righe goldoniane sollecitano alcune riflessioni. A meritare attenzione è l'attribuzione ad Albergati del ruolo di «primo amoroso della Compagnia di Zola». Come

¹⁴² Cfr. *ibidem*.

¹⁴³ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 16 aprile 1764, cit.

¹⁴⁴ CARLO GOLDONI, *La burla retrocessa nel contraccambio*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VIII, pp. 807-856.

¹⁴⁵ Cfr. GIUSEPPE ORTOLANI, *Note (alla Burla retrocessa nel contraccambio)*, *ivi*, p. 1343.

¹⁴⁶ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXI. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 21 aprile 1764, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 319-320.

si è già visto, anche nei *Memoires* Goldoni ricorderà le abilità attoriche del marchese nelle parti di amoroso in commedia¹⁴⁷. Inoltre, non sembra inutile ricordare che al ruolo di Amoroso pertengono parti di natura affettiva e sentimentale, perlopiù legate all'amore. In questo caso, però, Goldoni propone, senza troppi problemi, di affidare ad Albergati un personaggio di carattere differente, cosa possibile per la compagnia di Zola, ma inattuabile in una compagnia professionista. Infatti il primo Amoroso di una compagnia di mestiere – come i nominati Majani e Falchi¹⁴⁸ – non poteva interpretare parti diverse da quelle da innamorato, per ragioni contrattuali, da un lato, e per abilità tecniche, dall'altro. Nel caso specifico, l'oste è definito dallo stesso Goldoni «il personaggio più comico della commedia», lontano quindi dai caratteri tipici dell'innamorato e, per questo, in una compagnia professionale tale parte sarebbe stata attribuita ad un altro ruolo, per esempio quello del Caratterista.

Questo particolare aggiunge un tassello fondamentale nella dicotomia tra le dinamiche delle compagnie di dilettanti e quelle, molto più ferree e rigide del professionismo settecentesco. È evidente lo scarto che separa le due tipologie di organici attoriali. I professionisti sono legati al ruolo per il quale sono stati assoldati, sulla base di un sistema di specializzazione che «favoriva l'incasellamento dei personaggi entro tipi eterni [...] reputati tali da compendiare nel loro numero limitato l'intero patrimonio dell'umano»¹⁴⁹ e che, pertanto, dal punto di vista pratico, da un lato, garantiva alle compagnie un organico di attori che coprisse ogni tipologia di personaggio; dall'altro, riduceva tempi e costi della preparazione di uno spettacolo, lavorando su caratteristiche del personaggio standardizzate e agevolmente riproducibili dagli interpreti. Gli attori di una compagnia di dilettanti, invece, potevano essere versatili sul piano tecnico perché non dovevano sottostare ad alcun contratto e non avevano tempi di produzione legati alle necessità della “cassa”. In tali compagnie, quindi, la distribuzione delle parti poteva prescindere dalla logica dei ruoli e seguire quella delle capacità individuali. Sembra evidente, dunque, che Albergati possedesse caratteristiche recitative tali da poter coprire

¹⁴⁷ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 308.

¹⁴⁸ Francesco Majani e Francesco Falchi, secondo le notizie riportate da Bartoli, si alternavano nel ruolo di Innamorato nella compagnia del Teatro San Luca di Venezia: cfr. la voce *Falchi Francesco*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I, pp. 205-207; voce *Majani Francesco*, *ivi*, vol. II, pp. 6-7.

¹⁴⁹ UMBERTO ARTIOLI, *Sistema dei ruoli e Theaterwissenschaft, la scienza del teatro*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 7-27, p. 9.

parti in commedia pertinenti a ruoli professionali totalmente distinti e che solo in una compagnia di dilettanti queste sue doti avrebbero potuto esprimersi contemporaneamente.

In quest'ottica si capisce la proposta di Goldoni che, sebbene non sappiamo se sia stata accolta o meno, rivela la possibilità di Albergati di uscire dal suo ruolo abituale, l'Amoroso, per interpretarne uno comico, se ciò poteva favorire una migliore espressione delle sue qualità attoriche e una resa felice di tutta la rappresentazione. Si noti, inoltre, che l'assegnazione del personaggio dell'oste al marchese non aveva a che fare con una presenza più frequente in scena, considerando che i due personaggi maschili principali sono, come scriveva l'autore, il maestro Gottardo linaiuolo e il maestro Agapito. La sua scelta ricade su un personaggio meno presente, ma più caratterizzato. A distinguere la parte di Bernardo, l'oste, da quella di Roberto, l'amante, non è infatti la quantità di battute¹⁵⁰, bensì la forza scenica e la carica comica, caratteristiche che Goldoni riteneva, dunque, affini alle multiformi doti recitative albergatiane.

Nonostante le incertezze sulle commedie e nessun riferimento concreto alla loro messinscena a Zola, è utile tentare un'analisi incrociata delle descrizioni che offre l'autore, al fine di estrapolare ancora qualche informazione sul teatro del marchese Albergati e sulla sua gestione dello spettacolo. Goldoni era, infatti, molto attento alle peculiarità del teatro di Zola, in particolare per ciò che riguarda il numero di personaggi e la possibilità di allestire un particolare tipo di scenografia.

La burla retrocessa nel contraccambio prevedeva otto personaggi, un numero su cui Goldoni sente di dovere delle spiegazioni al marchese:

Credo che otto personaggi non siano troppi. Non conto un vero personaggio che è un garzone del caffè. Le tragedie ordinariamente sono di sette o otto personaggi, e in questa commedia ve ne sono di sì poco interessanti per il valore, che ognuno potrà supplire. Buoni o cattivi che sieno, sono necessari¹⁵¹.

¹⁵⁰ Si conta che Roberto compare in undici scene (II, 3, 5; III, 1-5; V, 3, 8-10), mentre l'oste in otto (II, 7; IV, 2-5; V, 4, 9-10).

¹⁵¹ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXI. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 21 aprile 1764, cit., p. 320.

Precisazioni, queste, che sembrano sottendere la conoscenza dello stato della compagnia di Zola, nella quale non erano presumibilmente disponibili così tanti interpreti «buoni». La stessa commedia, poi, esigeva una preparazione particolare della scena ed è lo stesso Goldoni a mandare le istruzioni necessarie. Il commediografo spiegava che era necessario dividere la scena in due, per poter vedere due stanze contemporaneamente e per «passare da una camera all'altra» in occasione di «un pranzo al dessert per non tediare con un pranzo intiero»¹⁵². Per fare ciò, nel modo più semplice possibile, suggerì di «alzar un tendone, ossia prospetto», oppure «se questa cosa non si potesse fare o l'incomodasse assai, si potrebbe calare il sipario alla fine di un atto»¹⁵³. Goldoni specifica che questa prassi, che in Italia non si usava, era consueta in Francia anche nelle tragedie e si sentì di proporla ad Albergati, in quanto il suo era un «divertimento particolare»¹⁵⁴.

Un altro elemento di riflessione è forse meno evidente, ma di estremo interesse per il nostro discorso. Dalle istruzioni di Goldoni si può cogliere da un lato la sua agilità con le questioni di scena¹⁵⁵, dall'altro possiamo maturare una considerazione sulla capacità di ricezione di tali informazioni da parte di Albergati. Se Goldoni è tecnico con il suo corrispondente, non è sicuramente per metterlo in posizione di inferiorità o di difficoltà, bensì perché è consapevole che il destinatario di tali istruzioni è in grado di coglierle e di farne buon uso. È sicuramente Albergati ad orchestrare la messinscena, colui che è definito da Goldoni «il primo amoroso della Compagnia di Zola»¹⁵⁶ e a questo proposito è

¹⁵² Cfr. CARLO GOLDONI, [Lettera] CXX. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 16 aprile 1764, cit., p. 317.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ È noto che proprio nel 1764 Goldoni aveva rimesso mano ad uno dei suoi capolavori, *Il ventaglio*, celebre per l'uso di una particolare tipologia di scena, chiamata *tableau vivant* sul quale hanno riflettuto Paola Ranzini (proprio a proposito del *Ventaglio*) e, più in generale per il teatro del Settecento, Pierre Frantz. Si vedano i rispettivi lavori: PAOLA RANZINI, *Il ventaglio e il tableau vivant. Diderot e Goldoni*, Journée d'étude internationale: Le théâtre de Carlo Goldoni, 2014, Paris, France (hal-01339775; ultima consultazione: 11 settembre 2018); PIERRE FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. Per un inquadramento più ampio su questa commedia si vedano le seguenti lettere: CARLO GOLDONI, [Lettera] C. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 13 giugno 1763, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 285-287; CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXVII. *Allo stesso [Stefano Scigliaga]*, Parigi, 27 novembre 1764, *ivi*, p. 327. Si rimanda inoltre all'Edizione nazionale dell'opera: CARLO GOLDONI, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2002.

¹⁵⁶ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXI. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 21 aprile 1764, cit., p. 320.

sintomatico quanto scrive Gerardo Guccini a proposito della figura del primo Amoso (anche se le sue conclusioni derivano dall'osservazione della gestione Vendramin):

Nell'organizzazione predisposta dai Vendramin, i primi amosi gestivano le finanze della compagnia [...]. Nella prospettiva d'una storia delle strutture del teatro recitato, l'unificazione dei ruoli gestionali esercitati dal primo amoso e dal direttore potrebbe figurare come premessa o sintomo dell'organizzazione capocomicale delle compagnie che risulterà poi in modo evidente nella seconda metà del secolo. Altrettanto frammentarie sono le informazioni che riguardano le funzioni sceniche del primo amoso, al quale, a quanto pare, spettava una sorta di controllo generale dell'azione drammatica nel corso della produzione delle commedie all'improvviso¹⁵⁷.

Albergati infatti recita, ma predispone anche l'allestimento e soprattutto gestisce gli attori, distribuendo le parti e organizzando le prove, pertanto è a lui che si può attribuire sia il ruolo di primo attore della compagnia, sia una natura capocomicale.

Ultimo aspetto che si vuole portare in luce è suggerito dall'accostamento che fa Goldoni tra il numero di personaggi necessari per *La burla retrocessa nel contraccambio* e quelli normalmete usati per la tragedia («Le tragedie ordinariamente sono di sette o otto personaggi, e in questa commedia ve ne sono di sì poco interessanti per il valore, che ognuno potrà supplire»¹⁵⁸). I motivi di questa apparente divagazione sono da rintracciare in una prassi ricalcata sul modello francese, che Albergati cominciò a seguire con interesse e, a partire dal 1762, ripropose sul suo teatro; una novità che condivise con Agostino Paradisi:

Nel divertimento del[le] due tragedie entrerà quest'anno un abbellimento che spero riuscirà assai vago. Una *petite pièce* all'uso francese dopo la tragedia. Si chiuderà il sipario, e poi si rialzerà per rappresentarla. Goldoni me l'ha composta. L'ho ricevuta martedì et è graziosissima¹⁵⁹.

¹⁵⁷ GERARDO GUCCINI, *Dall'Innamorato all'Autore. Strutture del teatro recitato a Venezia*, in «Teatro e storia», ottobre 1987, pp. 251-293, citazione alle pp. 272-273. [Nuovamente edito in MARZIA PIERI (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993].

¹⁵⁸ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXI. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 21 aprile 1764, cit., p. 320.

¹⁵⁹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 25 marzo 1762, cit.

Si può pensare, quindi, che una delle pratiche di Albergati fosse di abbinare una tragedia e una commedia che prevedessero lo stesso numero di personaggi, per utilizzare gli stessi attori, per una e per l'altra, in successione.

Da una lettera scritta a Voltaire conosciamo quali furono le due rappresentazioni tragiche in programma nella stagione del 1762 e quali ruoli avrebbe interpretato lo stesso marchese: Achille in *Ifigenia* e Pollicuto nella tragedia omonima¹⁶⁰.

L'esperimento dovette essere molto ben riuscito tanto che far seguire una rappresentazione comica immediatamente dopo una tragica diventò una consuetudine, che fornì ad Albergati l'occasione per confrontarsi con la scrittura: si ricorda infatti che la sua prima commedia, *L'amor finto e l'amor vero*, fu composta per questa precisa disposizione¹⁶¹.

Da lì in avanti, sulle scene di Zola si proseguì con la formula che prevedeva la preparazione, ogni anno, di due tragedie e due commedie. Albergati, normalmente, arrivava a Zola tra maggio e giugno, mentre le recite cominciavano a luglio. Questi furono, per esempio, i programmi per l'estate 1771, che il marchese condivise con Alessandro Carli:

Nel venturo Maggio sarò a Zola. Sull'1 di Luglio, cominceranno le mie Recite, delle quali le dò brevemente il catalogo. *Il Macometto* di Voltaire, tradotto dal Signor Paradisi; *La Gabriella di Vergy* di Belloy, tradotta in versi sciolti dalla Signora Caminer e forse *Il disertore*, di Mercier, tradotto dalla medesima. Dopo ciascuna di queste tragiche Rappresentazioni, si andranno

¹⁶⁰ «Alli 10 di Luglio seguirà la mia andata in villa. All'14 comincerà la rappresentazione delle due Tragedie *Ifigenia* e *Pollicuto*: la prima tradotta da me, l'altra dal sig:re Paradisi: e al terminar di esse Tragedie reciteremo due *Farse* d'un Atto solo, composte per me dal sig:re Goldoni, molto vaghe e brillanti. Io sarò Achille nell'una, e *Pollicuto* nell'altra: che vale a dire, Guerriero e Martire»: [Letter] D10541. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, 30 giugno 1762, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit, vol. XXV (June 1762-January 1763, letters D10482-D10972; 1973), p. 60. Sulla risoluzione di interpretare il protagonista in *Pollicuto* si veda anche la Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 28 ottobre 1761, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 11.

¹⁶¹ Quest'ordine delle opere in scena non venne gradito universalmente, si trattava infatti di una prassi discussa, che non tutti abbracciavano, come Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, che rispondeva al marchese: «Non ignoro che [la farsa *Le Convulsioni*] potrebbe farsi succedere immediatamente ad una Tragedia, per rinvigorisce gli Spettatori commossi e rattristati; ma, Signor Marchese Pregiatissimo, io non approvo un siffatto uso, e mi piace di restar anzi nella malinconia, e aver tempo di riandare col pensiero la patetica traccia d'un'azione, che m'abbia svegliata in cuore una compassione tenera e soave», Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 6 maggio 1784, cit.

alternando due mie Commedie, d'un atto solo, che ho composte or'ora; una delle quali è intitolata *Il Pomo*; e l'altra *La Notte*¹⁶².

Della programmazione venne informato anche Agostino Paradisi, qualche settimana dopo, il tempo sufficiente per decidere di escludere il *Disertore* (per il quale il marchese aveva già espresso qualche esitazione) e confermare l'alternanza delle due tragedie francesi con i due atti unici composti da Albergati stesso¹⁶³.

Sulla base di queste informazioni sarebbe estremamente interessante dedurre quali fossero i tempi delle prove, ma non si possiedono elementi sufficienti per un tale calcolo. Anche sapendo che dall'arrivo del marchese in villa all'inizio degli spettacoli trascorrevano all'incirca due mesi, non è possibile stabilire quante ore al giorno fossero dedicate alle prove e quanti giorni alla settimana fossero riservati al teatro.

Un laboratorio teatrale in famiglia

Caro Luigino, suonate spesso, andate a cavallo, andate al Teatro, divertitevi. Ma, oltre gli affari e sopra di questi, metteteci sempre il timor di dio e il teneramente amar vostro Padre¹⁶⁴.

Con queste parole, nel 1790, Francesco Albergati Capacelli lasciava una sorta di “testamento spirituale” al figlio Luigi, rimasto solo dopo la morte della sorella, ancora durante l'infanzia. In realtà, dietro questi moniti paterni, possiamo scorgere anche un lascito più concreto di quello che può apparire ad una lettura veloce. Il marchese Albergati non aveva provveduto alla crescita del figlio soltanto con l'educazione che si conveniva ad un giovane del suo rango, gli aveva anche trasmesso tutto il suo amore e

¹⁶² Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 6 aprile 1771, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 15.

¹⁶³ A Paradisi, il padrone di Zola scrisse: «Alli 15 del prossimo Maggio sarò a Zola. [...] Sul principiar di Luglio si riaprirà quel mio Teatro, a cui la prego non negarmi la grazia d'essere spettatore. *Il Macometto*, da lei eccellentemente tradotto e *La Gabriele de Vergy*, di Belloy, tradotta dalla Signora Camminer, e due Commediuole d'un atto solo, *Il Pomo*, l'una, e l'altra *La Notte*, da me composte formeranno que' trattenimenti teatrali», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Venezia, 27 aprile 1771, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 38.

¹⁶⁴ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Venezia, 6 gennaio 1790, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

tutta la sua conoscenza nelle arti dello spettacolo. Nelle lettere scritte al figlio è possibile ravvisare l'“eredità” di questo patrimonio teatrale, che prende forme diverse; dal suo osservatorio come spettatore tramanda un arguto senso di critica, mentre dagli allestimenti che ancora preparava e dirigeva, passa tutte le sue competenze nella gestione delle prove delle recite, dalla scansione dei tempi all'esercizio recitativo.

Con Luigi condivideva le considerazioni sugli spettacoli visti e su quelli che andavano in scena a Bologna, dove tornò definitivamente negli ultimi anni della sua vita. Dimostrazioni di questa abitudine si scorgono in numerose lettere dal 1789 al 1803. Nell'agosto del 1789, per esempio, scriveva da Zola: «Ieri sera fui alla nuova commedia *Un Rimedio peggior della colpa*. Bellissima e applauditissima. Stasera si replica»¹⁶⁵. A distanza di un solo giorno, poi, mandava altre notizie: «La Commedia dei Raggiratori è stata accettata dalla Compagnia Pelandi. Non so se tal faranno in Bologna»¹⁶⁶. Proseguendo con lo spoglio delle missive, emerge con chiarezza che se da una parte Francesco Albergati informa il figlio sulle novità di cui è a conoscenza, anche Luigi non manca di aggiornare il padre, come s'intuisce da queste parole di ringraziamento di Francesco:

Vi sono sommamente grato per la pronta relazione che mi date dell'Opera. Godo che la Bertinotti piaccia. Circa il Ballo, convien dire che sia male eseguito, se è male inteso. Certo è che l'argomento è chiaro e notissimo, il Programma chiaro anch'esso e interessante. Dunque perché è male inteso? [...] Spiacemi che la stagione imperversi contro li preparati spettacoli¹⁶⁷.

Malauguratamente tutte queste informazioni possono essere assunte soltanto come modello di una compartecipazione della sfera teatrale tra padre e figlio, ma non è possibile – per la mancanza di buona parte delle repliche – ricostruire un carteggio completo che permetta di contestualizzare nomi, luoghi e situazioni menzionati.

Assodato che il figlio costituisce un canale d'informazione per essere aggiornato sugli ultimi movimenti dell'universo teatrale bolognese, è di notevole interesse – ai fini del nostro discorso – leggere queste comunicazioni nell'ottica di una trasmissione della

¹⁶⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 18 agosto 1789, *ivi*, cc.n.n.

¹⁶⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 19 agosto 1789, *ivi*, cc.n.n.

¹⁶⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 2 settembre 1803, *ivi*, cc.n.n.

sapienza teatrale di Francesco Albergati nell'allestimento e nella preparazione delle messinscene. La premessa necessaria per questa analisi ci è fornita dal marchese stesso:

Ciò ch'io bramava allorché scrissi questa commediola, di vedere eseguita la parte di Alessio con ogni naturalezza e con decente buffoneria, l'ho ottenuto particolarmente di fresco. Mio figlio, con cui mi compiaccio di recitar qualche volta, l'ha eccellentemente eseguita. Come! Dirà un qualche vuoto ed importuno seccatore, tu fai recitare tuo figlio! Sì, seccator dilettezzissimo; anche mia moglie, ultimamente mia nuora ancora, e se Dio darà a me lunga e ai piccioli miei nipotini prosperosa vita, reciteranno essi pure con noi, ed io ne avrò vanto ed eglino ne trarranno lode e piacere¹⁶⁸.

Risulterebbe suggestivo immaginare casa Albergati come una “scuola” di formazione drammatica e, stando alle dichiarazioni pubbliche comparse nella premessa al *Pomo* all'interno della *Collezione completa delle commedie*, il quadro dipinto dal marchese non è lontano dall'immagine proposta. Come sostiene Rita Unfer Lukoschik, nella seconda metà del Settecento cominciò ad avvertirsi «la necessità di una scuola che forgiasse interpreti adatti alla nuova drammaturgia»¹⁶⁹, in tutte le esperienze teatrali europee. Secondo la studiosa, a percepire questo sentimento di necessità, accanto ad Albergati, si erano già trovati anche Alessandro Carli a Verona ed Elisabetta Caminer a Vicenza, i quali, sulla scia di Diderot, auspicavano «una recitazione decisamente diversa da quanto la tradizione offrì: una recitazione “naturale” che esprimesse al meglio i contenuti della nuova drammaturgia borghese»¹⁷⁰.

La tensione verso una recitazione «naturale» e corretta dal punto di vista della declamazione è uno degli argomenti cardine degli scritti del marchese Albergati. Se ne ritrovano dimostrazioni in numerose lettere¹⁷¹ e in svariati paratesti delle sue opere edite. Un esempio è ravvisabile nella prefazione all'*Accademia di musica*, commedia recitata anche assieme al figlio:

Due volte, una delle quali recentemente, è stata questa operetta recitata sul mio picciolo domestico teatro da mia moglie, da mia nuora, da mio figlio, e

¹⁶⁸ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Protesta breve ed ingenua dell'autore [premessa al Pomo]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. III, pp. 97-98, citazione a p. 97

¹⁶⁹ RITA UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796)*, cit., p. 57.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Argomento affrontato, ad esempio, nei carteggi con Agostino Paradisi, Angelo Mazza e Antonio Dosi.

dall'autore, assai felicemente e con non mediocre applauso, poiché eseguita con canto e suono molto dilettevoli e dolci e con una esatissima e vivace declamazione¹⁷².

Si noti con quanta soddisfazione mista ad orgoglio il commediografo sottolinei la precisione con cui la sua commedia fu portata in scena dai familiari. La forza con cui pone l'accento sull'«esattezza» della declamazione e sul «suono» delle voci è significativa. L'occasione è buona, ancora una volta, per porre sotto accusa la recitazione dei comici professionisti e per determinare i parametri di un confronto tra le «combriccole comiche» e «quei teatri, che diconsi di società, ne' quali suol dominare diligenza, decenza, intendimento ed onore»¹⁷³. Descrivendo la sua commedia *Albergati* la definisce «un soffio», che però, sulle scene «malgrado la sua leggierezza può divenire pesante, noiosa, insoffribile»¹⁷⁴. Per evitare che questo accada, l'autore indica esattamente come devono essere interpretati i personaggi e quale deve essere la scena allestita:

Prima di tutto conviene che *Aspasia* sia eccellente nella recitazione, e nel canto, e nelle grazie del dialetto veneziano, com'era la *Dama* che ha sostenuto tal parte. Il vecchio *Alberto* debb'essere né cadente, né nauseoso, né sciocco, né caricato, ma brillante, vivace allegro, e debole sol pel bel sesso. L'amante *Aurelio*, nobile di maniera, intollerante, impetuoso, ma non frenetico o pazzo. Il *Giacometto*, un buon giovine pulito, d'ottimo cuore, che canta egregiamente, e che ha il difettuccio in conversazione di astrarsi e di canterellare fra i denti. Il *Servitore* e la *Serva*, astuti, desti, innamorati, ma non mai indecenti. L'accademia poi del canto, e del suono sia sul palco scenario eseguita con tutta la magnificenza e la verità. Ecco, *Lettor cortese*, in qual modo più e più volte fù questa commediola rappresentata da nobili e onorati soggetti, fra quali io er'uno¹⁷⁵.

Sulla base di queste indicazioni è possibile capire come *Albergati* abbia diretto gli attori per ottenere la recitazione a cui aspirava e la perfetta costruzione dei personaggi. Sebbene non si possa stabilire con sicurezza quali fossero gli interpreti dei vari ruoli, è ammissibile pensare che ad interpretare *Aspasia* fosse la moglie *Teresa Zampieri*, avvezza al dialetto veneziano, date le sue origini geografiche, e abile con il canto, grazie alle

¹⁷² FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione ingenua [a L'accademia di Musica]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. IV, pp. 151-153, citazione a p. 153.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 151-152.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 152.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

esperienze avute come cantante, prima di sposare Albergati. Ciò su cui si può insistere è la cura con cui Albergati trasportava l'idea di spettacolo in resa scenica e il peso capitale che, in questa trasposizione, assumeva l'attenzione per la recitazione.

Le lettere dei primi anni dell'Ottocento, di un Albergati ultrasettantenne al figlio, sono intrise di un teatro vissuto in prima persona, con estrema dedizione per gli aspetti organizzativo e scenico. Si tratta di documenti che costituiscono preziose testimonianze per portare in luce un esempio di pianificazione di quel teatro privato entro cui agivano i cosiddetti "dilettanti". Motivo ulteriore del pregio di queste lettere è dato dalla mancanza di altre comunicazioni del genere all'interno della corrispondenza di Francesco Albergati Capacelli: il livello di confidenza e di concretezza che si legge in questo carteggio non si ritrova in nessun altro di quelli che si sono conservati e che possono essere consultati ancora oggi.

Per garantire una recitazione ottimale Albergati procedeva con l'assegnazione mirata delle parti e lasciava ai singoli attori l'incombenza di carpirne le intenzioni, come si comprende da quanto scriveva a Luigi, da Zola, il 23 agosto 1789: «Vi raccomando fino da ora le recite, e che saggiate le parti»¹⁷⁶. Seguiva la predisposizione delle prove, per le quali esigeva serietà. L'impressione che si ha leggendo queste comunicazioni è che gli attori arrivassero con la parte studiata e che si procedesse a mettere a punto la gestione della prossemica e la gestualità. Questa ipotesi viene suggerita dalle parole dello stesso Albergati:

L'Oracolo ha parlato. Lunedì mattina alle ore 11 in punto in punto in punto si farà la Prova nel Teatro e del Dramma e della Farsa, e si farà la Recita la stessa sera. Non mancate né di puntualità né di pazienza. Del Dramma, per fare presto, si proveranno le azioni più che le parole¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 23 agosto 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n. Albergati pensava personalmente all'attribuzione delle parti, ma le sue scelte venivano discusse dai diretti interessati e, a conferma di ciò, bastino le parole scritte al figlio il 17 ottobre 1803: «Il tutto insieme però riuscirà a colpo sicuro. Non mi avete scritto se la Parte di Ambrogio vi piaccia», Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 17 ottobre 1803, *ivi*, cc.n.n.

¹⁷⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 29 agosto 1801, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n. Il tema delle prove è trattato dal marchese anche in altre lettere. Alcuni esempi: «Brevemente e in fretta. Domattina corre la Prova, all'ora fissata e nel luogo stabilito. M'hanno avvisato che mercoledì vogliono far il Pasquale. Ve ne spedisco avviso» (Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 16 agosto 1801, *ivi*, cc.n.n.); «Vi avverto che domenica sera si vuole, credo io, fare una Recita dell'Emilia. Tolto che il saprò di

Nel 1803, l'anno precedente la morte, Albergati era ancora attivo sul fronte spettacolare, di cui dava sempre notizia al figlio, al quale confidava: «Grande strepito per *Gilotto*, universalmente applaudito. Se ne avessi una copia presso di me, forse farei finire li due atti con un po' più di vivacità»¹⁷⁸. Il lavoro sull'allestimento delle opere non si esauriva con la conclusione della recita, poiché ogni rappresentazione fungeva da cartina di tornasole e, quasi come una prova generale, suggeriva al suo direttore possibili aggiustamenti. Questo dimostra la cura e l'incessante riflessione sulla messinscena, peculiarità che Albergati non perde neppure in età senile.

sicuro, se ne darà avviso. Per voi basta già una prova sola. Anzi basterà che proviate la vostra parte; so che si fa in un'ora»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 19 aprile 1803, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n. Alla quale segue la lettera del giorno dopo: «Eccovi la determinazione delle quattro Recite che ci rimangono. Stasera: *Le Prigioni di Bamberg*. Sabato sera: *La Corona d'alloro*. Domenica: le due farse *Rassomiglianza* e *Gilotto*. Mercoledì, ultima: *Emilia*. Ciò vi serva di regola. Una prova sola si farà dell'Emilia», Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 20 aprile 1803, *ivi*, cc.n.n.

¹⁷⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 19 aprile 1803, cit.

CAPITOLO TERZO

ALTRE ESPERIENZE DI TEATRO PRIVATO

1. Teatro presso gli Aldrovandi a Camaldoli

Lo spazio del teatrino

Nel XVII secolo le famiglie senatorie, dopo aver gareggiato in sontuosità nelle dimore urbane, si misero a gareggiare per fasto ed imponenza nelle dimore di campagna. [...] Nel Settecento poi la villa di campagna divenne la sede di quel complesso rito mondano che fu la «villeggiatura»¹.

La villeggiatura, oltre che una delle mode dell'alta società che i borghesi cercarono di imitare – argomento a cui anche Goldoni dedicò alcune opere, tra cui tre commedie conosciute proprio come *Trilogia della villeggiatura*² – diventò la fucina di innumerevoli esperienze artistiche, tra le quali naturalmente il teatro deteneva una posizione di rilievo. Prendiamo le mosse da una considerazione preliminare: le tenute del territorio bolognese erano numerose e non c'era famiglia aristocratica che non trascorresse i mesi estivi nelle proprie dimore di campagna. Tuttavia si rischia di ingannarsi pensando che ogni casata rimanesse per mesi nei propri possedimenti, architettando passatempi disparati soltanto per il proprio singolo e privato divertimento. Il fenomeno della villeggiatura fu molto più fluido di quanto si può pensare e non deve stupire lo scambio di “professionalità” artistiche tra famiglie. È in questo intreccio di esperienze villerecce che troviamo Albergati

¹ MARINA CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 110.

² Si fa riferimento alle commedie *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno della villeggiatura*: «nella prima si vedono i pazzi preparativi, nella seconda la folle condotta, nella terza le conseguenze dolorose che ne provengono. I Personaggi principali di queste tre rappresentazioni, che sono sempre gli stessi, sono di quell'ordine di persone che ho voluto prendere precisamente di mira; cioè di rango civile, non nobile e non ricco; perché i nobili e ricchi sono autorizzati dal grado e dalla fortuna a fare qualche cosa di più degli altri. L'ambizione de' piccoli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggere, se sia possibile», CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge* [*Le smanie per la villeggiatura*], in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VII (1946), pp. 1007-1008, citazione a p. 1007.

fuori dai confini delle sue Zola e Medicina; in particolare nel territorio di Camaldoli, ospite e collaboratore della famiglia Aldrovandi.

Il palazzo di Camaldoli costituisce un *unicum* del panorama suburbano nobile, per la presenza di un vero e proprio teatro, tuttora esistente e ritratto in fotografia recentemente da Riccardo Vlahov³. Per avere un'idea della sua struttura e poter immaginare gli spazi interni si riporta la descrizione che ne fa il fotografo:

È un teatro piccolo, raccolto, elegantemente decorato. Al suo interno non ci si può davvero sentire soli, perché non è mai vuoto. Una moltitudine di pallidi personaggi scultorei tutti diversi (sirene, tritoni, cariatidi), nel sorreggere con disinvoltura e senza fatica i due ordini di balconate sembrano al tempo stesso dialogare o scherzare tra loro, tendendo le braccia e atteggiando le mani in gesti di invito o richiamo, indicandosi a vicenda o indicando gli attori in scena e gli spettatori in sala e nelle balconate. Pur facendo parte dell'insieme architettonico-decorativo, essi manifestano una speciale autonomia, recitando un ruolo particolare, simile a quello degli spettatori, assumendone il comportamento e gli atteggiamenti, mimando curiosità e pettegolezzi, commenti e scherzi, in un eterno gioco muto di gesti e sguardi, sempre diverso per chi vi partecipa o per chi lo immagina, ma sempre uguale per l'immobilità statuaria degli attori⁴.

³ Si invita a consultare il volume RICCARDO VLAHOV, *Il teatro di Villa Aldrovandi Mazzacorati*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009. Non fu la sola villa a possedere un teatro, infatti come spiegano Cuppini e Matteucci «nel '700 ogni residenza di pretesa aveva un locale espressamente adibito agli spettacoli: dalla villa Aria di Marzabotto a quelle di Colle Ameno, degli Orsi a Marano, alla Badia di Castel de' Britti, e questo solo per citare alcuni casi. Si pensi che nel Florianò di Bagnarola esistevano quattro teatri»: GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., p. 90. L'unicità del teatro degli Aldrovandi è data tuttavia dal fatto che esso si sia conservato, infatti, mentre in città rimangono ancora numerosi teatri, «nelle ville la maggior parte sono andati perduti, per la facilità d'incendio cui erano esposti»: *ivi*, p. 57.

⁴ RICCARDO VLAHOV, *Teatro e fotografia. Il gioco dei gesti e degli sguardi*, *ivi*, pp. 8-10, citazione a p. 10. Una descrizione più tecnica della struttura è offerta da Deanna Lenzi: «Il teatro poté essere realizzato col massimo respiro nell'ala di mezzogiorno secondo proporzioni ottimali di lunghezza, larghezza, altezza e, soprattutto, in piena autonomia di servizi. Oltre all'ingresso dall'emiciclo di sinistra attraverso un piccolo graziosissimo atrio tribolato ricavato nello spazio di risulta tra la sala e il portico, il teatrino è infatti dotato di altri due accessi: le porte situate ai lati dell'arcoscenico, funzionali al rapido flusso e deflusso degli spettatori, sia verso l'interno sia verso l'esterno della villa, e al tempo stesso sapiente, aggiornata interpretazione delle vitruviane e palladiane *viae ad forum*. Il palcoscenico può stendersi agevolmente in profondità ed accogliere nel sottopalco più di 200 sedie da disporre di volta in volta in platea; un vano adiacente funge opportunamente da attrezzatura e guardaroba, mentre nell'ultima stanza dell'appartamento di facciata una scaletta conduce al ballatoio che immette ai palchi, probabilmente riservati ai padroni di casa ed agli ospiti di maggior riguardo», DEANNA LENZI, *Il teatrino*, in ALESSANDRA FRABETTI, DEANNA LENZI, *Villa Aldrovandi Mazzacorati: momenti del neoclassico tra Camaldoli e Belpoggio*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1987, pp. 63-76, citazione a p. 65. Altra descrizione si può trovare in GIANPIERO CUPPINI, ANNA MARIA MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, cit., pp. 70-71.

I lavori per la realizzazione di alcune scenografie dipinte furono firmati da Antonio Galli Bibiena e da Prospero Pesci⁵. L'ideatore del progetto del teatro fu Gianfrancesco Aldrovandi Marescotti⁶, che lo inaugurò il 24 settembre 1763 mettendo in scena l'*Alzira* di Voltaire, alla quale – scrive Galeati nel suo *Diario* – prese parte recitando accanto alla moglie, Lucrezia Fontanelli, al fratello Pietro Aldrovandi, ai conti Gregorio Casali e Fabiano Sacco, al marchese Cesare Bolognini e a Giovanni di Lucio Malvezzi⁷. Anche il teatro di villa Aldrovandi – conosciuto come il “teatro di Camaldoli” – rientrava nella classe dei teatri privati a pagamento. Infatti, come riporta Galeati, alla recita di apertura si entrava «con biglietti», così come alle repliche del giorno successivo (25 settembre) e le conseguenti dei giorni 1 e 2 ottobre⁸.

Allestimenti condivisi

La villa suburbana degli Aldrovandi Marescotti, con il suo teatrino chiuso e un ulteriore spazio semiaperto⁹, fu il luogo in cui si svolsero molte recite a cui partecipò anche Albergati, a partire dal 1770, come si legge in una lettera scritta ad Elisabetta Caminer: «Le dirò che forse nell'anno venturo non reciterò in questa mia Villa, giacché

⁵ Queste informazioni si reperiscono nel dettagliato studio di Deanna Lenzi, che si serve del *Libro Mastro* dove venivano annotate le spese e che, secondo le sue indicazioni, si conserva in ASBO, *Archivio Aldrovandi Marescotti*, b. 614. Cfr. DEANNA LENZI, *Il teatrino*, cit., p. 68 e p. 75, nota 14. Bibiena era molto conosciuto in ambito bolognese per essere stato l'architetto incaricato di costruire il nuovo Teatro Comunale: per un approfondimento si veda il IV capitolo di CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., pp. 165 e segg. e la voce *Antonio Galli Bibiena*, a cura di Géza Galavics e Deanna Lenzi, in ANNA MARIA MATTEUCCI, DEANNA LENZI, WANDA BERGAMINI, GIAN CARLO CAVALLI, RENZO GRANDI, ANNA OTTANI CAVINA, EUGENIO RICCOMINI (a cura di), *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio: catalogo critico*, Bologna, Alfa, 1980, pp. 261-262.

⁶ Gianfrancesco Aldrovandi Marescotti fu senatore e gonfaloniere di Bologna, ma anche amante delle scene, attore, commediografo e organizzatore di spettacoli. In gioventù si allontanò da Bologna e dimorò a Modena fino al 1761, quando sposò Lucrezia, figlia di Alfonso Vincenzo Fontanelli, anch'egli appassionato di teatro e traduttore di opere di Voltaire. Si veda il profilo *Gianfrancesco Aldrovandi Marescotti (1727-1780)*, a cura di Marina Calore, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 43-45.

⁷ Cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 89, p. 12.

⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁹ Deanna Lenzi rileva un nuovo dettaglio, mai osservato prima: «Nell'ala nord, in posizione perfettamente simmetrica rispetto al teatro, si trovava una galleria o forse più semplicemente un portico, aperto sia verso la corte interna sia verso il giardino circostante. Anche questo spazio si trasformava in occasioni festive», DEANNA LENZI, *Il teatrino*, cit., p. 65.

sono quasi certo che si faranno le Recite nella Villa Aldrovandi, come l'anno passato»¹⁰. Da queste poche righe si comprende quindi che già l'anno precedente a quello di composizione della lettera (il 1771) Albergati aveva preso parte al ciclo di spettacoli a Camaldoli.

A conferma che il marchese predisponeva con cura e con tempi scanditi le sue attività spettacolari, si noti che alla programmazione della stagione estiva camaldolese del 1770 lavorava già dalla primavera precedente, con un'attenzione particolare (com'era sua abitudine) alla scelta drammaturgica, la cui prerogativa doveva essere – più di qualsiasi altra – stupire e meravigliare il pubblico. La volontà di proporre agli spettatori testi possibilmente inediti e mai comparsi sulle scene è uno degli argomenti ricorrenti nei carteggi di Albergati. Il 3 marzo 1770 il marchese inviò al conte veronese Alessandro Carli la lista di commedie scelte per le serate camaldolesi: *L'Orfano della Cina*, *Tito e Berenice*, *Eugenia* e anche *Il Saggio Amico*¹¹, una sua commedia di cui proprio in quei mesi stava curando la pubblicazione. Quest'ultimo lavoro gli procurava però qualche pensiero: da un lato, aveva promesso la dedica proprio all'amico veronese desiderando quindi fargli omaggio di un esemplare il prima possibile; dall'altro, temeva una troppo repentina circolazione della versione edita, come si legge nella lettera del 17 marzo:

La mia Commedia si stà stampando. La prima copia sarà a lei subito inviata, così esigendo il mio dovere e piacere. Bensì la pregherò a non far che se ne ricerchi per ora dallo stampatore premendomi ch'essa non si pubblichi interamente, se non frà qualche mese. Essa deve essere recitata nella villa Aldrovandi il prossimo agosto; e però vorrei fosse nuova pei Bolognesi¹².

La precisazione sulla “nazionalità” del pubblico era d'obbligo, perché la commedia non era un inedito assoluto. Infatti aveva già debuttato sulle scene di Venezia l'anno prima, un dato che si ricava dal frontespizio dell'opera¹³ e che viene confermato da una

¹⁰ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 agosto 1771, cit.

¹¹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 3 marzo 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 8.

¹² Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 17 marzo 1770, *ivi*, doc. 9.

¹³ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il saggio amico*, Venezia, Pavini, [1770].

lettera a Carli del gennaio 1770 da Venezia: «Essa [la mia Commedia] è stata per tredici sere rappresentata»¹⁴.

In aggiunta a quelle segnate da Galeati – che per l'estate 1770 riporta «Opere e Commedie»¹⁵ non meglio specificate a Camaldoli – queste notizie possono essere integrate con quelle che si reperiscono dal carteggio con Agostino Paradisi, con cui Albergati condivise il programma definitivo delle recite, per persuaderlo a «fare una scorsa»¹⁶ da quelle parti. Il 4 settembre 1770 il marchese gli comunicò che le recite nella villa Aldrovandi erano cominciate la domenica precedente, quindi il 2 settembre, lo stesso periodo in cui si aprivano le stagioni autunnali degli altri teatri di zona; un motivo che induce Deanna Lenzi a ipotizzare che dietro alla scelta del mese di settembre ci sia un principio di «coincidenza (o contrapposizione?)»¹⁷. È verosimile pensare che fossero comunque anche esigenze di tipo pratico a dettare il calendario delle recite, che vedevano coinvolte persone di provenienza diversa, a cui occorreavano i mesi estivi per improntare gli allestimenti e imparare le parti da ricoprire e che, pertanto, fosse impossibile andare in scena prima di fine estate.

Il repertorio di quell'anno fu eterogeneo: si inaugurò la stagione con una tragedia e una commedia, rispettivamente *Radamisto* e *L'Osteria della Posta*, una farsa che si adattava bene alle esigenze di un piccolo teatro nobiliare, essendo stata scritta da Goldoni espressamente per il teatro di Zola. Si proseguì poi mercoledì 5 settembre con *Eugenia* e *l'Avvaro*, altra commedia di Goldoni commissionata da Albergati per il suo teatro. Il sabato successivo vennero allestiti *Gli Innamorati* e a seguire la prima commedia albergatiana, *L'Amor finto e l'amor vero*¹⁸.

Scrivendo a Paradisi, il marchese faceva sapere all'amico reggiano che quella combinazione si sarebbe ripetuta per tutto il mese, parlando di reiterazione di un «metodo», come ad indicare un criterio sistematico che vedeva in scena una rappresentazione tragica seguita da una comica, una prassi che era stata inaugurata da

¹⁴ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 25 gennaio 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 6.

¹⁵ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., ms. B 89, p. 240.

¹⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, cit., doc. 37.

¹⁷ DEANNA LENZI, *Il teatrino*, cit., p. 67.

¹⁸ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit.

Albergati nel 1762 a Zola Predosa. Durante il corso delle rappresentazioni del 1770 Albergati non risparmiò la sua presenza, che tuttavia non sembra essere stata costante presso Villa Aldrovandi, come si coglie da alcune righe scritte a Carli: «Non prima di Sabato sera ricevetti la stimatissima sua, recatami [...] nella Villa Camaldoli ove io m'era trasferito per la Recita di quella sera»¹⁹.

Albergati si trovò a Camaldoli, poi, anche nell'autunno 1773, quando portò in scena *Il prigioniero*, la commedia che ottenne la vittoria alla seconda edizione del concorso drammatico di Parma. Reperiamo la notizia di questa occasione nella *Prefazione* dell'opera stessa, dove l'autore mette a confronto la recitazione fallimentare attuata dai comici professionisti in occasione della vittoria con l'allestimento pienamente riuscito di «una nobile Compagnia», a Camaldoli. La commedia venne rappresentata per quattro sere, e per ognuna di queste – fa sapere Albergati – «fu numeroso il concorso, e più che mediocre l'applauso». Allo scopo di mostrare quanto fosse prestigioso e, contemporaneamente, serio il contesto in cui la commedia prese vita sulla scena, l'autore precisava:

Nel tempo stesso, e nella stessa Villa furono dalla medesima Compagnia rappresentate le due Tragedie *Mitridate*, ed *Olimpia*. Il Sig. Conte Senatore Aldrovandi rese sommamente magnifico tutto l'accennato Spettacolo colle magnifiche decorazioni, cogli splendidi trattamenti, e colle brillanti Feste di Ballo. Negar nol possono i Bolognesi; mentre tanti, e tanti Personaggi forestieri cospicui, che v'intervennero, ne serbano soavissima ricordanza, e ne fanno incessanti alte giustissime lodi²⁰.

Sfortunatamente non si possiede la corrispondenza tra il marchese Albergati e il conte Aldrovandi e la ricostruzione della loro collaborazione per gli allestimenti degli spettacoli rimane ancora parziale²¹, tuttavia alcune carte permettono di descrivere i mezzi utilizzati per il teatro, in termini di materiale e di spesa sostenuta. In particolare, un foglio

¹⁹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 18 settembre 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 13.

²⁰ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione ingenua [al Prigioniero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, cit., vol. III (1775), pp. 93-94, citazione a p. 93, nota *.

²¹ Supponiamo che le lettere in questione possano essere state bruciate, secondo un'usanza dell'epoca. A indurre tale pensiero è una frase scritta in una lettera superstite del perduto carteggio: «Le lettere di lei e del Taroni sono già incenerite»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gianfrancesco Aldrovandi Marescotti, Verona, 7 febbraio 1767, in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 477, fasc. *Francesco Albergati*, cc.n.n.

di rendiconto, con indicata la data del 31 gennaio 1774, riporta alcune voci con gli importi per le «tragedie di Camaldoli» che ammontano, in generale, a L. 159, a cui vanno aggiunti i compensi per «sonatori per sere a Camaldoli» (87 lire e 10 soldi), le spese per «tele, telarini e quadri» (5 lire e 4 soldi) e la paga per la «sbiraglia stati fuori a Camaldoli» (61 lire e 10 soldi), voce di spesa che denota la presenza necessaria di un organo di polizia durante le serate di spettacolo²².

Una carta con l'inventario del contenuto del guardaroba costituisce un secondo prezioso documento per stabilire quali oggetti facessero parte del “corredo” teatrale della famiglia. In essa si trovano elencati, tra gli altri articoli domestici, diversi oggetti: alcuni riconducibili al teatro privato di Camaldoli, altri a teatri cittadini (probabilmente articoli utilizzati nel palchetto riservato alla famiglia). Si riporta l'elenco dei soli elementi di nostro interesse, secondo l'ordine numerato adottato nel fascicolo:

22. Due Tamburini da Teatro bislungi coperti di Bazzana.
23. Tre Cuscini da Teatro bislungi imbottiti di Crena.
25. Tre Tamburini piccoli da Teatro coperti di Bazzana.
27. Un Stracantone di Legno dipinto a Marmo per uso del Teatro Zagnoni.
28. Una Tavola nuova di Pioppa, per le Cene del Teatro.
84. Una Portiera di Raso giallo per uso del Palco nel Teatro Pubblico.
87. Una detta [portiera] di Raso giallo per uso del Teatro Marsigli.
149. Un Parapetto di Damasco giallo, e Baldacchino il tutto per uso del Teatro.
218. Dieci Luci di Cristallo per uso del Teatro.
223. Un detto (Cappello) di Paglia coperto di Lustrino nero. Un stile da Teatro.
225. Una Tazza di Legno dorata per uso del Teatro.
244. Quattro Baldacchini da Teatro logori.
245. Quattro Cuscini pure da Teatro, uno coperto di Bazzana, e li altri Tre Scoperti²³.

²² Tutte queste voci sono registrate in un documento che riporta numerose altre spese: cfr. «Partite accreditatori di [mezzo] nel quaderno ultimamente dato», in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 407 (*Carteggio e atti vari. Secc. XVIII-XIX*), cc.n.n. Le cifre sono precedute dalla sigla L. che intendiamo come l'abbreviazione di Lira, moneta in uso nel territorio bolognese, del valore di 20 soldi: cfr. ANGELO MARTINI, *Manuale di Metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883 [anastatica: Roma, E.R.A., 1976], p. 92.

²³ *Inventario de Mobili ritrovati nella Guardaroba*, in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 407 (*Carteggio e atti vari. Secc. XVIII-XIX*), pp. 2-13. L'*Inventario* è datato 11 dicembre 1788, ma supponiamo che i materiali fossero stati accatastati dopo l'uso fattone nel decennio precedente. A suggerirci che non si tratti di oggetti nuovi o di recente utilizzo, sono alcune espressioni come «in cattivo stato», «in cattivissimo stato», «usato», «vecchio», «in pessimo stato», «usato assai», «logora» che si trovano abbondantemente in tutto il documento.

Nel 1777 Albergati veniva informato da Antonio Dosi di quanto andava in scena nella stagione in corso, una delle ultime, poiché il conte Gianfrancesco Aldrovandi morì nel 1780 e già due anni prima, a causa di problemi di salute, interruppe l'organizzazione delle recite. Dosi scriveva che «la Tragedia di Camaldoli, e cioè *Madama Berenice* è riuscita a maraviglia»²⁴; tuttavia dal giudizio successivo intuimmo quanto in realtà questo primo commento fosse ironico. Infatti precisava: «tutti gli altri personai, che si scostano però dal cattivo, [h]anno la qualità dell'oppio per addormentare perfettamente l'udienza»²⁵. A seguire venne presentato il *Collerico benefico*, cioè una traduzione del *Bourru Bienfaisant* di Goldoni che, al contrario, piacque molto al pubblico²⁶; in questa commedia Aldrovandi interpretò la parte di Geronte, Antonio Montefani²⁷ quella di Dorval, e – scriveva Dosi – entrambi si distinsero sopra tutti gli altri. Proseguiva poi in maniera confusa il suo resoconto, mescolando i nomi degli attori con quelli dei personaggi:

In *Madame d'Alancour* e *Monsieur* marito, Bentivoglio, e Segni viene a tempo a tempo notato il tono tragico di Tito, e Berenice; il figlio di Segni bravissimo, che rappresentava Marancin²⁸.

²⁴ Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, S. Silverio, 16 settembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n. Poco si sa sul corrispondente che inviò queste notizie, ma le informazioni che si estrapolano dalle sue lettere costituiscono preziose testimonianze di prassi spettacolare.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ È noto che nel 1789 uscì a Parigi la traduzione italiana del *Bourru Bienfaisant* ad opera dello stesso Goldoni, che la intitolò *Il burbero di buon cuore*, ma all'altezza cronologica delle recite di Camaldoli non era ancora disponibile una traduzione dell'autore. Circolavano tuttavia due traduzioni, uscite a Venezia nel 1772, una di Pietro Candoni e l'altra di Elisabetta Caminer: cfr. CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. VIII (1948), p. 1357, nota 4. Si veda anche ELENA RANDI, *Il primo allestimento del "Bourru bienfaisant"*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XVI, 2009, pp. 225-237.

²⁷ Poche sono le notizie su Antonio Montefani, figlio del più noto Ludovico Maria Montefani Caprara, pertanto si rimanda almeno alla voce *Montefani Caprara, Ludovico Maria*, a cura di Orietta Filippini, in DBI, vol. LXXVI (2012), pp. 31-33, precisando che la data di morte di Antonio Montefani che qui è riportata (1774) entra in conflitto con le informazioni che si leggono nel carteggio di Dosi e in quello di Jacopo Taruffi, da cui si comprende che Albergati conosceva Montefani e che i due, nel 1777, erano in contatto: cfr. Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 16 settembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n. Ci sembra più probabile la data di morte riportata da Margaret R. Butler, che la colloca nel 1784: cfr. MARGARET R. BUTLER, *Gluck's Alceste in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778*, in PATRICIA HOWARD (edited by), *Gluck. The Late Eighteenth-Century composers*, London-New York, Routledge, 2016 [first published: Farnham, Ashgate, 2015], pp. 203-252 [già in «Journal of the American Musicological Society», n. 65, pp. 727-776], in particolare pp. 210-212.

²⁸ Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, S. Silverio, 16 settembre 1777, cit.

Informazioni più dettagliate, condite in più con qualche pettegolezzo, arrivavano al marchese Albergati da Jacopo Taruffi, il quale sebbene scrivesse: «Tutta Bologna al presente è piena delle più profuse lodi delle Camaldolesi Rappresentazioni», precisava anche: «Non so che giudizio darne, perché non mi ci son trovato presente». Tralasciando la parte più mondana del racconto che riguardava alcune scaramucce tra dame, è possibile estrapolare dalla lettera di Taruffi alcune notizie preziose sullo svolgimento delle recite di Camaldoli. Nella *Berenice*, andata in scena a settembre, il ruolo della protagonista fu interpretato dalla marchesa Bentivoglio, che il pubblico apprezzò molto. Alla fine della rappresentazione l'attrice si ritirò in un «camerino di vestiario», il quale «l'era stato assegnato per suo comodo, e per suo riposo», uno spazio, quindi, previsto all'interno della struttura. Più in generale si apprende che le recite avvenivano di sera e che potevano essere seguite da giochi d'azzardo: «Il numero trentaquattro diventò poi tanto celebre, e planetario in quella sera; che fu sbancato il Lotto reale»²⁹.

Successivamente alla morte di Gianfrancesco, suo figlio Carlo Filippo raccolse l'eredità paterna, ritornando a popolare la villa con nuove stagioni teatrali. Non si sono però conservate testimonianze della partecipazione di Albergati a questa nuova fase del teatro di Camaldoli, anche se è possibile verificare che i rapporti con la famiglia Aldrovandi non si esaurirono; infatti Albergati compose un discorso sulle commedie di Machiavelli, che venne recitato il 7 gennaio 1783 «nel Palazzo Aldrovandi per una privata adunanza»³⁰.

²⁹ Tutte le citazioni e le informazioni sono tratte da: Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 16 settembre 1777, cit. Per completezza si riporta un frammento di lettera che racconta la causa della lite tanto chiacchierata: «Ella dee saper dunque che la Blondi molto bene a lei nota avanzò qualche ardita proposizione sul merito della Protagonista Marchesa Bentivoglio, la quale forse per essere generalmente applaudita, dovette muovere qualche prurito d'invidia alla Blondi. Fatto stà che questa si espresse con voce non troppo sommessa, che la Bentivoglio recitava più colle tette, che con tutto il resto della persona, la qual proposizione avvegnachè forse vera, e detta così per gioco, non lasciò di eccitar riso nei circostanti, e di recar qualche disturbo alla recita. Come il seppe l'inviperita marchesa, informata da qualche sussurrone, o Zelante domestico, giurò di farne aspra vendetta, se le fosse venuto l'acconcio, come in effetti accadde», *ibidem*.

³⁰ [FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI], «Non avrei giammai accettato l'impegno di parlarvi in quest'oggi...», in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. provvisorio 32, cc.n.n.

2. La compagnia accademica dei Ravvivati (1762-1766)

Un'Accademia teatrale nella Bologna del secondo Settecento

Intorno agli anni '60 insomma, Albergati deteneva in pratica il monopolio dell'attività teatrale dilettantistica bolognese ed era giudicato, oltre i confini della città, un'autorità in materia, e già tale condizione di preminenza era di per sé in grado di suscitare invidia; più vulnerabili ancora alle critiche erano risultati i rapporti intrattenuti con gente di teatro, il progetto di costituire un'accademia di recitazione³¹.

La bramosia teatrale di Francesco Albergati Capacelli generò in lui l'idea di creare una compagnia di attori dilettanti per poter trasferire anche in città i «divertimenti» della villeggiatura, occupando così anche i mesi invernali con l'allestimento di tragedie e commedie. Come riferiva a Paradisi, infatti, «il passare dalla campagna alla Città» lo indeboliva «di animo come di corpo» lasciandolo soccombere «alla tristezza e allo *spleem*»³².

Come già visto, a Bologna si alternavano spettacoli nei teatri pubblici ad esperienze di teatro dilettantistico nei palazzi privati e anche la famiglia Albergati si prodigava in quest'ultimo tipo di rappresentazioni. Ciò che non si era ancora realizzato in casa Albergati era l'ufficializzazione di questa esperienza dilettantistica sotto l'egida di un riconoscimento formale e pubblico, atto che avvenne con l'istituzione di una compagnia di persone civili, concittadine del marchese, con la passione per la recitazione. La compagnia nacque come Accademia, un fenomeno che caratterizzò capillarmente tutto il XVIII secolo, rappresentando il luogo di produzione e diffusione della cultura per antonomasia.

Nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert viene dedicata una lunga sezione alle accademie, realtà che si diffuse in tutt'Europa, animando la vita intellettuale delle città e alimentando le varie attività letterarie, filosofiche, scientifiche e artistiche.

ACADÉMIE: parmi les Modernes, se prend ordinairement pour une Société ou Compagnie de Gens de Lettres, établie pour la culture & l'avancement des Arts ou des Sciences. [...] La plupart des nations ont à présent des

³¹ MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 55.

³² Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 novembre 1761, in BPR, Fondo Manoscritti Reggiani, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 12.

Académies, sans en excepter la Russie: mais l'Italie l'emporte sur toutes les autres³³.

Nonostante la diffusione massiva che portò alla creazione di nuove accademie moderne in tutto il suolo europeo, esse sorsero in seno ad «ambienti ben definiti e potenzialmente chiusi, ai quali si mantengono strettamente e volontariamente legate»³⁴, come i territori patri, tanto che anche all'interno di una stessa città, lo stesso vocabolo poteva assumere le più svariate manifestazioni. Ciò accadeva in particolare in Italia dove – come spiega Maria Pia Donato – il termine “accademia” denotava «un insieme assai più vasto di forme di sociabilità culturale»³⁵. Riferendosi alla loro contemporaneità, anche Diderot e d'Alembert sottolineavano l'estrema caratterizzazione delle società accademiche italiane:

L'Italie seule a plus d'*Académies* que tout le reste du monde ensemble. [...] La plupart ont des noms tout-à fait singuliers & bizarres. Les Académiciens de Bologne, par exemple, se nomment *Abandonati, Ansiosi, Ociosi, Arcadi, Confusi, Difettuosi, Dubbiosi, Impatienti, Inabili, Indifférents, Indomiti, Inquieti, Instabili, Della notte piacere, Sitienti, Sonnoienti, Torbidi, Vespertini*³⁶.

³³ Voce: *Académie*, in DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et Métiers*, 17 voll., Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. I (1751), p. 52.

³⁴ MANLIO PASTORE STOCCHI, *L'Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in STEFANO FERRARI (a cura di), *Cultura letteraria e sapere scientifico nelle accademie tedesche e italiane del Settecento*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2003, pp. 39-52, citazione a p. 41.

³⁵ MARIA PIA DONATO, *Accademie e accademismi in una capitale particolare. Il caso di Roma, secoli XVIII-XIX*, in «Mélanges de l'école française de Rome», tomo 111, n. 1, 1999, pp. 415-430, citazione a p. 416. Per una contestualizzazione del movimento accademico nel XVIII secolo si rimanda a HANS ERICH BÖDEKER, *Accademie*, in VINCENZO FERRONE, DANIEL ROCHE (a cura di), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 263-270. Secondo quanto riporta l'analisi di Amedeo Quondam, a Bologna nel XVIII si contano ventidue realtà accademiche: cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, in ALBERTO ASOR ROSA (diretta da), *Letteratura italiana*, 16 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000, vol. I (*Il letterato e le istituzioni*, 1982), pp. 823-898, in particolare p. 891. Per una panoramica preliminare sulle accademie a Bologna nel Settecento si rimanda a: MICHELE MEDICI, *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Bologna, Tipi Sassi nelle Spaderie, 1852, in particolare le pp. 87-101 (*Secolo decimottavo*); MERI BEGO, *Cultura e accademie a Bologna per opera di Anton Felice Marsigli e di Eustachio Manfredi*, in CENTRO DI STUDI MURATORIANI (a cura di), *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 95-116.

³⁶ Voce: *Académie*, in DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie*, cit., p. 56.

La questione del nome scelto per un'accademia non è soltanto motivo di curiosità, ma – come ha evidenziato Amedeo Quondam nel suo accurato studio sul fenomeno dell'accademia – ne determina «il primo contrassegno d'identità»³⁷.

È difficile stabilire l'esatta motivazione che indusse Francesco Albergati Capacelli e la cerchia degli amici che con lui condividevano la passione per le scene a scegliere il nome Ravvivati per la loro società accademica, ma è noto come lo stesso nome fosse già in uso anche presso altre realtà³⁸. La peculiarità di quest'accademia bolognese non stava tanto nel nome in sé quanto, piuttosto, nella reazione al nome stesso che portò a ribattezzarla per scherno “Rovinati”³⁹. Quest'informazione – come le poche altre esistenti su questa compagnia accademica⁴⁰ – si leggono nel *Diario* di Galeati, in cui la prima notizia risale al febbraio 1762:

4 detto [febbraio 1762] Giovedì. Il Cardinale Legato andò all'Opera degli Accademici Ravvivati, detti li Rovinati nel suo Teatro nella Sala del già Collegio Panolini ove non interveniva, secondo li suoi Capitoli, che Cittadinanza, e per quella sera v'andarono dame, e Cavalieri⁴¹.

Essendo questo il primo riferimento a tale compagine, si potrebbe ipotizzare che l'accademia avesse avuto inizio nell'inverno del 1762, ma non possediamo documenti che ne ufficializzino la nascita. Tuttavia si può notare che ai primi anni del Sessanta risalgono i grandi lavori di scelta e traduzione di *pièces* francesi, per i quali il marchese si affidò ad Agostino Paradisi. Assodato che l'obiettivo primario delle traduzioni era la loro trasposizione sulla scena, scorrendo il lungo carteggio Albergati-Paradisi si evince chiaramente che gli anni di maggior scambio furono proprio il 1761 e il 1762, esattamente

³⁷ AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, cit., p. 842.

³⁸ Quondam, per il XVIII secolo, ne conta precisamente dieci nel territorio italiano: cfr. *ivi*, p. 846.

³⁹ Non si tratta soltanto di un dato di cronaca, infatti avere presente che la compagnia era così chiamata si è rivelato necessario per poter offrire risultati più completi a questa ricerca. In BCA, ad esempio, è conservato un documento che fa espressamente riferimento agli accademici Rovinati: cfr. *Orazione composta e recitata da G. B. Lippolimo Nell'Accademia de Rovinati per la ristabilita salute di Florisio academico Rovinato cioè il dott. Antonio Zanolini*, in BCA, Ms. B 4543, n. 9 (*Documenti e memorie riguardanti Accademie e società scientifiche e letterarie di Bologna, sec. XVIII*), cc.n.n.

⁴⁰ Un preliminare approfondimento sull'argomento è stato affrontato da Marina Calore, in uno studio dedicato più genericamente alle esperienze di teatro dilettantistico a Bologna: cfr. MARINA CALORE, *La Comica Professione*, cit., in particolare le pp. 108-109.

⁴¹ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., Ms. B 88, pp. 174-175.

quelli di maggior impegno nella preparazione dei testi per il teatro albergatiano⁴². Proprio in una lettera a Paradisi di ottobre 1761 Albergati parlava di «giovani Accademici», a cui aveva lasciato in lettura la tragedia *Maometto*⁴³. Il marchese però non recitava con quella compagnia; si trattava di suoi amici, a cui procurava i testi e alle cui rappresentazioni assisteva⁴⁴. Non è possibile stabilire in quale altra misura Albergati intervenisse alla preparazione degli spettacoli – se come maestro degli attori o direttore delle recite – ma certamente già a partire dal 1762 Albergati aveva anche a Bologna un gruppo di persone con cui allestiva spettacoli e il cui lavoro di preparazione determinava i tempi delle traduzioni. Nel novembre 1761 inviò infatti delle istruzioni ben precise a Paradisi:

Legga, compatisca, e corregga il primo atto dell'*Ifigenia* che le invio. [...] Sul cominciar dell'anno vorrei fossero distribuite le Parti del *Polliento* e dentro Febbraro quelle della *Ifigenia*. Fatta la correzione del mio primo Atto me lo rimandi tosto⁴⁵.

Se queste righe non bastassero a collocare Albergati all'interno di una cerchia cittadina di attori dilettanti organizzati in società, la lettera del 4 febbraio 1762 può fugare ogni dubbio:

Ho già letto il *Polliento* alla mia Compagnia e già ne sono distribuite le Parti. Fu la lettura accompagnata da applausi e pianti: ella può figurarsi questi saranno ancora gli accompagnamenti della rappresentazione⁴⁶.

⁴² In BPR la maggioranza delle lettere di Albergati a Paradisi sono quelle inviate tra il 1761 e il 1762: se ne contano undici del 1761 e diciannove per il 1762. Cfr. BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*.

⁴³ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 28 ottobre 1761, cit.

⁴⁴ Di questo gruppo di accademici, Albergati scrive a Paradisi. Si veda in particolare quanto scrive nel *post scriptum* della lettera del 28 gennaio 1762: «P.S. Grande strepito fa il *Maometto*, benché recitato dal solo Bigatti assai bene, e dagli altri appena passabilmente: mà la traduzione, le giuro, che è applauditissima, et messa sopra qualunque altra! Alcuni nostri Cittadini e Cittadine recitano *eccellentemente* il *Demetrio* [...]. I recitanti che sono miei amici vorrebbero nell'anno venturo recitare o l'*Andromaca*, o il *Britannico*. Tradurrebbe ella l'una o l'altra? Ho commissione di sentire, e ne avrebbero bisogno dentro Luglio», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 28 gennaio 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 16. A questa segue poi un'altra lettera in cui scrive: «Ho sentito il *Radamisto* recitato dai Giovani stessi che recitano il *Macometto*. Bigatti è eccellente nel *Radamisto* e nel *Leida*, ma io sono per la Tragedia del *Macometto*. Ieri sera si fece il *Demetrio* per Dame e Cavalieri. Io lo sentii per la seconda volta. Recitano due donne vere, e il Barbetti v'ha una piccola parte. Ammiro il recitare di tutti, ma la Tragedia non mi piace!», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 febbraio 1762, *ivi*, doc. 17.

⁴⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 novembre 1761, cit.

⁴⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 febbraio 1762, cit.

Dunque a febbraio 1762, come riportava anche Galeati, la compagnia accademica dei Ravvivati era già attiva e si esibiva in città. Non si conoscono i nomi dei membri. Sappiamo però che tra gli ideatori iniziali del progetto, accanto al marchese Albergati, trovavano posto i coniugi Orsi. I conti Ercole e Maria Orinzia furono tra i maggiori sostenitori e tra i più apprezzati attori della compagine, in particolare la contessa. Anche Goldoni, che l'aveva conosciuta e vista recitare in occasione di un suo viaggio a Bologna, espresse nei suoi confronti parole di lode sulle sue virtù personali («I pregi della dama sono moltissimi. Ognuno di essi basterebbe perché meritasse di esser servita»⁴⁷) ma soprattutto sulla sua recitazione, mostrandosi «sicuro dell'ottima riuscita della signora contessina Orsi» e riconoscendole in scena «troppo spirito e troppa grazia»⁴⁸. La Orsi però nei primi mesi del 1762 non si trovava tra gli attori perché in attesa di un figlio⁴⁹ e Albergati, infatti, a marzo di quell'anno scrisse a Voltaire lo stato del gruppo e come si supplisse alla mancanza di donne in scena per le parti femminili: «la mia compagnia è tutta d'uomini, alcuni egregi uomini assumono perfettamente le Parti di donne»⁵⁰.

Nelle cronache cittadine dello stesso periodo si trovano vari riferimenti ad accademie volte alle arti dello spettacolo, come un gruppo di «dilettanti nel Palazzo Tiburtini, e nel Palazzo Ariosti» che nel gennaio 1763 recitavano «Opere e Commedie»⁵¹, o i più celebri Accademici Concordi che dal 1763 si esibivano nel Palazzo Felicini da San Salvatore⁵². A rendere la realtà dei Ravvivati particolare e degna di attenzione però sono

⁴⁷ CARLO GOLDONI, [Lettera] LXVIII. *Al Marchese Francesco Albergati*, Venezia, 14 marzo 1761, cit., p. 237. Il termine “servita” è stato letto come una dichiarazione di intenti. Albergati, infatti, aveva confessato al commediografo veneziano di essersi affezionato alla contessa e di essere interessato alla sua persona. Non essendo possibile un legame amoroso, considerato lo stato matrimoniale della contessa, il solo rapporto che Albergati poteva auspicare e al quale si poteva dedicare era quello del “cavalier servente”.

⁴⁸ Cfr. CARLO GOLDONI, [Lettera] LXXXIX. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 25 ottobre 1762, cit., p. 267.

⁴⁹ «La Signora Contessina Orsi [...] è obbligata a stare in casa per timore d'aborto, o di accelerazione di parto, essendo già nel settimo mese. Ella è per altro di buon umore, e in casa di lei si aduna ristretta et amena conversazione»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 novembre 1761, cit.

⁵⁰ [Letter] D103813. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, 21 marzo 1762, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit, vol. XXIV (*October 1761-May 1762, letters D10049-D10481*; 1972), p. 341.

⁵¹ Cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., Ms. B 88, pp. 105, 195.

⁵² «Gli Accademici Concorsi fecero constuire un bel Teatro nella Sala del Palazzo Felicini da San Salvatore dipinto da Gioseffo Gaspari, Francesco Bigari, e Francesco Mocina, e l'apersero alle 13 detto Gennaio e rappresentarono opere e Comedie, e le ultime nove sere del Carnovale fecero il veglione: *ivi*, p. 195. Per il

alcuni elementi intrinseci alla sua organizzazione. In prima istanza va notato che le esibizioni si svolgevano in una sala pubblica, presa in affitto dalla compagnia che, come notava Galeati, era formata da privati cittadini che nulla avevano a che vedere con il mondo del teatro professionista. Non si trattava infatti di comici o attori di professione, ma di amatori delle scene che affrontavano il teatro per divertimento. Questa era almeno l'iniziale percezione, ma gli intenti di Albergati, come si vedrà, andavano oltre lo svago. Secondo quanto riportato da Galeati, lo spazio d'esibizione della compagnia dei Ravvivati nel 1763 era una «sala del già Palazzo Pannolini in strada San Donato»⁵³, una soluzione iniziale che venne sostituita l'anno successivo con un teatro più definitivo:

1764

A dì 7 Gennaro Sabato.

Gli Accademici Ravvivati detti per soprannome li Rovinati hanno aperto il loro nuovo teatro fabricato nella Sala del Palazzo Leoni, ch'hanno preso in affitto per cinque anni⁵⁴.

La scelta di collocare le recite in uno spazio più adatto alle attività spettacolari testimonia l'impegno profuso da Albergati per i lavori della compagnia e ne determina il peso specifico. Per il marchese – ormai uomo adulto e con doveri pubblici ben precisi – l'esperienza accademica non rappresentava soltanto un diversivo, bensì un'occupazione da affrontare con diligenza e fervore. Se queste erano le condizioni spirituali – e soprattutto pratiche – con cui Albergati si dedicava alla preparazione e all'allestimento degli spettacoli, gli stessi requisiti erano richiesti agli altri accademici. Non tutti però si trovarono d'accordo a consacrare il loro tempo alla recitazione e ne derivò uno scontro tramite «viglietti». La questione coinvolse principalmente Albergati e l'avvocato Guerrini,

1965 si veda *ivi*, Ms. B 89, p. 23. Per un approfondimento sulle attività teatrali nello spazio del teatro Felicini si rimanda a MARINA CALORE, *Il teatro Felicini da San Salvatore e i suoi dilettanti*, in «Il Carrobbio», XIII, 1987, pp. 86-95.

⁵³ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., Ms. B 88, p. 195.

⁵⁴ *Ivi*, Ms. B 89, p. 23. È certo che anche per il 1765 e per il 1766 lo spazio dei Ravvivati rimase questo: cfr. *ivi*, pp. 56, 105. Anche Goldoni, a Parigi, veniva informato di questo teatro e partecipava all'entusiasmo, apprezzando le scelte pratiche che agevolavano le rappresentazioni: «Ho sentito con piacere le nuove ch'Ella mi ha dato di cotesti teatri. Quella che più mi ha interessato è la novità del suo nuovo teatro, cioè di quello ch'Ella ha eretto in compagnia del sig. conte Ercole Orsi. La picciolezza del teatro è a proposito per aver sempre una compagnia scelta di ascoltatori; e la fama e il merito degli attori avrà eccitato la pubblica curiosità», CARLO GOLDONI, *[Lettera] CXVIII. Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 18 febbraio 1764, cit, pp. 312-313.

partecipante all'Accademia, come interprete privilegiato di parti da Dottore. In biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna sono conservate sia l'accusa mossa da Albergati nei confronti di Guerrini, che la successiva replica dell'avvocato. Da un lato Albergati gli imputava di rifiutare «l'Onore di Recitare con un Cavaliere, e con altre oneste Persone», ricusando «di essere il primo frà Dottori Comici»⁵⁵, dall'altro lo incolpava di «replicate mancanze non solo di parole, ma di insolenze, e discorsi pieni d'Imprudenza, e di birbanteria»⁵⁶. In particolare nella risposta dell'accademico, si intende come secondo Albergati l'avvocato non aveva mantenuto l'impegno di recitare con la compagnia:

Voi forse credete di appogiarli all'avervi io mancato di parola, come vi figurate; Veramente non mi sovviene di averla mai data; mà via supponiamo di sì: Io mi credeva di averla data, ad un Cavaliere, et ad un uomo ragionevole, a un Cavalier diletante, che si fosse contentato divertirsi in due, o tre Recite, e non più, e non mai, che mi volesse far divenire Comediante di Professione; ad un uomo ragionevole; il quale internandosi nelle circostanze della nuova carriera, in cui ha pensato di potermi instradare⁵⁷.

Dalle dichiarazioni di Guerrini si comprende anche che la quantità e la qualità delle prove e degli spettacoli ambiti da Albergati non erano comuni ai cosiddetti dilettanti e che il teatro a cui egli aspirava, sebbene fosse inserito in un contesto amatoriale, trascendeva il puro svago e assumeva sempre di più i connotati di un'attività organizzata e studiata nei dettagli, da affrontare con l'applicazione e la cura tipiche di una professione.

Attori e spettatori per un'Accademia antinobiliare

L'altra grande tematica legata all'Accademia dei Ravvivati viene suggerita dal cronista Galeati, che registrava: «recita il Senatore Marchese Francesco Albergati sotto

⁵⁵ *Viglietto del Signore senatore Co Francesco Albergati all'Avvocato Guerrini, ch'avea promesso far la parte di dottore in d[ett]a Accademia*, in BCA, Ms. B 2793 (*Miscellanea di memorie e documenti, la maggior parte non bolognesi, del sec. XVIII*), doc. 37 (*Copia di viglietti usciti su la fine del 1763 e cominciamento del 1764 per l'Accademia de' Sig. Uniti, detti Ruvinati, rappresentanti comedie*), cc.n.n.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Risposta al suddetto viglietto [Viglietto del Signore senatore Co Francesco Albergati all'Avvocato Guerrini]*, *ivi*, cc.n.n.

nome di Francesco Cappacelli», un dato curioso che spiega subito dopo: «ciò per non ammettere, per legge dell'Accademia, Nobiltà ne a recitare ne all'udienza»⁵⁸.

Il proposito di escludere completamente la nobiltà era audace. Da un lato assumeva l'aspetto di una presa di posizione estrema nei confronti del rango più aristocratico (e potente) della città, dall'altro imponeva allo stesso marchese e agli altri nobili coinvolti (come i conti Orsi) di spogliarsi del loro titolo, privandosi così dello *status* di cui godevano tra i concittadini⁵⁹.

Sebbene questa direttiva avesse un significato esclusivamente morale e fosse limitata alle attività del teatro, non passò certamente inosservata e a Bologna ebbe una grande eco, anche perché impediva ai nobili non soltanto la partecipazione attiva, ma anche di poter assistere alle rappresentazioni in qualità di spettatori e Albergati fu “costretto” a rispondere pubblicamente alle reazioni dei bolognesi:

Né creda alcuno ch'io tremi in rispondere alla gagliarda opposizione, che so farmisi dai vigili custodi del pubblico e del privato decoro, cioè: che appunto la discordante varietà degli Ascoltatori, e la qualità degli Attori non uniforme al mio grado rendono lo spettacolo forse men grato a chi con dilicato discernimento il rimiri, e che non possono a meno certuni di risentire ribrezzo per un sì grave disordine. E come per nobile accidente che meco trassi nel nascere, dovrei vivendo in mezzo d'una Città fornita di quasi settanta mill'anime restringermi nel giro angusto del minor numero, quand'anche venissi da forte ragione persuasi, che questo per ogni titolo fosse il migliore? Rispetto, ed amo le Persone del rango nobile [...] ma ovunque io trovi persone d'onesto costume, di tratto umano e civile, d'umor conversevole e allegro, di talento atto e rivolto alle Scienze, e di genio coltivatore delle belle Arti, non sia giammai certamente, ch'io ne abborisca il congresso, anzi a tutto potere ne anderò in traccia sempre e ne farò vago. Per la qual cosa manifestamente apparisco qual metodo io tenga nella Scelta de' miei Attori, e a quali gente intendo io di ricusare l'accesso di mia casa e de' miei villerecci divertimenti. [...] La eletta leggiadra ed

⁵⁸ Galeati non può fare a meno di ironizzare sulla questione: «Così per entrare ad udire le Comedie il Conte Ercole e Contessa Maria Orinzia Orsi sua moglie li convenne lasciare il titolo di Conte», cfr. DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, cit., Ms. B 89, p. 23.

⁵⁹ Si noti che nell'intestazione del documento manoscritto che riporta il nome dell'Accademia dei Rovinati, ci si rivolge agli astanti specificando: «uditore, tutti quanti siete senza titolo», cfr. *Orazione composta e recitata da G. B. Lippolimo Nell'Accademia de Rovinati*, cit.

eccellente Compagnia di que' Giovani, che si compiacciono di recitar meco nella mia villa, non esitò punto nella scelta di questa combattuta Tragedia⁶⁰.

All'Accademia venivano imputate diverse «aperture democratiche», a partire proprio dall'essere «formata da elementi capaci ma di varia estrazione sociale», la «scelta di prendere in affitto una sala pubblica, in luogo del teatrino gentilizio» e infine l'iniziativa di Albergati di proporsi «come autore originale non di tragedie, ma di farse e commedie d'intento realistico e satirico»⁶¹.

La libertà di espressione rappresentava per Albergati un caposaldo della sua Accademia, assieme alla meritocrazia, che stava alla base delle decisioni circa le assegnazioni dei personaggi, per le quali non contava la posizione sociale. Questa mancanza di considerazione della gerarchia collettiva lo rese piuttosto impopolare nella sua città natale, come si comprende da quanto scritto a Voltaire nel marzo del 1763:

Noi non siamo in materia d'Attori e d'Attrici tanto fortunati, quanto voi, Signore, il credete. Io sono il solo fra li nobili, che coltivi tale passione; e mi veggio ridotto a recitare con Persone di molta bassa condizione, trovando in queste quella inclinazione, e quella abilità che non trovansi nel rango mio. Ciò peraltro nulla m'importa: anzi ne ritraggo il vantaggio d'essere io assoluto regolatore del divertimento, e libero a disporre le Parti, non conforme ad una molesta etichetta, ma a norma de' varj talenti, che mi si offrono. Sono bensì criticato per tal mio, dicono alcuni, abbassamento; mà io non dò retta, che al piacer mio, e sono persuaso che nell'esercizio delle belle Arti svanisca ogni disparità accidentale di nascita⁶².

La realtà teatrale collettiva così ideata permetteva ai partecipanti di potersi esprimere liberamente, fondando la loro attività sulla qualità, sul rigore e sulla serietà, invece che su severi dettami sociali. Questi speciali presupposti rendono l'Accademia dei Ravvivati un interessante oggetto di studio per capire come Albergati si muovesse nella posizione di direttore dei lavori, senza costrizioni e limitazioni di carattere sociale e impositivo. Possiamo immaginare che una tale deroga al complesso cerimoniale di

⁶⁰ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [su La Fedra]*, cit., pp. 8-10. La tragedia di cui si parla, recitata a Zola agli inizi degli anni Sessanta, è *La Fedra* di Racine, tradotta dal francese dallo stesso Albergati.

⁶¹ MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 55

⁶² [Letter] D11079. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, 9 Marzo 1763, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XXVI, pp. 106-107.

cortesìa e di trattamento – a cui ci si doveva attenere nei salotti – abbia permesso a tutti gli accademici (nobili o civili) di interpretare qualsiasi personaggio, anche invertendo l'ordine sociale, per cui un conte poteva recitare nella parte di giovane borghese e viceversa. Albergati si sentì di giustificare una decisione tanto intrepida, portando in evidenza lo spessore morale delle persone coinvolte (sebbene appartenenti alla borghesia) e il valore di attività dilettevoli, come il teatro; lo fece, ad esempio, nel *Ragionamento* premesso alla traduzione dell'*Idomeneo*:

Una civica adunanza di varie oneste Persone, ognuna d'esse distinta o per onorevole impiego, o per traffico decoroso, o per esercizio di letteraria professione, ben conoscendo quanto all'uomo occupato giovino i sollazzevoli trattenimenti, che di tempo in tempo il confortino e lo sollevino, sì, che maggior lena ne acquisti per proseguire la faticosa carriera, stabili da molti anni prendersi nel Carnevale il diletto di espor sul Teatro e di ascoltare comiche e tragiche rappresentazioni. Destinò ella che al solo civico rango servir dovessero queste; e non certamene per dispregio d'altro rango maggiore, ma per desio che alle proprie famiglie non mancassero i posti più agiati, pensò non ammettere chi fosse di più elevata condizione. Udiì mormorare più volte di questa legge esclusiva, e coloro che non davansi tempo di ponderarla, se la recavano risentitamente ad oltraggio. Ma chi sono quelli, onde è composto cotesto consesso civico? Ogni Nobile forse non conta fra loro l'Amico, l'Avvocato, il Maestro? E chi sarà sì stolido di supporre, che ciascun d'essi frequenti, ami, ed apprezzi il ceto nobile, e poscia uniti lo insultino e lo abborriscano? Lungi stia dunque da ogni mente un sì mal fondato sospetto, e anzi ciò che ne' due ultimi Carnevali scaduti si è fatto dalla civica Accademia, valga a persuadere quanto ella onori le Persone del rango nobile.

Nel 1762 posero sul loro Teatro il Demetrio dell'insigne Sig. Don Alfonso Varano, e il valore della Tragedia, e la maestria degli Attori invogliarono gli Accademici di fare invito a tutte nobili Persone, che godessero di sì dilettevole spettacolo: e nello scorso Carnevale del 1763 hanno parimente bramato d'aver nobili spettatori dell'*Idomeneo* di Crebillon. Che se negli altri divertimenti dell'Accademia rigorosamente si osservi il metodo sovraccennato, questo è forse perché non osano esporre agli occhi nobili, se non le rappresentanze più degne e meglio eseguite. Ha l'Italia sovra l'altre Nazioni l'impareggiabile vanto del recitare Commedie, che chiamansi all'improvviso, il ben riescir nelle quali, siccome nascer non può che dal lungo uso e dal continuato esercizio, così nessuno comporta d'essere ne' suoi principi costretto a sostener l'esame e la critica d'ascoltatori, se non

familiari e domestici. Di qua ebbe origine la legge di non invitare chi più debbe essere rispettato⁶³.

I toni apparentemente conciliatori sono da intendersi come forzati, di facciata e rassegnati all'incomunicabilità con i suoi stessi concittadini; essi riflettono la difficoltà di Albergati nel mantenimento di posizioni tanto ardite per la sua città. Una situazione, quest'ultima, che lo portò a trasferirsi, di lì a poco, a Verona. Si considera rilevante specificare però che, nonostante le parole dal sapore di difesa premesse all'*Idomeneo*, l'uomo di teatro Albergati mantenne negli anni le stesse idee democratiche applicate per i Ravvivati e si trovò in più occasioni a preferire attori dilettanti di talento, ma senza posizione sociale, a uomini di rango, poco abili sulle scene. Nel 1770 ad esempio – quasi un decennio dopo l'istituzione dell'Accademia – scriveva ad Alessandro Carli:

Le dico ben poi che accetterò come una dichiarazione d'inimicizia s'ella mi nega il contento d'abbracciarla l'anno venturo, e di averla meco per non pochi giorni in questa mia Zola. Il mese di Luglio è il tempo immancabilmente fissato per le nostre tragiche e comiche Rappresentazioni. Già è formata la Compagnia, la quale non avrà altro difetto che non esser nobile. Ho trovata una esperta attrice, che per altro non è neppur civile⁶⁴.

Nel 1766 Galeati riportava che gli accademici Ravvivati in quell'«anno cominciarono admettere la nobiltà»⁶⁵, ma è noto che nello stesso anno Albergati lasciò Bologna per trasferirsi nel territorio veronese e quello fu l'ultimo anno di attività dell'Accademia, minacciata su più fronti, durante la sua esistenza, come aveva previsto Goldoni, da Parigi, quando commentava: «È un poco dura la condizione esclusiva, ma

⁶³ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Ragionamento [sull'Idomeneo]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, AGOSTINO PARADISI (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie*, cit., vol. I, pp. 215-220, citazione alle pp. 215-216. Le dichiarazioni di Albergati trovarono appoggio anche in Voltaire che, da Ferney, scriveva: «Je trouve, Monsieur, que vôtre préface est une belle réponse aux ardélions; elle doit vous faire aimer de vos inférieurs, et vous faire respecter de vos égaux. J'ai entrevu par ce que vous dites sur Idomenée qu'en effet vous aviez trop honoré un ouvrage qui ne méritait pas vos soins. Ce qui est méprisé chez nous ne doit pas être estimé en Italie», [Letter] 12815. *Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli*, Ferney, 29^e juillet 1765, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XXIX (*April-december 1765, letters D12515-D13077*; 1973), pp. 239-240, citazione a p. 240. «Trovo, Signore, che la vostra prefazione sia una bella replica agli impiccioni; vi deve fare amare dai vostri inferiori e deve farvi rispettare dai vostri uguali. Ho percepito da quello che voi dite su *Idomeneo*, che effettivamente avevate troppo onorato un'opera che non meritava le vostre cure. Ciò che è disprezzato presso di noi non deve essere troppo stimato in Italia», traduzione nostra.

⁶⁴ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 9 ottobre 1770, cit.

⁶⁵ DOMENICO MARIA D'ANDREA GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna*, Ms. B 89, p. 105.

Ella avrà avute le sue ragioni per stabilirla, come ha bastante filosofia per non curare la maldicenza»⁶⁶.

3. Il triennio 1766-1769 a Verona: «un gratificante intermezzo»

Esperienze veronesi di teatro privato

Nel 1754 in territorio lombardo, in particolare a Milano, il conte Giorgio Giulini (appassionato di arti drammatiche, scrittore per il teatro e allestitore dilettante di spettacoli nella villeggiatura di Boffalora) imputava ai comici professionisti la «pigrizia, di non voler imparar cosa alcuna a memoria» che, secondo la sua visione, arrestò i teatri pubblici ad uno stadio di «primiera rozzezza» e che ebbe come conseguenza lo sviluppo di «alcuni privati Teatri» all'interno dei quali si allestivano commedie «con universale approvazione»⁶⁷. Roberta Carpani, in un dettagliato studio sul teatro dei nobili a Milano, nota come l'osservazione di Giulini rivendichi:

il ruolo non trascurabile che questi palcoscenici minori giovarono nel rinnovamento del teatro italiano: svincolati dalle necessità economiche che stringevano le attività delle sale gestite dagli impresari, i teatrini privati potevano presentare spettacoli 'sperimentali', meno obbligati a rispondere al gusto corrente degli spettatori che pagavano i biglietti⁶⁸.

Il quadro storico tracciato si ritrova – seppur in misura minore – anche in un territorio non lontano da Milano: quello della città di Verona, dove la nobiltà si organizzava per animare la vita teatrale cittadina, con un'opera di revisione e svecchiamento di tutti i settori dello spettacolo, operazione partita dal centro propulsivo di Venezia, ma diffusa in tutto il territorio padano-veneto. Va notato che un simile

⁶⁶ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXVIII, *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 18 febbraio 1764, cit.

⁶⁷ Lettera di Giorgio Giulini a Pietro Verri, 1754, citata in ROBERTA CARPANI, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in ANNAMARIA CASCIETTA, GIOVANNA ZANLONGHI (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 275-431, a p. 398. Per un profilo di Giulini si rimanda a *ivi*, in particolare alle pp. 395-397 e alla voce *Giulini, Giorgio*, a cura di Luca Conti, Stefano Meschini, in DBI, vol. LVII (2001), pp. 4-9.

⁶⁸ ROBERTA CARPANI, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano*, cit., p. 399.

processo non era né immediato, né universalmente appoggiato (come si è visto per la città di Bologna) e, come spiega Siro Ferrone, talvolta le spinte riformiste rimanevano legate più all'iniziativa, che alla loro effettiva applicazione:

Era sempre stato più facile parlare o scrivere dei progetti riformatori che non tradurli nella realtà. Se è vero che gli scrittori dell'Arcadia, come riconosce lo stesso Goldoni, poterono vantarsi sul piano letterario di aver «liberata l'Italia dalle iperboli, dalle metafore, dal sorprendente, [...] richiamata l'antica semplicità dello stile e la naturalezza del dire» [...], tuttavia i loro tentativi di riforma teatrale non provocarono nessun risultato immediato, restarono una questione d'accademia, mentre sulle scene dei teatri pubblici italiani rimanevano, da una parte, le maschere e i lazzi buffoneschi [...] mentre le regole classiche e consunte delle tragedie letterarie non oltrepassavano, tranne qualche rara eccezione, i confini delle accademie e dei ristretti circoli letterari⁶⁹.

Lo spirito di sperimentazione e di innovazione che permeava l'attività teatrale di Albergati Capacelli (a differenza delle situazioni descritte da Ferrone, che costituivano la maggioranza dei casi) si presentava con una forte propulsione all'attuazione che, dopo il fallimento nella città natale, necessitava di trovare altrove nuova linfa vitale.

Albergati, stanco delle resistenze dei concittadini nei confronti delle sue aperture culturali e sociali, desideroso inoltre di sperimentare quelle che la Carpani definisce «le prove della drammaturgia comica più aggiornata in area italiana», uscendo dalla «vischiosità di un sistema artistico fondato su schemi stereotipati»⁷⁰, scelse come «gratificante intermezzo»⁷¹ proprio la città di Verona.

V. E. vuol dividere la sua dimora fra Bologna e Verona. Questo progetto mi piace, ma non mi contenta; però mi lusinga. Ella è un poco annoiata del suo paese: comincia a gustare il piacevole cambiamento, ciò potrebbe produrre un migliore effetto. Intanto mi consolo del piacere Ella costì ritrova⁷².

Con queste parole Goldoni “benedisse” la risoluzione di Albergati, comprendendo le cause dell'allontanamento da Bologna e confermando che il marchese si sarebbe

⁶⁹ SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 19-20.

⁷⁰ ROBERTA CARPANI, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano*, cit., p. 400.

⁷¹ MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 56.

⁷² CARLO GOLDONI, [*Lettera*] CXLIX. *Al Marchese Francesco Albergati*, Versaglies [sic], 26 maggio 1766, cit., pp. 360-361.

trovato bene nella città veneta. A Verona, infatti, le realtà teatrali erano diverse e operose, in particolar modo quelle nobiliari, alle quale Scipione Maffei «aveva affidato il compito di moralizzare e quindi migliorare il teatro»: ai letterati per la parte drammaturgica, e «agli aristocratici dilettanti-attori» per la sua realizzazione sulle scene⁷³.

L'eredità maffeiana fu accolta in special modo dalle Accademie, tra le quali si ricordano principalmente l'Accademia Filotima, i cui accademici disponevano di un teatro nella cosiddetta "Accademia Vecchia" e proponevano un repertorio molto vasto, che andava dalle commedie all'opera in musica fino al teatro per marionette⁷⁴; e l'Accademia Filarmonica⁷⁵, il cui più celebre affiliato fu senza dubbio proprio Scipione Maffei⁷⁶. A

⁷³ Cfr. MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 63. Calore ricorda inoltre che a Verona era sentito e seguito il tema della "buona recitazione", infatti intorno alla metà del secolo era circolato un trattato di Gianvito Manfredi dal titolo *L'Attore in scena*, che la studiosa definisce come un «vero manuale rivolto agli attori di professione nell'intento di conferir dignità e decoro al loro recitare»: cfr. *ibidem*. Il volume a cui fa riferimento Calore è: GIANVITO MANFREDI, *L'Attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746. Su questo trattato si è soffermata anche Anna Sica: cfr. ANNA SICA, *La drammatica-metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Mimesis, 2013.

⁷⁴ Per un approfondimento si rimanda a VITTORIO CAVAZZOCCA MAZZANTI, *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo*, Verona, La Tipografica veronese, 1935; a GIUSEPPE SILVESTRI, *Teatri e salotti nella Verona del Settecento*, in «Realtà nuova», 1966, in particolare le pp. 190-204; e al più recente VINICIO FILIPPO, *L'Accademia Filotima di Verona. Analisi economica di una associazione nobiliare di epoca moderna*, Ariccia, Aracne, 2015, in particolare i capitoli I e II. Per un quadro sulle accademie veronesi si rimanda inoltre a: TULLIO LENOTTI, *Le accademie veronesi*, in «Vita veronese», 2, 1966, pp. 104-202; e a BRENDAN DOOLEY, *Le Accademie*, in GIROLAMO ARNALDI E MANLIO PASTORE STOCCHI (diretta da), *Storia della cultura veneta*, 10 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, vol. 5.1 (*Il Settecento*; 1985), pp. 77-90; e a: GIORGIO BORELLI, *Un patriziato della Terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, A. Giuffrè, 1974.

⁷⁵ Numerosi sono gli studi sull'Accademia Filarmonica e ampi sarebbero i contorni da tracciare per un quadro esaustivo attorno alla realtà veronese, nata intorno alla metà del Cinquecento per iniziativa di un gruppo di giovani appassionati di musica. Il più recente progetto di studio sull'argomento, dal titolo *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Ricognizione e pubblicazione integrale di fonti documentarie inedite*, si deve a Michele Magnabosco, Marco Materassi e Laura Och. Si segnalano le pubblicazioni frutto di tale progetto di ricerca, a cui si rimanda anche per la bibliografia ivi riportata: MICHELE MAGNABOSCO, MARCO MATERASSI, LAURA OCH, *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, 3 voll., Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015: il *Volume I (1543-1604)* è a cura di Marco Materassi; il *Volume II (1605-1634)* e il *Volume III (1637-1733)* sono a cura di Michele Magnabosco e Laura Och. Si rimanda inoltre agli studi di Paolo Rigoli, riediti recentemente in PAOLO RIGOLI, *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, con un ricordo di Gian Paolo Marchi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013; e a GIULIA CANAI, *L'accademia Filarmonica di Verona. Profilo storico-giuridico*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2008. Per uno sguardo più approfondito sul rapporto di Maffei con le accademie e la vita civica veronese si invita a consultare: GINO BENZONI, *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, in GIAN PAOLO ROMAGNANI (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno (Verona, 23-25 settembre 1996), Verona, Cierre, 1998, pp. 241-257.

⁷⁶ Secondo la ricostruzione di Laura Och, Maffei entrò a far parte dell'accademia a partire dall'aprile del 1701: cfr. LAURA OCH, *L'Accademia Filarmonica negli Atti (1637-1733). Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, in MICHELE MAGNABOSCO, LAURA OCH (a cura di), *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume III (1637-1733)*, cit., pp. XI-XXIX, in particolare p. XXIV.

quest'ultimo si deve, tra le altre iniziative, la costruzione del Teatro Filarmonico, un progetto che rientrava nella sua visione più ampia dell'Accademia stessa, intesa come istituzione culturale che doveva supplire alla mancanza di spazi pubblici per l'arte e il sapere. Nei disegni di Maffei, Verona avrebbe avuto bisogno anche di una «libreria pubblica»⁷⁷, una biblioteca «de' libri necessari ad ogni professione, e ad ogni genere de studio» prevedendo un'apertura quotidiana «con un custode presente, el qual a ognun che vien, sia povero o ricco, ghe deve dar i libri che 'l domanda»⁷⁸. L'istituzione di un «Teatro ad uso publico»⁷⁹ era in linea quindi con l'idea di ampliamento dell'offerta culturale pubblica della città. Il teatro fu concluso nel 1729, ma un'ordinanza del tribunale dell'Inquisizione di Venezia rimandò l'inaugurazione (originariamente fissata per il 1730, con un dramma pastorale per musica dello stesso Maffei, *La fida ninfa*, musicato da Giuseppe Maria Orlandini) al 1732, con la musica di Antonio Vivaldi. Secondo quanto riporta Laura Och, gli accademici si dimostrarono pronti a far iniziare l'attività del teatro già dal 26 dicembre 1731, quando «Maffei era comparso in Accademia per consegnare di persona al governatore Giovanni Battista Della Torre le chiavi del teatro» e la richiesta ufficiale di concedere lo spazio agli impresari che avessero domandato di allestire le loro opere⁸⁰.

Il Teatro Filarmonico divenne quindi il punto di riferimento per la cultura dello spettacolo a Verona, voluto e animato dai più illustri intellettuali locali dell'epoca e, nonostante fosse nato soprattutto come spazio per l'opera in musica, le memorie del tempo ricordano numerose occasioni di utilizzo dello spazio da parte di compagnie comiche. Tiziana Cavallo, a partire da alcune richieste manoscritte, conservate negli

⁷⁷ Cfr. il registro dell'adunanza dell'Accademia del 26 giugno 1711: AFVR, Reg. n. 49 (N° 11 *Atti Segretario dell'Accademia Filarmonica dal maggio 1699 sino 1733*), c. 23r. Il documento è trascritto in MICHELE MAGNABOSCO, LAURA OCH (a cura di), *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume III (1637-1733)*, cit., pp. 297-298.

⁷⁸ Passo citato in GIAN PAOLO MARCHI, *Scipione Maffei. Il letterato e la città*, in GIAN PAOLO MARCHI, CORRADO VIOLA (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, atti del convegno (Verona, 21–22 novembre 2005), Verona, Accademia Filarmonica di Verona – Sommacampagna, Cierre, 2009, pp. 1-13, citazione a pp. 9-10. Sul progetto della pubblica biblioteca veronese si veda anche: PAOLA LANARO, *Per una lettura dei rapporti tra Scipione Maffei e il patriziato veronese*, in GIAN PAOLO ROMAGNANI (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 147-163.

⁷⁹ Registro del 26 aprile 1712, in AFVR, Reg. n. 49, c. 25r, trascritto in MICHELE MAGNABOSCO, LAURA OCH (a cura di), *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volume III (1637-1733)*, cit., 299-300.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. XXVIII.

archivi dell'Accademia Filarmonica, ha verificato che tra il 1737 e il 1796, «de compagnie di prosa che sono passate, almeno una volta, dal Filarmonico sono state circa sedici»⁸¹.

A questo teatro, nel 1764 – due anni prima dell'arrivo di Albergati nella città scaligera – venne affiancato un ulteriore spazio:

All'interno della Sala Grande dell'Accademia Filarmonica, l'architetto Girolamo Dal Pozzo progetta e ricava un "teatrino" che viene dedicato alle recite di dame e cavalieri della città scaligera che si dilettono dell'arte di calcare il palcoscenico⁸².

Accanto alle realtà istituzionali e a fini di lucro, la città dunque aveva avvertito l'esigenza della nobiltà di misurarsi in prima persona con la materia teatrale, non soltanto intesa come argomento, ma anche (e soprattutto) come elemento concreto, "materiale". Anche a Verona si replicava quanto già descritto per Bologna, la convivenza del professionismo teatrale dei comici itineranti che occupavano abitualmente i teatri cittadini⁸³ e le numerose esperienze private, che vivacizzavano ville e palazzi con spettacoli, musica e teatro, di cui fa un resoconto Andrea Capuzzo:

Un catalogo che fornisca una sommaria mappatura della diffusione sul territorio veronese di questi circoli, salotti e teatrini privati dei nobili filodrammatici, vedrebbe ricorrere nomi significativi: quello del conte Marco Marioni, cultore della recitazione, che costruì ben due teatri, uno nella sua dimora urbana, in corso Porta Nuova, e l'altro nella villa rurale di Chievo, ove riuniva la crema dei recitanti per diletto capitanata da Alessandro Carli; oppure quello di Silvia Curtoni Verza, che accoglieva nel suo palazzo di piazza Bra vari blasonati intellettuali, come Lorgna, Torelli, Cagnoli, Cossali, Cesari, Ippolito e Giovanni Pindemonte (occasionalmente

⁸¹ TIZIANA CAVALLO, *La prosa a Verona. Il Teatro Filarmonico e il Teatro Nuovo (1732-1866)*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa Marzia Pieri, Università degli Studi di Verona, a.a. 1998-1999, p. 13. Cavallo segnala la presenza, in particolare, della compagnia diretta da Giuseppe Pellandi che, secondo il suo studio, «detiene il maggior numero di passaggi», seguita dalle compagnie di Maddalena Battaglia, di Luigi Perelli e di Nicola Menichelli: cfr. *ibidem*.

⁸² ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 32.

⁸³ Oltre al Teatro Filarmonico si segnala che, a disposizione delle compagnie di giro, durante la stagione estiva veniva allestito un piccolo teatro ligneo smontabile, collocato all'interno dell'anfiteatro romano, conosciuto come il teatrino dell'Arena. Per approfondire l'argomento si ritengono utili, oltre al già citato TIZIANA CAVALLO, *La prosa a Verona*, cit., i seguenti studi: LUCIA BACCI, *Il teatro dei comici in Arena tra Seicento e Settecento*, in «Vertemus», 2001, pp. 7-24 e NICOLA MANGINI, *Verona: teatro e spettacoli nel Settecento*, in *Atti del Convegno Arte e cultura in Verona nel Settecento* (Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, Lions Club Verona Host, 1981, pp. 31-54.

perfino Foscolo e la Teotochi Albrizzi e più tardi anche Vincenzo Monti); o ancora quello di Elisabetta Contarini Mosconi, situato in corte Farina e nelle sue residenze di Sandrà e di Novare, dove era ospite abituale Ippolito Pindemonte; o infine quello del canonico torinese Ottaviano Guasco, nobile coltissimo e dedito soprattutto alle scienze, ma amante delle lettere⁸⁴.

È in quest'ambiente ricco di stimoli, a cui era lasciato largo spazio al teatro privato, particolarmente sensibile alla recitazione, che Francesco Albergati Capacelli, in una sorta di volontario esilio dalla patria, trovò la spinta a proseguire l'attività drammatica, condividendo con l'aristocrazia locale non solo il diletto, ma anche le visioni riformiste a cui Bologna reagiva con resistenza e ostilità.

Ruoli teatrali di Albergati: nuove prospettive

Non è semplice ricostruire per intero e con completezza il periodo veronese di Albergati, per la mancanza di fonti dirette (supplita in parte dalle lettere alla madre) e per la scarsa eco che questo periodo ha avuto negli studi che lo riguardano⁸⁵. Ciò che si intende qui mettere in luce è soprattutto come egli abbia portato avanti anche a Verona l'attività di attore, patrocinatore e allestitore e secondo quali criteri.

A Verona il marchese arrivò quasi quarantenne e si lasciò facilmente ammaliare dalla vita dell'aristocrazia locale, adattandosi al clima di scambio artistico che lo accolse e venendo in contatto con numerose famiglie veronesi, tanto che già l'anno successivo al

⁸⁴ ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 35. Quanto al salotto/teatrino di Silvia Curtoni Verza si veda anche: ARIANNA FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Serra, 2010, p. 34

⁸⁵ Sull'argomento ha svolto delle ricerche Marina Calore, nel 1983, nel primo saggio dedicato ad Albergati, quando ancora considerava «la personalità dello scrivente» non di grande rilievo, aggiustando poi la considerazione, dedicandogli numerosi studi: cfr. MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit.; Si segnala inoltre il saggio TIZIANA CAVALLO, *Spunti di vita teatrale e musicale veronese (1766-1769), dalle lettere del bolognese Francesco Albergati Capacelli*, in «Vertemus», 2001, pp. 25-39. L'autrice si è occupata di tratteggiare – seguendo l'ordine cronologico delle lettere scritte da Albergati alla madre – le fasi del soggiorno veronese, indicando le persone con cui il marchese entrò in contatto ed evidenziando a quali attività si dedicò. Più recente è la già menzionata indagine di Andrea Capuzzo, a cui si rimanda: ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., in particolare le pp. 54-61.

suo arrivo «entrò a far parte per acclamazione del più prestigioso sodalizio veronese, l'Accademia Filarmonica»⁸⁶; così scriveva alla madre:

Sempre si accrescono per me li piaceri in questa deliziosa Città, poiché sempre si accrescono le accoglienze cortesi, e le dimostrazioni di amicizia che ricevo. Ora precisamente posso dire che non ci è in Verona alcuna Casa o Nobile o Civile che non sia sempre aperta per me⁸⁷.

Per ricambiare l'onore e il trattamento ricevuti si dedicò ad allestire nella sua dimora alcuni intrattenimenti musicali, chiamati «Accademie», in cui, come si evince dai resoconti inviati sempre alla madre, interveniva egli stesso come musicista, suonando il cembalo⁸⁸.

Può sembrare una ripetizione asserire che, nonostante questi diversivi, l'attrattiva principale del marchese si confermava essere il teatro di prosa, nelle sue diverse forme, drammaturgica e performativa. È noto che anche nella città scaligera Albergati continuò la ricerca di opere da tradurre e prese parte a rappresentazioni teatrali, ma la critica si è perlopiù soffermata sugli spettacoli tragici, grazie a quanto si ricava leggendo l'epistolario alla madre e alcune memorie degli autori delle opere portate in scena. Celebri sono, in particolare, le sue interpretazioni dei personaggi principali di almeno tre tragedie.

⁸⁶ Per quest'informazione si vedano i riferimenti in TIZIANA CAVALLO, *Spunti di vita teatrale e musicale veronese*, cit., pp. 28-29. Tra le personalità con cui entrò in contatto si annovera anche Saverio Bettinelli, ricordato anche negli anni futuri come uno dei piaceri del soggiorno veronese: «Oh benedetta Verona! Oh! felici que' momenti che sono in essa vissuto, quando poteva godere e profittare della conversazione e degli insegnamenti amorevoli del valoroso mio Bettinelli!», Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 20 settembre 1791, in ASMN, *Fondo Bettinelli, Carteggio*, b. 1, fasc. 5 (*Albergati Capacelli Francesco*), doc. 1. Si veda anche la Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 21 novembre 1791, *ivi*, doc. 2.

⁸⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 7 maggio 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. provvisorio 31, fasc. 54 *lettere alla madre*, cc.n.n.

⁸⁸ «Nel prossimo venerdì, e così ancora nell'altro, farò in casa mia un'Accademia di Musica, alla quale oltre all'intervento di Sua Eccellenza Zeno e di tutti i Cavalieri che vorranno favorirmi, avrò almeno sei delle più gentili Dame di Verona. Ho dovuto essere ristretto nel numero di queste perché troppo angusta la casa»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 1 aprile 1767, cit. Una settimana dopo specificava: «Riuscì bellissima la mia Accademia, numerosa in otto Dame, di Sua Eccellenza Zeno, e di moltissimi Cavalieri. Io suonai un Concerto a Cembalo e non dispiacque. Domani sera ne fò un'altra affatto simile in tutte le sue circostanze», Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 9 aprile 1767, *ivi*, cc.n.n. Tiziana Cavallo individua il veneziano Marco Zeno, Capitano e Vice-Podestà di Verona: cfr. TIZIANA CAVALLO, *Spunti di vita teatrale e musicale veronese*, cit., p. 32, nota 24.

La prima, in ordine cronologico, è *Il conte di Commingio*, tradotta dallo stesso Albergati nella primavera del 1767 e descritta alla madre come «stravagante tragedia»⁸⁹, forse per l'ambientazione tetra:

Si apre la Scena, e si vede un sotterraneo vasto e profondo, luogo consagrato alle Sepolture de' Religiosi. Due lunghi lati del Chiostro terminano a questo sotterraneo. Due scale vi conducono, rozze, e di circa venti gradini. Non havvi altro lume, che una lampada. Nel fondo della cava s'innalza una gran Croce, come veder si suole ne' nostri cimiteri; e a piedi d'essa è appoggiato un sepolcro poco elevato, fatto di grossolane pietre. Molte teste di Morti ammucciate uniscono il monumento alla Croce. la Tomba è questa del celebre Abate di Rancè, Fondator della Trappa. Più innanzi a sinistra una fossa, che pare recentemente scavata, su gli orli della quale sonovi una zappa, un badile ec. e più innanzi ancora a destra havvi altra fossa. Su i due fianchi di questo sotterraneo si vedono da luogo a luogo, e poco sopra terra, moltissime picciole Croci, che indicano le sepolture de' Religiosi. Sull'alto delle scale a destra le corde d'una campana⁹⁰.

Il marchese si era assunto l'interpretazione del personaggio di Frate Arsenio, in realtà proprio il conte di Commingio, come indica la didascalia posta all'inizio del dramma: «Il conte di Commingio [...] sotto nome di Frate Arsenio (nome, ch'egli conserva in tutta la Rappresentazione)»⁹¹ Per interpretare questa parte aveva chiesto un costume apposito; scrisse infatti alla madre: «Ciò che è più strano si è che forse nella ventura settimana la reciteremo a Verona; io sarò Frate Arsenio e già l'abito è ordinato»⁹². La tragedia venne rappresentata a maggio del 1767, per tre sere, come si ricava dalla lettera scritta il 27 di quel mese: «due recite sonosi fatte del Commingio e domani sera faremo l'ultima», aggiungendo inoltre che la sua versione tradotta e il suo «modo di rappresentare frate Arsenio hanno riscosso qualche applauso»⁹³. Come noto, nello stesso

⁸⁹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 7 maggio 1767, cit.

⁹⁰ BACULARD D'ARNAUD, *Il conte di Commingio*, tradotto in versi sciolti italiani da Francesco Albergati Capacelli, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, cit., vol. II (1774), pp. 263-338, citazione a p. 271.

⁹¹ *Ivi*, p. 272.

⁹² Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 7 maggio 1767, cit.

⁹³ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 27 maggio 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. provvisorio 31, fasc. 54 *lettere alla madre*, cc.n.n. Questa lettera è completamente trascritta in MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, pp. 58-59.

anno prese parte anche alle recite del *Serse* di Saverio Bettinelli, interpretando proprio il sovrano persiano⁹⁴.

Nel 1768 Albergati ebbe modo di collaborare con un nobile veronese, come lui animato dal fuoco delle arti dello spettacolo, in particolare di quello tragico: il conte Alessandro Carli, destinato a diventare uno degli amici più cari del bolognese e uno dei suoi punti di riferimento in argomento teatrale⁹⁵. Il tramite con cui i due entrarono in contatto fu un altro amico di Albergati, Giuseppe Antonio Taruffi, il quale raccontava di aver fatto, a Varsavia, la conoscenza di

Due garbati Cavalieri Veronesi capitati a Varsavia sul principio della Dieta, cioè del Marchese Spolverini, e del Conte Carli, che poscia passarono in Danimarca. Durante il loro soggiorno in questa Regia residenza, siccome c'incontrammo frequentemente agli stessi convizi, alle stesse conversazioni, e al pubblico Teatro, cadde mille volte in acconcio di far onorata menzione di Vostra Eccellenza, e conobbi in ambidue un ardentissimo desiderio di conoscerla di persona. Si doleva singolarmente il Conte Carli d'essersi trattenuto alcuni mesi in Bologna senza procacciarsi un tanto vantaggio; e tanto più si doleva per esser egli appassionato del recitare in teatro, e del sentir recitare magistralmente⁹⁶.

Dopo il suo *Grand Tour* Carli tornò in patria, dove poté soddisfare il desiderio di parlare con il marchese e, da quel momento, tra i due ebbe inizio un forte legame, reso ancora più saldo dal comune interesse per il teatro recitato. Carli, a differenza di altri nobili della sua città, aveva infatti approfondito la declamazione anche fuori dal contesto cittadino e dilettantistico⁹⁷.

⁹⁴ La notizia viene data dallo stesso autore che definisce eccellente la recitazione del marchese Albergati: cfr. SAVERIO BETTINELLI, *Discorso sopra il teatro italiano*, in SAVERIO BETTINELLI, *Opere*, 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-1782, vol. VI, p. 12. Se ne trova menzione anche in GIUSEPPE COOPER-WALKER, *Memoria storica sulla tragedia italiana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1810, p. 237: «Il *Serse* fu la prima volta recitato in un privato teatro di Verona. La parte principale fu sostenuta dal Marchese Albergati Capacelli».

⁹⁵ Il loro sodalizio è stato approfonditamente indagato da Andrea Capuzzo, a cui si rimanda anche per la bibliografia sul veronese Carli: ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit.

⁹⁶ Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 28 [s. m.] 1767, cit.

⁹⁷ Allievo del gesuita Saverio Bettinelli in gioventù, fece esperienza del teatro francese in prima persona, accanto al celebre Lekain a Parigi e presso la dimora di Voltaire a Ferney; una volta tornato a Verona decise di istituire una «scuola di arte drammatica, mirata a formare un nucleo di attori istruiti con perizia e rigore nella prassi della recitazione»: cfr. ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 50. Per tutte le informazioni sull'«apprendistato» europeo di Carli si rimanda almeno a questa tesi e al saggio FRANCO PIVA, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, in «Aevum», a. XLII, fasc. III-IV (maggio-agosto), 1968, pp. 316-331.

Con Carli, Albergati prese parte ad altre rappresentazioni, in particolare di opere tragiche firmate proprio dal veronese, come *Telane ed Ermelinda*, la sua prima composizione.

Un valoroso Cavalier veronese, mio amicissimo, ha composta una assai bella tragedia. La sorella di esso Cavaliere la Signora Contessa Coloredo Pellegrini ed io con altri Cavalieri la reciteremo nel mese venturo. Sì nobile Compagnia ha gradito ed ha voluto avere fra loro l'abate Coralli, che è qui in qualità di mio segretario⁹⁸.

Queste notizie venivano scritte alla madre il 26 agosto 1768, periodo in cui iniziarono le prove che, l'8 settembre successivo, facevano ben sperare il marchese⁹⁹. Le prove durarono ancora qualche giorno, considerato che il 16 settembre Albergati mandava un resoconto molto soddisfatto del debutto della tragedia sulle scene, sia per quanto riguardava la sua interpretazione di Odoacre, sia per la recitazione molto apprezzata del suo segretario Carlo Coralli¹⁰⁰.

Entrando maggiormente in dettaglio, osservando le date delle lettere scritte alla madre si evince che, nella situazione specifica, la tragedia venne preparata in circa due settimane, un tempo abbastanza lungo che permette di comprendere con quanta dedizione e cura il gruppo di dilettanti si stava dedicando alla rappresentazione. Questo è un dato che merita una riflessione, perché negli esempi riportati fino a questo momento non era mai stato possibile stabilire quanti giorni venissero dedicati alle prove di un'opera. Si è visto che il marchese, nella veste di "capocomico", predisponeva quanto prima possibile la preparazione delle sue stagioni, la scelta delle opere e la lettura delle stesse ai suoi attori, ma la particolarità di questo allestimento pone le basi per un ulteriore confronto tra il "sistema" dei dilettanti e le consuetudini del teatro di professione. Il pensiero principale delle compagnie che lavoravano nei cosiddetti teatri venali era la quantità di proposte in cartellone. I teatranti professionisti dedicavano non più di qualche

⁹⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 26 agosto 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, fasc. *Albergati Capacelli Francesco*, cit., doc. 175. Non si sono trovati riferimenti che spieghino il titolo di "abate" utilizzato dal marchese per Coralli, si considera comunque la questione ininfluyente nel nostro discorso.

⁹⁹ «Lunedì sera faremo la prima Recita della indicata Tragedia. Le Prove mi fanno giudicare che debba riuscire eccellentemente»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 8 settembre 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, fasc. *Albergati Capacelli Francesco*, cit., doc. 176.

¹⁰⁰ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 16 settembre 1768, cit.

giorno alla prova degli spettacoli, tempi stretti a cui erano soggetti per adattarsi al numero e alla varietà degli spettacoli. Le parole scritte alla madre, a proposito delle prove, possono essere lette anche come la soddisfazione di Albergati proprio sulla qualità delle prove, frutto della quantità di tempo ad esse dedicate, che lo fanno ben sperare di ottenere il gradimento dell'udienza.

A Verona, *Telane ed Ermelinda* si affermò come opera trionfante: ben congegnata, ben recitata e molto gradita al pubblico, tanto da indurre l'autore a pubblicarla immediatamente¹⁰¹. La circolazione dell'opera, anche grazie alle conoscenze di Albergati, ebbe molta eco e garantì al tragediografo veronese un immediato successo tra i suoi lettori, concittadini e non¹⁰². La popolarità e l'affermazione della tragedia arrivò anche a Venezia:

È ancora una volta Albergati a fare da cassa di risonanza all'evento. Ed è lui a incaricarsi di stabilire una rete di contatti – con la giornalista e traduttrice Elisabetta Caminer, con il capocomico del teatro Sant'Angelo Antonio Sacco, probabilmente anche con il nobiluomo e notevole Pietro Zaguri – perché preparino il terreno per l'esportazione e la diffusione dell'opera dell'amico¹⁰³.

Fu così che un'opera nata in seno all'ambiente nobiliare di Verona, oltrepassò sia i confini geografici che quelli del dilettantismo teatrale. Si deve proprio ad Antonio Sacco il tentativo di allestire la tragedia a Venezia, che debuttò al teatro Sant'Angelo il 9 dicembre 1768. Come ricorda Andrea Capuzzo, però, a Venezia l'opera si era addossata pregiudizi di natura ideologica, che non le assicurarono una valutazione oggettiva e neutra¹⁰⁴. La

¹⁰¹ Il successo è ricordato dallo stesso autore, che confessa di aver deciso per una pubblicazione immediata «sedotto dal plauso che ne riscosse la recita»: cfr. ALESSANDRO CARLI, *Lettera scritta nel 1803 al Sig. Abate Lavarini reggente del Liceo veronese*, in ALESSANDRO CARLI, *Tragedie, con una lettera sull'argomento della recitazione*, Verona, Mainardi, 1812, p. 1-2.

¹⁰² Alcuni dei più celebri commenti sulla tragedia sono quelli ricevuti da Voltaire, che la definiva «Une Tragédie italienne dans le goût français!» e pregava il suo corrispondente di inviargliene una copia: cfr. [Letter] D15270. *Voltaire to marquis Francesco Albergati Capacelli*, à Ferney, 21^e 8^{bre} 1768, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit, vol. XXXIV (1974), p. 100. Altre parole lusinghiere arrivarono da Cesare Beccaria che, dopo aver letto l'opera, ringraziava Carli per la «bellissima sua Tragedia» che gli era «apparsa eccellente e piena d'interesse, e di azione»: Lettera di Cesare Beccaria ad Alessandro Carli, Milano, 29 marzo 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 8 (*Beccaria*), doc. 1.

¹⁰³ ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 119.

¹⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

compagnia Sacco portò in scena l'opera, ma fu un vero fiasco, come lo stesso capocomico confessò a Carli in una lettera del 10 dicembre:

Scusi che Le scrivo in fretta, e se dico la cosa tal quale è. Nell'ultima prova fatta in teatro, doppo sei altre anticipatamente fatte, v'intervenue alla prova due celebri Poeti di Venezia, e predissero a puntino ciò che sucesse ieri sera in teatro. Questa ebbe un tristo efetto, e senza l'attenzione e braura delli attori, certamente non si sarebbe terminata. Tentai di replicarla con far apostare diversi in teatro acciò che batessero le mani, ma fù un fomentare una universale rivoluzione. Vi fù un nobile colto e numeroso uditorio, ma che prò, se nelle scene di maggior impegno e passione, non fecero altro che ridere, e nelle due ultime morti fù tutta una risata. Mi spiace fuori di modo del tristo esito, accagion del Cavaliere, come pure per quello che ho speso per la scena stabile, e più di tutto per i rimproveri che mi vengono fatti, per aver io aderito a far tale rapresentazione¹⁰⁵.

Il tema delle prove – preso in causa dallo stesso Sacco – è un'importante chiave di lettura per cominciare a costruire il quadro complessivo di quella che Francesco Cotticelli ha definito «dicotomia lacerante tra professione dilettevole e professione per necessità»¹⁰⁶. La rappresentazione di Verona si distingueva dalla messinscena rovinosa di Venezia per alcuni coefficienti: il pubblico e le aspettative nei confronti dell'opera, gli attori in scena e il tempo impiegato per la preparazione della recita. Le sette prove menzionate da Sacco costituivano, senza dubbio, un'anomalia rispetto ai tempi consueti per la preparazione di uno spettacolo professionista, ma risultarono insufficienti rispetto alle due settimane utilizzate dai veronesi, nonostante non sappiamo quante ore al giorno provassero gli attori.

Albergati si dimostrò alquanto deluso dall'esito della rappresentazione, da lui patrocinata. Soltanto l'anno successivo, però, seppe trovare le cause di questa *débâcle*, che imputò unicamente alla recitazione dei comici di Sacco, che si dimostrarono, secondo lui, inadatti alle parti serie della tragedia, argomento che avremo modo di approfondire in

¹⁰⁵ Lettera di Antonio Sacco ad Alessandro Carli, Venezia, 10 dicembre 1768, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 933, fasc. 1, cc.n.n. La lettera si trova trascritta in ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 277.

¹⁰⁶ FRANCESCO COTTICELLI, *Il trattato Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'impresa bellissima, e pericolosa di Andrea Perrucci*, in «Commedia dell'arte. Annuario Internazionale», a. IV, 2011, pp. 47-91, citazione a p. 54.

seguito¹⁰⁷. Soddisfatto fu, invece, della buona riuscita sulle scene veronesi dell'interpretazione di Coralli, giunto a Verona al suo fianco come segretario particolare e coinvolto successivamente nelle attività artistiche del marchese. Come si vedrà, l'esperienza maturata a Verona, accanto ad Albergati e agli altri dilettanti della città, alimentò il talento di Coralli per l'arte attorica e gli aprì la strada al professionismo.

Si valuta rilevante fare luce su un altro versante dell'attività teatrale albergatiana a Verona, partendo da un dato emerso dalla lettura dei *Manoscritti originali di Francesco (II) Commediografo*, conservati in Archivio di Stato di Bologna.

Nel suo *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Roberto Trovato compie un notevole lavoro di recupero di alcuni scenari albergatiani, escludendone tre dalla trascrizione e pubblicazione, tra cui *La partenza*, composta di cinque scene, alla quale manca evidentemente il finale¹⁰⁸. Trovato spiega che questa commedia e le altre due omesse (*Tartaglia morsicato dalla Tarantola*, pubblicata però in un lavoro successivo e *Le donne che non si vedono*) si distinguono dagli altri scenari «per non annoverare le maschere di Pantalone e Brighella»¹⁰⁹. Trovato rivela la difficoltà di datare con precisione *La partenza*, proponendo di collocarla genericamente prima del 1772, «anno in cui – scrive lo studioso – l'interprete dichiarato di Arlecchino, Coralli, lasciò Albergati per intraprendere [...] l'attività di attore professionista»¹¹⁰. Quello che non è stato ancora approfondito (nonostante sia già stato rilevato da Trovato) è la presenza nell'autografo del canovaccio – conservato in Archivio

¹⁰⁷ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 5. La ricostruzione delle messinscene di *Telane ed Ermelinda* è stata oggetto delle ricerche approfondite di Andrea Capuzzo, a cui si deve il recupero della citata lettera autografa di Antonio Sacco ad Alessandro Carli. Le vicende di *Telane ed Ermelinda* costituiscono il corpus del terzo capitolo della sua tesi di dottorato, a cui si rimanda per una lettura completa e particolareggiata: cfr. ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., pp. 103-156.

¹⁰⁸ Dal confronto tra quanto scrive Piermario Vescovo (autore di un articolo che riflette sulla diversa fisionomia di scenari, ossature e canovacci) e le peculiarità della *Partenza* consideriamo che lo stadio della commedia sia al suo massimo compimento ed escludiamo che, nell'intenzione dell'autore, servisse come ossatura per una *pièce* distesa. Cfr. PIERMARIO VESCOVO, «*Farvi sopra le parole*». *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «Commedia dell'Arte. Annuario internazionale», a. III, 2010, pp. 95-116. In una sola occasione lo scenario diede vita ad una commedia: è il caso di *Tartaglia morsicato dalla tarantola*, da cui Albergati ricava la commedia *La Tarantola*: cfr. ROBERTO TROVATO, *Un esperimento teatrale fra Goldoni e Gozzi*, in MARIANGELA GISIANO, *La lingua di Arlecchino*, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 111-151.

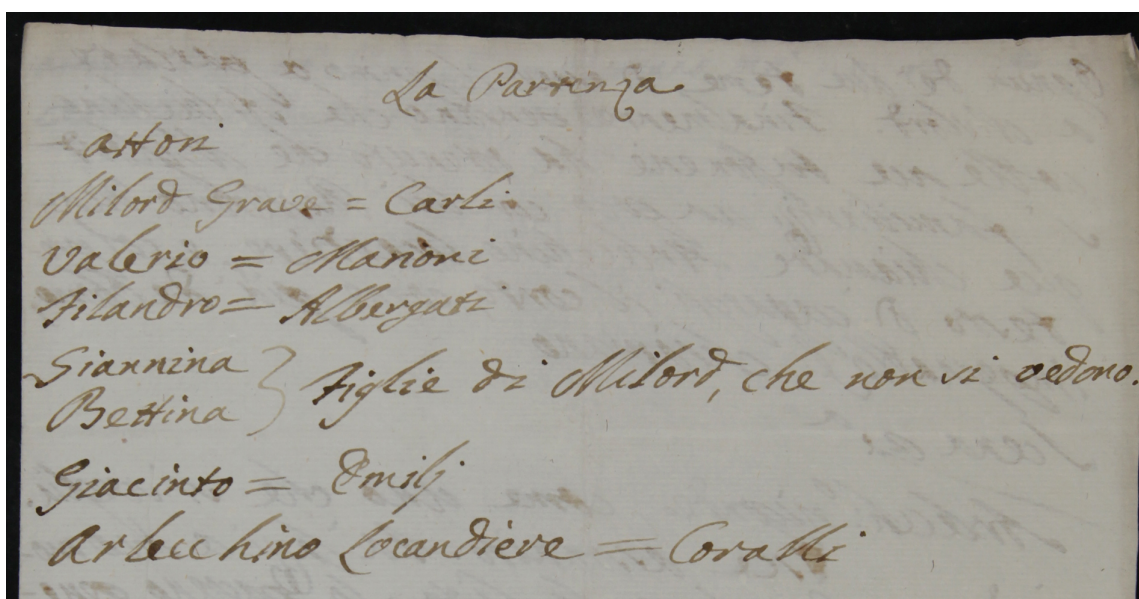
¹⁰⁹ ROBERTO TROVATO, *Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli*, cit., pp. 89-90. *Tartaglia morsicato dalla tarantola* è stata pubblicata in edizione critica da Roberto Trovato, nel 2013. Cfr. ROBERTO TROVATO (a cura di), *Tartaglia morsicato dalla tarantola. Commedia d'un atto solo inventata e scritta dal marchese Francesco Albergati* in MARIANGELA GISIANO, cit., pp. 153-178.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 90.

di Stato di Bologna – dei nomi degli interpreti, che permette di attribuire al manoscritto una data più circoscritta:

Attori

Milord Grave:	Carli
Valerio:	Marioni
Filandro:	Albergati
Giannina, Bettina:	figlie di Milord, che non si vedono
Giacinto:	Emilj
Arlecchino Locandiere:	Coralli ¹¹¹



La nuova pista di lettura si basa sulla presenza, oltre che di Coralli (che limita la rappresentazione al 1772), anche di tre nobili veronesi, il conte Alessandro Carli, il conte Marco Marioni ed Emilei (Emilj)¹¹². Considerati gli anni di soggiorno veronese di

¹¹¹ ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *La Partenza*, in ASBO, *Fondo Albergati, Manoscritti originali di Francesco (II) il commediografo*, b. 1, cc.n.n. Si ringrazia la Direzione dell'Archivio di Stato di Bologna per aver concesso la possibilità di inserire nella tesi la riproduzione della prima parte del manoscritto. L'autorizzazione è stata approvata con protocollo n. 5069 cl. 28.11.00.02/16 del 2 ottobre 2018.

¹¹² Nel suo saggio introduttivo all'edizione dello scenario *Tartaglia morsicato dalla tarantola*, Roberto Trovato riporta nel ruolo di Giacinto, un certo Emisi (cfr. ROBERTO TROVATO, *Un esperimento teatrale fra Goldoni e Gozzzi*, cit., p. 113, nota 3) ma si segnala che nell'originale è chiaramente indicato il nome Emilj, che fa riferimento ad una delle famiglie nobiliari di Verona, gli Emilei (il cui cognome al tempo era ridotto in Emilj). Ipotizziamo che possa trattarsi del conte e provveditore Francesco Emilei, tuttavia non abbiamo ancora accertato la sua partecipazione ai sodalizi teatrali della nobiltà veronese. È Fabrizio Bertoli ad annoverare gli Emilei tra le «più importanti famiglie patrizie» della città e a mostrare la doppia forma del

Albergati (1766-1769) e il periodo del *Grand Tour* di Carli (concluso nel 1767), si può collocare la recitazione di questo pezzo all'Improvviso, a Verona tra il 1768 e il 1769.

Sembra doveroso notare inoltre che, anche nella città «dove era ancor vivo il ricordo di Scipione Maffei e della classicheggiante rinascita del teatro italiano da lui promossa»¹¹³, Albergati coinvolse i nobili intellettuali veronesi nel suo modo di fare teatro, proponendo tipologie di spettacolo sempre diverse, non solo adattandosi a quanto trovato nella città che lo ospitava, ma proponendo anche varietà drammatiche eterogenee. La sua curiosità e le scelte teatrali, caratterizzate da un'estrema diversità, registrano anche un altro dato degno di rilievo: la flessibilità dell'Albergati attore a interpretare personaggi molto lontani tra loro, come quelli del cupo Frate Arsenio nel *Conte di Commingio* e del re di Persia in *Serse* da un lato, per i quali era necessaria una preparazione a memoria accurata e precisa, e il ruolo di Amoruso in scene di Commedia dell'Arte, dall'altro, accanto a maschere tipiche, come Arlecchino, che in scena portavano lazzi ed estrosità, e con le quali era indispensabile saper interagire per mantenere vivo lo spettacolo. Anche in questo caso – come già è stato evidenziato per gli spettacoli allestiti a Zola – l'ambito teatrale dei dilettanti prescinde dal sistema dei ruoli, dinamica che segna una distanza tra il teatro “colto” e quello di mestiere.

A Verona, dunque, Albergati ebbe la possibilità di confermarsi artista *tout court*, collaudando le forme teatrali che ancora reggevano i teatri pubblici e formandosi sempre di più nelle strutture drammatiche di nuova importazione, in una sorta di apprendistato completo prima di avventurarsi a Venezia.

4. A Venezia dal 1769: tra critica e pratica

Aprire lo sguardo di questa ricerca all'ambiente teatrale veneziano del secondo Settecento, nel suo complesso, allontanerebbe alquanto dal fuoco del lavoro e rischierebbe di apparire una trattazione lacunosa e insufficiente, per la vastità dell'argomento e per l'estensione degli studi ad esso dedicati. È indubbio tuttavia che

cognome: cfr. FABRIZIO BERTOLI (a cura di), *Una storia di Verona tra sette e ottocento. La cronaca di Girolamo de' Medici, nobile veronese*, Verona, Ombre corte, 2005, in particolare p. LXXXVI, nota 51 e p. XCII.

¹¹³ MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento*, cit., p. 60.

Venezia esercitasse una grande forza attrattiva nei confronti degli appassionati di teatro e Albergati non ne rimase indifferente. Va notato che non è possibile limitare il suo periodo veneziano ad un arco temporale definito, perché il suo legame con la città non si esaurì in pochi anni: egli, infatti, continuò ad alternare periodi di attività nelle sue dimore bolognesi a mesi di sosta a Venezia.

In questa sezione si vuole, allora, portare un esempio dell'influenza che il complesso dello spettacolo veneziano ebbe per lo sviluppo del suo senso critico e quanta risonanza abbiano avuto i passi mossi nella città lagunare per la delicata interazione con le maestranze professioniste per un "dilettante" come lui. I casi di studio presentati vengono offerti come esempi sintomatici del metodo abbracciato da Albergati e come spaccato del suo modo di operare e di osservare lo spettacolo, attraverso modelli chiave che si riferiscono sia al mondo del teatro di mestiere, che a quello del teatro di società.

Spettatore, cronista e critico

Gli interessi del marchese gravitavano ormai da anni intorno a quella che, universalmente, è stata riconosciuta come la capitale del teatro italiano del Settecento: Venezia¹¹⁴. Ad attirare Albergati nella città veneta fu la sua dimensione di territorio «in cui il mercato teatrale aveva fissato leggi consuetudinarie fortissime almeno da due secoli, dando alla pratica scenica il primato rispetto a ogni formulazione teorica»¹¹⁵. La pervasività dello spettacolo nella vita della città funse da calamita per il marchese quarantenne, il quale, da un lato aveva ormai sdoganato il suo trasporto per il teatro, "emancipandolo" a Verona dalla rigidità bolognese, dall'altro aveva maturato la curiosità e

¹¹⁴ Già alla fine degli anni Cinquanta, Albergati puntava a Venezia come sua città d'elezione per un possibile trasferimento e imponeva alla madre una scelta per quietarlo: «o le commedie di Zola, o il marchese Albergati a Venezia stabilito», cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 150. Prendiamo a prestito la definizione di "capitale" del teatro e dello spettacolo in riferimento a Venezia nel Settecento dai seguenti contributi (consapevoli che se ne potrebbero nominare molti altri ancora): ALBERTO BENISCELLI, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 48; ORIETTA GIARDI, *Le compagnie comiche*, in MARZIA PIERI (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 111-120, in particolare p. 111; SERGIO ROMAGNOLI, *Nel laboratorio teatrale di Carlo Goldoni ("Il teatro comico")*, in ELVIRA GERBERO ZORZI, SERGIO ROMAGNOLI (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 189-222, in particolare p. 222.

¹¹⁵ SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 20.

un sempre più urgente desiderio di conoscere personalmente i professionisti delle scene e di collaborarvi, per entrare nel vivo del gioco teatrale e per partecipare alla macchina dello spettacolo non più soltanto come amatore in ambienti misurati e – per certi versi – protetti, ma confrontandosi con il pubblico esigente e senza scrupoli del principale centro del teatro.

Quando Albergati arrivò a Venezia l'offerta teatrale della città vedeva da una parte il modello di spettacolo centrato sulle maschere, dall'altra si stava definendo «il tentativo di promuovere, attraverso il rinnovamento dei repertori, una nuova immagine delle compagnie comiche»¹¹⁶.

È noto che anche Antonio Sacco, respirando l'aria di cambiamento che aleggiava a Venezia a partire dalla seconda metà del Settecento, spinse la sua compagnia su strade inesplorate, mostrando la volontà «di cimentarsi con un repertorio allargato», che in alcuni casi escludeva le maschere e si allontanava perfino dal genere comico¹¹⁷.

Nel 1769, il primo giudizio di Albergati fu di grande ammirazione per l'impresa teatrale veneziana e il suo favore si rivolse, in un primo momento, proprio alla compagnia di Antonio Sacco, come confessava all'amico veronese Carli: «io sono uno sviscerato e perpetuo ascoltatore del Sacchi»¹¹⁸. In quegli anni, tra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta, i repertori delle principali compagnie, tra cui quelle di Medebach, di Lapy e di Sacco, «tendevano alla varietà che divenne probabilmente l'unico criterio in base al quale venivano scelti i testi»¹¹⁹. Secondo Orietta Giardi, questa apertura a diversi generi portò i comici ad ibridare la loro recitazione:

¹¹⁶ ORIETTA GIARDI, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5-6, 1987, pp. 119-233, citazione a p. 220.

¹¹⁷ Cfr. la voce *Sacco (Sacchi) Antonio*, a cura di Piermario Vescovo, in DBI, vol. LXXXIX, 2017, pp. 512-515, citazione a p. 514. Più in generale, accanto a questa voce, per un'indagine più approfondita sulla figura del capocomico e sull'attività della sua compagnia si vedano almeno: la voce *Antonio Sacco*, in SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., pp. 203-204; la voce *Sacco Antonio*, a cura di Lorenzo Colavecchia, in Archivio Multimediale degli Attori Italiani (A.M.At.I), 08/06/2012; GIULIETTA BAZOLI, *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Padova, Il Poligrafo, 2012, in particolare si veda la Parte seconda (*Il palcoscenico gozziano e oltre*). Nel presente lavoro si è deciso di utilizzare il cognome Sacco (parlando del solo capocomico Antonio) poiché con questo firmava le sue lettere (a titolo d'esempio cfr. Lettera di Antonio Sacco ad Alessandro Carli, Venezia, 10 dicembre 1768, cit.); mentre si utilizza "Sacchi" riferendosi alla sua compagnia.

¹¹⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, cit.

¹¹⁹ ORIETTA GIARDI, *Le compagnie comiche*, cit., p. 115.

Molti di essi finirono col cimentarsi nei più svariati Caratteri. Con un duplice risultato: la frantumazione della tipologia delle maschere a cui non poté seguire nell'immediato il completo abbandono delle tecniche recitative proprie dell'improvvisa¹²⁰.

Abbracciando l'impegno già richiesto da Goldoni al pubblico veneziano «di considerare con maggiore serietà il teatro, da troppo tempo frequentato come luogo di svago chiassoso e disimpegnato»¹²¹, Albergati, fin dal suo primo approdo in città, cominciò subito a sondare la materia teatrale nel profondo, a partire dagli aspetti più tecnici.

Si intende qui portare un esempio di quali elementi ricercava ed esaminava nel dettaglio, con lo sguardo del testimone impegnato ed interessato soprattutto agli aspetti critici (carattere proprio di un addetto ai lavori), più che allo svago (scopo dello spettatore medio). Si utilizzeranno pertanto le sue opinioni riguardo le rappresentazioni di due tragedie di Alessandro Carli, *Telane ed Ermelinda* e *I longobardi*, rappresentate rispettivamente dalla *troupe* di Antonio Sacco a dicembre 1768 e dalla compagnia Lapy, nel dicembre 1769. Si è scelto di concentrare l'attenzione su questi esempi specifici per vari motivi: innanzitutto le lettere inviate a Carli offrono la galleria più ampia di riflessioni attorno allo spettacolo serio a cui Albergati partecipò nel suo primo periodo veneziano, inoltre (e soprattutto) sono identificative del passaggio cruciale che stava compiendo la sua idea di spettacolo. Partendo dall'universo del teatro dilettantesco, Albergati a Venezia attraversò il teatro professionista, per tornare poi al teatro di società. In altri termini, ebbe bisogno di verificare con i suoi occhi e di sperimentare concretamente cosa fosse il teatro a Venezia (in qualità di patria del teatro di professione), da un lato per trattenere le qualità riconosciute alle compagnie comiche e, dall'altro, per rifiutare e superare le dinamiche giudicate inadeguate al suo approccio allo spettacolo e, soprattutto, alla recitazione.

Fu proprio a partire dagli esperimenti delle messinscene tragiche delle opere di Carli che iniziò a maturare alcune riflessioni su quella forma di recitazione “spuria” che

¹²⁰ *Ini*, p. 119.

¹²¹ PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 137-188, citazione a p. 158.

vedeva in scena comici specializzati in commedia (in particolare nell'improvvisazione) recitare opere serie.

La lettura delle lettere scritte da Venezia permette di osservare Albergati da un'altra angolazione: quella dello spettatore e del critico. Riferendosi alla tragedia di Alessandro Carli, *Telane ed Ermelinda*, di cui si è già parlato, propose la sua ipotesi delle cause «del precipizio del *Telane*»¹²², riferendo:

rappresentato dagli Attori, ch'ora conosco, e che prima io non conosceva, era impossibile che potesse piacere. Per altro, nessuna colpa dal canto di Sacco, il quale non l'ha malamente esposta, ma l'ha esposta con quegli Attori che egli ha, i quali sono eccellenti nel Comico, ma non nel tragico.

Queste righe scritte all'amico per rassicurarlo sulla qualità della sua tragedia, disastrosamente portata in scena da attori deboli sul genere tragico, rivela che, nonostante il tentativo di Sacco di adattarsi al nuovo desiderio di vedere in scena opere diverse dalle commedie, i suoi comici non erano in grado di sostenere le parti serie. Ma è nel confronto con l'analisi successiva, quella dedicata all'esito sulle scene della seconda tragedia di Carli, allestita a Venezia dalla compagnia Lapy, che Albergati segna immediatamente una strada che determinerà una delle questioni più dibattute della seconda metà del secolo.

Dopo aver appreso da Carli l'intenzione di proporre la sua tragedia sui palcoscenici veneziani, Albergati si esprimeva con indugio sull'esito che poteva avere *I Longobardi* su quelle scene, probabilmente considerando l'esperienza di *Telane ed Ermelinda*:

Senza tradire né la onestà, né la coscienza, né l'amicizia, ho dato il debole giudizio mio intorno i suoi *Longobardi*; e le protesto, che se mai mi fossi ingannato, io non l'ho certamente ingannata. Son qui; son pronto a farmi mallevadore, come appunto fei ancor del *Telane*, che qualora cotesta sua nuova Tragedia sia con esattezza recitata e veramente, come suol dirsi, con l'anima, debbe essa fare gran colpo. Ciò che poi avvenir possa avendo per Attori, dei Comici, e per Ascoltatori dei Veneziani, non so né debbo dirlo¹²³.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 21 ottobre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 4.

I Longobardi debuttò l'11 dicembre 1769 al teatro San Luca¹²⁴, messo in scena da quella che Albergati chiama la «Compagnia Majani»¹²⁵, riferendosi probabilmente agli attori Francesco e Giuseppe Majani, padre e figlio, entrambi in servizio al teatro San Luca¹²⁶. È necessario però specificare che a svolgere il ruolo di “direttore” fu lo stesso tragediografo, Carli, come si comprende dal seguito della lettera di Albergati:

Lunedì sera ad un Teatro pienissimo, che vale a dire a più di 1500 persone, fù recitata la sua Tragedia. Come i Comici la rappresentino, ella il sa meglio di me. Io non ho mai veduto altrettanto su i Teatri venali. Conosco e so che la sua Direzione ci ha la massima Parte del merito, mà ella m'accorderà che questi pochi Attori sono li soli abili a fare qualche figura¹²⁷.

Nella sua analisi dell'opera, Andrea Capuzzo ha ipotizzato che Carli abbia potuto lavorare al fianco degli attori della compagnia Lapy durante la loro tappa estiva a Verona¹²⁸, mettendo in pratica quella collaborazione tra autore e attori, che Piermario Vescovo ha definito – indagando altri casi – principio di “concertazione”:

«Concertazione» è dunque, insieme, un determinato tipo di scrittura delle battute, di concatenazione del parlato e delle azioni (suggerite dal sistema didascalico), ma anche di pratica della direzione dell'allestimento e degli attori, esercitata sostanzialmente da una persona che guarda da fuori e che è, in questo caso, anche l'autore del testo o, più in generale, della sua idea o – in termini meno idealizzanti, come si addice a questo orizzonte pur sempre artigianale – del suo ‘disegno’¹²⁹.

Da quanto riportato da Albergati, spettatore attento sia alla tecnica attorica che alla reazione degli astanti, balza in evidenza la differenza sostanziale tra le due rappresentazioni: da una parte la tragedia allestita da Sacco ebbe un clamoroso insuccesso, mentre un'altra tragedia portata in scena da Lapy risultò vincente. L'opera di

¹²⁴ Cfr. Notatori Gradenigo, in BMC, Ms. Gradenigo Dolfin 67, vol. XXIV, c. 11v; cfr. anche BST, 1768-1770. Squarzo degli Utili del teatro per le Recite relative degli Autunni, e Carnovali, cc.n.n.

¹²⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, cit.

¹²⁶ Non è dato sapere con sicurezza a quale dei due attori facesse riferimento Albergati. Per un approfondimento sui Majani, si rimanda alle voci curate da Bartoli: voce *Majani Francesco*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit.; voce *Majani Giuseppe*, *ivi*, vol. II, pp. 7-11.

¹²⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, cit.

¹²⁸ Cfr. ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli*, cit., p. 226.

¹²⁹ PIERMARIO VESCOVO, *Tarasca. Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», a. XI, s. I, 2014, pp. 193-215, citazione alle pp. 197-198.

“concertazione” tra autore e attori risultò dunque fondamentale per la buona riuscita della tragedia. Ma cosa si intende con “buona riuscita”? È possibile enunciare i criteri che Albergati, spettatore e critico, valutava per determinare il successo della recita, partendo ancora dalla lettera indirizzata a Carli. Le prime parole che utilizza per sancire il buon risultato sono «decenza», «esattezza» e «maestria nel recitare una Tragedia»¹³⁰, specificando di non averle mai colte in nessuna altra *troupe* comica. Nella recitazione degli attori, ritrovò le peculiarità insite della tragedia, che lui aveva letto prima di vederla concretizzarsi in scena e che, quindi, ben conosceva:

Nei colpi di Teatro, nelle Narrative, nelle Interruzioni inaspettate, una commozione, un interessarsi, un pianto, che facevansi molto sensibili. Non so che dire di più¹³¹.

Sembra proprio che Albergati abbia assistito allo spettacolo con il taccuino, prendendo appunti e segnando le parti che avrebbero potuto essere male interpretate dagli attori, che seguiti dallo stesso autore, guidati nella comprensione delle emozioni vissute dai personaggi e con alcuni mesi di tempo a disposizione per acquisire il testo, dimostrarono invece di aver appreso perfettamente le parti e di aver studiato con esattezza i punti critici e i momenti salienti della *pièce*.

Le aspettative del marchese furono pienamente soddisfatte, così come quelle del pubblico, che applaudì moltissimo e chiese repliche. Come scrisse Albergati: «trattasi d'una Tragedia in Venezia: è molto»¹³².

Il problema della recitazione mal eseguita dai comici di professione, che aveva sfiorato Albergati durante il suo soggiorno veronese, diventò succesivamente una questione di capitale importanza e fu proprio il passaggio da Verona a Venezia, tra il 1769 e il 1770, che può essere considerato il suo periodo “spartiacque”, che lo traghettò da una prima fase di “innocenza” ad una di consapevolezza e presa di posizione. Questi due anni, infatti, fungeranno da cassa di risonanza per il suo approccio al teatro.

¹³⁰ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, cit.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

Appurato che il problema principale dei teatri pubblici erano i comici, mal seguiti e mal diretti, Albergati a Venezia, come già a Bologna e Verona, proiettò aspettative e pretese in una dimensione a lui più congeniale, quella del teatro di società, dove poteva applicare le sue norme e il suo metodo, che sebbene non siano riconducibili ad una poetica vera e propria e non siano stati stilati sotto forma di trattato, come in altri celebri casi¹³³, riteniamo possano comunque rientrare in un'attività programmatica chiara e definita.

Il periodo veneziano di Albergati ebbe una svolta con la conoscenza del nobile Alessandro Pepoli, che condivideva con lui la passione per il teatro e l'insofferenza per cariche pubbliche e convenzioni aristocratiche. Il conte Alessandro Pepoli – nato a Venezia dal senatore bolognese Cornelio Pepoli e dalla nobile veneziana Marina Grimani – fu attirato dalla materia teatrale fin dall'infanzia, come illustra Sabrina Minuzzi:

Fin da giovinetto mostrò un ingegno brillante e irrequieto. Fra il 1770 e il 1775 fu affidato a un precettore privato, don Benedetto Macarani, che faticò parecchio a piegarlo agli studi, rimproverandogli già «un piacere non ragionato per lo spettacolo» che non lo avrebbe più abbandonato. Se il palco di famiglia acquistato nel 1771 al teatro S. Benetto lo iniziò alla passione teatrale, durante le villeggiature i teatri privati di Terraferma avevano sempre la meglio sulle versioni latine e gli esercizi matematici che il maestro cercava di propinarli¹³⁴.

¹³³ Per citarne solo alcuni, si ricordano il già menzionato GIANVITO MANFREDI, *L'Attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, cit.; ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi*, Napoli, nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699 (si segnala anche l'edizione bilingue, uscita nel 2008: ANDREA PERRUCCI, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) - Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2008); LUIGI RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa*, Londra, 1728. Sulla «trattatistica settecentesca sull'arte dell'attore» si veda ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 151.

¹³⁴ Voce *Pepoli, Alessandro Ervole*, a cura di Sabrina Minuzzi, in DBI, vol. LXXXII (2015), pp. 258-260, citazione a p. 258. Ricci riporta notizie di una tradizione teatrale in casa Pepoli già nel XVII secolo: cfr. CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 273-274. Per uno sguardo più generale sulla famiglia di origine si rimanda a GIULIANO MALVEZZI CAMPEGGI (a cura di), *Pepoli. Storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa, 2018.

Uniti da una condizione sociale che faticavano a sostenere, i due nobili trovarono appoggio reciproco nella creazione di spazi e occasioni per fare ciò che più li soddisfaceva. Pepoli si affidò alla conoscenza pratica e alla matura esperienza di Albergati, che trovò nel giovane grande disponibilità ed entusiasmo, che si rivelarono forse eccessivi. Pepoli, infatti, è ricordato come un uomo megalomane e imprudente (morì a ventinove anni per una polmonite, accusata dopo una dissennata corsa a cavallo), che animò le cronache delle gazzette e le memorie dei contemporanei. Antonio Longo, ad esempio, lo ricordava come un «illustre genio, tanto ricco di talenti, d'ingegno e di rendite, quanto di capricci»¹³⁵ ed elencava le sue innumerevoli passioni, seguite tutte con slancio, ma nessuna portata davvero a compimento:

Indefesso egli nello studio delle scienze e negl'esercizi delle belle arti e della ginnastica, vedevasi in un sol giorno poeta tragico, comico, drammatico, epico, ballerino serio, grottesco, da corda; guidatore di cavalli, remigante, musico, suonatore di flauto, lacchè, declamatore, giuocatore di cavallo, di scherma, di bigliardo, di bandiera, e negli ultimi momenti della sua vita, per fino di lotto.

In qualunque di quest'arti, scienze, ed esercizi, fuori che nell'ultimo, avrebbe potuto giungere alla celebrità, se ad un solo o a pochi almeno si fosse dedicato; ma la generalità de' suoi studi e l'occuparsene a slanci e salti, lo fece rimanere tra' confini della mediocrità¹³⁶.

Come autore drammatico non si distinse per la qualità delle sue produzioni, benché egli si considerasse superiore a Vittorio Alfieri, che emulava e per il quale dimostrava una rivalità definita «plateale» da Marina Calore¹³⁷, ma che non ebbe alcuna eco rilevante. Tuttavia, se non spiccò per la particolare bellezza delle sue opere, vale la pena ricordare l'ingente quantità dei suoi scritti che, in due anni (dal 1787 al 1788),

¹³⁵ ANTONIO LONGO, *Memorie*, vol. I, cit., p. 118.

¹³⁶ *Ibidem*. Ulteriori dettagli sulla sua persona si trovano alla voce *Alessandro Pepoli (1757-1796)*, a cura di Marina Calore, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., vol. I, pp. 191-199; e in: CARMELO ALBERTI, *Il teatro delle vere passioni. Le meraviglie dell'arte scenica tra Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 36-37. Per uno scorcio sul rapporto tra Pepoli e l'autorità, anche in chiave politico-storica, si legga quanto scritto da Marino Berengo, a cui si rinvia: MARINO BERENGO, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Firenze, G. C. Sansoni, 1963, in particolare le pp. 195-201.

¹³⁷ Cfr. la voce *Alessandro Pepoli (1757-1796)*, a cura di Marina Calore, cit., p. 192.

riempirono sei tomi, per un totale di ventuno opere, comprendenti tragedie, commedie, drammi e una favola lirica¹³⁸.

Non è possibile stabilire con certezza i tempi e i motivi del primo incontro tra Albergati e Pepoli, ma ad accomunarli c'erano, da un lato, la comune origine sociale e geografica – considerato che il cognome Pepoli si trova menzionato in una lettera di Albergati alla madre già nel 1754¹³⁹ – e, dall'altro, la vocazione per lo spettacolo. Nelle carte dello studioso Francesco Tognetti, il primo riferimento ad una fattiva collaborazione tra i due risale al 1789:

Albergati e Conte Alessandro Pepoli
Nel Carnevale dell'anno 1789 erano entrambi questi Signori in Venezia:
recitavano nell'Accademia de' Rinnovati¹⁴⁰.

Nonostante le fonti che si rintracciano sul periodo della collaborazione tra Albergati e Pepoli risultino scarse e poco approfondite, è possibile proporre un – seppur parziale – prospetto dell'attività dei Rinnovati negli anni di partecipazione di Albergati a tale esperienza di teatro privato veneziano¹⁴¹. Per fare ciò, ci si serve dei resonti puntuali comparsi sulle pagine della «Gazzetta Urbana Veneta», nelle quali il redattore Antonio Piazza distingue le informazioni che riguardano gli spettacoli contrassegnandole con “Teatri” per i teatri pubblici e “Trattenimenti accademici” per le varie realtà private, tra cui quella dei Rinnovati¹⁴².

¹³⁸ Si fa riferimento a: ALESSANDRO PEPOLI, *Teatro del conte Alessandro Pepoli*, 6 voll., Venezia, nella Stamperia di Carlo Palese, 1787-1788.

¹³⁹ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 11 settembre 1754, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

¹⁴⁰ FRANCESCO TOGNETTI, *Estratto delle lettere autografe*, cit., fasc. 2, cc.n.n.

¹⁴¹ L'Accademia dei Rinnovati era sorta nel 1784, dopo lo scioglimento degli Ardenti. Con la precedente condivideva il proposito di dedicarsi alla declamazione teatrale, aggiungendo però l'interesse per la musica. Dal 1787 Pepoli allestì un teatro in un appartamento in affitto all'interno del palazzo Cavalli in S. Vitale: cfr. Voce *Accademia de' Rinnovati – Venezia*, in MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. IV (1929), p. 469. Michele Battaglia posticipa la fondazione del sodalizio al 1785, mentre concorda con Maylender per tutte le altre notizie: cfr. MICHELE BATTAGIA, *Delle accademie veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Picotti, Giuseppe Orlandelli editore, 1826, in particolare p. 102.

¹⁴² La «Gazzetta Urbana Veneta» si può leggere on-line, in una versione digitalizzata e indicizzata ad opera del gruppo di ricerca del progetto *Die Rezeption des Spectators in der Romania* diretto dal Prof. Klaus-Dieter Ertler, dell'Università di Graz. Si precisa che il progetto si occupa di diverse riviste italiane ed europee; per quanto riguarda la «Gazzetta Urbana Veneta» si veda in particolare la sezione *Die italienischen Spectators* del medesimo progetto, consultabile al sito: <http://gams.uni-graz.at/archive/objects/container:mws->

Albergati si unì all'Accademia intorno al 1787 (due anni prima della data indicata da Tognetti) dopo aver conosciuto, all'interno del circolo che animava il salotto della nobildonna veneziana Cecilia Zen Tron, Antonio Longo, amico – o, utilizzando un'immagine del teatro romano richiamata da Marina Calore, “parassita” – del conte Pepoli¹⁴³.

Nel Teatrino particolare di S. E. Ales. Pepoli, che a proprie spese e colla più possibile magnificenza ha divertito tante volte un ceto di nobili e civili persone nelle stagioni particolarmente, in cui non son aperti i Teatri Pubblici, s'è chiuso il corso alle Recite Giovedì p. p. con una nuova farsa del celebre Sig. March. Albergati intitolata *L'Accademia*¹⁴⁴.

Dalla lettura di questa notizia emerge un dato interessante, che trova riscontro nella gestione dei teatri veneziani. Piazza, infatti, specifica che il teatro privato di Alessandro Pepoli era attivo nel periodo in cui i pubblici teatri erano chiusi. È noto infatti che le comiche compagnie lavoravano a Venezia durante il Carnevale, allontanandosi poi dalla città per esibirsi in altre piazze diverse durante l'estate, per rientrare in città in autunno¹⁴⁵. Proprio in questo spazio lasciato vuoto dai professionisti delle scene, la compagnia accademica, privata, dilettantesca dei Rinnovati offriva i suoi spettacoli al pubblico veneziano¹⁴⁶.

it/methods/sdef:Context/get?locale=fr&mode=&context=it (ultima consultazione: 5 settembre 2018). Si ringraziano il prof. Enrico Mattioda, per la segnalazione di questo progetto e la dott.ssa Ingrid Haberl-Scherk (membro del gruppo di ricerca citato) per il generoso aiuto.

¹⁴³ Cfr. MARINA CALORE, *L'impresario per capriccio. Note di vita teatrale bolognese nel Settecento*, in «Strenna storica bolognese», a. XXXIII, 1983, pp. 49-63. Antonio Longo (1758-1822), veneziano di origine, seguì la tradizione di famiglia e divenne notaio, senza però esercitare la professione, preferendo invece dedicarsi al teatro, alla vita sociale veneziana e alle lettere, pubblicando opuscoli, traduzioni e operette, oltre alle già citate *Memorie*, fonte primaria di informazioni sulla sua biografia, sugli ambienti da lui frequentati (soprattutto a Venezia e a Bologna) e sui personaggi con cui entrò in contatto, con una preferenza per i nobili amatori del teatro, tra cui spiccano proprio Pepoli e Albergati. Per un profilo più esteso si veda la voce *Longo, Antonio*, a cura di Piero Del Negro, in DBI, vol. LXV (2005), pp. 698-700.

¹⁴⁴ «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, sabato 2 giugno 1787, pp. 4-5. Sul teatrino di Pepoli si veda anche quanto ne scrive Nicola Mangini, nella sezione dedicata: cfr. NICOLA MANGINI, *Il Settecento*, in NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 91-182 (in particolare p. 181).

¹⁴⁵ Quanto a questa cronologia teatrale si vedano almeno: *ivi*, p. 92; ORIETTA GIARDI, *Sulle principali compagnie*, cit., p. 221; PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, cit., p. 139

¹⁴⁶ L'esperienza accademica di Albergati e Pepoli non era l'unica del genere nel panorama veneziano, in mancanza delle truppe professioniste. La «Gazzetta» riporta infatti che dai primi di giugno si era attivato un altro gruppo che si faceva chiamare Accademia dei Seguaci di Talia. Erano stabiliti in casa del Signor Antonio Tassini. Tra gli attori si trovano Alessandro Zanchi, Vincenzo Grimani e Giacomo Trevisan. La compagnia si proponeva di produrre tragedie, drammi e intermezzi in musica: cfr. «Gazzetta Urbana

Tra gli attori eccellevano Teresa Ventura Venier¹⁴⁷ (alla quale Piazza riserva molte parole di lode) e lo stesso Albergati «che nel genere Comico non v'ha chi meriti il suo confronto»¹⁴⁸.

Il sodalizio proseguì anche l'anno successivo; nella «Gazzetta» del 5 aprile 1788 è illustrato il calendario preciso delle recite presso il conte Pepoli, che comprendevano *Il matrimonio nascosto*, commedia di Benedetto Giovanelli, seguita dalla farsa *Il mastro di scuola*, dello stesso Pepoli; «*Li quattro brontoloni* del Goldoni dopo cui *La Tarantola* del Sig. March. Albergati. *L'Emilia* dell'Autore medesimo, già recitata su queste Comiche Scene del Teatro di S. Gio. Grisostomo» e infine *La galleria*, farsa di Pepoli. Piazza prosegue la sua cronaca riportando il gradimento del pubblico, il successo degli attori, in particolare della brava Teresa Venier (che all'ultimo sostituì un'attrice mancante) e di Albergati¹⁴⁹. Nello stesso numero viene data notizia delle recite che sarebbero state allestite qualche giorno dopo: si tratta del *Venceslao* di Alfieri, a cui seguono la *Farsa de' Sordi*, *Kaleffa* di Alvise Querini e *Tancredi* di Voltaire¹⁵⁰.

L'indicazione che colloca la rappresentazione di *Kaleffa* nel 1788 risulta particolarmente interessante perché possiamo legarla ad una lettera priva di data e di firma che si trova tra i carteggi di Albergati, il quale tuttavia – ad una lettura approfondita – non risulta essere né il destinatario né il mittente. In questa lettera, indirizzata all'avvocato e

Veneta», n. 2, mercoledì 6 giugno 1787, p. 3. In numero successivo Piazza, con estremo rigore, si corregge: «dicesi, ch'essi non abbiano mai divisato di dare in avvenire Intermezzi», cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 4, 13 giugno 1787.

¹⁴⁷ «Nel 1780 [Alessandro Pepoli] conobbe la cantante e attrice Teresa Ventura, figlia di un corriere veneto ed educata al conservatorio dei Mendicanti, all'epoca già divorziata e moglie in seconde nozze del nobile e più anziano Alvise Venier. Con Teresa Pepoli intrecciò un legame intenso e turbolento che durò fino alla morte di lei, avvenuta nel 1790 a trentanove anni», voce *Pepoli, Alessandro Ercole*, a cura di Sabrina Minuzzi, cit. Non sono molte le memorie su Teresa Ventura Venier, si può tuttavia trovare una traccia della sua fama e della sua attività in una raccolta di testi poetici a lei dedicati, introdotti da un *Ritratto storico e morale della nobile signora Teresa Ventura Venier*. cfr. *I pianti d'Elicon su la tomba di Teresa Ventura Venier*, Parma, dalla Stamperia reale, 1790.

¹⁴⁸ «Gazzetta Urbana Veneta», n. 1, sabato 2 giugno 1787, pp. 4-5.

¹⁴⁹ «Tutte queste Rappresentazioni sono riuscite d'universale aggradimento. [...] Ammalata improvvisamente l'Attrice incaricata nell'*Emilia* della Parte di Locandiera ella [Teresa Venier] assunse la mattina l'impegno di sostenerla la sera, ed in poch' ore la studiò, se la impresse nella memoria, e la recitò così francamente, e bene, che parve ne fosse da più sere in possesso». Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 28, 5 aprile 1788, p. 222.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

drammaturgo Antonio Simeone Sografi¹⁵¹, l'autore si dichiara disponibile a lasciare a Sografi l'interpretazione della parte di Vadimo, per il bene della riuscita complessiva della messinscena:

L'amico Dandolo mi presentò la parte di Truvor, mi disse ch'ella la rimanda conoscendola non atta ad essere sostenuta da lei, perché totalmente opposta al suo modo e di sentire e di recitare. Ecco pregiatissimo Signor Sograffi, la parte di Vadimo. Qualunque essa sia, ella è però dotata di quella robusta sensibilità, di que' tratti energici, che ad un attore, come lei, devono convenire. Non credi, che punto mi rincresca il cederla; no' certamente: l'unico, e solo mio scopo è di comparire in quella Tragedia un sufficiente autore, nulla curandomi perciò d'una parte più che d'un'altra, purchè la rappresentazione vada bene, o sufficientemente. S'unisce meco pure ad animarla la Signora Teresa, quale è certa che il Sograffi sarà docile in questo, e sacrificherà il genio di piacere a se stesso per fare cosa grata a lei¹⁵².

Dalla lettura di questa missiva possiamo ricavare alcuni tasselli aggiuntivi e non ancora indagati, che apportano nuove informazioni alla storia dell'accademia dei Rinnovati. Il primo è senza dubbio la presenza, tra gli attori, di Sografi e di Alvise Querini, autore di *Kaleffa* e, pertanto, anche della lettera citata¹⁵³.

Il secondo è dato dalle incombenze pratiche a cui doveva sottostare la compagnia e che vengono esposte da Querini. Egli dichiara le difficoltà che la compagnia avrebbe incontrato se Sografi avesse ritirato la sua adesione alla rappresentazione, rifiutando di recitare una delle parti principali:

Ella [Teresa] mi assicura, che posto riflesso dal Sograffi alle sue replicate gentili promesse, alle prove già a quest'ora più volte eseguite, al genio, che tutti della brigata, e la Signora particolarmente, ed il Pepoli hanno d'averla nella loro compagnia, alla impossibilità di ritrovar ripieghi, ed alla troppo

¹⁵¹ Per approfondire si rimanda a: NICOLA MANGINI, *Parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi (con il testo inedito de La giornata di San Michele)*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1990; LAMBERTO BIGONI, *Simeone Antonio Sografi commediografo padovano del secolo XVIII*, Venezia, F.lli Visentini, 1894.

¹⁵² Copia di Lettera di [Alvise Querini] ad Antonio Sografi, [Venezia], s. d. [ma 1788], in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n. Presumiamo che la lettera sia arrivata in copia ad Albergati, per tenerlo al corrente della situazione della preparazione della tragedia, ma che sia stata successivamente separata dalla lettera a cui era originariamente allegata. La signora Teresa deve essere la menzionata Teresa Ventura Venier, punta di diamante della compagnia e, a quanto risulta da queste righe, l'unica in grado di esercitare un potere persuasivo sugli altri partecipanti.

¹⁵³ Già Mattioda segnala la presenza di Sografi tra gli attori della compagnia: cfr. ENRICO MATTIODA, *Per una definizione storica di 'dilettante'*, cit., p. 383.

dispiacevole necessità, che ne nascerebbe di non più recitare in Novena, saprà rimoversi, e donare qualche cosa all'amicizia di chi la prega, ed alli proprio incontrati impegni. Infatti ella vede che dal suo rifiuto nascerebbe, che la mia Tragedia non vedrebbe per ora le scene, che la Signora Teresa, dopo aver affaticato ad apprendere la parte, non potrebbe recitarla, e che il Teatrino Pepoli in Novena non si aprirbbe, perché, come trovare un Personaggio, come lei, che soddisfi l'autore in un tempo oramai ristretto?¹⁵⁴.

Nella difficile riflessione sulla prassi teatrale dei Rinnovati – di cui non sono rimaste che poche tracce – si introduce un interessante spunto, che compare tra le righe di questa supplica. Oltre il limite della Novena e l'impossibilità di trovare in tempi rapidi un sostituto che garantisca il livello di bravura dell'attore interpellato, una delle principali cause dell'insistenza per trattenere Sografi riguarda la quantità di prove. Gli altri attori della compagnia erano impegnati nell'apprendimento della parte già da tempo e, al momento della stesura della lettera, le prove erano già state «più volte eseguite». Questo particolare pone in evidenza una sostanziale differenza tra le compagnie dei teatri “venali”, per le quali il tempo era denaro e le compagnie accademiche di dilettanti, animate più da uno spirito artistico che imprenditoriale, per le quali il procedimento delle prove lunghe, ripetute e ben eseguite rappresentava l'affrancamento dal teatro professionista, la cifra di distinzione e di autonomia. Anche per i Rinnovati, come già per i Ravvivati di Bologna, le esperienze di Zola e di Verona, può valere il quadro esposto da Piermario Vescovo mettendo in relazione Diderot, Goldoni e Barone di Liveri:

Il resoconto di Diderot certo, e per contro, enfatizza la scelta degli interpreti presi ‘dalla strada’ o, in quel caso ‘dalla corte’: i *caratteri* che esistono già e che non è l'attore col suo ruolo e la sua tecnica, il suo bagaglio di esperienze, a ‘fingere’ o ‘vivere’, ma che l'interprete possiede a partire dalle sue caratteristiche ‘naturali’ (*trouver dans la société des personnages d'âge, de figure, de voix, de caractère propres à remplir les rôles*): egli deve dunque solo giungere a teatralizzare e a rendere davanti agli spettatori attraverso il meccanismo delle ‘prove’, che nel lemma francese esprimono alla lettera la ‘ripetizione’ che fissa la prestazione scenica. Del resto nell'esperienza moderna lo stesso attore professionista viene plasmato e distolto, soprattutto attraverso la “fatica” della ripetizione, dalle sue abitudini. Ora la questione, ricondotta alle proporzioni reali, non è quella dell'assenza di ‘professionisti’ – dagli attori ai musicisti ai sarti e scenografi alle maestranze varie messe a stipendio – negli allestimenti di Barone, ma della perdita della

¹⁵⁴ *Ibidem*.

nozione del grado distintivo nel ‘tempo lungo’ dell’allestimento, ovvero il dato che la descrizione sintetica di Diderot coglie perfettamente, nel passaggio dall’idea di ‘entrare nel personaggio’ (un’idea a tutt’oggi diffusa, anzi la *vulgata* dell’approccio alla recitazione) a quella di ‘riempire il ruolo’. Il ‘possesso’ del ruolo del professionista, attraverso una tecnica capace di suscitare anche ciò che permette di produrre l’emozione, e l’inesperienza del dilettante a essere sé stesso in una ‘messa in forma’ teatrale sono unificate – ecco il punto essenziale – nella fatica che rispettivamente vince le abitudini stereotipe dell’attore di professione e supera la mancanza di tecnica del dilettante utile ad essere ‘vero’ in scena¹⁵⁵.

Seguendo quanto scrive Tognetti, sembra che i rapporti tra Albergati e Pepoli si siano incrinati e si può supporre che il motivo della rottura sia stato l’esuberanza del giovane Pepoli, poco confacente allo stampo serio di Albergati¹⁵⁶. Tognetti riporta, infatti, che il marchese adottò alcune finte motivazioni per allontanarsi temporaneamente da Venezia, rinunciando al suo posto nell’accademia dei Rinnovati¹⁵⁷. In realtà poco dopo si unì alle fila della compagnia dei Riuniti, di cui sfortunatamente non sono note le vicende teatrali¹⁵⁸.

Nonostante le divergenze di approccio al teatro, la differenza di età e le strade percorse negli anni successivi, Pepoli ricordò Albergati in occasione dell’uscita di una

¹⁵⁵ PIERMARIO VESCOVO, *Domenico Barone*, un fait décisif, in corso di stampa. Si ringrazia il prof. Piermario Vescovo per aver suggerito questa pista di indagine e per averci anticipato alcuni suoi scritti, di prossima uscita, che si sono rivelati estremamente utili. Per approfondire l’argomento portato in luce da Vescovo si rimanda anche a PIERMARIO VESCOVO, *“J’avois grande envie d’aller à Naples”*. Goldoni, *l’erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in ANTONIA LEZZA, ANNA SCANNAPIECO (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82; PIERMARIO VESCOVO, *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), *“Mai non mi diero gli dei senza un egual disastro una ventura”*. La *“Merope” di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 131-148.

¹⁵⁶ Per portare un esempio dell’estrosità del personaggio, basti riportare che una sera di spettacoli in casa Pepoli poteva prevedere anche esibizioni di natura diversa da quella teatrale. Si ha memoria, per esempio, che una sera di aprile 1788, dopo una farsa e una commedia, «li Signori Fratelli Poik Saffoni, suonatori inimitabili e sorprendenti di Corno da Caccia, diedero un saggio del sommo loro valore, che li rese cari e distinti ne’ più colti Paesi»: «Gazzetta Urbana Veneta», n. 30, 12 aprile 1788, pp. 238-239.

¹⁵⁷ L’Accademia proseguì la sua attività fino al 1790. Spogliando il giornale, si può seguire la frequenza con cui l’accademia continuò le sue rappresentazioni nel corso del 1788. Si vedano in particolare i seguenti numeri della «Gazzetta Urbana Veneta»: n. 31, 16 aprile 1788, p. 245; n. 35, 30 aprile 1788, p. 278; n. 38, 10 maggio 1788, pp. 302-303; n. 41, 21 maggio 1788, p. 327; n. 77, 24 settembre 1788, p. 614, n. 80, 4 ottobre 1788, p. 633.

¹⁵⁸ «Simulò dapprima l’Albergati di avere improvvisamente da venire a Bologna e che domestiche circostanze ed affari ve lo chiamavano»: FRANCESCO TOGNETTI, *Estratto delle lettere autografe*, cit., fasc. 2, cc.n.n.

nuova sua tragedia, *Rotrude*, che fece arrivare al marchese, con il tramite di Giammaria Manenti, che esordiva così: «Il conte Alessandro Pepoli vuol essere suo amico»¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Lettera di Giammaria Manenti a Francesco Albergati Capacelli, Venezia, 4 aprile 1795, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), numero 14, cc.n.n.

CAPITOLO QUARTO

DALLE SCENE PRIVATE AI PUBBLICI TEATRI

1. *Il prigioniero* al Concorso teatrale di Parma del 1773

La ricostruzione del carteggio intrattenuto nel 1773 da Francesco Albergati Capacelli con l'abate parmigiano Angelo Mazza (1741-1817)¹ permette di fare luce su un periodo estremamente interessante per l'attività teatrale del marchese, l'estate in cui la sua carriera di drammaturgo poté fregiarsi di una medaglia significativa. Accanto all'onore di essere considerato una delle maggiori voci in materia teatrale tra i suoi contemporanei, Albergati, all'età di quarantacinque anni, vide infatti riconosciuta pubblicamente la sua maestria come commediografo, vincendo con la commedia *Il prigioniero* «la prima corona nel concorso del 1773 dalla Regia Accademica Deputazione di Parma», come si legge nel frontespizio dell'opera contestualmente pubblicata presso la Stamperia Reale della città².

Un tentativo di riforma drammaturgica

Secondo la ricostruzione di Francesca Fedi, il Concorso Teatrale di Parma, attivo dal 1770, rientrava in una più ampia iniziativa di rinascita culturale del ducato retto a quel tempo da Ferdinando di Borbone, duca di Parma e di Piacenza (1751-1802), coadiuvato dal primo ministro Guillaume Du Tillot, mente principale del progetto assieme a Paolo

¹ Angelo Mazza nacque a Parma, dove prese gli ordini minori. Fu scrittore, poeta e traduttore; ebbe ruoli di rilievo presso le istituzioni culturali della città natale, come la segreteria nell'Università e la successiva Cattedra di lingua greca. Per un profilo biografico più esteso si vedano almeno la voce *Mazza, Angelo*, a cura di Marco Catucci, in DBI, vol. LXXII (2008), pp. 476-480 e ROBERTO LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma, PPS Editrice, 1999, vol. III, pp. 450-452.

² FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il prigioniero*, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1773, d'ora in poi *Prigioniero*. Una copia della prima edizione a stampa è conservata in BPP, collocazione: B.B. 3 26897. Per la presente analisi ci si è avvalsi di questa versione.

Maria Paciaudi, bibliotecario ducale e uomo di forte influenza intellettuale³. A questo proposito Luigi Allegri attribuisce a Du Tillot almeno tre meriti:

il tentativo di riforma del teatro in musica, perseguito dal ministro sul finire degli anni Cinquanta del Settecento e affidato a Carlo Innocenzo Frugoni e Tommaso Traetta, la chiamata a Parma di una compagnia teatrale stabile e di elevata qualità come quella di Jean Philippe Delisle e infine l'istituzione nel 1770 del celebre, anche se sostanzialmente infruttuoso, concorso di drammaturgia. Tutti progetti che vanno nella direzione di allontanare la pratica teatrale di Parma dalla spettacolarità insistita della tradizione barocca, in favore di un tentativo di riforma 'culturale' del teatro che metta la città al centro dell'attenzione italiana ed europea⁴.

L'idea del concorso nasceva da sollecitazioni di natura diversa: da una parte si manifestava la necessità pienamente settecentesca di rinnovare e rifondare la produzione di opere tragiche per ritrovare un'identità italiana nella drammaturgia, affrancandola così dalle influenze francesi⁵; dall'altra si esprimeva l'urgenza concreta di avere testi nuovi da far recitare ad una compagnia "di corte", non ancora presente, ma viva nei progetti del ministro. Per attirare i candidati Paciaudi scrisse il *Programma offerto alle Muse italiane*, in cui si specificava che poteva concorrere al premio «qualsivoglia Italiano, inclinato allo studio di comporre Tragedie, e Commedie, degne di essere coronate dalla Reale munificenza» e in cui si precisava che entrambe dovevano «essere scritte in verso, e divise in quel numero

³ Per una più precisa contestualizzazione storica del concorso si rimanda almeno a FRANCESCA FEDI, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Milano, Unicopli, 2007, e a CRISTINA CAPPELLETTI, *Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli ai concorsi teatrali parmensi*, in «Lettere italiane», a. 58, n. 2, 2006, pp. 262-282. Inoltre cfr. NICOLA CATELLI, FRANCESCA FEDI, *La drammaturgia dal Cinquecento all'Ottocento*, in DOMENICO VERA (diretta da), *Storia di Parma*, Parma, Monte Università Parma, 2008-, vol. X (*Musica e teatro*, a cura di Luigi Allegri, Francesco Luisi, 2013), pp. 505-545; in particolare si veda il paragrafo *Il concorso di poesia drammatica nella crisi del Ducato* (pp. 530-535).

⁴ LUIGI ALLEGRI, *Il teatro e lo spettacolo*, in DOMENICO VERA (diretta da), *Storia di Parma*, cit., vol. X, pp. 423-503, citazione a p. 465. Recentemente si è occupato del Concorso anche Franco Vazzoler, che sta ultimando la stampa di due contributi: FRANCO VAZZOLER, *Agostino Fiorilli, Antonio Sacco e Carlo Gozzi fra Venezia e Parma*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», XI, 2018 (in corso di stampa); FRANCO VAZZOLER, *«Il bene e il male degli Attori» nel giudizio di un funzionario di corte (a proposito del Concorso Drammatico parmigiano del 1770)*, in «Arte che non langue non trema e non si offusca», Firenze, Cesati, 2018 (in corso di stampa). Si desidera qui ringraziare il prof. Vazzoler per gli interessanti e utili scambi in occasione delle ricerche sul concorso svolte, per una piacevole casualità, nello stesso periodo.

⁵ Secondo Fedi «l'ossequio ai modelli francesi era esplicito, sì, ma associato ad una sincera istanza di emancipazione e alla memoria orgogliosa della tradizione autoctona»: FRANCESCA FEDI, «Una veronese tragedia»: *Ippolito Pindemonte e il concorso parmigiano di poesia drammatica*, in GIAN PAOLO MARCHI, CORRADO VIOLA (a cura di), *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 283-302, citazione a p. 286.

d'atti, che il Poeta [avrebbe giudicato] convenire all'indole, ed alla tessitura del Dramma»⁶.
Ulteriori dettagli sulle modalità di partecipazione specificano che:

chiunque vorrà concorrere, dovrà mandare il componimento bene scritto, contrassegnato di una sentenza, o di un verso, e senza il suo nome, il quale sarà posto in lettera suggellata, che accompagni l'invoglio. Questa non si aprirà, se non dopo la lettura dell'Opera, e pronunziato che sia il giudizio, per riconoscere a chi spetti il premio, e darne avviso all'Autore⁷.

Anche Albergati, come richiesto dal bando, per partecipare al concorso, cela quindi la sua identità dietro uno pseudonimo dal sapore ellenico, firmandosi Echecrate. Per mantenere l'anonimato più totale, inoltre, devia le risposte ad un indirizzo di comodo a Venezia, chiedendo che vengano inviate presso la casa del signor Giuseppe Gisban, a S. Giobbe, vicino a Casa Valiè⁸. Anche per quanto concerne i premi offerti dal sovrano, Paciaudi è molto preciso e minuzioso con le informazioni.

Due premi accorderà Sua Altezza Reale per ognuna di queste teatrali composizioni; vale a dire per la tragedia, che sarà giudicata ottima, l'Autore riporterà una medaglia del valore, e peso di cento zecchini: per quella, che sarà stimata avvicinar l'ottimo, una medaglia di zecchini cinquanta. La stessa generosità verrà usata cogli Autori delle Commedie, che conseguiranno i voti favorevoli. Questa uguaglianza di premio giovar dovrebbe a togliere il pregiudizio di chi reputasse la Comica poesia men degna de' dotti ingegni, e della onorata corona⁹.

Prima di passare alla vicenda, che più strettamente riguarda la partecipazione di Francesco Albergati al concorso, è necessario considerare, seppur brevemente, da chi era composta la commissione giudicatrice delle opere ammesse e come tale compagine si è evoluta nel tempo. Nel *Programma* si stabilisce che sette personalità illustri debbano leggere le tragedie e le commedie pervenute e, senza parzialità, «decidere unitamente del merito di

⁶ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma offerto alle Muse*, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1770, pp. V-VI. Una copia è conservata in BPP, collocazione: Misc. Parm. B 653. Per questo studio si farà riferimento proprio a questa edizione. Si segnala che il testo è trascritto anche in FRANCESCA FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 117-122.

⁷ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. XII.

⁸ Cfr. Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 2 aprile 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁹ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. XI.

esse»¹⁰. I commissari nominati dal sovrano vengono presentati in dettaglio nel volume *Un programma per Melpomene* di Francesca Fedi, la quale descrive il gruppo come «non particolarmente omogeneo», in quanto costituito *in primis* da «quattro anziani nobiluomini, educati nel prestigioso Collegio cittadino e già investiti per decreto ducale d'incarichi pubblici di varia natura»¹¹. Si tratta di Jacopo Antonio Sanvitale, Aurelio Bernieri di Terrarossa, Guido Ascanio Scutellari-Ajani e Prospero Manara. A questi vanno aggiunti il conte Carlo Castone Rezzonico della Torre e due studiosi, rispettivamente un docente di Retorica e Lingua greca, Giuseppe Maria Pagnini, e il matematico Francesco Venini. A coordinare i lavori della commissione, è chiamato il segretario della Deputazione, Giuseppe Pezzana, escluso tuttavia dal giudizio dei testi.

Seguendo l'analisi di Fedi, veniamo a sapere che il Collegio dei giudici subì, nel tempo, delle trasformazioni. La più significativa è senz'altro l'abbandono coatto del ducato, per ragioni politiche, da parte di Du Tillot che risale a novembre 1771. Alcuni documenti d'archivio descrivono di prima mano la situazione attorno al licenziamento di Du Tillot e all'incarico assunto dai suoi successori. Il *Diario parmigiano compendiato da Ireneo Affò* riporta quanto segue.

1771.

Nel mese di Luglio il Popolo ammutinato cominciò a gridare contro il primo Ministro Don Guglielmo Du Tillot, e il giorno 21 venendo le loro Altezze Reali da Colorno furono incontrate da gran moltitudine di popolo di ogni sorte che gridava evviva. Il giorno 23 aspettandosi le medesime pur da Colorno il Popolo si affollò alla porta di San Barnaba, e vi erano ben 15. mila persone tra nobili, mercanti, plebei, ecclesiastici [eccetera]. I Principi non vennero. Giunsero bene ai 26 e fu loro il Popolo incontro fin a San Martino gridando contro il Ministro, e dicendo: *Viva la Santa Fede, e la Religione*. Accompagnarono i Principi fin a Palazzo, e vi fu tanto schiamazzo, che Sua Altezza Reale affacciatosi ad una ringhiera fatto cenno di silenzio disse che li avrebbe consolati. Sicché poco appresso fu licenziato il Ministro, che era pur uomo grande e di gran mente, e salvo alcune cose mal fatte aveva operato assai bene a pro di tutti. Con lui partì da questa Città la magnificenza e il buon gusto. E non stettero molto i Parmigiani ad accorgersi del loro sciocco fanatismo.

19 Dicembre. Don Guglielmo Du Tillot Marchese di Felino dopo essere stato in Casa ritirato mesi, rinunziati i Sigilli, e tutte le sue cariche partì alle

¹⁰ *Ivi*, p. XII.

¹¹ FRANCESCA FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 23.

10. ore della notte da questi Stati. Restò fatto Ministro il de Llano y la Quadra Spagnuolo chiamato Agostino.
1772.

23. Febbraio. In Giovedì grasso. Furono levati di posto vari Ministri della Corte, specialmente il Presidente Schiattini, in posto di cui fu messo il Consigliere Nasali. Verso il principio di Novembre fu dimesso, e licenziato dal posto di primo Ministro il Signor Don Agostino de Llano y la Quadra, ed in sua vece inalzato il Conte Gioseffo Pompeo Sacco, che era Governatore, e in posto di Governatore passò il Consiglier Alinovi¹².

In aggiunta, le memorie contenute nei *Decreti e Rescritti ducali* conservati all'Archivio di Stato di Parma ufficializzano le sostituzioni del primo ministro con un ordine a firma del sovrano Ferdinando.

1771.

3 novembre. Cessando per la prossima partenza del Marchese di Felino Don Guglielmo Du Tillot tutte le Cariche da lui coperte in addietro; ad effetto di provvedere soggetto idoneo e di considerazione, che subentri a ricoprire le surriferite Cariche, abbiamo determinato, come ora il determiniamo di eleggere Don Giuseppe Agostino de Llano y la Quadra, Consigliere onorario di Stato di Sua Maestà Cattolica, e Segretario del suo supremo Consiglio di Stato¹³.

La caduta di Du Tillot ebbe come conseguenza la destituzione anche dei collaboratori a lui più vicini, tra cui Paolo Maria Paciaudi, Francesco Venini e Giuseppe Pezzana¹⁴. A seguito di tali vicende, il 31 luglio 1772, Angelo Mazza venne nominato «segretario dell'Accademica Deputazione per le opere teatrali e nell'agosto dello stesso anno professore di lingua greca nell'Università di Parma»¹⁵. Il suo ruolo di segretario, tuttavia, aveva caratteristiche inedite rispetto al predecessore perché, come comprendiamo

¹² *Diario parmigiano compendiato da Ireneo Affò. 1731-1773*, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 915 (*Memorie Storiche Parmigiane*), cc.n.n.

¹³ ASPR, *Decreti e Rescritti ducali 1771-1772 dal gennaio al dicembre*, cart. 16, doc. 169, cc.n.n. Per l'attestazione della fine del mandato di De Llano e la sua sostituzione con Gioseffo Sacco si veda *ivi*, doc. 120.

¹⁴ Un documento firmato da Ferdinando il 24 luglio 1772 registra formalmente le dimissioni del segretario della Deputazione: «Avendo Giuseppe Pezzana abbandonato l'impiego, fuggendo ad un tempo dai Nostri Stati» e designa che «il di lui soldo, e la Pensione rimangano cessati alla fine dello scaduto Giugno dell'anno corrente». Cfr. *ivi*, doc. 91.

¹⁵ INES GIUFFRIDA, *Angelo Mazza e i suoi corrispondenti (1767-1816)*, in «Aurea Parma», anno LXXII, fascicolo II, maggio-agosto 1988, pp. 147-160, citazione a p. 149.

dalla convocazione ufficiale, gli si richiedeva di partecipare alla commissione in qualità di «segretario con diritto di voto». Più nel dettaglio:

Le incombenze di esso lui saranno non solo di ricevere le Tragedie, e Commedie, che concorreranno al premio, le quali saranno a lui dirette, di rispondere ai concorrenti, ma eziando di esaminarle, e quelle, che saranno di qualche pregio riconosciute, presentarle allo scrutinio della Regia Deputazione, la quale, attenendosi sempre religiosamente a tutte le condizioni del Programma, procederà a dare i voti¹⁶.

Con l'introduzione della sua sola persona, perciò, il Collegio guadagnava un segretario e un selezionatore delle opere da sottoporre al giudizio della commissione; due ruoli affidati precedentemente, con alcune differenze come si è visto, a due persone diverse, per l'appunto Pezzana e Venini.

Essendo dunque Mazza la persona incaricata di ricevere i testi per la prima lettura e di scremare quelli destinati alla valutazione del Consiglio giudicante, la sua corrispondenza risulta fondamentale per ricostruire con precisione le fasi della partecipazione di Albergati al concorso.

Le lettere scambiate tra il marchese bolognese e il nuovo segretario della Deputazione sono quasi tutte conservate alla Biblioteca Palatina di Parma¹⁷ e vanno dal 2 aprile 1773, giorno in cui Albergati gli invia *Il prigioniero* per concorrere alla Corona teatrale, all'8 settembre dello stesso anno, quando Mazza – ormai in amicizia con l'autore della commedia – rimanda la visita programmata nei territori del marchese, a causa di suoi impegni accademici. Vale la pena ricordare però che le prime lettere del marchese

¹⁶ Il conferimento del mandato è disciplinato in una lettera di Giuseppe Agostino de Liano ai Signori della Regia Accademica Deputazione per le Tragedie e Commedie, Parma, 31 luglio 1772, conservata in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.

¹⁷ Cfr. BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n. Le lettere di questo fondo che verranno qui utilizzate sono diciannove, vale a dire la totalità degli originali della corrispondenza tra Albergati e Mazza reperiti in tale sede. Ad una lettura approfondita, però, risulta evidente che dal fondo della Palatina manchino almeno un paio di missive. Fortunatamente alcuni scritti di Mazza ad Albergati sono stati copiati dal marchese in poche sue lettere destinate all'amico conte Alessandro Carli a Verona. Le trascrizioni sono conservate presso la Biblioteca Civica di Verona. Si precisa che le lettere del commediografo e le copie delle lettere del segretario sono state archiviate separatamente, pertanto per le lettere firmate da Albergati si deve fare riferimento a BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, mentre per le trascrizioni delle lettere di Mazza ad Albergati cfr. *ivi*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*). Tra queste copie sono presenti anche alcune delle lettere mancanti al carteggio della Biblioteca Palatina, che utilizzeremo per integrare la nostra analisi.

Albergati non sono firmate a suo nome ma, come si è detto, con lo pseudonimo di Echecrate, giustificando così la sua scelta: «Il nome greco da me assunto, se deve tenermi celato, deve appunto racchiudere quelle qualità che in me non sono»¹⁸.

Il ruolo avuto da Angelo Mazza nell'ammissione di Echecrate/Albergati alla competizione teatrale è più decisivo di quello che può apparire ad un primo esame. Nella realtà dei fatti il Concorso, nonostante il programma estremamente preciso in ogni suo punto, ebbe delle difficoltà ad avviarsi e per la prima edizione dovette rimandare la premiazione che non avvenne, come annunciato, nel maggio del 1771, ma l'anno successivo. Secondo la descrizione di Cristina Cappelletti, le cause di tale ritardo sono da attribuire all'«adesione più larga del previsto da parte dei poeti drammatici» e alle «difficoltà di trovare una compagnia di attori in grado di mettere degnamente in scena gli eventuali lavori premiati»¹⁹. Per evitare di incorrere in simili problematiche, la Deputazione stabilì nell'Avviso del 1772 tempi più stretti rispetto a quelli pubblicati nell'iniziale *Programma offerto alle Muse*, così specificati: «Lo spazio, che si prefigge agli Autori per concorrere è di un anno che comincerà dal giorno 30 Maggio 1770 sacro a S. Ferdinando»²⁰. Stando al calendario del *Programma*, Albergati avrebbe dunque avuto tempo fino a maggio 1773 per inviare la sua commedia, ma il termine per l'invio delle opere per la seconda edizione del concorso, fu anticipato a febbraio²¹. Non informato di tale scadenza, inviò la sua opera, come detto, il 2 aprile, e *Il prigioniero* arrivò sul tavolo della Deputazione cinque giorni dopo²², evidentemente molto più tardi rispetto al nuovo limite imposto dagli Accademici. Una volta resosi conto del malinteso, sotto lo pseudonimo di Echecrate, scrisse a Mazza per farsi mandare qualche notizia.

Il timore che potesse essersi smarrito il Plico mi fa insistente nel chieder risposta; come ora il desiderio di sapere, per una parte almeno, il destino della Commedia mi fa insistente a pregarla di due preste sue righe che me

¹⁸ Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 17 aprile 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

¹⁹ CRISTINA CAPPELLETTI, *Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli*, cit., p. 265, nota 11.

²⁰ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. XIII.

²¹ Vedi *Avviso* in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Avviso a stampa [1772] relativo alla proroga dei termini di consegna per l'anno 1772-73*, cc.n.n. Nel fascicolo sono contenute quattro copie dell'Avviso.

²² Il documento *Tragedie e Commedie per l'anno 1773* registra la data ufficiale di arrivo di tre commedie e di cinque tragedie. Si legge che la commedia *Il Prigioniero* arrivò il 7 aprile 1773. Cfr. *Tragedie e Commedie per l'anno 1773*, in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n.

ne informino. Certo è che l'error mio sarà comune a molti altri Autori. Lontano dal lusingarmi che la mia Commedia abbia diritto alcuno sul premio, mi sono tenuto sicuro ch'aver possa diritto alla concorrenza di quest'anno; e il solo avviso ch'ella mi trasmette poteva togliere quest'equivoco. Se prima mi fosse pervenuto l'avviso, avrei anticipata la spedizione che poco costavami l'anticipare. Tuttavolta sono rassegnatissimo all'esser posto in concorrenza quest'anno, o l'anno venturo; ma, il ripeto, non sono indifferente al risapere tale destino con qualche prestezza: e ardentemente ne la prego²³.

Si consideri che, nel proporsi come concorrente, Albergati non si servì in alcun modo del suo titolo nobiliare che avrebbe potuto, per ipotesi, garantirgli un trattamento di privilegio. Sembra dunque che la bellezza della commedia di un ignoto Echecrate convinse sin da subito il suo primo lettore, tanto da piegare le nuove regole per ammetterla al Concorso. Oppure, come sembra alludere Ernesto Masi, essendo le altre opere pervenute sino a quel momento davvero di scarsa qualità, era pressoché necessario inserirla in lista per avere almeno un possibile candidato alla vittoria²⁴. Certo è che, dalla risposta del segretario, emerge con chiarezza che per quell'anno pochi commediografi avevano proposto le loro opere al giudizio dell'illustre Commissione.

Non ho mancato di proporre all'Accademia la convenevolezza di ammettere al concorso coll'altre del corrente anno la Commedia di Lei, non tanto perché il numero delle concorrenti è scarso di molto, quanto, e assai più, perché la sua parmi distintamente bella, e degna che ad essa ceda il rigor dell'editto. Ho veduto approvarsi il mio progetto, e con verace compiacenza²⁵.

Il primo giugno 1773 l'abate parmigiano formalizza, in una lettera, la felice notizia della vittoria di Echecrate ed è solo dopo essersi aggiudicato il primo premio che l'autore toglie la maschera e si rivela essere il marchese Francesco Albergati Capacelli, professandosi onorato e grato per il successo²⁶.

²³ Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 17 aprile 1773, cit.

²⁴ Cfr. ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, cit., p. 262.

²⁵ Lettera di Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli], [s. d., ma 1773], trascritta e allegata alla lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 26 aprile 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 21. La trascrizione della lettera di Mazza è conservata in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*), doc. 1.

²⁶ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 3 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

L'impossibile Compagnia di Ferdinando

Per ristabilire [...] la gloria del Teatro Italiano Sua Altezza Reale manterrà una scelta Società di oneste persone, civilmente educate, le quali rappresenteranno ogni anno la Tragedia, e la Commedia, che saranno state premiate. Verranno gli Attori ammaestrati, e diretti da persona capace d'inspirar loro il giudizio, e il sentimento, che sono i due principi atti a produrre il desiderato successo. Il Direttore prescelto, esperto conoscitore, com'egli sarà, delle bellezze de' Teatri delle colte Nazioni, si occuperà tutto, onde risulti a quello di *Parma* anche l'esattezza, e la proprietà convenienti ai due generi di rappresentazione²⁷.

Come accennato, uno dei fallimenti del progetto iniziale di restauro culturale e teatrale del ducato di Parma fu la mancata realizzazione di una compagnia stabile di attori²⁸. Il *Programma* proponeva un'impresa alquanto nuova per il panorama italiano²⁹, degna di lode, ma ambiziosa e non di non semplice attuazione, soprattutto quando la voce venne diretta non più alle muse ma alle maestranze italiane. Per la nostra prospettiva non si intende qui ricostruire l'intera storia della prevista, tentata, non riuscita Accademia, ma vale la pena tratteggiarne i contorni allo scopo di spiegare un'assenza tanto "rumorosa" e giustificare il passaggio di testimone ad altre compagnie.

Uno dei passi propedeutici all'istituzione della compagnia è testimoniato da una lettera in bozza e senza intestazione, che possiamo – per i contenuti espressi – attribuire agli accademici. Con essa viene diretta al sovrano la richiesta di insignire la «proposta Società» con un titolo reale, allo scopo di «togliere ogni ostacolo» alla sua formazione e di allontanare da essa il «carattere di Compagnia comica». Il duca Ferdinando viene inoltre

²⁷ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., pp. X-XI.

²⁸ Di recente pubblicazione è uno studio di Anna Scannapieco che, servendosi dei nutriti materiali d'archivio conservati in ASPR e in BPP, delinea le basi storiche di tale – secondo la sua definizione – «audace progetto». Si rimanda a: ANNA SCANNAPIECO, «La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento, in www.drammaturgia.it, 12/09/2017, consultabile al seguente link: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6897> (data di ultima consultazione: 10 dicembre 2018).

²⁹ L'uso del termine "manterrà" suggerisce uno scenario più simile alle contemporanee esperienze parigine delle compagnie direttamente sostenute e stipendiate dalle casse della *maison du Roi*. Non si trattava, nella teoria, di una situazione così utopistica, considerando che a Parma, a partire da luglio 1770, «la Reale Direzione de Spettacoli sempre intenta a voler sostenere, ed incoraggiare gli Scolari Ballerini, stimolandoli a far progresso nel loro Studio per il prefisso tempo in conformità delle loro scritture» aveva previsto «d'assegnare a tutti un mensile sussidio». Quest'informazione, il registro del *Sussidio Mensuale per la Scuola del Ballo* e il decreto firmato da Ferdinando per tale pensione, sono consultabili in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali del 1770 dal gennaio al dicembre*, cart. 15, docc. 115-116.

pregato di destinare alle rappresentazioni il piccolo Teatro di Corte al posto del Teatro pubblico, spiegando che queste soluzioni «toglierebbero dall'animo de' Rappresentanti, e de' loro parenti ogni timore di soggiacere ai pregiudizi, cui soggiaciono le persone di teatro»³⁰. Le due istanze rivelano gli intenti culturalmente elitari che supportavano il concorso *tout court*, che quindi assume i connotati di un particolare sistema di fare teatro di cultura o, in altri termini, quelli del teatro di corte. Tale progetto di costituire una «società» di nuove leve però non trovò un esito concreto e, come spiega Scannapieco, «Du Tillot si orientò verso l'utilizzo di una compagnia formata da attori italiani già in esercizio», così a Parma «si avviò una radicale riconsiderazione dell'organizzazione spettacolare»³¹, che coinvolse necessariamente anche l'aspetto economico³².

È chiaro – nonostante la mancata realizzazione dei presupposti del *Programma* – che gli attori ingaggiati dovevano essere in grado di sostenere sia le parti tragiche sia quelle comiche, dalle quali peraltro erano escluse le maschere³³. La selezione degli attori – per la maggior parte attivi nel panorama teatrale di Venezia, meno numerosi gli attori toscani considerati – avvenne in modo molto sistematico, come dimostra la *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici* conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, analizzata ed edita da Anna Scannapieco³⁴. Dopo un attento studio delle loro caratteristiche, attrici ed attori vengono invitati a far parte della compagnia

³⁰ Minuta di lettera «Prima di dare alcun passo», s. d., in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n.

³¹ Cfr. ANNA SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*», cit.

³² Nel 1771 vennero stilati tre calcoli preventivi per le spese teatrali. I conti manoscritti sono conservati in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n. I documenti sono stati trascritti (pressoché fedelmente) da Francesca Fedi, a cui si rimanda: FRANCESCA FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 123-126. Nonostante l'intenzione di rinnovamento, nei progetti accademici è evidente la necessità di non superare la quota già stabilita per le attività teatrali del ducato. Questo impegno si ravvisa da un foglio riassuntivo in cui si legge: «È stata ammessa nello stato delle spese attuali pel Teatro la deduzione delle 30000. lire che ricavansi alla Porta, la qual deduzione nella somma totale delle spese, che si farebbero per la nuova Compagnia, riduce il risparmio a 13000 e non so che lire. E se si aggiungano i 300 zecchini annui per le medaglie, la spesa sta in equilibrio presso a poco con quella che si fa presentemente», appunto di nota spese, in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n.

³³ Oltre a rifiutare categoricamente le Maschere, il *Programma* descrive le tre classi di commedie ammesse: «quelle che ci dipingono il vizio per renderlo odioso, e che di *carattere* propriamente si appellano», in secondo luogo «quelle che ci mostrano l'uomo nello stato, in cui diviene lo scherzo delle umane vicende, e che dir si vogliono Commedie di *situazione*» e quelle che «ci rappresentano le virtù con colori, che di esse innamorano, poste in rischi, o in disgrazie, di cui lo spettatore sembra entrare a parte, e che per l'effetto che producono Commedie *tenere* possono denominarsi», [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. IX.

³⁴ Il manoscritto è conservato in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 2. Per l'analisi e la trascrizione si veda ANNA SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*», cit.

dell'Accademica Deputazione, che si serve della mediazione di Luigi Bissoni – attore egli stesso – quale «persona savia, prudente»³⁵ e di fiducia, per trattare con i comici veneziani.

Lo spoglio delle lettere³⁶ di risposta degli attori permette di elencare i nomi delle personalità contattate, ma soprattutto di portare alla luce i motivi che hanno fatto desistere i comici dall'accettare l'incarico proposto, facendo crollare il progetto ancor prima dei suoi albori.

I primi contatti presi con Bissoni risalgono a febbraio 1771 e proseguono fino a luglio dello stesso anno. Nelle sue lettere sono contenute preziose informazioni riguardo alle incombenze delle compagnie comiche veneziane³⁷, soprattutto in merito ai tempi di gestione, in evidente conflitto con le scadenze richieste dagli accademici parmigiani, ai quali pare che l'invito da parte di una corte reale possa bastare a lasciarsi alle spalle impegni contrattuali sottoscritti precedentemente. Bissoni si mostra molto diplomatico nel suo ruolo, ma allo stesso tempo concreto, abituato alle situazioni pratiche che il mondo del teatro professionale imponeva. A lui fanno riferimento gli attori chiamati in causa, a lui muovono le critiche e dirigono le richieste. Le lettere conservate in Biblioteca Palatina, nel fascicolo denominato *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, portano le firme di: Domenico Botti, Luigi Bissoni, Marcello Vieri, Giuseppe Majani, Giuseppe Lapy, Regina Marchesini, Margarita Galletti Gavardina, Catterina Manzoni, Tommaso Grandi, Agostino Fiorilli, Felice Sacchi, Gio Batta Manzoni, Pietro Chiari³⁸, Gaspare Valenti.

Nei sei mesi (da febbraio a luglio 1771) di trattative, i toni delle comunicazioni epistolari cambiano radicalmente. Le prime risposte degli attori riportano lo stupore e

³⁵ Lettera senza firma, diretta a Luigi Bissoni, datata Parma, 29 gennaio 1771, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n.

³⁶ Le lettere di cui disponiamo per questa breve riflessione sono raccolte in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, cc.n.n.

³⁷ Si veda in particolare la lettera di Luigi Bissoni, Venezia, 2 febbraio 1770 m.v. [1771], *ivi*, cc.n.n.

³⁸ Una sola è la missiva di Pietro Chiari, il cui contenuto rivela quanto essa sia fuori contesto all'interno di questo fascicolo. Chiari non è uno degli attori o dei capocomici contattati per far parte della Compagnia stabile, ma si esprime sulle scelte stilistiche del *Programma* che trova in disaccordo con la chiamata di attori abituati alla recitazione improvvisata: «Si dice, e autenticato sembra dal fatto che nelle Commedie accennate dal Programma costà pubblicato si voglia dar luogo alle Maschere quali si costumano nelle Burlette Italiane, che abusivamente si chiamano *Commedie dell'Arte*. Per quanto vede il mio cortissimo intendimento ripugnano queste Maschere al Programma suddetto; perocché da Poeti Comici far non si può senza molta violenza, che parlino in verso», Lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Pezzana, Venezia, 16 febbraio 1771, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc.*, cit.

l'onore per essere stati considerati degni di far parte di una compagine tanto prestigiosa, come esemplificano queste parole di Agostino Fiorilli:

Contro ogni mia aspettativa, ricevo un suo pregiatissimo foglio dal quale intendo l'alto honore che Sua Altezza Reale mi comparte, che dovendo formare una Compagnia scelta d'Attori al Real Suo Servizio che porti il titolo d'Accademia Reale; m'abbi eletto per uno de' Soggetti che dovranno Comporla; Questa per me è una Sorte inaspettata e mi chiamerò ben fortunato di servire con tutto il mio poco Spirito un Principe così Magnanimo com'è Sua Altezza Reale³⁹.

Come lui, anche tutti gli altri dimostrano gratitudine e remissività nei confronti degli accademici, arrivando talvolta anche a svalutare i ruoli assunti normalmente, come nel caso di Assunta Landi che scrive: «Io ho sempre indegnamente occupato il posto di Prima Donna ma trattandosi di Codesta regia Corte qualunque parte e posto che mi verrà destinato sarò contenta d'accettare»⁴⁰.

Il prestigio di prestare servizio presso una corte di alto lignaggio non basta a giustificare compromessi e sacrifici e i comici avanzano le richieste più disparate. Dalle semplici domande circa la durata del contratto, fino alle preghiere di inclusione dei familiari nella costituenda compagnia, come Caterina Manzoni che chiede di considerare anche il marito Giovan Battista, promuovendone il lavoro solitamente nel ruolo di «secondo Zane»⁴¹. Le pretese avanzate in copia maggiore riguardano i compensi, argomento sul quale sembra non si possa raggiungere un accordo e, probabilmente, motivo della rinuncia del progetto da parte dell'Accademica Deputazione. Motivo principale, ma non unico: l'altra grande incompatibilità d'intenti è da attribuire alla natura ferrea del professionismo attoriale, che vincolava gli attori alle compagnie e che viene ben spiegata da Giuseppe Lapy agli accademici, con i quali tenta la via dell'accordo.

Ho per inteso che Sua Altezza Reale abbia destinato di formare per costi una unione di Comici più provetti, scegliendone da diverse Compagnie all'attuale di Lui serviggio; onde toccando a me la disgrazia di averne quattro già Scritturati e stabiliti per tutto l'anno 1771 ed ignorando, che a loro dovesse toccar la sorte d'essere prescienti al Serviggio di Personaggio

³⁹ Lettera di Agostino Fiorilli a Pio Quazza, [s. l.], [s. d.], *ivi*.

⁴⁰ Lettera di Assunta Landi a Pio Quazza, Venezia, 28 febbraio 1771, *ivi*.

⁴¹ Cfr. Lettera di Caterina Manzoni, Venezia, 9 febbraio 1771, *ivi*.

così raguardevole, non potevo provvederne altri pe' loro posti; ed ora che sono formate le Comiche Compagnie, e che li buoni, o li mediocri Personaggi sono stabiliti, non posso sperar che con Stento, di trovarne dei cattivi. Onde mi resta così smembrata la Compagnia, che può essere la mia rovina, tanto più che ho l'impegno per altri due anni del Teatro a Sant'Angiolo qui in Venezia col Gentiluomo proprietario del medesimo. Sapendo dunque di qual probità, e carattere sia stata mai sempre la di lei Persona, in Lei tutto m'affido, per restar dannificato meno che sia possibile. Sono dunque a Supplicare la di lei bontà, di chiaramente significarmi, quelli che veramente si stabiliranno, per poter seco loro trattare liberamente, ed assodarli in mia Compagnia, senza espormi al pericolo di perderli, alla metà dell'anno, o pure alla fine d'una stagione, in cui non sarebbe possibile di trovarne alcuno per rimpiazzare i loro posti⁴².

Tutti questi ostacoli, inseriti in un momento storico di incertezza e di passaggio, come si è visto, per il ministro Du Tillot e alcuni degli accademici coinvolti nei negoziati con gli attori, interrompono bruscamente il disegno «di una Compagnia di Comici, che oltre l'obbligo di recitare le Opere premiate [...] supplisse nel corso dell'anno ai vari divertimenti teatrali»⁴³ e lascia uno spazio vuoto che, come si vedrà, peserà sulla fortuna scenica delle opere premiate.

Una commedia "lacrimosa" per le scene italiane

È stato detto che *Il prigioniero*⁴⁴ arrivò al segretario della Deputazione in tempi non congrui con il nuovo calendario, ma a favore di Albergati fu senz'altro l'assenza di una nutrita concorrenza. Oltre al *Prigioniero*, infatti, arrivarono soltanto altre due commedie, *Le belle deluse* e *La Marcia*, entrambe dell'abate milanese Francesco Marucchi, segretario del vescovo di Lodi.

⁴² Lettera di Giuseppe Lapy a Pio Quazza, Venezia, 9 febbraio 1771, *ivi*.

⁴³ Minuta di lettera, senza firma, Parma, 9 gennaio 1772, in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica*, cc.n.n. Dal testo completo si evince che la lettera è redatta dal Segretario dell'Accademica Deputazione contestualmente ad una assemblea della stessa e indirizzata al ministro ducale.

⁴⁴ Il testo manoscritto del *Prigioniero. Commedia di Cinque Atti in verso sciolto*, [1773], inviato a Parma da Francesco Albergati Capacelli per il concorso di poesia drammatica, è conservato in BPP, *Manoscritti parmensi*, Ms. 955, d'ora in poi *Prigioniero/ms*.

Il documento che registra le date di arrivo delle opere per l'anno 1773 riporta che le due commedie di Marucchi pervennero rispettivamente il 3 gennaio e l'11 febbraio⁴⁵. Nonostante, quindi, le commedie avversarie fossero giunte ad Angelo Mazza nei tempi stabiliti, i giudici dovevano essersi trovati in difficoltà per la loro bassa qualità.

Seguendo i giudizi di Giuseppe Maria Pagnini sulle due prime commedie in gara, si possono tracciare i punti presi in esame nelle valutazioni. Viene osservato in prima analisi l'assortimento dei caratteri e l'aderenza o meno ai costumi correnti. Altro elemento della primissima lettura riguarda l'osservanza delle unità aristoteliche, «inalterabile condizione richiesta»⁴⁶ dal *Programma*; in seguito si esaminano la natura dell'intreccio e la capacità dell'autore di arricchirlo con azioni improvvise e colpi di scena. Si cerca inoltre un bilanciamento tra i momenti di maggiore impatto emotivo e le scene di natura faceta e, in accordo con lo spirito del genere comico, si ammette soltanto il lieto fine delle vicende. Altro elemento rilevante dell'osservazione riguarda lo stile, che deve essere chiaro e vivace.

Le due commedie ricevute per prime risultano, pertanto, non completamente conformi al gusto dei giudici, che avrebbero desiderato più imprevisi e uno stile più pulito nel caso delle *Belle deluse*, i cui dialoghi sembrano alla Commissione troppo artificiosi; mentre per *La Marcia* si sarebbe voluto un argomento meno comune e un intreccio più nutrito di trepidazione, che avrebbe reso la commedia più accattivante e avrebbe garantito meno noia agli spettatori.

Si riportano per esteso i giudizi alle due commedie: la loro lettura ci sembra illuminante per capire le preferenze dei commissari e per comprendere l'ammissione di una terza commedia, sebbene giunta oltre la scadenza prevista dal regolamento.

Le Belle Deluse

I caratteri di questa Commedia sono ben assortiti, e modellati su i costumi correnti. L'intreccio è naturale, e ben condotto con una esatta osservanza delle tre unità; ma potrebbe desiderarsi che fosse un poco più arricchito d'incidenti inaspettati, e curiosi. Lo scioglimento della favola, benché non produca un esito lieto per veruno degli Attori, come stimasi conveniente alle leggi della Commedia, tuttavia per rapporto agli uditori, che pensano sanamente sull'eccessivo conversare delle fanciulle, viene ad essere

⁴⁵ Cfr. *Tragedie e Commedie per l'anno 1773*, cit.

⁴⁶ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. VI.

dilettevole e quel ch'è più, istruttivo. Oltre che è felice, e ben dedotto dalla struttura medesima della favola. Lo stile è facile, e sufficientemente ornato di facezie, e di sali. A luogo a luogo potrebb'essere più corretto, e meglio purgato da certe frasi viziose, che introdotte si sono nelle civili conversazioni⁴⁷.

La Marcia

Un argomento ristretto, e semplice, come quello della presente commedia, risolto in cinque atti senza episodi inutili, e mal connessi, merita molta lode. L'affettuoso e il ridicolo son per tutta la favola acconciamente distribuiti. La tessitura di essa è verisimile, e ben intesa, ma forse troppo comune, e sprovvista di certe combinazioni impensate, e mirabili, senza le quali languisce il teatrale diletto. Lo sviluppo della favola essendo originato da un accidente estrenseco ad essa è piuttosto soffribile, che lodevole. Lo stile di questa Commedia è sì conforme a quello dell'altra, che opportunamente si scorge appartenere ambedue ad uno stesso autore. L'una e l'altra Commedia, e specialmente la prima mi sembrano superiori non poco alla mediocrità⁴⁸.

Aperto alle esigenze di una società in movimento e adeguato ad un gusto teatrale più sensibile agli aspetti civili, il testo di Albergati deve essere sembrato più interessante e ricco di elementi, rispetto alle due commedie di Marucchi. Definita da Mattioda «la prima commedia lacrimosa italiana»⁴⁹, *Il prigioniero* è una *pièce* che suscita partecipazione in chi assiste ai fatti rappresentati, tanto da aver fatto discutere sulla sua natura poco “comica”⁵⁰.

⁴⁷ GIUSEPPE MARIA PAGNINI, [Giudizio su] *Le belle deluse*, in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Parmense 1216, c.n.n.

⁴⁸ GIUSEPPE MARIA PAGNINI, [Giudizio su] *La Marcia*, *ivi*, c.n.n.

⁴⁹ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 70. Mattioda approfondisce il tema della compassione nella società borghese settecentesca che si ritrova all'interno del dramma albergatiano, spiegando che «la sentimentalità viene subito assunta da questa [l'aristocrazia] come un codice di comunicazione. [...] Manifestare, anche eccessivamente, i propri sentimenti piangendo, teatralizzare le proprie emozioni, diventa paradossalmente il massimo della trasparenza» (*ivi*, pp. 73-74).

⁵⁰ Il primo a mettere in dubbio che si tratti di commedia è l'editore Antonio Fortunato Stella che, nel 1797, anno di pubblicazione del *Prigioniero* all'interno della raccolta *Teatro Moderno Applaudito*, riferendosi alla commedia, dichiara: «noi avremmo più volentieri intitolata dramma pel suo tenero e commovente argomento», [ANTONIO FORTUNATO STELLA], *Notizie storico-critiche sopra Il Prigioniero*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il Prigioniero*, Venezia, [Stella], 1797 (*Teatro Moderno Applaudito*, XIV), p. 87. Per l'identificazione dell'autore delle *Notizie storico-critiche* con Stella, si veda: ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 211. Lo stesso Albergati si è interrogato sulla natura “terza” di questo suo testo e ha diretto i suoi ragionamenti proprio all'editore Stella, in risposta alla sua suggestione: «È anche vero che avrei potuto intitolare Dramma la mia Commedia. Ma in questo ancora ho dovuto riflettere alla sferza pedantesca che sempre ci sta minacciando e agli accigliati Pedanti che non vogliono ammettere il Dramma per la magra ragione ridicola ch'essa non è né tragedia né commedia. Un terzo genere non potrà dunque

Il fulcro della commedia è il pregiudizio che impedisce ad un giovane di sposare una ragazza di rango sociale inferiore. Ad ostacolare le nozze tra il nobile Roberto Andolfati e Doralice Raffi, figlia di un mercante, è il padre di lui, un marchese pronto anche a far arrestare e imprigionare il proprio figlio, in favore dei suoi saldi principi aristocratici. Il lieto fine è raggiunto con l'aiuto di un fedele servitore, l'interessamento di due gentiluomini locali e grazie all'intervento provvidenziale del Principe che dona un titolo nobiliare alla fanciulla, tanto da permettere ai due innamorati di convolare a nozze egualitarie.

Mattioda osserva che *Il prigioniero* compare «contemporaneamente a quei drammi tedeschi che portano in scena il conflitto di classe», argomento tipicamente settecentesco, il che denota l'attenzione del commediografo per le evoluzioni della cultura europea, anche se «la sua protesta contro le differenze di classe non giunge fino a mettere in scena la vittoria totale di una delle classi». Si può parlare, nel caso di *Albergati* e della sua commedia, piuttosto di un allineamento sociale che porta il sentimento amoroso a trionfare sopra tutto, come se questo bastasse per sanare i soprusi subiti in nome di antichi diritti nobiliari⁵¹.

Il personaggio del marchese padre rientra a pieno titolo nella galleria propria albergatiana di «tipi, caratteri, personaggi, che incarnano e sintetizzano in sé un malvezzo o un modello di comportamento deprecabile alla luce del buon senso»⁵²; molto patetico risulta invece il personaggio del figlio/prigioniero che incarna perfettamente un esempio dell'innamorato disperato e inconsolabile. Gli altri personaggi sono anch'essi ascrivibili al complesso di personaggi della comune conoscenza: Doralice è la fanciulla fedele all'amore paterno, pronta a sacrificarsi pur di non fare un torto all'uomo più importante della sua vita. A lei solidale si dimostra la sorella del conte Filiberti, Lucinda, donna di rango

essere permesso?», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 19 settembre 1797, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n). La lettera è trascritta per intero in ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 236-237.

⁵¹ Cfr. ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., citazioni a p. 74. È ancora l'editore Stella ad osservare come non sia avvenuto il vero risarcimento sociale. «Se l'autore del *Prigioniero* in vece di premiare la crudeltà e la perfidia di Eugenio, che rimane pienamente soddisfatto del titolo di conte che il sovrano insanamente dona a Raimondo, avesse immaginato un castigo per quel padre inumano ed uomo scellerato, la lezione drammatica sarebbe stata assai più proficua ed insieme più dilettevole» ([ANTONIO FORTUNATO STELLA], *Notizie storico-critiche sopra Il Prigioniero*, cit., p. 87).

⁵² MARINA CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 124.

nobiliare, nubile ma non per questo insensibile alle altrui questioni amorose. Tra gli uomini compaiono gli aiutanti di Roberto: da una parte il mercante Raimondo Ruffi, uomo di buon carattere, serio e con grande senso pratico; dall'altra l'antitesi del padre crudele, il conte Aurelio Filiberti, uomo nobile sia di rango sociale che di animo, capace di dettare le regole anche in presenza del marchese Andolfati e di tenere testa alla sua ira di padre offeso. Naturalmente non manca il servitore veloce di piede e di parola, che corre ad avvertire il suo padroncino in cella quando sta per arrivare il padre inferocito e che ha anche il ruolo di narratore spiritoso di tutto ciò che accade fuori dalle mura della prigione.

Non è un caso che i personaggi siano caratteri già conosciuti dal pubblico dell'epoca, che poteva in questo modo godere della tranquillità di azioni prevedibili e di gesta possedute dalla cultura generale. Anche le scelte di spazio e tempo sembrano non voler entrare in conflitto con alcuna sensibilità, infatti non ci sono indicazioni particolari sul momento storico in cui Albergati colloca le vicende, riconducibili per peculiarità sociali e abitudini pratiche alla contemporaneità dell'autore. L'unica indicazione spaziale offerta dal testo situa la scena «in una città d'Italia» non meglio definita⁵³.

A sugello della *pièce* l'autore sceglie un verso tratto da Plauto: «Bonus animus in mala re dimidium est mali» e spiega così la sua preferenza:

Quanto all'epigrafe, vi confesso che sono un pessimo latinista e potrei non aver ben inteso quello di cui ho fatt'uso. Ho voluto significare con esso che un animo ben disposto e di dolce piacevole tempera si troverà tranquillo e sollevato moltissimo, anche in mezzo alle persecuzioni più fiere. Nel che voleva io porre in vista l'innocenza, l'intrepidezza, il cuore innamorato ma virtuoso del giovane Roberto. Non mai avrei voluto significare con ciò l'iracondo e furente Eugenio né renderlo degno di compassione, mentre gli affanni e i furori suoi venivano da falsi principi e dall'essere egli un violento calunniatore⁵⁴.

⁵³ Albergati, con l'intento di abilitarsi all'uso di indicazioni così poco precise, riporta in nota alcuni precedenti illustri a tale pratica: «Pietro Cornelio nella sua commedia *Clitandre* non indica il luogo preciso della scena. Egli dice: “Je laisse le lieu de ma Scene au choix du Lecteur, bien qu'il ne me coûtât ici qu'à nommer. Si mon sujet est véritable, j'ai raison de le taire; si c'est une fiction, quelle apparence, pour suivre je ne fais quelle chorographie, de donner un soufflet à l'Histoire, d'attribuer à un pays des Princes imaginaires, & d'en rapporter des aventures qui ne se lisent point dans les chroniques de leur royaume!” Così ha pensato anche l'impareggiabile Signor Goldoni nella sua Commedia *La Guerra*. Tali esempi non basteranno a giustificarmi?» (*Prigioniero*/ms., c. 1v; *Prigioniero*, p. 95, nota a).

⁵⁴ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 19 settembre 1797, cit.

Il 3 giugno 1773, appena due giorni dopo essere venuto a conoscenza della vittoria conseguita, Albergati chiede a Mazza «il formulario preciso, a scanso di ogni errore»⁵⁵ per rivolgersi ai Regi Deputati e al sovrano e per sapere quindi come procedere. Il segretario risponde che «è fuori di stile ringraziar per lettera il Sovrano in siffatte occasioni»⁵⁶ e che bastano le dimostrazioni di gratitudine già espresse. Molto più preciso diventa nel rendere Albergati parte delle esigenze tecniche necessarie prima della stampa della commedia, sempre «amichevolutamente», specificando che «alcuni lievi cambiamenti sono inevitabili»⁵⁷.

In prima istanza gli viene richiesto di modificare alcuni termini che aveva adottato con leggerezza e che, invece, presso una corte reale avevano un peso specifico. Mazza faceva riferimento ai «pochi versi sull'ultimo [atto] che parlano dell'elezione della dama di corte» poiché, riferisce il segretario, «potrebbero essere malintesi su queste scene». Per una maggiore chiarezza sul punto in questione si riporta per intero la parte considerata equivoca, così come si presenta nella versione manoscritta da Albergati:

LUCINDA D'una crudel persecuzion lo mosse
 A dichiarar Contessa Doralice,
 conte Suo Padre, *ed a voler che in corte
 Quella il titol di Dama abbia; e che l'altro
 Sia gentiluom di camera; e che molti
 Doni ed onori ottengano in appresso*⁵⁸.

Gli asterischi riportati nella citazione si trovano nell'originale, ma sono stati apposti sul testo successivamente alla stesura di Albergati, proprio per evidenziare la parte da modificare nella versione a stampa.

Nella battuta Lucinda descrive il momento risolutivo per le sorti dei due innamorati, quello in cui il Principe decide di far dono a Doralice e a suo padre di un titolo nobiliare che ristabilisca la simmetria sociale tra la giovane e Roberto.

⁵⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Venezia, 3 giugno 1773, cit.

⁵⁶ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 4 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁵⁷ L'abate precisa che si tratta di «minuzie che deono di necessità fuggir dalla penna d'un valente artefice infiammato l'animo di cose maggiori» e giustifica le sue richieste cercando di salvaguardare Albergati dal «volgo de' semi dotti e de' gramatici» che potrebbero arrivare a contestargli la vittoria. Si segnala qui, anche per le successive ricorrenze, che tutte le richieste di modifica sono contenute nella lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 4 giugno 1773, cit.

⁵⁸ *Prigioniero*/ms., V, 5, c. 55v.

Doveva essere naturale per Albergati conoscere le differenti etichette aristocratiche, tuttavia sembra porre sullo stesso piano il titolo di “contessa” e il ruolo di “dama”, una disattenzione non ammissibile per Mazza. Per evitare fraintendimenti tra il pubblico della corte di Ferdinando, il marchese di Bologna propone quindi un’alternativa, effettivamente adottata poi nella trasposizione a stampa.

LUCINDA D’una crudel persecuzion lo mosse
 A dichiarar Contessa Doralice,
 Conte suo padre, ed a voler, che ottengano
 altri doni, altri titoli in appresso⁵⁹.

Mazza prosegue poi con le altre richieste, seguendo l’ordine degli atti e motivandole una per una. Nell’atto primo un verso pronunciato da Roberto nel pieno nella disperazione («Esser non può improvvisa / sciagura alcuna a un infelice»⁶⁰) sembra al segretario una considerazione giusta se rivolta ad una situazione specifica, ma non adatta ad essere generalizzata. Albergati allora fa rivolgere il pensiero a Roberto stesso: «Esser a me improvvisa / Non può giammai sciagura alcuna»⁶¹. La richiesta successiva riguarda invece un concetto proferito dall’ufficiale don Alonso nel secondo atto. La battuta «Se virtute / non è la nobiltà che sarà mai?»⁶² secondo Mazza è espressa poco chiaramente, così Albergati ne propone una nuova versione: «Nobilitade / Disgiunta da virtù, che sarà mai?»⁶³. Per ultimo viene fatto notare che «*Avviaro* trisillabo par duro» e «*sbarar* invece di *sparar* è un po’ lombardo». Il commediografo accoglie *in toto* le suggestioni e modifica il verso che contiene la parola *avviaro*, pronunciato dal servitore Federico⁶⁴, eliminando una sillaba e adattando così la metrica al gusto dei giudici⁶⁵;

⁵⁹ *Prigioniero*, V, 5, p. 134. Un foglietto allegato al manoscritto riporta una glossa con questi nuovi versi che dovevano quindi sostituire la parte contrassegnata nell’originale dai due asterischi.

⁶⁰ *Prigioniero*/ms., I, 1, c. 3v.

⁶¹ *Prigioniero*, I, 1, p. 5.

⁶² *Prigioniero*/ms., II, 3, c. 15r.

⁶³ *Prigioniero*, II, 3, p. 34.

⁶⁴ «FEDERICO [...] M’impone di sbarar contro i cavalli» *Prigioniero*/ms., V, 2, c. 51r. Le correzioni vengono inviate nella Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 6 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁶⁵ Cfr. *Prigioniero*, V, 2, p. 123.

normalizza poi il termine *sbarar*, pronunciato sempre da Federico, il più sgrammaticato tra i personaggi coinvolti⁶⁶.

Unite alle correzioni raccomandate dalla Deputazione, l'autore del *Prigioniero* propone, di sua iniziativa, due ulteriori modifiche che vengono accolte solo in parte. La prima riguarda un verso esclamativo del terzo atto («Che vile! Che sfacciata!»⁶⁷) per cui il commediografo considera opportuno cambiare la punteggiatura e, di conseguenza anche il tono e l'intenzione sottesa, rendendolo interrogativo⁶⁸. In seconda istanza Albergati propone che la battuta:

AURELIO [...] Del padre suo, della Famiglia intera
Nota è la civiltà; e se odiose
V'eran tai nozze, dovevate il vero,
e non il falso espor vilmente⁶⁹.

diventi più forte con l'aggiunta di un particolare: «Raimondo Raffi è un mesto mercante». Tuttavia, dei due suggerimenti viene accolto solamente il primo, infatti confrontando il manoscritto con la stampa si può notare che i versi pronunciati da Aurelio in favore della famiglia Raffi vengono lasciati inalterati⁷⁰.

Ad occuparsi delle decisioni circa il numero delle copie da stampare e la loro distribuzione fu il Conte Guido Ascanio Scutellari, in accordo con il nuovo Ministro Gioseffo Sacco, che in una comunicazione del 10 giugno approvava «il divisamento, che ha fatto Vostra Signoria Illustrissima di fare stampare 100 copie in grande, e 500 in picciolo di cadauna delle due nuove Commedie, che hanno riportato il premio, approvando pure il di lei pensiero circa il farne consegnare una porzione al Libraio Francese per venderle, e spedirne anche fuori»⁷¹.

⁶⁶ «S'avviaro i due Campioni; ed io correndo» (*Prigioniero*/ms., III, 2, c. 24^v) diventa: «S'avviaro i Campioni, ed io correndo», *Prigioniero*, III, 2, p. 58. Per *sbarar*/*sparar* cfr. *Prigioniero*/ms., V, 2, c. 51^r e *Prigioniero*, V, 2, p. 123.

⁶⁷ *Prigioniero*/ms., III, 6, c. 33^v.

⁶⁸ «Che vile? Che sfacciata?» *Prigioniero*, III, 6, p. 80. Il verso è pronunciato da Aurelio, che legge contrariato quanto scritto dal marchese Filiberti in una lettera al ministro in cui descrive falsamente Doralice come una «infame donna».

⁶⁹ *Prigioniero*/ms., III, 6, c. 33^v.

⁷⁰ Cfr. *Prigioniero*, III, 6, pp. 80-81.

⁷¹ Lettera di Gioseffo Sacco a Guido Ascanio Scutellari-Ajani, Parma, 10 giugno 1773, in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 2 (1770-1779-1783 *Affari diversi*), cc.n.n.

Nel tentativo di ricostruire la vicenda dell'allestimento del *Prigioniero* a Parma, in occasione della premiazione delle opere vincitrici, ci si scontra con un caso spinoso, dovuto ad un ostacolo di non poco conto: la discordanza delle fonti sulla data di effettiva messinscena dello spettacolo che, in aggiunta alla mancanza di documenti che ufficializzino la rappresentazione, lascia un alone di irrisolutezza attorno all'argomento.

Prima di affrontare la questione del giorno preciso in cui il pubblico parmigiano possa aver assistito allo spettacolo della commedia albergatiana, occorre però stabilire quale delle due commedie sia stata realizzata per prima e, soprattutto, i criteri utilizzati per sancire l'ordine delle rappresentazioni. È il carteggio tra il vincitore e il segretario della Deputazione a fare luce su questo punto.

Desidero ch'ella mi apra sinceramente l'animo suo intorno a ciò che sono a domandarle. La compagnia Sacchi che deve rappresentare 3 volte il *Prigioniero*, e 3 volte la *Marcia*, giusto il costume, non può trattenersi in Parma oltre il 30 giugno. Ora essendo assai più agevole l'imparare ed eseguire *La Marcia*, ch'è una commedia di semplice e ristretto argomento ed anche assai più breve, che non è il *Prigioniero*, il cui magistrale lavoro domanda replicate prove che ci assicurino del buon successo [...]. Ora io desidero sapere, se le incresce di cedere questa estrinseca accidental prelazione⁷².

Dalle parole di Angelo Mazza si intuisce dunque, come sembrerebbe piuttosto ovvio, che la prassi comune riservava al premio più alto il prestigio di vedere la propria opera allestita per prima, ma si evince anche che alcuni aspetti di carattere pratico potevano assumere la precedenza come, in questo caso, la necessità di lasciare ai comici tempo sufficiente per imparare le parti e provare la messinscena.

Già dai giudizi espressi per *La Marcia* era emerso come fosse considerata di «argomento ristretto, e semplice»⁷³; non stupisce quindi leggere che la commedia albergatiana sia ritenuta più complicata. Per comprendere l'entità dell'impegno che la

⁷² Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 8 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁷³ GIUSEPPE MARIA PAGNINI, *[Giudizio su] La marcia*, cit.

messinscena del *Prigioniero* nasconde nella sua partitura è necessario analizzare le differenze principali tra le due opere premiate.

Ad una lettura preliminare le due commedie mostrano strutture simili: entrambe sono divise in cinque atti, la cui lunghezza varia dalle quattro alle otto scene. È confrontando il numero di personaggi dell'una e dell'altra commedia, però, che si nota il primo elemento di maggior complessità del *Prigioniero*: nove personaggi parlanti, alcuni servitori dai brevi interventi di servizio, e due tipologie di figuranti silenti (sergenti e soldati) rispetto ai sette personaggi della *Marzia*, tutti coinvolti in maniera piuttosto uniforme nella vicenda.

L'ambientazione da ricostruire per la vicenda del *Prigioniero* è un «atrio semplice e rozzo»⁷⁴, con tre porte: una centrale, che introduce alla vera e propria stanza di prigione, e due laterali, a sinistra per il passaggio comune dei personaggi, e a destra dove si trova l'ingresso dell'abitazione di don Alonso, l'ufficiale responsabile del detenuto. La scena è descritta nella didascalia posta all'inizio del primo atto e rimane la stessa per tutta la commedia, come da precisa richiesta del *Programma*. Le indicazioni scenico-ambientali sono minime ed essenziali, come le poche annotazioni sui costumi e il vestiario⁷⁵.

Nelle didascalie destinate all'interpretazione risiedono, invece, la tecnica e la modernità del dramma albergatiano rispetto alle commedie di stampo tradizionale ricevute dalla regia Commissione. Albergati era pratico della recitazione e, negli allestimenti da lui organizzati in villa, proponeva ai partecipanti una direzione spettacolare molto più articolata rispetto a quella di un sodalizio dilettante. Questo è un particolare di rilievo, che permette di considerare *Il prigioniero* un'opera drammaturgica animata da un forte spirito performativo.

Fin dall'inizio si nota la differenza tra l'idea di teatro di Albergati (che nella sola prima scena inserisce quattordici didascalie) e quella del meno esperto Marucchi, nella cui prima scena non compare nemmeno la descrizione dell'ambientazione. La grande quantità e la varietà delle indicazioni incastonate nella commedia albergatiana creano un impianto a

⁷⁴ *Prigioniero*, I, 1, p. 1; *Prigioniero*/ms., I, 1, c. 2r.

⁷⁵ Solo per pochi personaggi sono riservate didascalie descrittive dell'aspetto esteriore, come per il prigioniero Roberto: «in abito semplicissimo da viaggio, come si suppone, che fosse, quando fu preso; capegli scomposti, e volto pallido» (*Prigioniero*/ms., I, 1, c. 2r; *Prigioniero*, I, 1, p. 2) e Doralice «in abito assai liscio» (*Prigioniero*/ms., IV, 5, c. 40r; *Prigioniero*, IV, 5, p. 97).

più piani, a partire dalle istruzioni di piccola gestualità fino a quelle di precisa disposizione spaziale. L'autore non risparmia alcun tipo di didascalìa: fornisce un ampio ventaglio di mezzi per gli attori e per gli addetti alla scena⁷⁶. Tramite le indicazioni di tono e di umore, inoltre, l'autore plasma i caratteri dei suoi personaggi e crea la tensione emotiva del dramma: Roberto, ad esempio, è immerso «nel dolore e nel pianto», vorrebbe parlare, ma la sua voce è interrotta dai singhiozzi, è sospirato, parla «con trasporto», rimane a lungo «abbattuto». Per il marchese padre, invece, sono previsti toni più energici: è da subito «alterato», si esprime «fremendo» e «con furore», mantenendo uno sguardo di disprezzo per i suoi interlocutori. Anche i gesti pensati per i personaggi riflettono la loro condizione d'animo: Doralice, non appena incontra il suo amato Roberto «si getta fra le braccia di Lucinda», la sua protettrice, ma poi, volendosi mostrare forte, frena i sospiri con fatica, «si scuote con gran forza» e continua a parlare «con fermezza nobile». Federico, invece, possiede la gestualità tipica del servitore, si guarda intorno incuriosito, fa le riverenze, parla con affanno, in presenza del padrone rimane «più indietro di tutti, deve mostrare attaccamento sommo a Roberto, compassionandolo e intenerendosi»; emblematici i suoi gesti anche nelle missioni: racconta gli eventi «con vivacità» e le sue partenze sono sempre di corsa.

Altro considerevole elemento di questo impianto didascalico riguarda la chiara percezione della prossemica e dello spazio scenico possedute dall'autore, che immagina perfettamente come gli attori debbano disporsi sulla scena in un abile gioco di movimento e stasi. Basti come esempio una nota del secondo atto in cui è ben evidenziata la distinzione tra le parti del palcoscenico: «Nel tempo di questo breve dialogo, Raimondo non osservato da Lucinda, perch'egli è nell'innanzi del Teatro, e gli altri nel fondo, si è alzato dal sedile, e si asciuga gli occhi»⁷⁷.

Considerando tutte queste componenti di complessità del *Prigioniero*, non stupisce che si sia deciso di invertire la comparsa delle commedie sulle scene di Parma, lasciando

⁷⁶ Spogliando le didascalie è possibile elencare il repertorio di oggetti scenici previsti per l'allestimento. Si tratta di materiali d'arredo, tra cui uno o più sedili (cfr. I, 1; II, 5; III, 5; IV, 5; IV, 6), un fanale (cfr. III, 8; IV, 6) e un lume (cfr. III, 8); articoli per la persona come la baionetta della sentinella (cfr. II, 2; III, 1), unico personaggio ad entrare in scena armato, come precisa l'autore in una nota; cappelli e altri indumenti (cfr. II, 2; V, 3, 4, 5) e un fazzoletto (II, 5). Sono previsti poi altri oggetti d'uso come alcune monete (cfr. I, 3), una boccetta di spirito (cfr. III, 5); un ritratto (cfr. V, 1); varie lettere e biglietti (cfr. III, 6; IV, 2, 4; V, 3, 4) e un diploma (V, 5).

⁷⁷ *Prigioniero*/ms., II, 5, c. 20r; *Prigioniero*, II, 5, p. 47.

alle maestranze coinvolte nella preparazione il tempo di entrare in maggiore confidenza con la laboriosità del testo vincitore.

L'individuazione delle date effettive delle rappresentazioni è tuttavia compromessa dalla divergenza tra le notizie estrapolate dal carteggio, le informazioni contenute nella «Gazzetta di Parma» e quelle tratte dalla *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale Teatro di Parma* pubblicata da Paolo Donati nel 1830, in cui in particolare si legge:

1773 PRIMAVERA

Rappresentazioni della comica compagnia d'Antonio Sacco, dalla quale furono rappresentate per la prima volta le due commedie premiate dalla R. Deputazione;

8. Giugno. 1. LA MARCIA. dell' ab. Francesco Marucchi.

3. Luglio. 2. IL PRIGIONIERO. di Francesco Albergati Capacelli⁷⁸.

Secondo la ricostruzione di Donati, quindi, le rappresentazioni delle due commedie vincitrici si sarebbero susseguite sulle scene a distanza di circa un mese una dall'altra, durante la stagione di spettacoli primaverili del 1773.

I dubbi sull'attendibilità di tali notizie sorgono facilmente seguendo con attenzione la scansione temporale della corrispondenza tra il vincitore e il segretario della Deputazione. Per fare un breve riepilogo, il primo giorno di giugno Mazza manda la notizia della vittoria del *Prigioniero*, tre giorni dopo invia all'autore le rettifiche da apportare al testo ed è solo del 15 giugno la lettera in cui informa il marchese del calendario delle recite, scrivendogli: «domani sera va in iscena la *Marcia*, da domani otto il *Prigioniero*»⁷⁹. Stando a queste notizie si sarebbe dovuta rappresentare *La Marcia* il 16 giugno e *Il prigioniero*, dunque, otto giorni dopo, il 24 dello stesso mese. Questo programma rientra appieno nella volontà manifestata contestualmente alla comunicazione della vittoria, quando Mazza informava Albergati che della sua commedia «seguirà la recitazione entro lo stante giugno»⁸⁰, come è annunciato anche nella «Gazzetta di Parma»⁸¹.

⁷⁸ PAOLO DONATI, *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale Teatro di Parma*, Parma, Giuseppe Paganino, 1830, p. 34. Non è chiaro se i numeri 1. e 2. facciano riferimento esclusivamente alla successione cronologica di apparizione sulle scene o se Donati abbia confuso la classifica di premiazione, scambiando così l'ordine delle due commedie.

⁷⁹ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 15 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁸⁰ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 1 giugno 1773, *ivi*, cc.n.n.

A conferma del fatto che ai primi giorni di giugno non fosse ancora stato stabilito il calendario delle commedie, si riporta parte di una lettera del 10 giugno del nuovo ministro Sacco diretta alla Teatrale Deputazione, nella persona di Guido Ascanio Scutellari-Ajani:

Quando riescirà a Vostra Signoria Illustrissima di poter accertare il giorno, in cui succederà la prima Recita, si compiacerà di andare intesa con codesto Abbate Schenoni, che fa la Gazzetta, acciò nella prima che sortirà martedì prossimo venturo, possa annunziarlo⁸².

Il ministro, che deve essere stato avvisato di lì a poco dei giorni fissati per le rappresentazioni, intercede presso il sovrano perché approvi la vendita dei volumi con la pubblicazione delle commedie durante le sere di spettacolo. In un comunicato inviato il 15 giugno a Scutellari-Ajani si legge infatti: «Permette Sua Altezza Reale, che i Libri della Comedia, che si rappresenterà dimani sera, sieno venduti in codesto Reale Teatro»⁸³. Queste poche righe, in aggiunta a quanto riporta la «Gazzetta di Parma»⁸⁴, dimostrano che la prima commedia è stata inscenata il 16 giugno del 1773, confutando quindi la versione della *Cronologia* di Paolo Donati.

Fino a questo punto le notizie sembrano perfettamente in linea con i programmi annunciati, ma possiamo credere che alcune difficoltà siano subentrate e abbiano rallentato i lavori di preparazione dell'allestimento della seconda commedia. Questo ritardo deve aver allarmato l'autore del *Prigioniero*, che non mancò di chiedere spiegazioni

⁸¹ «La R. Deputazione Accademico-Teatrale unanime ne' suffragi, che hanno meritati le due Commedie *il Prigionero*, e *la Marcia*, ne ha aggiudicato la Corona a' loro Autori [...] Ambedue compariranno su queste Scene prima dello spirare di Giugno»: «Gazzetta di Parma», n. 23, 8 giugno 1773.

⁸² Lettera di Gioseffo Sacco a Guido Ascanio Scutellari-Ajani, Parma, 10 giugno 1773, cit.

⁸³ Lettera di Gioseffo Sacco a Guido Ascanio Scutellari-Ajani, Parma, 15 giugno 1773, in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 2 (1770-1779-1783 *Affari diversi*), cc.n.n.

⁸⁴ Come voluto dal ministro Sacco, la «Gazzetta di Parma» uscì il 15 giugno 1773 con l'annuncio che il giorno dopo sarebbe stata rappresentata nel Teatro Reale la commedia *La Marcia* di Francesco Marucchi. Cfr. «Gazzetta di Parma», n. 24, 15 giugno 1773. Successivamente, nella Gazzetta del 22 giugno, si legge che *La Marcia* è stata replicata il giovedì della settimana precedente: cfr. «Gazzetta di Parma», n. 25, 22 giugno 1773. In definitiva si può stabilire che le due recite della *Marcia* siano andate in scena mercoledì 16 e giovedì 17 giugno 1773 nel Teatro Reale di Parma.

in una lettera che, sfortunatamente, non è stato possibile rintracciare⁸⁵. Possiamo, tuttavia, intuirne il tenore dalle parole di risposta del suo corrispondente, datate 2 luglio:

Domani sera seguirà la prima recitazione della sua Commedia, e domenica si replicherà. Male informata l'hanno adunque le voci popolari, sempre rapide, spesso false, sempre alterate. [...] Col primo ordinario le renderò un esatto e sincero ragguaglio del grado di favore che il nostro Parterre, che non è certamente il giudice più illuminato, avrà accertato all'intrecciato affettuoso ed interessante Prigioniero⁸⁶.

È verosimile che qualcun altro abbia fatto al marchese un resoconto poco felice dello stato dei lavori di preparazione del suo *Prigioniero* e che Albergati abbia inteso invece – avvicinandosi ormai la fine del mese – che la commedia fosse già stata rappresentata sulle pubbliche scene. La decisa replica dell'abate chiude la questione, che ci porta ad accettare, per il solo *Prigioniero*, la cronologia di Paolo Donati, che vuole in scena il dramma albergatiano il 3 luglio 1773, come annunciato anche nella «Gazzetta di Parma» del 29 giugno⁸⁷.

In realtà, quello che appare un banale *misunderstanding* pone l'accento su una faccenda che banale non è. Come si è visto, *Il prigioniero* era ritenuta già in partenza una commedia di difficile approccio, con trame di complessità non trascurabili che, unite al poco tempo a disposizione per le prove, probabilmente ne hanno ritardato la realizzazione. Il quadro deve essere stato all'incirca questo: gli attori della compagnia, dopo aver allestito *La Marcia*, si trovarono in difficoltà a far quadrare la rappresentazione della commedia successiva. Parti lunghe da imparare, prossemica complessa da gestire, caratteri fortemente delineati e, naturalmente, una preparazione attorica ancora prematura rispetto alla recitazione “a memoria” imposta dalla *pièce* di Albergati esigevano tempi

⁸⁵ La lettera in questione può essere collocata in un periodo compreso tra il 15 giugno e il 2 luglio, date di due missive di Mazza, giunte a noi come conseguenti, ma la cui lettura palesa l'assenza di una risposta di Albergati nel frammezzo.

⁸⁶ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 2 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁸⁷ «Sabbato prossimo 3. Luglio è il giorno stabilito alla rappresentanza della Commedia intitolata *il Prigioniero*: «Gazzetta di Parma», n. 26, 29 giugno 1773. Sfortunatamente la «Gazzetta» della settimana successiva, uscita martedì 6 luglio, non riporta alcuna notizia dell'avvenuta recita. Il 5 luglio del 1773 nacque il figlio del duca Ferdinando e della Reale Infanta Arciduchessa, tale occasione gioiosa coinvolse tutto il ducato e gettò un cono d'ombra su ogni altro evento: cfr. «Gazzetta di Parma», n. 27, 6 luglio 1773.

tecnici che la scena di Parma non aveva, sia per un calendario stabilito da rispettare, sia per l'imminente nascita del principe⁸⁸.

Ci sentiamo di considerare il segretario al corrente delle serie difficoltà tra cui si dibatteva la compagnia, non fosse altro per il commento sulla capacità di giudizio della platea parmigiana, che ha il sapore di un atto preventivo per preparare l'illustre vincitore ad una *débâcle* già annunciata. Il marchese allora chiede perdono per aver prestato fede «alla voce sparsa falsamente che fosse la Recita già seguita», ma si giustifica spiegando che la sua “fonte” è una persona molto affidabile e degna di essere creduta⁸⁹. Decide comunque di non insistere con le richieste e aspetta ulteriori aggiornamenti.

Il sodalizio mancato con la compagnia Sacchi

Albergati, dunque, non lascia nulla al caso e offre uno strumentario molto fornito agli attori. Non si può nascondere, tuttavia, che unita alla sua esperienza pratica, tra i motivi di tanta premura, ci sia anche (e forse soprattutto) la sua scarsa fiducia negli interpreti. A riprova di ciò inserisce nel testo un tipo di didascalie piuttosto singolare: si tratta di note che prevedono la non attribuzione di alcune azioni agli attori, come nel caso di una scena corale in cui i due giovani innamorati si scambiano parole tristi di abbandono, al cospetto di altri personaggi. L'autore specifica che «è inutile l'assegnare l'azione muta agli altri Attori nel tempo di questo dialogo. È inutile, se intelligenti, ed inutile, se sieno de' soliti Commedianti»⁹⁰. Attorno alla compagnia a cui era stato affidato l'onere di allestire le due opere vincitrici non aleggiava quindi alcuna aspettativa: pure Angelo Mazza si esprime prudentemente su coloro che dovranno recitare la *pièce*, sottolineando il peso capitale dello studio accurato della partitura.

⁸⁸ Come detto, la nascita del principe oscurò qualsiasi altra attività, comprese quelle teatrali, che assunsero il carattere di festeggiamenti, come dimostrano l'attenzione unica riservata alla notizia dalla «Gazzetta di Parma» e numerosi documenti conservati in archivio: cfr. ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 3 (1772-1779 *Lettere d'affari*), cc.n.n.

⁸⁹ Cfr. lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 5 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁹⁰ *Prigioniero*/ms., IV, 5, c. 41r; *Prigioniero*, IV, 5, p. 100.

Mi prometto del maggior successo, quando però i comici sappiano a dovere la parte loro, senza di che gli è impossibile accompagnar col gesto, col movimento della persona, colla variata flessibilità della voce l'indole de' sentimenti e de' caratteri. Questo è il difetto, o per meglio dire, uno dei difetti giustamente riprovati ne' Commedianti Italiani, aggravati dal soverchio numero de' drammi⁹¹.

Toccato su un argomento sensibile, il marchese risponde di avere avuto, a suo discapito, grande esperienza degli «innumerabili difetti de' Commedianti italiani»⁹². Così, come colpito da una maledizione, il *Prigioniero* ebbe sulle scene di Parma un esito alquanto infelice. Le ragioni di tale insuccesso, che non recò «né meraviglia né mortificazione» in un Albergati apparentemente preparato alla notizia⁹³, sono esposte da Mazza – ormai uscito dal suo ruolo istituzionale e insignito di quello di confidente del marchese – che incolpa il pubblico, usando parole forti:

All'infuori di 50 persone fornite di ottimo gusto e che conoscono il cuore umano, i sottili artifizi dell'arte teatrale, le vere fonti del mondano costume e i rispettabili diritti del medesimo teatro; il volgo della nostra platea ch'è veramente volgo in numero e in misura è stato pressoché nulla colpito e penetrato⁹⁴.

Sollewa però anche il problema di una recitazione poco affinata, imputando agli attori di non essersi atteggiati nella maniera corretta, in particolare nel momento di maggiore impatto emotivo, il terzo atto che, secondo le parole del segretario «è stato per intero tradito dal Conte Filiberti»⁹⁵.

Mancando la compagnia stabile del teatro ducale, dunque, gli accademici si rivolsero per necessità ad un gruppo saldo e ben noto nel panorama teatrale contemporaneo, la *troupe* di Antonio Sacco⁹⁶, che aveva già lavorato a Parma il decennio precedente⁹⁷ e della quale Albergati aveva un'opinione per nulla garbata.

⁹¹ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 2 luglio 1773, cit.

⁹² Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 5 luglio 1773, cit.

⁹³ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 8 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

⁹⁴ Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 7 luglio 1773, *ivi*, cc.n.n.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A proposito della presenza della *troupe* Sacchi a Parma in occasione del concorso del 1773, si veda quanto riportano Franco Vazzoler e Giulietta Bazoli in: *Commento [a Introduzione per Parma estate 1771]*, in CARLO GOZZI, *Versi per gli attori. Introduzioni, prologhi e congedi*, a cura di Giulietta Bazoli e Franco Vazzoler,

[La mia commedia] è stata sulle scene portata dagli italiani comici traditori. Io li conosco tutti fondatamente e so quanto pesano nell'onestà, nel sapere, e nella diligenza. Non saria possibile ch'io per commedianti italiani scrivessi una riga; e quando è stato palese l'onore che cotesta Regia Deputazione m'ha compartito ben sanno molti e molti ch'io subito ho detto: tocca ora alli comici sciagurati lo strapparmi per quanto potranno quel glorioso alloro che m'è stato generosamente accordato. Fralli comici, li peggiori nelle cose studiate sono coloro della Truppa Sacchi⁹⁸.

È palese che l'indifferenza dimostrata all'inizio per l'insuccesso del suo *Prigioniero* è in realtà apparente ed è altrettanto palese quanto questa *débâcle* rappresenti un pretesto per scagliarsi, ancora una volta, contro la recitazione dei comici di Sacco più in generale. L'autore della commedia non si limita ad esprimere privatamente al suo corrispondente parmigiano la delusione e il rincrescimento per il fiasco, ma lo fa anche pubblicamente, rincarando la dose, nella prefazione dell'edizione del *Prigioniero* raccolta nel *Nuovo teatro comico* da lui curato.

Questa Commedia ottenne nell'anno 1773 la prima corona della regia Teatrale Deputazione di Parma. Nell'Autunno dell'anno medesimo fu rappresentata quattro sere da una nobile Compagnia nell'amena sontuosa Villa del Signor Senatore Conte Gian-Francesco Aldrovandi, della Camaldoli, vicinissima a Bologna; e fu numeroso il concorso, e più che

Venezia, Marsilio, 2018, pp. 388-389. Vazzoler e Bazoli hanno rintracciato la documentazione che attesta l'ingaggio della compagnia Sacchi a Parma e precisano che si trova conservata in ASPR (*Conto delle spese in occasione delle due comedie premiate ed eseguite in questo Regio Ducal Teatro dalla comica compagnia Sacco nella primavera 1773*, in ASPR, *Computisteria farnesiana e borbonica*, Fili correnti, b. 935a). Secondo Anna Scannapieco, la ragione di tale convocazione è da collocare nel «credito che [la compagnia] godeva anche nell'interpretazione del repertorio premeditato»: cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzzi e i comici*, in ANDREA FABIANO (a cura di), *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*. Atti del convegno di Studi, Paris, 23-25 novembre 2006, in «Problemi di critica goldoniana», n. XIII, 2006, pp. 11-27, citazione a p. 26, nota 36.

⁹⁷ La compagnia aveva rappresentato delle commedie a Parma nel 1762, come ci fa sapere Goldoni in una lettera ad Albergati: «Ora me la spasso qui molto bene fra Parma, e Colorno. Ho goduto le ultime tre recite dell'opera in musica e dimani va in scena la compagnia del Sacchi, e vedrò qualche sua commedia», copia di Lettera di Carlo Goldoni a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 2 luglio 1762, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), numero 14, cc.n.n; La stessa lettera si ritrova anche nell'epistolario curato da Ortolani, con leggere variazioni, ininfluenti ai fini del nostro discorso: cfr. CARLO GOLDONI, [Lettera] LXXXI. *Al marchese Francesco Albergati*, Parma, 2 luglio 1762, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 253-254.

⁹⁸ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 8 luglio 1773, cit. Queste dichiarazioni si riscontrano, in effetti, in una lettera ad Alessandro Carli: «La mia Commedia ha avuto dalla lettura il primo Premio. Or lasci pure alla Truppa Sacchi a far sì ch'abbia dalla Recitazione il primo Biasimo», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 23 giugno 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 26.

mediocre l'applauso. I Giornali d'Italia più accreditati, ed anche alcuni degli Oltramontani parlarono di essa Commedia con qualche approvazione. Fra sì fausti avvenimenti venne la meschina vilipesa, e malmenata su varie pubbliche Scene dalla Compagnia del Sacchi. Ma non può la Compagnia del Sacchi essere imputata, se non di sbaglio. Non s'avvide essa, che questa Commedia, e così l'altre mie [...] son destinate soltanto ad uso di Persone nemiche dell'ignoranza, della trascuraggine, della scurrilità⁹⁹.

Difficile dire se il marchese avesse a cuore più il pregio della *pièce* o la sua buona riuscita sulle scene, ma è fuori dubbio che, forte della sua più che decennale esperienza come allestitore e attore, non abbia sopportato una preparazione lacunosa e approssimativa da parte della compagnia Sacchi. Difficile anche dire se abbia maggiormente influito il carattere “terzo” di questa commedia, faticoso per il pubblico italiano non avvezzo al gusto soavemente lacrimoso delle scene albergatiane, o la recitazione dei comici di professione non ancora ben disposti nei confronti delle “cose studiate” o – rubando un'espressione goldoniana – «el premedità»¹⁰⁰.

A Parma, tra la primavera e l'estate del 1773, si trovava anche Carlo Coralli, come leggiamo dallo scambio di lettere tra Albergati e Mazza. È presumibile che Coralli si trovasse nel ducato al seguito della compagnia Sacchi e che proprio dalle sue parole Albergati avesse appreso della scarsità d'applausi per il suo *Prigioniero*¹⁰¹, esperienza che concretizzò una delle imperfezioni che il *Programma* di Paciaudi temeva e si proponeva di evitare.

⁹⁹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione ingenua [al Prigioniero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, cit., vol. III (1775), pp. 93-94. Si veda anche la successiva: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Prigioniero]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Opere*, vol. II (1783), pp. 5-7.

¹⁰⁰ Ci si riferisce alla celebre battuta di Pantalone nel *Teatro comico* quando, parlando con Ottavio, dice: «Le commedie de carattere le ha butà sottosora el nostro mistier. Un povero commediante che ha fatto el so studio secondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dir all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità de studiar, e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazion, bisogna, che el ghe pensa, bisogna, che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre ogni volta, che se fa una niova commedia, dubitando, o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xè necessario» (CARLO GOLDONI, *Il teatro comico*, in CARLO GOLDONI, *Il teatro*, a cura di Marzia Pieri, 3 voll., Torino, Einaudi, 1991, vol. I, p. 115).

¹⁰¹ Per la presenza a Parma di Coralli ci riferiamo alla lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 15 giugno 1773, cit. e alla lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 7 luglio 1773, cit.

L'ignoranza, l'irreflessione, l'insufficienza degli Attori recano sovente freddezza, languore, confusione nel Dramma il più espressivo, il più toccante, il meglio ordinato¹⁰².

La delusione per come si era conclusa la vicenda al concorso parmense non deve aver frenato il desiderio di gloria di Albergati tanto che l'anno successivo tentò ancora di salire sul podio con un'altra commedia dal titolo *L'ospite infedele*, commedia in cinque atti, in versi sciolti, inviata con lo pseudonimo di Filantropo¹⁰³. Questa non ottenne molto riscontro da parte della giuria, che la giudicò generalmente buona, ma non all'altezza della medaglia. Jacopo Antonio Sanvitale l'avrebbe trovata ottima «se molte superflue dicerie non la rendessero troppo prolissa», un altro giudizio non firmato rileva che il titolo non è adatto ad una commedia. In generale viene valutata una commedia di buona fattura, ma con una divisione degli atti non equilibrata e con caratteri che non soddisfano i giudici, scontenti particolarmente per il personaggio del protagonista che «infastidisce» l'azione con i suoi toni. Il solo Pagnini si esprime con parole di lode definendo la commedia «un lavoro di valente maestro, che ben conosce il costume, il teatro, la poesia e la lingua»¹⁰⁴, ma non bastò per permettere alla commedia di aggiudicarsi un premio e la lettera di presentazione dell'autore con la vera identità è rimasta chiusa, come dimostra una postilla a matita dell'archivista¹⁰⁵.

Albergati verificò che la «vera, e giudiziosa maniera di animare»¹⁰⁶ i drammi che il *Programma offerto alle Muse* auspicava, non era né sicura né prevedibile e, per lui, il ducato di Parma non rappresentò certo quel palcoscenico dove si potesse avverare la «magia delle Scene»¹⁰⁷ sognata dagli ideatori del Concorso tre anni prima della sua vittoria.

¹⁰² [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. X.

¹⁰³ Cfr. Lettera di Filantropo [Francesco Albergati Capacelli] al Segretario della Regia Accademica Deputazione di Parma, Venezia, 29 gennaio 1774, conservata in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.

¹⁰⁴ I giudizi su *L'ospite infedele* sono conservati in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n. Il fascicolo contiene: il giudizio di Jacopo Antonio Sanvitale del 19 febbraio 1774, un giudizio non firmato e senza data, il giudizio di Guidascanio Scutellari Ajani del 13 febbraio 1774, il giudizio di poche righe di Giuseppe Maria Pagnini, senza data.

¹⁰⁵ La postilla recita: «Aperta da me». Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli agli Accademici della Regia Accademica Deputazione di Parma, Venezia, 29 gennaio 1774, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.

¹⁰⁶ [PAOLO MARIA PACIAUDI], *Programma*, cit., p. X.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

2. Un “allievo” di Albergati alla Comédie Italienne

Albergati riferimento in patria per attori italiani nei teatri europei

Ma tolga il Cielo, che volessi dar me per esempio o parlare d'educazione io, che non ho viaggiato. Senza viaggiare l'uom resta, secondo alcuni, un balordo. Ebbene; non ho viaggiato, e mi sono privato così d'un piacere, che certamente è de' più vivi. [...] io non porrò mai il viaggio fralle utili, ma bensì fralle cose piacevoli, e pericolose. In questo secolo illuminato dall'ottima filosofia, dalla circolazione di tutte le notizie importanti mediante la stampa di libri eccellenti, di carte geografiche esattissime, di pitture vivaci d'ogni vario costume, carattere, e maniera di pensare; in un secolo, che schiude liberalmente tutti i segreti de' governi, e le fonti del commercio; che comunica tutti gli articoli, tutte le scoperte, tutti i tratti della storia morale, e naturale, si può asserir francamente che la vantata necessità del viaggiare sia divenuta una mera visione. [...] Chi è dotato di sano e penetrante intelletto, chi sa legger con profitto, con riflessione, con arte combinatoria, e con metodo può agevolmente divenire stando nel medesimo suo gabinetto, e conferendo con persone sagaci un amabilissimo viaggiatore, un bravo cittadino del mondo¹⁰⁸.

Nonostante le sue visioni illuministe, la sua conoscenza delle lingue straniere, il titolo ottenuto alla corte polacca e lo sguardo sempre rivolto oltre i confini della sua terra natale, Albergati non ebbe mai il desiderio (o il coraggio) di affrontare il mondo nelle vesti di viaggiatore, come invece avevano fatto numerosi suoi conoscenti ad amici, tra cui il conte Alessandro Carli e Giuseppe Antonio Taruffi. Nel Settecento, oltre ai nobili che si avventuravano nel cosiddetto *Grand Tour*, esplorando l'Europa alla ricerca di stimoli intellettuali e per approfondire conoscenze specifiche – fossero esse di ambito scientifico

¹⁰⁸ [Lettera di] Albergati a Zacchirolì, Venezia, 17 ottobre 1778, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Raccolta di Lettere capricciose*, cit., vol. I, pp. 16-25, citazione alle pp. 22-23. Il suo pensiero sulle scomodità e i rischi del viaggio viene ripreso anche in una lettera successiva, che ribadisce la sua idea contraria all'uscita dalla patria: «Non vi dirò che mi sia noioso il viaggiare quanto mi sono noiose le cerimonie, ma poco manca. La differenza è che le cerimonie m'assediano in modo attivo e passivo, ancor non volendo; laddove i viaggi, se non voglio movermi, non mi potranno mai recar fastidio. Quando nella mia calma, nel mio metodico vivere, nella mia poltrona penso ai disagi a cui espongono i viaggiatori, mi sento per loro gelar il sangue. I miei punti fissi di passaggio e d'appoggio sono Venezia, Logoscuoro, Ferrara, Bologna, e Zola, e così sempre con ordine retto, o con ordine rovesciato. Io non voglio naufragi, non voglio precipitar da montagne; non voglio boschi ove m'assalgano i masnadei; non voglio in fine né di giorno, né di notte pericolo alcuno imminente», [Lettera di] Albergati a Zacchirolì, Venezia, 8 gennaio 1780, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIROLI, *Raccolta di Lettere Capricciose*, vol. II, pp. 182-188, citazione a p. 184.

o artistico – si assiste anche all'emigrazione di numerosi professionisti dell'arte drammatica, come nel caso del poeta di compagnia Carlo Goldoni, altro esempio molto vicino ad Albergati. A viaggiare erano però, in particolar modo, gli attori, eredi della tradizione dei comici dell'Arte, per i quali il viaggio era insito nel loro mestiere da quando recitare aveva assunto i caratteri della professione vera a propria¹⁰⁹. Tra i corrispondenti di Albergati si annoverano anche alcuni di loro, attori di origine italiana, in esercizio negli stati Europei, per i quali egli rappresentava un punto di contatto con la patria e un protettore, come nel caso del comico Luigi Delicati e sua moglie.

Secondo quanto riporta Bartoli nella sua raccolta di notizie sui comici italiani, Delicati era originario di Ravenna e iniziò la sua carriera recitando nel ruolo dell'Innamorato e, più raramente, sostenendo la maschera di Brighella in diverse compagnie girovaghe. Lavorò nella troupe di Domenico Bassi, negli anni in cui aveva in gestione il Teatro di San Cassiano a Venezia (fino al 1774). Passò poi nella neonata compagnia di Faustina Tesi con la quale, però, la collaborazione durò soltanto un anno. Dalle informazioni raccolte da Bartoli si ricava che «ebbe più mogli», ma Mirella Schino, autrice della voce dedicata al comico nel Dizionario Biografico degli Italiani, precisa che dalla fine degli anni Ottanta Delicati si stabilì al fianco di una non meglio precisata Margherita, cantante d'opera buffa. Fu con lei – o al suo seguito – che si trasferì a Londra nel novembre del 1788, per calcare le scene inglesi, prima di tornare in Italia¹¹⁰. Proprio per questo viaggio in Inghilterra, Delicati si servì del «valido Patrocinio»¹¹¹ di Albergati,

¹⁰⁹ Sull'argomento molto vasto del legame tra l'attore di professione e la vita itinerante si vedano almeno: FERDINANDO TAVIANI, MIRELLA SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, in particolare la sezione VII. *Boulevard des Italiens*, pp. 279-293; SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014; SIMONA BRUNETTI, *La Commedia dell'Arte*, in LUIGI ALLEGRI (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 129-158; SIRO FERRONE, *Journeys*, in CHRISTOPHER B. BALME, PIERMARIO VESCOVO, DANIELE VIANELLO (edited by), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 67-75.

¹¹⁰ Per tutte queste informazioni si fa riferimento alla voce *Delicati Luigi*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I, p. 194 e alla voce *Delicati, Luigi*, a cura di Mirella Schino, in DBI, vol. XXXVI (1988), pp. 637-639. Per uno sguardo più generale sui viaggiatori italiani verso l'Inghilterra durante il XVIII secolo, si segnala il recente volume: FABIO PESARESI, *La scoperta dell'Inghilterra. Epistolari e diari dei viaggiatori italiani del Settecento*, Verona, QuiEdit, 2015.

¹¹¹ Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 febbraio 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

probabilmente conosciuto a Venezia tramite la terza moglie del marchese, Teresa Zampieri, come si può ipotizzare leggendo queste righe:

Vostra Eccellenza ringrazi intanto la Dama Zaguri per parte nostra. La supplico di fare il simile con Sua Eccellenza Teresa nostra Degnissima Padrona per la Lettera fatta al Maestro Martellari, quale viene spesso da noi, ed assiste mia moglie¹¹².

La prima lettera scritta ad Albergati è un interessante quadro di quali passaggi furono necessari alla coppia di artisti per ottenere un ingaggio a Londra. Il viaggio ebbe come prima tappa Bergamo, seguita poi da Torino, da dove proseguirono senza soste fino a Lione e lì si fermarono un paio di giorni. Da Lione arrivarono a Parigi in sei giorni e trascorsero una settimana nella capitale francese. Questo periodo permise loro di incontrare un tale signor Ravelli e l'impresario londinese Gallini, che proprio in quell'anno aveva deciso di formare una nuova compagnia, a seguito dell'incendio del King's theatre da lui gestito¹¹³. Dopo una dettagliata relazione sulle tappe del viaggio e sugli incontri fatti in vista del loro arrivo a Londra, Delicati inviò il catalogo delle opere che si apprestavano ad allestire:

La prima Opera che anderà in Scena sarà *La cosa rara*, di cui già stiamo studiando le parti. Doppo anderà in Scena *Iffigenia* Opera Seria di Cherubini, e la reciterà la Giuliani, la terza opera sarà il *Disertore*, che scriverà il Maestro Tarchi per Marchesi, e mia moglie¹¹⁴.

¹¹² A indurre il pensiero che il legame tra i due si sia consolidato a Venezia sono anche alcuni riferimenti ai teatri veneziani di San Samuele e di San Benedetto: cfr. Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 20 novembre 1788, *ivi*, cc.n.n.

¹¹³ Per uno studio preliminare sulla sua figura e il suo lavoro si rimanda alla voce *Gallini, Giovanni Andrea Battista*, a cura di Andrea Pini, in DBI, vol. LI (1998), pp. 679-680. Un ulteriore importante aiuto per presentarsi in terra inglese, venne offerto da altre figure, come spiega Delicati: «Con somma affabilità ci accolse a Parigi Sua Eccellenza Cavalier Cappello Ambasciatore per cui ci favori Lettera Commedatizia L' Eccellenza illustrissima Zaguri, e ci accompagnò con Lettera a codesto Presidente Conte Poderini, che parimenti ci accolse gentilmente, ed è stato a farci visita, come pure fece il Cavalier Cappello a Parigi, avendoci onorato più volte al nostro albergo, e ci procurò ancora del Duca di Orset Ministro d'Inghilterra a Parigi una lettera per una delle prima Miledi, la quale non abbiamo ancora consegnato per essere in campagna», Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 febbraio 1789, cit.

¹¹⁴ Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 20 novembre 1788, cit. Il celebre cantante Luigi Marchesi aveva debuttato a Londra proprio nel 1788, con l'opera *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti. Per un approfondimento si rimanda almeno alla voce *Marchesi, Luigi*, a cura di Laura Spreti, in DBI, vol. LXIX (2007), pp. 598-600 e alla recente monografia: STEFANO ARESI, *«In note velocissime»: vita e arte di Luigi Marchesi musico soprano (1754-1829)*, Livorno, Sillabe, 2016. Secondo quanto scrive Delicati, il rapporto

Le due lettere del comico, inviate ad Albergati, costituiscono una ragguardevole testimonianza dell'accoglienza riservata agli artisti italiani nei teatri londinesi e offrono un interessante spaccato sul funzionamento della macchina spettacolare, sulle preferenze del pubblico locale e sullo svolgimento della vita teatrale della città. Albergati, dunque, senza mai aver messo piede in Inghilterra, poteva farsi un'idea molto concreta di quale era la prassi corrente applicata ai vari fronti dello spettacolo.

Nello specifico, riguardo ai primi successi dei coniugi Delicati sulle scene londinesi, a partire dal dicembre del 1788 (mese di apertura del teatro), il marchese veniva informato che la cantante aveva ottenuto un «felice esito», era «compatita moltissimo» ed erano perfino state stampate le arie che aveva cantato. Infatti l'attore spiegava che «è costume di Londra, che non si stampano che quelle arie del Teatro che danno piacere al Pubblico»¹¹⁵. Anche per lui gli spettatori londinesi avevano un buon riguardo e osservava: «è un Pubblico che ascolta tutti»¹¹⁶, forse sottintendendo un confronto con quello veneziano, molto meno “democratico”.

In uno scambio di favori e contatti, dall'esperienza di patronato nei confronti dei due artisti, Albergati guadagnò, negli anni a seguire, la diffusione di alcune sue commedie in territorio britannico. Quel signor Ravelli nominato dal comico e incontrato a Parigi, si rivelò essere Antonio Ravelli, un editore attivo nell'ambiente teatrale londinese che, nel 1793, scrisse ad Albergati a proposito di un progetto che lo coinvolgeva:

L'onore ch'ebbi d'esser ricevuto con tanta bontà dall'Eccellenza Vostra quando ebbi il piacere di scritturare la Signora Delicati per il Teatro di Londra cinque anni sono mi dà il Coraggio di Supplicare l'Eccellenza Vostra di un favore che non dubito punto di ottenere. Diverse Dame e Cavalieri Inglesi amatori della lingua italiana avendo goduto rappresentare in Italia alcune delle di Lei Commedie desidererebbero di leggerle. Un tal desiderio mi ha posto in capo il progetto di farne una bellissima edizione in Londra che possa accostarsi al merito dell'Autore¹¹⁷.

tra Marchesi e Margherita era molto buono: «Marchesi è molto nostro Amico, ed ha molta bontà per mia moglie», Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 febbraio 1789, cit.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 19 luglio 1793, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

Dal 19 luglio 1793, data di questa prima missiva di Ravelli, al compimento della proposta edizione passò più di un anno¹¹⁸, durante il quale i due si scambiarono informazioni e lavorarono a distanza su un'opera che poteva portare ad entrambi un guadagno. Albergati infatti poteva vantare il pregio di essere letto e conosciuto anche in Inghilterra; mentre Ravelli, grazie al permesso ottenuto di dedicare l'edizione alla Regina, garantiva una protezione alla sua famiglia¹¹⁹.

Prima di allora, però, i contatti albergatiani con il mondo teatrale europeo si erano concentrati a Parigi, senza dubbio motivati dalla sua costante corrispondenza con Carlo Goldoni, che riferiva al marchese anche i lati più pratici del suo impegno presso la Comédie Italienne, tra cui lo stipendio che riceveva (molto inferiore rispetto a quello di un attore qualsiasi, secondo la sua opinione)¹²⁰, le sue prime difficoltà con i comici e le esigenze di arruolare nuovi attori presso la compagnia del teatro italiano. Nel 1764 il commediografo scrisse ad Albergati in merito ad una richiesta di ingaggio per un attore bolognese, che però non andò a buon fine:

Io non le ho mai detto niente in proposito dell'Ugolini che più volte mi ha raccomandato, perché il caso era dubbioso, ma ora è deciso che il Rubini resta, e non è possibile di proporne un altro¹²¹.

¹¹⁸ La raccolta non riporta la data di edizione, ma dalla filigrana si ricava che venne stampata nel 1794; in dettaglio si può ipotizzare che i due volumi siano usciti negli ultimi mesi di quell'anno. L'ultima lettera conservata in ASBO è infatti di metà ottobre e in essa l'editore includeva la *Prefazione*, chiedendo ad Albergati un giudizio e invitandolo ad apporre le modifiche ritenute opportune: cfr. Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 14 ottobre 1794, *ivi*, cc.n.n. Per tutti i dati relativi alla raccolta e alle opere contenute in essa si rimanda all'edizione stessa: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Scelta di commedie e novelle morali, dedicata, con permissione, a sua maestà la regina della Gran Bretagna, dall'editore Antonio Ravelli*, 2 voll., Londra, Da' torchi di Giuseppe Cooper, [1794].

¹¹⁹ A proposito dell'impresa, Ravelli confidava al marchese: lo «scopo principale è stato di procurare una protezione a miei Figli, avendone quattro», Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 settembre 1794, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

¹²⁰ Cfr. CARLO GOLDONI, [Lettera] CXV. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 10 gennaio 1764, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 307-309, citazione a p. 307.

¹²¹ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXII. *Allo stesso [Marchese Francesco Albergati]*, Parigi, 28 maggio 1764, *ivi*. Pensiamo il riferimento sia ad Alberto Ugolini, attore bolognese, che Bartoli indica essere stato legato, ad inizio attività, all'ambiente accademico della sua città. Non si conoscono i suoi rapporti con Albergati, ma si può ipotizzare che siano sorti in seno al teatro dilettantistico frequentato da entrambi a Bologna. Alcune tracce del suo lavoro si leggono alla voce *Ugolini Alberto*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. II, pp. 266-267. Per Federico Rubini ci si serve della descrizione che ne fa Paolo Bosisio: «Federico Rubini [...]: romano, si trova impegnato per un triennio nella compagnia del veneziano teatro S. Luca nel 1745 [...]. Esordì nel ruolo del Dottore presso la *Comédie Italienne* nel 1760, ma non avendo ottenuto successo, dovette andarsene nel 1764, nonostante la protezione del Goldoni che lo ammirava»,

In un'altra occasione fu Albergati a ricevere una preghiera di aiuto in un affare di reclutamento che aveva per oggetto l'«Arlecchino Sacco della compagnia Medebach»¹²². Dalla lettera del 27 maggio 1765 si evince che Sacco si trovava a Bologna e che Goldoni preferiva arrivare al comico per via indiretta, non volendo «far dispiacere a Medebach»¹²³. La lettera di risposta del comico venne successivamente recapitata a Goldoni proprio tramite Albergati, ma – secondo quanto scrive Andrea Fabiano – le trattative non furono immediate e si raggiunse un accordo soltanto nel 1767, anno in cui Sacco debuttò a Parigi, partecipando ad una sola stagione teatrale¹²⁴.

Sebbene non sia obiettivo di questo lavoro di tesi ricostruire le vicende dei comici ingaggiati alla Comédie Italienne e nemmeno ripercorrere tutte le tappe del teatro degli italiani a Parigi nel corso del Settecento¹²⁵, ricordare la lettera scritta al marchese risulta

PAOLO BOSISIO, *Note*, in CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 1090, nota 8. Le stesse informazioni sono confermate da Gianna Paola Tomasina nel suo studio dedicato a Carlo Bertinazzi: cfr. GIANNA PAOLA TOMASINA, *L'ultimo Arlecchino del re. Carlo Antonio Bertinazzi detto Carlino (1710-1783)*, Bologna, Pàtron, 2013, p. 194.

¹²² CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXXVII. *Al Marchese Francesco Albergati*, Versailles, 27 maggio 1765, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 344-346, citazione a p. 344. Goldoni, nella lettera in questione, non esplicita il nome proprio dell'attore, lasciando spazio a due strade. A rispondere al titolo di «Arlecchino Sacco», nel 1765, potevano essere il celebre Antonio Sacco (conosciuto anche come Truffaldino) e Felice Sacco, detto Felicino Sacchetto. Ortolani, nelle *Note* alla lettera citata identifica l'attore con il primo (cfr. GIUSEPPE ORTOLANI, *Note*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, p. 827). Goldoni però specifica che l'Arlecchino nominato è in servizio presso la compagnia Medebach; questo dettaglio porta a pensare che l'oggetto delle richieste sia allora Sacchetto. Quest'ultimo, nelle fila della truppa Medebach, copriva infatti il ruolo di secondo Zanni. Anche Bartoli ricorda che Felice Sacco venne chiamato a Parigi, non rimanendo però a lungo: cfr. voce *Sacchi Felice*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. II, p. 142. Questa pista è confermata anche in un recente saggio di Andrea Fabiano che introduce l'edizione nazionale degli scenari parigini di Goldoni: cfr. ANDREA FABIANO, *Introduzione* in CARLO GOLDONI, *Scenari per la Comédie-Italienne*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 11-52, in particolare pp. 33-37.

¹²³ CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXXVII *Al Marchese Francesco Albergati*, Versailles, 27 maggio 1765, cit., p. 344.

¹²⁴ Cfr. ANDREA FABIANO, *Introduzione* in CARLO GOLDONI, *Scenari per la Comédie-Italienne*, cit., pp. 34-35.

¹²⁵ L'argomento è stato oggetto di numerose indagini che hanno portato alla pubblicazione e diffusione di saggi specialistici, a cui si rimanda per ogni approfondimento. Per quanto riguarda la storia del primo Teatro degli italiani a Parigi si vedano almeno i seguenti lavori: VIRGINIA SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris: 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990; RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne, 1660-1697. Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990; CHARLES MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin: Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena Editore - Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002. Per una bibliografia di base (susceptibile di ampliamento) si rimanda almeno a: PAOLA RANZINI, *I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un catalogo delle robe inedito*, in «Problemi di critica goldoniana», a. IX, 2003, pp. 7-168; ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006, in particolare il terzo capitolo (*Les bouffons dans leur théâtre: le «projet Goldoni» à la Comédie-Italienne (1760-1762)*), pp. 45-69; RENZO GUARDENTI, *Varietà di forme spettacolari: l'esempio della*

importante per due motivi. Da un lato conferma, ancora una volta, il legame tra il commediografo veneziano e Albergati, alla base di un rapporto non solo “ideale”, ma concentrato anche su questioni molto pratiche; dall’altro, le parole di Goldoni illustrano chiaramente il sistema di reclutamento della compagnia degli italiani a Parigi e le condizioni proposte. All’attore invitato venivano pagati il viaggio di andata e quello di ritorno. Per il primo anno l’attore avrebbe guadagnato due o tre mila lire, «secondo l’abilità e secondo il credito della persona». Il primo anno veniva considerato una sorta di periodo di “prova” per il comico: in caso di gradimento della sua arte, il suo ingaggio sarebbe stato aumentato a «mezza parte, o a tre quarti di parte», potendo diventare successivamente a parte intera, con uno stipendio di quattordici o quindici mila lire francesi¹²⁶. Tenere in considerazione che Albergati fosse al corrente di queste dinamiche diviene un presupposto per una successiva impresa di collocamento di un attore italiano nell’ambiente teatrale parigino.

Dal segretariato alle scene: l’esperienza di Carlo Coralli

A distanza di quasi un decennio dalla preghiera di aiuto per intermediare l’ingaggio di Sacco, Albergati si occupò ancora di faccende relative all’assunzione di comici per la Comédie Italienne, condividendo nuovamente la missione con Goldoni. In quest’ultimo caso, però, la vicenda lo toccò molto più da vicino, perché ad essere proposto per la compagnia parigina fu proprio Carlo Coralli, suo segretario particolare fino al 1772.

Secondo Bartoli, il motivo della chiamata di Sacco nel 1765 si spiegava con la necessità da parte dei direttori degli spettacoli di trovare un attore abile nella maschera

seconda Comédie Italienne, in FEDERICO DOGLIO, MYRIAM CHIABÒ (a cura di), *Fortuna Europea della Commedia dell’Arte*. XXXII Convegno Internazionale (Roma, 2-5 ottobre 2008), Roma, Torre d’Orfeo, 2008, pp. 45-58; SILVIA SPANU FREMDER, *Le répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris durant la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse soutenue à l’Université Paris-Sorbonne le 29 novembre 2010; EMANUELE DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011; JESSICA GOODMAN, *Goldoni in Paris. La Gloire et Le Malentendu*, Oxford, Oxford University Press, 2017; ANDREA FABIANO, *La comédie-italienne de Paris et Carlo Goldoni: de la commedia dell’arte à l’opéra-comique, une dramaturgie de l’hybridation au XVIIIe siècle*, Paris, PUPS, 2018.

¹²⁶ Cfr. CARLO GOLDONI, [Lettera] CXXXVII, *Al Marchese Francesco Albergati*, Versailles, 27 maggio 1765, cit., p. 345. Goldoni poi specificava che dopo quindici anni di servizio, ai comici spettava «la pensione di mille lire in vita»: *ibidem*.

dello Zanni che potesse alternarsi al celebre Carlo Bertinazzi, Arlecchino ufficiale della Comédie Italienne, conosciuto come Carlin¹²⁷. La missione di ingaggio di un sostituto di Carlin durò anni, all'inizio per cercare qualcuno che potesse sostituirlo soltanto sporadicamente, considerato che la parte era molto fisica e stancante e, pertanto, imponeva periodi di riposo e di pausa dalle scene. Léon Chancerel spiega infatti:

Le rôle de l'Arlequin était une chose si importante que, même [dans] les plus beaux jours de Carlin, on s'occupait d'en avoir un autre qui le pût suppléer en cas de maladie ou d'accident. Peut-être l'accident de la jambe cassée en 1775-74 où le public était resté 3 mois privé de son Arlequin favori sentit-on plus clairement cette nécessité. Ce rôle d'Arlequin aussi tentait les jeunes débutants et c'était à qui se berçait de l'espoir de partager ou d'éclipser la gloire de Carlin.

Le 9 Juin 1751, veille de la Fête-Dieu, il y avait déjà eu les débuts du Seigneur Falchi, polonais. Le 27 avril 1757, on essaya de Bigottini [...]. Le 5 avril 1758 c'est le Seigneur Marignon¹²⁸.

Nel 1765, come si è visto, al gruppo si aggiunse Sacco, ma nessuno di questi tentativi fu duraturo. Intorno al 1770 l'esigenza di avere un rimpiazzo per la maschera di Arlecchino divenne sempre più pressante, per alleggerire il carico all'ormai affaticato (e vicino alla vecchiaia) Bertinazzi. L'incarico di cercare un attore per tale ruolo venne affidato a Francesco Zanuzzi, detto Vitalbino per i suoi esperimenti di imitazione dell'arte

¹²⁷ Carlo Bertinazzi, detto Carlin (1710-1783), si formò come comico nella maschera di Arlecchino in Italia, nelle scene di diverse piazze e venne ingaggiato al Teatro italiano di Parigi nel 1741, per rimpiazzare lo scomparso (e molto amato) Tommaso "Thomassin" Visentini, morto nel 1739. Per un profilo dettagliato sulla sua persona e sulla sua attività si vedano le approfondite ricerche di Léon Chancerel: SHT, *Fonds Chancerel*, Carton R4 (*Carlin*); SHT, *Fonds Chancerel*, Carton R4 bis (*Carlin*). I materiali di Chancerel comprendono ricerche documentali effettuate presso vari istituti archivistici italiani e francesi e il manoscritto del volume dedicato a Carlin che lo studioso si apprestava a terminare e pubblicare tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del XX secolo. L'autografo, dal titolo *Grandes et petites chroniques de la Comédie Italienne à Paris. Le dernier Arlequin du Roi Carlo Antonio Bertinazzi, dit CARLIN 1710-1783* (M.s. L. Chancerel 1^{ère} rédaction) è tuttora inedito (anche se la SHT ha dimostrato l'interesse a procedere con la sistemazione e pubblicazione del manoscritto), ma si segnala che molte delle ricerche sono confluite (traslate in italiano) nel saggio: GIANNA PAOLA TOMASINA, *L'ultimo Arlecchino del re*, cit.

¹²⁸ SHT, *Fonds Chancerel*, Carton R4 bis (*Carlin*), *Grandes et petites chroniques de la Comédie Italienne à Paris. Le dernier Arlequin du Roi Carlo Antonio Bertinazzi, dit CARLIN 1710-1783* (M.s. L. Chancerel 1^{ère} rédaction), c.n.n. «Il ruolo dell'Arlecchino era una questione così importante che anche ai più bei giorni di Carlin ci si occupava di avere un altro che lo potesse supplire in caso di malattia o d'incidente. Forse in occasione dell'incidente della gamba rotta nel 1755-54, in cui il pubblico era rimasto tre mesi senza il suo Arlecchino preferito, si è sentita più chiaramente questa necessità. Questo ruolo dell'Arlecchino tentava altresì i giovani debuttanti e toccava a chi si illudeva di condividere o di eclissare la gloria di Carlin. Il 9 giugno 1751, vigilia del Corpus Domini, si era già tenuto il debutto del signor Falchi, polacco. Il 27 aprile 1757 si provò con Bigottini [...]. Il 5 aprile 1758 fu il turno di Morignon», traduzione nostra.

di Antonio Vitalba¹²⁹. Questo comico, specializzato nel ruolo dell'Innamorato, era approdato alla Comédie Italienne nel 1758 ed era passato a parte (e paga) intera nel 1766. Successivamente entrò a far parte – assieme ad altri attori tra cui Carlin – del gruppo responsabile dell'amministrazione della compagnia e svolgeva anche affari diversi per la compagnia, come la ricerca di nuove leve: aveva avuto, ad esempio, un ruolo di rilievo nella proposta di ingaggio dello stesso Goldoni per risollevarne le sorti del teatro italiano a Parigi.

Nel 1773 Zanuzzi arrivò in Italia alla ricerca di uno Zanni e di una prima donna, il primo con il preciso compito di appoggiare Bertinazzi nella maschera di Arlecchino. Non si conoscono i dettagli di questa missione, ma si può ipotizzare che Zanuzzi si diresse a Venezia, per la ricchezza dell'offerta in primo luogo, ma anche per essere una piazza che egli conosceva bene, avendo lavorato in varie compagnie della città, prima di trasferirsi in Francia. A quel tempo anche Albergati frequentava l'ambiente teatrale veneziano e si può pensare che, oltre a fare la conoscenza dell'attore, apprese il motivo che l'aveva allontanato temporaneamente dalla capitale francese.

A questo punto si rende necessaria una digressione per presentare in maniera più approfondita la figura di Carlo Coralli, collaboratore di Albergati nel ruolo di suo segretario particolare a partire dal periodo veronese (1766 circa) fino al 1772. Come si è avuto l'occasione di sottolineare, Coralli non rappresentava soltanto un accompagnatore del marchese e un suo funzionario, ma condivideva con lui la passione per il teatro e, ai suoi primi esperimenti sulla scena, aveva confermato di destreggiarsi con abilità sia nella recitazione a memoria, sia nella maschera di Arlecchino. Proprio gli esperimenti assieme ad Albergati l'avevano convinto a congedarsi dal marchese per tentare la strada del professionismo. Da alcune lettere scritte ad Alessandro Carli, sembra che Coralli tentasse di licenziarsi già dal 1769 quando, al seguito di Albergati, si spostò a Venezia ed ebbe modo di vivere nella "capitale" del teatro italiano. Leggendo quanto scrisse a Carli, si percepisce chiaramente che, da un lato, era stato introdotto nel mondo del teatro veneziano e, dall'altro, stava architettando un piano ben preciso per separarsi da Albergati, senza tuttavia perdere il suo favore:

¹²⁹ Cfr. voce *Zanuzzi Francesco*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*, cit., vol. II, pp. 288-289.

Infinite ragioni mi vietano di chiedere per pochi giorni il permesso di venire a godere le sue grazie, e di rivedere l'indimenticabile Verona. Ecco che i non ordinari disturbi vivono ancora, anzi di giorno in giorno s'accrescono. Forse fra non molto per me finiranno; e se cessano come precisamente tento, e come desidero, in tal caso potrò prevalermi degli onori che gentilmente ella mi esibisce: mà se la sorte mi sarà contraria, e se sarò costretto a demeritarmi la pregevolissima grazia del Signor Marchese, ella vede, che quantunque rivedessi indispensabilmente per pochi giorni Verona, meco porterei l'odiata condanna di essere né graziato, né favorito. La Protezione, l'amicizia, la compagnia del Signor Marchese, e li onori che comporta, sono di uno inestimabile pregio e valore; ma per godere di queste incomparabili delizie bisogna essere indipendente da lui. Chi in questo modo ne è Signore, sacrilego si può chiamare se ne demerita il possesso. Me felice! se mi sortirà l'impresa.

Tardi rispondo all'amabilissima sua lettera, perché prima ho voluto vedere in scena *I Longobardi*. Questa è la terza sera, che con vero universale applauso vengono rappresentati. Gli Attori si portano in eccellenza; le decorazioni sono magnifiche; il vestiario è di vero gusto Carli; gli uditori sono quieti ed innumerabili; e finalmente si crede, che questa Tragedia chiuderà al Teatro San Lucca le recite autunnali¹³⁰.

Nel 1772, tre anni dopo le confidenze fatte a Carli, il segretario particolare Carlo Coralli lasciò il suo incarico. Non sappiamo quali fossero i progetti che stava cercando di realizzare, tuttavia le poche cronache che lo riguardano lo vedono licenziarsi a causa dell'amore di una nipote del capocomico Antonio Sacco che, per questo motivo, lo accolse nella sua troupe comica come attore¹³¹.

Ciò su cui si concentra la nostra attenzione è il fatto che Coralli, impegnato in attività di segretariato presso una casa nobile, dopo le esperienze di teatro dilettantistico, era considerato pronto e capace di adattarsi alla vita del comico di

¹³⁰ Lettera di Carlo Coralli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 41 (*Coralli Carlo*), doc. 2.

¹³¹ Questa informazione si reperisce alla voce *Coralli Carlo*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit. Non è rimasta memoria di questo particolare amoroso della vita di Coralli, anche se siamo tentati di dubitarne, non fosse altro che per le manifestazioni di riguardo che inoltrava alla sorella del conte Alessandro, Elena Carli: «Le rendo pertanto i più vivi ringraziamenti e la supplico a manifestare questi miei veraci sentimenti alla Signora Elena ancora. Non sdegni di dirgli di più, che una risposta troppo villana avuta dal Signor Marchese parlando di Verona, mi toglie il coraggio di domandargli il permesso di portarmi ad incomodarla; mà che per altro se ho avuto cuore di allontanarmi da una Persona che infinitamente amo, stimo, ed ero corrisposto, potrò frà non molto, staccarmi da un'altra, che per infiniti e giusti motivi, quasi mi riduce a non considerarla che per il mio proprio interesse», Lettera di Carlo Coralli ad Alessandro Carli, Venezia, 4 ottobre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 41, doc. 1.

professione¹³². Non va dimenticato che, alla base della sua propensione per la recitazione stava il sistema teatrale in cui aveva mosso i primi passi che – per quanto potesse stargli stretto e lasciargli poca della libertà a cui aspirava – gli aveva permesso di apprendere una tecnica impiegabile anche sulle assi dei teatri a pagamento, nei quali il pubblico dimostrava senza filtri il suo entusiasmo o la sua disapprovazione.

Non è possibile definire con esattezza a cosa corrispondesse l'impegno concreto di Coralli all'interno della formazione di Antonio Sacco ma, stando alle informazioni tratte dalla voce a lui dedicata da Bartoli, si divideva tra la recitazione con maschera nella maschera di Truffaldino, sostituendo talvolta lo stesso Sacco (senza tuttavia dimostrare lo stesso livello di bravura) e l'interpretazione di parti serie, nelle quali pare si facesse più onore¹³³.

Secondo quanto asserisce Carlo Gozzi nelle *Memorie inutili*, Coralli era considerato un «giovine comico»¹³⁴, lasciando intendere che la gioventù non era data solo dall'età anagrafica, ma dalla sua ancora breve esperienza tra le fila della compagnia.

La Ricci senza il compagno marito aveva bisogno d'un amico e compagno di assistenza nelle cose sue domestiche e di confidenza, tanto in Venezia quanto ne' sei mesi che stava con la compagnia fuori di Venezia. Ella scelse un giovine comico appellato Carlo Coralli, della compagnia, uomo più educato degli altri suoi compagni¹³⁵.

¹³² Coralli non fu certo il primo a valicare i confini del diletantismo per approdare al mondo del teatro di professione. Marina Calore, infatti, ricorda almeno altri due casi di origine bolognese che precedono l'esperienza di Coralli: quello di Domenico Barsanti, che da casa Aldrovandi (dove svolgeva la mansione di segretario e recitava con alcuni accademici dilettanti) venne assoldato nella compagnia di Antonio Sacco; e Ignazio Casanova, nato in una facoltosa famiglia bolognese, che, dimostrato di avere talento nelle veci di Innamorato, lavorò con varie compagnie, tra cui quelle di Medebach, di Antonio Sacco e di Pietro Rossi: cfr. MARINA CALORE, *Bologna a teatro*, cit., p. 123. Per ulteriori informazioni riguardo Barsanti si veda la voce *Barsanti Domenico*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I, pp. 73-74; mentre per approfondire la figura di Casanova si veda la voce *Casanova Ignazio*, *ivi*, pp. 160-163.

¹³³ Cfr. voce *Coralli Carlo*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 179.

¹³⁴ CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, 2 voll., Bari, Gius. Laterza e figli, 1910, vol. I, p. 319.

¹³⁵ *Ibidem*. La Ricci è naturalmente Teodora Ricci, figlia di artisti comici e moglie di Francesco Bartoli; fu primadonna nella compagnia di Antonio Sacco per sei anni (dal 1771 al 1777), durante i quali recitò in diverse commedie scritte appositamente per lei da Gozzi. Per ulteriori e più approfondite notizie sulla sua attività si rimanda alla voce *Ricci Bartoli Teodora*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. II, pp. 106-110 e alla voce *Bartoli Teodora Ricci*, in ANTONIO COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di Alberto Bentoglio, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2009, vol. I, pp. 117-119.

Proseguendo con il racconto, Gozzi descrive Coralli sotto un'altra luce, che lo mostra «raggiratore e imprudente»¹³⁶. Sembra infatti che la preferenza accordata da Teodora Ricci al bolognese avesse attirato su di lui la gelosia e l'antipatia di Antonio Sacco che risolse quindi di estrometterlo dalla compagnia. Intese le intenzioni del capocomico, Coralli tentò allora di salvarsi, a scapito di un altro comico della truppa, tentando di far cacciare lui al suo posto¹³⁷. Senza entrare nel dettaglio della vicenda, la permanenza di Coralli con la compagine veneziana non ebbe una durata lunga e non siamo in grado di stabilire quanto egli abbia allenato la recitazione in opere serie e quanto abbia applicato le tecniche dell'Improvisa in qualità di Arlecchino¹³⁸. A seguito di questo primo fallimentare impiego attorico, Bartoli lo colloca con Pietro Rosa, a partire dalla primavera del 1774 fino a poco dopo, quando venne scelto da Zanuzzi per coprire il posto di Arlecchino sostitutivo alla Comédie Italienne. La cronologia, a questo punto, diviene alquanto confusa e l'oggetto dell'incertezza è l'effettivo periodo in cui Coralli si accordò con Zanuzzi a proposito del suo mandato a Parigi e, di conseguenza, quello del suo arrivo nella capitale francese. Ad instillare il dubbio è la diversa datazione di un'interessante lettera di Goldoni, che Ortolani colloca nel novembre 1773, mentre lo studioso Francesco Tognetti, nel regesto da lui compilato della corrispondenza di Albergati (destinatario della missiva), posticipa di un anno:

Il signor Coralli mi ha recato il di Lei pregiatissimo foglio, e da quello, e dal precedente di cui V. E. mi aveva onorato, veggio la stima ch'Ella fa di tale soggetto, e l'interesse ch'Ella prende per lui. Ciò basta presso di me per qualificarlo ed impegnarmi a far per lui tutto quello che da me potesse dipendere. Sono molti anni che ho rinunciato del tutto a scrivere per gli italiani, ma lo farò volentieri per il signor Coralli, se però mi sarà permesso di farlo. Le parrà strana questa frase: *se mi sarà permesso di farlo*, e conviene ch'io gliene spieghi il mistero. L'Arlecchino attuale che ha molto merito per la Francia, e ne avrebbe pochissimo per l'Italia, soffre in estremo grado la passione comune dei commedianti: la gelosia. S'io faccio una commedia nuova che convenga al signor Coralli, si crederà in istato di sostenerla meglio di lui, dirà che le cose nuove non appartengono ai *debutanti*, che gli attuali e provetti devono essere preferiti; il fera une cabale du diable et ses

¹³⁶ CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 319.

¹³⁷ Tutta la vicenda è raccontata da Gozzi nella seconda parte delle sue memorie: cfr. *ivi*, pp. 336-341.

¹³⁸ Nelle liste degli attori della compagnia, riportate da Orietta Giardi, Coralli compare tra gli «Uomini» nel Carnevale del 1774, ultimo suo periodo con i Sacchi: cfr. ORIETTA GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 257.

camarades seront d'accord avec lui pour l'exemple. Ecco la condizione miserabile de tous ceux qui viennent débiter à Paris. Il faut qu'ils jouent dans ces pièces anciennes, et ils courent toujours le risque de la comparaison, e ordinariamente si verifica il proverbio italiano: Beati i primi. Il signor Coralli ha dello spirito, e lo credo abilissimo per il carattere che ha intrapreso di sostenere, ma per fargli del bene bisognerebbe che l'altro avesse la bontà di andarsene o di morire. La presenza dell'attuale deve far del torto al signor Coralli per delle ragioni che non dipendono da lui ma dalla natura, cioè pour la taille, et pour les grâces naturelles de ses mouvemens. Enfin nous verrons, et je promet à V. E. que je ferai tout mon possible pour contribuer à son succès; come mi propongo altresì di renderle conto esatto di quello che accadrà a suo tempo, giacché è deciso che il signor Coralli non sarà esposto sulla scena che dopo Pasqua, per dargli tempo d'imparare il francese e il gusto di questa nazione¹³⁹.

Se quanto scrive Goldoni fosse realmente avvenuto verso la fine del 1773, il periodo impiegato con i Sacchi si ridurrebbe notevolmente e non lascerebbe spazio alla stagione trascorsa con Pietro Rosa. Nonostante di quest'ultima fase non siano rimaste memorie, possiamo stabilire che Coralli, a fine aprile 1773 si trovasse a Parma e che fosse già alla ricerca di un nuovo incarico, informazione che si ricava da una lettera scritta ad un certo signor Lucio, con il quale si stava appunto accordando¹⁴⁰.

Spostando lo sguardo al versante francese e, in particolare, seguendo quanto riporta Émile Campardon nel suo *Les comédiens du roi*, l'arrivo di Coralli in Francia viene collocato nel 1775¹⁴¹. È solo incrociando le diverse fonti che si può avanzare un'ipotesi il più possibile vicina alla realtà. Ancora nel regesto di Tognetti, nella sezione dedicata alle lettere di Coralli ad Albergati, sono descritte quattro lettere, la prima delle quali è del novembre 1774:

¹³⁹ CARLO GOLDONI, [Lettera] CLIX. *Al Marchese Francesco Albergati*, Parigi, 8 novembre 1773, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, pp. 369-370. Questa comunicazione è stata analizzata da Tognetti e la sua sintesi riprende esattamente le parole di Goldoni, assicurandoci che il riferimento sia alla medesima lettera. Si veda quanto riassunto da Tognetti: «In Lettera dell'8 novembre 1774 si mostra propenso per Coralli raccomandatogli dall'Albergati. Dice che sebbene da lungo tempo abbia rinunciato al Teatro, tuttavia, se gli fosse permesso, vedrà di poter fare qualche cosa per lui», FRANCESCO TOGNETTI, [Sintesi della] Lettera di Carlo Goldoni a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 8 novembre 1774, in *Estratto delle lettere autografe*, cit., fasc. 11, cc.n.n.

¹⁴⁰ Cfr. Lettera di Carlo Coralli a [signor] Lucio, Parma, 27 aprile 1773, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, c.n.n.

¹⁴¹ Cfr. la voce *Coralli*, in ÉMILE CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, I, 1880, pp. 142-144, citazione a p. 142.

In lettera 20 Novembre 1774. Da Parigi [Coralli] lo rende avvisato del suo arrivo a Parigi felicemente e della graziosa accoglienza avuta dalla persona cui è stato dal Marchese raccomandato.

Si trova spessissimo in compagnia del Goldoni, che lo onora de' suoi consigli. Il Signor Ambasciatore Mocenigo lo protegge senza riserva¹⁴².

Per confermare che Coralli fu ingaggiato da Zanuzzi nel corso del 1774 e arrivò a Parigi negli ultimi mesi dello stesso anno ci si avvale di quanto annotato nel registro dell'Opéra Comique di quell'anno. In esso si incontra per la prima volta il nome di Coralli ad ottobre, mese in cui inizia ad essere pagato e, pertanto, momento che consideriamo l'inizio ufficiale dell'esperienza parigina di Coralli¹⁴³.

Resoconto di un debutto alla Comédie Italienne

Nous Maréchal Duc de Richelieu, Pair de France, Premier Gentilhomme de la chambre du Roi.

Nous Maréchal duc de Duras, Pair de France, Premier Gentilhomme de la chambre du Roi.

Avons ordonné aux Comédiens italiens de laisser débiter sur leur théâtre le sieur Coraly dans les rôles d'arlequin pour y juger de ses talens¹⁴⁴.

¹⁴² FRANCESCO TOGNETTI, [Sintesi della] Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 20 novembre 1774, in *Estratto delle lettere autografe*, cit., fasc. 9, c.n.n. La lettera riassunta da Tognetti non è stata trovata tra quelle conservate in ASBO. Delle quattro che descrive lo studioso agli inizi del XIX secolo, è stato possibile reperirne soltanto due, quella del 16 aprile 1775 e quella del 3 agosto 1775; si segnala l'assenza (oltre che della citata del 20 novembre 1774) anche di una lettera del 16 novembre 1775, l'ultima comunicazione di Coralli ad Albergati di cui abbiamo memoria.

¹⁴³ Cfr. *Depense. Interets des fonds des acteurs et actrices recus*, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique, Recettes journalières (11 avril 1774-1 avril 1775), Mois d'octobre 1774*, Th. OC-56, p. 253. Si segnala che il nome dell'attore talvolta si trova con alcune varianti: in questo caso è indicato come «Corally». Accanto al suo nome è riportata la cifra del suo compenso mensile, che ammonta a 250 lire francesi. La stessa cifra ritorna anche per i successivi mesi contenuti nel registro e conferma quanto illustrava Goldoni ad Albergati: per il primo anno gli attori guadagnavano tra le due e le tre mila lire francesi annue. Come spiega Emanuele De Luca, «I registri sono indicizzati sotto Registres de l'Opéra-Comique, poiché contengono sia i conti della Comédie-Italienne che quelli dell'Opéra-Comique National, il teatro impostosi quasi senza soluzione di continuità sulle ceneri del teatro italiano. Si compongono di un totale di 304 tomi per gli anni dal 1717 al 1856»: EMANUELE DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne*, cit., pp. 21-22, nota 55.

¹⁴⁴ Ordine di debutto per Carlo Coralli, Parigi, 28 aprile 1775, in ANP, serie Maison du Roi, O¹. 848, doc. 234. Si segnala che il presente ordine è trascritto in ÉMILE CAMPARDON, *Les comédiens du roi*, cit., 1880, pp. 143-144. Si precisa però che la collocazione indicata da Campardon (O¹. 846) non è più l'attuale.

Dal suo arrivo a Parigi all'ordine di debutto trascorsero sei mesi, durante i quali Coralli si applicò «a imparare la lingua – recitando ormai da tempo gli attori del teatro italiano in francese –, a studiare danza e ad apprendere il repertorio»¹⁴⁵, una vera e propria scuola che lo portò a fare la sua prima effettiva comparsa sulle scene il 16 maggio 1775¹⁴⁶. Di questo esordio venne avvisato anche Albergati: «sò che Vostra Eccellenza ne è stata informata, tuttavia le dirò io pure che la prima Commedia ch'io diedi [...] è intitolata *L'Avvocato de poveri*»¹⁴⁷.

Il registro «Du Mardy 16 may 1775» dell'Opéra Comique, riporta – oltre alle spese del teatro per quel giorno – «debut du Monsieur Coralli dans arlequin» nella commedia *Le Docteur avocat*¹⁴⁸. Verrebbe, quindi, da chiedersi quale sia il titolo esatto della *pièce* recitata da Coralli. Esso si può ricavare da un particolare documento, che raccoglie in un catalogo i titoli delle opere in repertorio, i personaggi necessari, gli apparati e le «robbe» da utilizzare per l'allestimento delle commedie; qui si legge «*Dottore avvocato de' poveri*. In tre atti»¹⁴⁹. È lecito, quindi, pensare che sia Coralli che l'addetto alla stesura del registro abbiano accorciato il titolo, per brevità, omettendone una parte.

Nel suo *The theatre italien. Its repertory, 1716-1793*, Clarence Dietz Brenner riporta un titolo diverso, *Arlequin docteur avocat*, presumibilmente unendo il titolo riportato nel registro con l'indicazione del ruolo in cui debuttò Coralli. Confondendo il titolo, Brenner indica anche la commedia come nuova e recitata in italiano¹⁵⁰. Sulla prima di queste notizie, tuttavia, occorre puntualizzare che non era mai stata rappresentata la *pièce* dal titolo *Arlequin docteur avocat* (per il quale quella del 16 maggio 1775 è anche l'unica ricorrenza riportata da Brenner) ma la commedia *Docteur avocat des pauvres* era già stata

¹⁴⁵ Voce *Coralli, Carlo*, a cura di Rossella Motta, in DBI, cit.

¹⁴⁶ La notizia del debutto di Coralli si ritrova anche spogliando la stampa dell'epoca. Cfr. «Les Spectacles de Paris, ou suite du calendrier historique & chronologique des Théâtres», Paris, Duchesne, 1775, pp. 228-229; «Mercure de France, dédié au roi. Para une société de gens de lettres», Paris, Lacombe, juin 1775, p. 186.

¹⁴⁷ Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 3 agosto 1775, cit.

¹⁴⁸ Cfr. *Le Docteur avocat*, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 39.

¹⁴⁹ *Dottore avvocato de' poveri. in tre atti. N° 117*, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-178, doc. 109. Il registro si trova trascritto in SILVIA SPANU, *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPMF, 2007, p. 68. Si segnala che uno studio preliminare su questi registri è stato condotto anche da Paola Ranzini, a cui si rimanda: PAOLA RANZINI, *I canovacci goldoniani per il Teatro Italiano secondo la testimonianza di un "Catalogo delle robbe" inedito*, in «Problemi di critica goldoniana», 2003, pp. 7-168.

¹⁵⁰ Cfr. CLARENCE DIETZ BRENNER, *The theatre italien. Its repertory, 1716-1793*, Berkeley e Los Angeles, University of California press, 1961, p. 359.

rappresentata due volte all'Hôtel de Bourgogne (spazio performativo della Comédie Italienne¹⁵¹): la prima il 6 agosto 1771, proposta come una novità¹⁵², mentre la replica andò in scena il 17 settembre dello stesso anno¹⁵³.

Venne riproposta, quindi, quattro anni dopo per saggiare Coralli nella maschera di Arlecchino, alla sua prima apparizione.

L'Avvocato de poveri, non ebbe alcun incontro e per conseguenza io pure non piacqui, e se non fossi stato sostenuto dal complimento che le spedisco, e dal Minueto che ballai alla francese, sarei stato fischiato¹⁵⁴.

Coralli espone una sua giustificazione per tale fiasco: spiega che, in generale, il pubblico francese non apprezza le «Commedie Italiane serie»¹⁵⁵; nel caso specifico inoltre i parigini «non conoscono l'ordinatoria del nostro Criminale italiano, cosicché l'ultim'atto che è il migliore seccò infinitamente»¹⁵⁶.

Un'analisi più mirata viene pubblicata da Grimm e Diderot, nella loro *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. I due critici mettono in rilievo alcuni aspetti tecnici che segnano una linea interpretativa nettamente a sfavore di Coralli nel confronto col predecessore Carlin:

Ne nous permettrons-nous point de juger légèrement les talents du sieur Coralli. Nous lui croyons assez l'esprit de son métier, mais jusqu'à présent nous ne lui avons vu ni cette adresse de singe ni cette grâce de chat qui nous enchantent dans Carlin¹⁵⁷.

¹⁵¹ Le sedi del teatro parigino dell'Opéra Comique si trovano elencate, con i periodi di utilizzo, in: NICOLE WILD, DAVID CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-comique, Paris. Répertoire 1762-1927*, Liege, Mardaga, 2005, p. 15.

¹⁵² Cfr. CLARENCE DIETZ BRENNER, *The theatre italien*, cit., p. 332.

¹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 333.

¹⁵⁴ Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 3 agosto 1775, cit.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, DENIS DIDEROT, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, 15 voll., Paris, Furne et Ladrangé, 1829-1830, vol. XI (1830), p. 75. «Non ci permetteremo affatto di giudicare con leggerezza i talenti del signor Coralli. Noi gli riconosciamo veramente lo spirito del suo mestiere, ma fino ad ora non abbiamo visto in lui né quella destrezza di scimmia né quella grazia di gatto che ci incantano in Carlin», traduzione nostra.

Il primo elemento di contrasto analizzato da Grimm e Diderot deriva dalla mancanza di disinvoltura con la lingua francese. Infatti i suoi osservatori notano che non sapendola ancora padroneggiare perfettamente, la sua parlata risulta troppo accurata per il personaggio di Arlecchino, da cui ci si aspetta lo storpiamento e la distorsione. Anche la sua voce non è calibrata nella maniera più confacente alla maschera: a volte risulta troppo forte, altre troppo delicata; manca tuttavia «de cet enfantillage, de cette naïveté précieuse qui sied si bien à la folie de ses rôles», che dovrebbe trasmettere leggerezza e una buona dose di incoscienza¹⁵⁸.

Il «complimento»¹⁵⁹ di cui parla Coralli è unito alla lettera e si trova da noi trascritto in Appendice del presente lavoro. Si tratta di un prologo sotto forma di dialogo (tra Arlecchino e Scapino), la cui precisa funzione è, da un lato, elogiare pubblicamente Carlin e, dall'altro, proporsi umilmente come suo allievo; questo suo atteggiamento di modestia e le espressioni di encomio nei confronti del predecessore sembrano essere stati recepiti con benevolenza da parte del pubblico. Si legga, in proposito, quanto scrive Antoine D'Origny: «M. Coraly se présente ensuite pour doubler M. Carlin, qui avoit pour lui la générosité d'un Artiste supérieur, jointe à l'officiosité d'un ami»¹⁶⁰.

Sono ancora Grimm e Diderot ad entrare a fondo della questione, stimando che quest'operazione di *captatio benevolentiae* nei confronti dell'anziano attore e soprattutto del pubblico, sia stata una mossa ben giocata, poiché Coralli non lodò tanto le abilità artistiche dell'anziano attore, bensì le sue qualità umane¹⁶¹.

Coralli recitò senza interruzione per due mesi, in sette commedie, secondo un calendario fitto e avvicendato. Tre giorni dopo il debutto recitò in *Les Défis d'Arlequin et de Scapin*, che secondo le sue parole ebbe molto più successo della prima commedia:

¹⁵⁸ *Ibidem*. «di quell'infantilismo, di quella ingenuità preziosa che si adatta così bene alla follia dei suoi ruoli», traduzione nostra. Si ricorda che anche Carlin al momento del suo debutto non conosceva la lingua francese; lui però puntò sulla danza e sulla gestualità, interpretando un personaggio che non parlava nell'*Arlequin muet par crainte*, canovaccio di Lelio Riccoboni per cui «la comicità stava nei lazzi»: cfr. GIANNA PAOLA TOMASINA, *L'ultimo Arlecchino del re*, cit., p. 199.

¹⁵⁹ Un interessante descrizione dei diversi generi di «componimenti di saluto al pubblico» – tra cui compaiono anche i *Complimenti* – è offerta da Franco Vazzoler, che li annovera «fra i compiti del poeta di compagnia settecentesco»: cfr. FRANCO VAZZOLER, «Per meritar la vostra cortesia», in CARLO GOZZI, *Versi per gli attori. Introduzioni, prologhi e congedi*, cit., pp. 9-31.

¹⁶⁰ ANTOINE D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 voll., Paris, Veuve Duchesne, 1788, vol. II, p. 96.

¹⁶¹ Cfr. FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, DENIS DIDEROT, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, cit., p. 75.

Non mi perdei però di coraggio e diedi *Le sfide*, Commedia che questo Carlin gioca in eccellenza ed il Pubblico che m'ama tremava per me. La commedia finì, e fù tale e tanto lo streppito che fece e l'applauso che riscossi, che la Camera ove vado a spogliarmi era piena di mondo e fui costretto a cangiarmi di Camiscia alla vista di tutto il popolo: Vostra Eccellenza s'immagini come brillava il mio core¹⁶².

Proseguì poi, secondo questo calendario: il 23 maggio recitò in *Arlequin Valet étourdi*; il 26 maggio interpretò *Arlequin persécuté par la Dame invisible* e quattro giorni dopo *Arlequin cru Prince*. Il 2 giugno rappresentò *La Femme jalouse*, per proseguire il 6 e il 9 dello stesso mese con *Le Prince de Salerne*; dopo quattro giorni andò in scena con *Le Pere de Famille* e concluse la sua stagione con la replica di *Arlequin Valet étourdi*¹⁶³.

Al termine di questo primo periodo Zanuzzi inviò ad Albergati un ragguaglio sull'attività dell'attore: «Egli a continuato per due intieri mesi il corso delle sue Teatrali fatiche, e dirò senza iatanza, che il Pubblico incominciava a lui accostumarsi»¹⁶⁴.

L'esperienza di Coralli alla Comédie Italienne proseguì senza interruzione anche negli anni a venire ed egli sopravvisse come attore anche allo scioglimento della compagnia (che risale al 1780) e al trasferimento dell'Opéra Comique presso la nuova sede della Salle Favart¹⁶⁵.

¹⁶² Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 3 agosto 1775, cit.

¹⁶³ Cfr. per tutte le rappresentazioni «Les Spectacles de Paris, ou suite du calendrier historique & chronologique des Théâtres», Paris, Duchesne, 1775, pp. 228-229. Per le date delle singole commedie si rimanda alle sezioni dedicate nei *Registres de l'Opéra Comique* (nelle quali, per le prime quattro recite è indicato espressamente il nome di Coralli): cfr. *Les Défis d'Arlequin et de Scapin*, 19 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 42; *Arlequin Valet étourdi*, 23 maggio 1775, *ivi*, pp. 46; *Arlequin persécuté par la Dame invisible*, 26 maggio 1775, *ivi*, p. 48; *Arlequin cru Prince*, 30 maggio 1775, *ivi*, p. 52; *La Femme jalouse*, 2 giugno 1775, *ivi*, p. 73; *Le Prince de Salerne*, 6 giugno 1775, *ivi*, p. 76; *Le Prince de Salerne*, 9 giugno 1775, *ivi*, p. 79; *Le Pere de Famille*, 13 giugno 1775, *ivi*, p. 83; *Arlequin Valet étourdi*, 20 giugno 1775, *ivi*, p. 89.

¹⁶⁴ Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 23 luglio 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

¹⁶⁵ Sulla fine della sua esperienza francese le cronache sono in disaccordo. Bartoli lo vede sposato con «una figlia del Ruggeri, fabbricatore di fuochi artificiali», asserisce inoltre che non tornò mai in Italia e che rimase «impiegato colla Truppa Francese nello stesso Teatro» (cfr. voce *Coralli Carlo*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 180), Colomberti invece suggerisce un suo ritorno in Italia e colloca la sua morte intorno al 1790 (cfr. voce *Coralli Carlo*, in ANTONIO COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. I, p. 226). Dalle nostre ricerche, nel 1792 Coralli risulta ancora vivo e presente nelle liste degli attori di Parigi: cfr. «Les Spectacles de Paris, ou suite du calendrier historique & chronologique des Théâtres», Paris, Duchesne, 1793, p. 128.

CAPITOLO QUINTO

IDEE PERFORMATIVE E DRAMMATURGICHE DI UN ILLUMINISTA ITALIANO

1. Il rapporto con il teatro contemporaneo

Il desiderio delle scene

Orsù, ne ho composta un'altra delle Commedie, ma di un genere strano, parte in versi, parte in prosa, e parte *a soggetto*: con maschere, con trasformazioni, con scene serie e passionate; In somma sul far delle favole del Signor Conte Carlo Gozzi. Il Titolo è il *Sofà*¹.

Al suo arrivo a Venezia, come detto, Albergati si dichiarava un ammiratore del lavoro scenico di Antonio Sacco e per lui, nel 1770, scrisse l'unica opera pensata appositamente per un preciso capocomico e per una determinata compagnia comica. Fu lo stesso Albergati a rivelare il destinatario di questa sua nuova composizione, totalmente diversa dalle due precedenti e da tutte le successive². Nel seguito della lettera citata, inviata ad Agostino Paradisi, utilizzò parole che non lasciano spazio all'interpretazione: «Io poi ho composto il *Sofà*, ad istanza di Sacco, che voleva una cosa nuova, strana, seria, ridicola e da strepito per le decorazioni»³. A questo punto si potrebbe aprire una lunga digressione sulla veridicità di queste dichiarazioni, considerato che le espressioni «sul far delle favole del Signor Conte Carlo Gozzi» e «una cosa nuova», scritte nel 1770, sembrano una

¹ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit. La fiaba *Il sofà* è ambientata nella città di Hira, in Persia, «alle falde del Monte Albours, che vomita fuoco». Presenta le vicende di Ormed e Azema, due giovani innamorati, creduti amanti illecitamente, che erano stati puniti da Selim, padre di Azema, per un equivoco tramato da Zulima, sorella di Selim, con l'aiuto di Tartaglia. A ripristinare la verità e l'onestà dei giovani sono i prodigi che si avvicendano sulla scena (opera di Plutone, divinità cara ai persiani), le parole di Zanetto, maggiordomo di Selim e le interpretazioni di Magul dei segni divini inviati da Plutone: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il sofà*. Commedia di cinque atti, Venezia, Appresso Luigi Pavini, 1770, d'ora in poi *Sofà*-Pavini.

² Per le precedenti ci si riferisce soltanto alle commedie edite. Prima del *Sofà* si annoverano: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *L'amor finto e l'amor vero*. Commedia d'un atto solo, Venezia, Appresso Luigi Pavini, [1765], e FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il saggio amico*, Venezia, Appresso Luigi Pavini, 1769.

³ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit.

contraddizione poiché le *Fiabe* erano presenti sui palcoscenici veneziani già dal 1761⁴. Non ci avventureremo però in una simile divagazione, perché il punto a cui si vuole arrivare è un altro.

Tenendo presente le numerose pagine già scritte a proposito del *Sofà*, per il suo legame – dichiarato dall'autore – con Carlo Gozzi⁵, non si intende qui replicare a quanto già esposto, bensì affrontare la questione da un altro punto di vista, per inserirla in un discorso più ampio sul pensiero di Francesco Albergati Capacelli. Si considera necessario, tuttavia, ripercorrere brevemente le tappe della vicenda, per contestualizzare al meglio le nuove riflessioni in merito.

Non è dato sapere come Albergati entrò in contatto con Gozzi e nemmeno elencare sistematicamente tutti gli allestimenti delle *Fiabe* a cui poté assistere prima di tentarne l'emulazione⁶. Nella dedica (rivolta proprio a Carlo Gozzi) che accompagnò la *princeps* del *Sofà*, si legge: «Vidi e conobbi le Commedie vostre assai lungo tempo prima di conoscer voi»⁷. Oltre ad essere l'ispiratore e il dedicatario di questo esperimento albergatiano, Gozzi dichiarò un fine ulteriore dell'opera:

⁴ Gli anni delle *Fiabe* vanno dal 1761 al 1765, anche se rimasero nel repertorio della *troupe* Sacchi anche successivamente: cfr. GIULIETTA BAZOLI, *L'orditura e la truppa*, cit. Lo stesso Carlo Gozzi, in uno scritto recuperato e pubblicato da Ferdinando Galanti dichiarava: «Le mie Favole per il corso di sedici anni replicate ogn'anno», CARLO GOZZI, *Annotazioni alla lettera di dedica a Carlo Gozzi della favola teatrale Il sofà di Francesco Albergati Capacelli*, trascritto in FERDINANDO GALANTI, *Uno scritto inedito di Carlo Gozzi*, in «Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», LXVI, n. 2, 1906, pp. 176-186. Il manoscritto di queste osservazioni è conservato in: BNM, *Fondo Gozzi*, Gozzi 18.1/1, cc. 17r-18r.

⁵ Si segnala che Laura Riccò, prima, e Roberto Trovato, poi, hanno sostenuto la tesi che l'ispirazione per questa commedia sia da rintracciare in Goldoni, più che in Gozzi. La loro riflessione è nata dal confronto con *Il genio buono e il genio cattivo*, opera del 1766 che si discosta alquanto dalle altre commedie di Goldoni: cfr. LAURA RICCÒ, *Parrebbe un romanzo. Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 189-190; ROBERTO TROVATO, *Un esperimento teatrale fra Goldoni e Gozzi*, cit., pp. 121-122. Clara Borrelli, invece, riscontra dei richiami lampanti alla *Donna serpente* di Gozzi per alcuni elementi quali «la struttura in cinque atti, la presenza delle maschere (Tartaglia, Brighetta e Truffaldino), che recitano a soggetto, accanto ai personaggi alti; la rappresentazione di serpenti che escono dalle profondità della terra e di fiamme che divorano persone»: CLARA BORRELLI, *La fiaba nel teatro del Settecento: Gozzi, Goldoni, Albergati Capacelli e Cerlone*, in LAURA CANNAVACCIUOLO (a cura di), *La letteratura riflessa: citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 27-41, citazione a p. 33.

⁶ Dalle parole di Gozzi si desume che il marchese Albergati fu spettatore almeno dei *Corvi* e dei *Mostrì Turchini*: cfr. CARLO GOZZI, [Lettera] 21. *A Giuseppe Baretti*, Venezia, 25 settembre 1777, in CARLO GOZZI, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 105-125, in particolare p. 121.

⁷ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Dedica] *Al nobile signore il signor conte Carlo Gozzi*, in *Sofà*-Pavini, pp. 1-3, citazione a p. 3. Si segnala che la dedica scompare nelle successive edizioni della commedia, all'interno delle raccolte del teatro albergatiano: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il sofà*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, cit., vol. I (1774), pp. 7-84, d'ora in poi *Sofà*-NTC; FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il sofà*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa*

La Favola del *Sofà* fu composta dal Cavaliere suo Autore direttamente per la Truppa comica del Sacchi. Egli l'ha consegnata a me da spedire al Sacchi, il quale si trovava allora a Trieste colla sua Truppa⁸.

Anche Albergati colloca Sacco a Trieste, nella lettera a Paradisi, lasciando però intuire di avergli inviato la commedia direttamente⁹.

La fiaba, come è risaputo, non venne accolta dal capocopico, che rifiutò di metterla in scena. Albergati ne informò Paradisi ed Elisabetta Caminer, aggiungendo particolari diversi, che ci sembrano interessanti. Nella lettera a Paradisi del 4 settembre

delle commedie, cit., vol. VI, pp. 101-183, d'ora in poi *Sofà-CC*. Per un approfondimento sul rapporto tra Albergati e Gozzi, al di là delle vicende del *Sofà*, si possono leggere alcune pagine delle *Memorie inutili* in cui Gozzi racconta di aver segnalato Albergati per un incarico proposto a lui, al quale però non era interessato. Gozzi era stato interpellato da Pierantonio Gratarol per dirigere una «compagnia nobile di dilettanti di comica» che aveva eretto un teatro nella contrada San Gregorio. A Gozzi la proposta pare «frivola» e indirizza Gratarol verso «Francesco Albergati, cavaliere dilettante appassionato intelligente della materia teatrale»: cfr. CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Pezzolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1910, vol. I, pp. 370-372. Considerata la posizione di questo episodio all'interno delle *Memorie* e le vicende che videro scontrare Gozzi e l'attrice Teodora Ricci, proprio a causa di Gratarol, il giudizio su Albergati (che sembra velare un certo diletteggioso) è collocabile intorno al 1775: cfr. voce *Gratarol, Pierantonio*, a cura di Michela Dal Borgo, in DBI, vol. LVIII, 2002, pp. 725-731.

⁸ CARLO GOZZI, *Annotazioni alla lettera di dedica*, cit., p. 179.

⁹ Così, invece, Albergati a Paradisi: «Gliel'ho spedita a Trieste», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit. Per la presenza estiva di Antonio Sacco a Trieste e per la realistica possibilità che sia stato Gozzi a muoversi come “ambasciatore” si vedano anche alcune lettere di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli. Queste missive esulano dal contesto teatrale, ma mostrano da un lato che il rapporto tra Albergati, Sacco e Gozzi ha confini più larghi rispetto a quelli messi in luce fino a questo momento e dall'altro uno spaccato di vita settecentesca che ha per protagonisti i ben noti personaggi. Il quadro che emerge dalla lettura di queste lettere è questo: Taruffi ha il compito di trasmettere ad Albergati un «dono Regio» e per farlo arrivare a Venezia si serve di una catena di contatti che inizia con un ex commediante, tale Domenico Volpi, poi «giunto che egli sarà a Trieste colla diligenza [...] ne farà la consegna al Signor Maffei, e il Signor Maffei ad Antonio Sacco»: Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna d'Austria, 19 maggio 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n. Secondo quanto scrive Taruffi, Maffei è il Console Pontificio a Trieste. Sacco, poi «teneva le opportune istruzioni per farlo con sicurezza pervenire al suo destino»: Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 14 giugno 1770, *ivi*, cc.n.n. Taruffi, però, nello stesso periodo, orchestra anche una consegna in direzione opposta, utilizzando ancora Albergati come canale e Carlo Gozzi, presumibilmente diretto a Trieste per raggiungere Sacco. Ancora a maggio, scrisse infatti ad Albergati: «Da Bologna le sarà indirizzata una scatola di fiori, che ella si compiacerà poscia di spingermi a Vienna», Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna d'Austria, 19 maggio 1770, cit. Il 25 giugno Taruffi fu informato che il tramite sarebbe stato Gozzi (cfr. Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 25 giugno 1770, *ivi*, cc.n.n.) e, a operazione conclusa, scrisse ad Albergati: «La consaputa Cassettina di fiori mi pervenne in ottimo stato verso la fine della settimana scorsa. Io ne resi tosto con lettera responsiva i miei ben dovuti ringraziamenti al Signor Conte Carlo Gozzi, che per far cosa grata a Lei mi ha favorito nella più spedita, comoda e obbligante maniera», Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 2 luglio 1770, *ivi*, cc.n.n.

1770, Albergati non sembra particolarmente affranto da questo rifiuto e si compiace di aver avuto lo stesso trattamento che toccò in sorte anche a Gozzi, in un'altra situazione:

A proposito e del *Sofà*, e del Conte Gozzi, e di lei, siamo tutti nella nave? Fù pregato il Conte Gozzi dai Nobili di Milano a comporre un dramma burlesco. Lo compose, e spedì, e poscia l'hanno civilmente ricusato, a motivo della troppa spesa che esige; quanto già lo avevano chiesto ricco di decorazioni¹⁰.

Dopo il rifiuto di allestire la commedia da parte della compagnia Sacchi, Albergati si risolse a pubblicare la sua commedia, per i tipi veneziani di Pavini, subito intercettata da Elisabetta Caminer, che si preparò a firmarne una recensione sull'«Europa Letteraria»¹¹.

¹⁰ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit. Si evince che anche a Paradisi toccò una sorte simile, ma non è stato possibile rintracciare a quale fallimento faccia riferimento Albergati. Quanto al dramma chiesto a Gozzi dai «nobili di Milano» si vedano le seguenti lettere di Carlo Gozzi a Girolamo Carli: [Lettera] 7, 20 maggio 1769, [Lettera] 8, 23 dicembre 1769, [Lettera] 9, 31 marzo 1770 (in quest'ultima si rende noto il rifiuto) in CARLO GOZZI, *Lettere*, cit., pp. 85-88.

¹¹ Si considera utile riportare per intero la recensione scritta dalla Caminer. «Il Sig. Marchese Albergati, sempre seguendo a nobilmente coltivare l'arte del Teatro scrivendo, e rappresentandone mirabilmente le buone composizioni, ci ha data nel *Sofà* una nuova produzione dell'elegante sua penna. Nel genere di essa egli scelse per modello le note favole di quello cui l'ha dedicate, del Nob. Sig. Conte Carlo Gozzi degnissimo pella celebrità acquistatagli dal suo talento degli ommaggi de' begl'ingegni, come lo è delle lodi che riceve in questa fra tante sincera Dedicata pel suo bell'animo, pel soave costume, per la sana Filosofia. Questo medesimo genere però ci rende impossibile il dare del *Sofà* un estratto senz'andare in lungaggini che né il tempo, né le nostre regole ci permettono, quindi ci restringeremo a dirne solamente qualche cosa per farlo in qualche modo conoscere. Azema figliuola di Selim Governatore di Hira, nella qual Città della Persia la Scena si rappresenta, avvedutasi che Ormed giovane Persiano di nascita illustre l'amava, e destinava di chiederla in isposa al Padre, gli avea scritto un viglietto invitandolo a parlar seco per la prima volta in quella notte, onde potesse ben conoscerla prima di fare un passo così decisivo. Portatosi il giovane da lei, erano stati sorpresi, mentre sedevano sopra un Sofà, da Selim, cui Tartaglia suo Consigliere avea maliziosamente avvertito dello scoperto da lui segreto appuntamento. Il Padre acceso d'ira, e fomentato da Zulima sua Sorella, alla quale stava solo a cuore l'innalzamento del proprio figliuolo Ramir, e dal perfido Consigliere per interesse entrato nelle di lei mire, s'era indotto a credere che quel congresso non fosse innocente, né il primo, quindi a rinchiudere Azema carica di catene in una cupa Torre, e a confiscare tutt'i beni di Ormed, cui avea eziando condannato all'esiglio. Aveva voluto per vero dire il giovane Principe mostrare il foglio di Azema, tesimonio dell'innocente scopo del loro abboccamento; ma Tartaglia strappatoglielo di mano lo avea ingoiato. Questo è l'argomento della Commedia. I rimorsi di Zulima, l'impudenza di Tartaglia, le inquietezze di Selim, la sincerità di Zanetto Veneziano suo Maggiordomo, le vicine nozze di Ramir dichiarato suo erede, e i prodigi operati da Plutone a prò di Ormed e di Azema, co' quali, e per mezzo di Mangul suo Sacerdote, egli scopre l'innocenza, che vittoriosa rimane, formano l'intreccio, gli accidenti, i caratteri, la morale di essa. Azema e l'amante suo sono uniti, Plutone perdona in grazia del lor pentimento a Zulima ed a Ramir, cui perdona anche Azema, e l'ostinato Tartaglia rimane per castigo rivolto col capo in giù e i piedi all'aria, e costretto a far uso delle braccia come faceva delle gambe. Non ha per vero dire questa Commedia un grand'intreccio, né una forte passione: ma non perciò ell'è prima di vari momenti di passion seria; è inoltre ben condotta, le maschere son poste in una situazione brillante, e il Truffaldino e 'l Brighella, la parte de' quali è a soggetto, ponno farsi oltissimo onore, spezialmente allora che si veggono per una falsa interpretazione dell'oracolo distruggere il Sofà, su cui

Presumibilmente Albergati lesse la recensione prima che andasse in stampa e, in una lettera alla Caminer del 6 novembre 1770, tenne a precisare alcuni suoi cambi di idee e altre questioni tecniche, che si vedranno in seguito:

Col sol nominare la mia Commedia nel suo Giornale, fa ad essa un non meritato onore. [...] Se fossi atto a scriverne mille, non mai ne farei più una di sì strano genere. Ella ottimamente riflette sulla semplicità dell'intreccio; così fosse del pari avveduta, e non dall'amicizia acciecata, nel notare gli altri innumerabili difetti suoi¹².

Si noti come, nell'arco dei due mesi che separano le due lettere, il tono delle sue parole si ribalti e come l'atteggiamento complice con cui aveva accettato il diniego si tramuti in una critica diretta nei confronti del genere fiabesco.

Si possono individuare almeno due percorsi attraverso cui sondare un argomento che non ha soltanto un carattere aneddótico ma che, a nostro avviso, anticipa deterministicamente alcuni dei punti cruciali del pensiero albergatiano. Da un lato, si vorrebbe spostare l'attenzione sui motivi che spinsero Albergati, aristocratico commediografo già potenzialmente appagato dalle esperienze di teatro in villa, a proporsi come temporaneo poeta comico della *troupe* Sacchi. Dall'altro, interessa capire le ragioni che soggiacciono alla scelta di un genere tanto diverso dai suoi canoni e che non necessitava di un "erede", essendone ancora vivo l'autore-inventore.

Caso esemplare, per avviare il discorso, è la reazione che il rifiuto scatenò che, come è noto, portò come estrema conseguenza ad un fatale allontanamento dei due commediografi. La polemica attorno alla questione del genere prima abbracciato, poi rinnegato – oggetto d'interesse di tutti gli studi che si sono avvicinati sull'argomento –

avevano seduto Azema ed Ormed. La parte del Veneziano è bella, bene scritta, piena di spirito e di morale. Tutte queste buone parti insomma fanno vivamente desiderare che il Sig. Marchese Albergati segua ad impiegare il suo conosciutissimo talento in composizioni di genere più regolato, onde accresciuto si veggia il numero de' buoni pezzi Teatrali Italiani»: ELISABETTA CAMINER, [Recensione a] *Il Sofà Commedia in Cinque Atti composta del Marchese Francesco Albergati Capacelli Cavaliere Bolognese*, in «L'Europa letteraria», novembre 1770, pp. 79-81. Si segnala anche che l'anno successivo Elisabetta Caminer chiese un parere sull'opera a Giuseppe Pelli Bencivenni: cfr. ELISABETTA CAMINER, [Lettera] 31. *A Giuseppe Pelli Bencivenni – Firenze*, Venezia, 5 gennaio 1771, in RITA UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer*, cit., p. 104.

¹² Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 novembre 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 217-218, citazione a p. 217, pubblicata in ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., pp. 167-168.

può essere sorta, senza dubbio, dall'offesa che Albergati sentì di aver subito dall'uomo a cui aveva raccomandato di accogliere (e sottinteso di patrocinare) «con ogni fervore» la sua fiaba¹³. Tuttavia, anche in questo caso, non è nostro interesse ripercorrere in che modo proseguì la polemica e quali rimproveri si scambiarono i due a suon di lettere¹⁴.

Prendiamo le mosse, allora, dalle motivazioni addotte da Antonio Sacco per respingere *Il sofà*. Nella citata lettera a Paradisi, quando ancora i toni erano pacati, scrisse: «Egli [Sacco] me l'ha civilmente rimandata, dicendo che la troppa spesa lo spaventa, e che non potrà rappresentarla»¹⁵. Stesse ragioni condivise anche con la Caminer, alla quale però Albergati sentì di spiegare più dettagliatamente la questione, per istruirla su quale peso dare nell'articolo a quelle questioni tecniche cui ci si riferiva qualche riga sopra:

D'una grazia la prego, con quella libertà, che deve regnar fra gli amici. Non vorrei che nel parlare di quella parte che appartiene allo Spettacolo della mia Commedia, ella toccasse la difficoltà d' eseguirlo. Il Signor Sacco, che l'ha incivilmente ruscata, ha addotta questa meschina ragione; mentre m'impegno di riuscir io molto agevolmente a dimostrare che fra tutte le *Fiabbe*, già rappresentate da quella comica compagnia, la mia è delle più facili a rappresentarsi, e della minor spesa. A buon conto. Per Sacco nessuna spesa, né in vestiario, né in Scene: il resto poi si riddurebbe a pochissimo. La prego dunque a non parlare di tale difficoltà, o almeno a toccarla, non ponendola fralle maggiori¹⁶.

A quell'altezza cronologica Albergati è dispiaciuto, ma non si sentono ancora i toni aspri che animeranno le fasi successive della polemica (a seguito della riedizione dell'opera, nel 1774). A conferma di ciò e per non lasciare spazio a fraintendimenti, il 21 novembre (probabilmente dopo l'uscita dell'«Europa Letteraria») Albergati circostanziò

¹³ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Dedica] *Al nobile signore il signor conte Carlo Gozzzi*, cit., p. 2.

¹⁴ Esempari a questo proposito sono i seguenti scritti: FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera d'un anonimo ad un suo amico*, [1772], commentata ed edita in ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 161-196; CARLO GOZZI, [Lettera] *al signor N. N. poeta teatrale italiano. Frammenti, Comenti, Riflessioni, Opposizioni, Notizie sincere, e pareri sopra a' detti Frammenti*, in CARLO GOZZI, *Opere edite ed inedite*, 14 voll. Venezia, dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1801-1803, vol. XIV (1802), pp. 76-168, in particolare pp. 78-80; CARLO GOZZI, [Lettera] 21. *A Giuseppe Baretti*, Venezia, 25 settembre 1777, in CARLO GOZZI, *Lettere*, cit., pp. 105-125, in particolare p. 121; CARLO GOZZI, [Lettera] 158. *A Giuseppe Baretti*, [s. d.], *ivi*, pp. 273-275. Quanto agli studi sulla polemica si rimanda almeno a ROBERTO TROVATO, *Un esperimento teatrale fra Goldoni e Gozzzi*, cit., pp. 121-134; ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 61-70; ALBERTO BENISCELLI, *Introduzione*, in CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di Alberto Beniscelli, Genova, Costa&Nolan, 1983, pp. 13-41.

¹⁵ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit.

¹⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 novembre 1770, cit.

meglio le proprie osservazioni, riconoscendo di non avere nulla né contro Sacco, né contro Gozzi¹⁷. Sarà proprio Gozzi, anni dopo, a seguito delle intercorse polemiche, a fare ulteriore luce sulle motivazioni addotte da Sacco.

Letta ch'ebbe il Sacchi la Favola, e letta che l'ebbe alla sua Compagnia, esclusi i servitori, la rimandò al Cavaliere adducendo, *che per la morte del suo abile Machinista, non si trovava in grado d'eseguire la Favola del Sofà con quella diligenza che richiedeva, e meritava il suo Nobile scrittore*¹⁸.

Non è possibile individuare chi fosse il macchinista a cui si riferiva Gozzi, ma questo particolare apre la strada ad un aspetto considerevole¹⁹. Albergati, infatti, oltre a riconoscere, in un primo momento, le qualità intrinseche al genere della fiaba gozziana, che definiva «Mirabile» e a cui attribuisce «Passione», «Morale» e «Ridicolo»²⁰, era fortemente sedotto dalla loro spettacolarità, ne ammirava l'incastro perfetto sulla scena, che descrive come «una Macchina, un Edificio di leggiadra e sorprendente struttura»²¹. Più di tutto, era attirato dall'effetto della messinscena delle fiabe e questo conferisce – come nota Laura Riccò – un «particolare rilievo all'operato degli artigiani della scena nella riuscita delle Fiabe gozziane»²². Mattioda infatti spiega che il marchese «era affascinato non tanto dalle fiabe in sé, quanto dalla loro realizzazione scenica»²³. In effetti, come analizzato da Gerardo Guccini, le tecniche e gli strumenti messi in campo per la rappresentazione delle fiabe gozziane erano le stesse degli spettacoli operistici: «in

¹⁷ «Tolga Dio ch'io avessi pensato mai a fare la menoma cosa che fosse spiacevole al Signor Conte Carlo, che amo, stimo, e a cui tanto debbo, né a Sacco stesso, che non cesso di amare, benché abbia molti motivi di dolermenex»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 21 novembre 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 219-220, citazione a p. 219, trascritta in ROBERTO TROVATO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, cit., p. 168.

¹⁸ CARLO GOZZI, *Annotazioni alla lettera di dedica*, cit., p. 179. Si precisa che il corsivo è d'autore.

¹⁹ Come è stato messo in luce da Giulietta Bazoli, Gozzi aveva menzionato un'altra volta la morte del macchinista della compagnia Sacchi, come la causa di una mancata realizzazione scenica di un suo lavoro (*La Pulce*) ma la studiosa mostra qualche perplessità sulla datazione di questa dichiarazione: cfr. GIULIETTA BAZOLI, *L'orditura e la truppa*, cit., p. 141.

²⁰ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [*Dedica*] *Al nobile signore il signor conte Carlo Gozzi*, cit., p. 2.

²¹ *Ibidem*.

²² LAURA RICCÒ, *Parrebbe un romanzo*, p. 267.

²³ ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 62.

entrambe le tipologie figurano scene dipinte (“apparenze”), mutamenti a vista (“trasformazioni”) ed effetti scenotecnici (“ordigni”)²⁴.

Dietro alla sua imitazione c'è proprio questo: il desiderio di essere parte e creatore (in questo caso più nel senso di autore che di realizzatore) di uno spettacolo così grandioso e coinvolgente. Albergati, su tutto, amava sorprendere il pubblico con opere nuove e mandò quindi la sua commedia come inedito, per offrire una variazione alle repliche delle fiabe gozziane.

Io non ho mai scritta commedia alcuna per darla ai Commedianti, ma ne ho date ai Commedianti talvolta poiché ne ho scritto. Questa sola fu ad essi dedicata e scritta per essi, e mi lasciai sedurre a comporla da una certa tal quale amicizia ch'io aveva con Antonio Sacco. Terminata ch'io l'ebbi è sicuro ch'egli e la sua compagnia l'avrebbero perfettamente eseguita, mancò di vivere il Macchinista della compagnia; io restai colla mia commedia, o pasticcio, o aborto vacante; e mi restò, lo confesso, anche la voglia di vederla pur sulle scene²⁵.

Terminata la commedia, Albergati non poteva rassegnarsi all'idea di possedere un testo teatrale che non vedesse la luce sulla scena. Come si è già avuto modo di osservare, la ragione intrinseca delle sue produzioni drammaturgiche era la loro concretizzazione su un palcoscenico. È evidente che una composizione favolistica come *Il sofà* – nonostante le dichiarazioni inviate alla Caminer sulla semplicità di allestimento – necessitava di spazi e di apparati scenici che solo il teatro professionista poteva mettere in campo, già soltanto per la presenza di dieci personaggi parlanti, a cui andavano ad aggiungersi tre categorie di personaggi silenti: schiavi, schiave e guardie.

Albergati, infatti, non avrebbe potuto allestire in un salotto una «scesa praticabile d'un Monte» sul fondo del palcoscenico e su un lato un'«altissima Torre, nella cui cima un piccolo finestrino, chiuso con ispranghe di ferro»²⁶. Non sarebbe stato possibile realizzare

²⁴ GERARDO GUCCINI, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, in «Studi Goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento», 2013, pp. 11-41, citazione a p. 35.

²⁵ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Sofà]*, in *Sofà-CC*, pp. 103-106, citazione a p. 105.

²⁶ *Sofà-Pavini*, II, 1, p. 27.

nemmeno le soluzioni tecniche previste nell'opera, come la comparsa di Azema in cima alla torre²⁷ e la celebre scena della trasformazione del sofà:

Truffaldino e Brighella [...] principiano a voler circondare il Sofà colla materia combustibile già preparata. Si odono molti scoppi, con gran fragore, sotto il Sofà medesimo, senza che vedasi fuoco. [...] Accendono il fuoco, il quale invece d'investire il Sofà, lo lascia perfettamente illeso; ed anzi le fiamme rivolgonsi verso i due, e vari spruzzi di fuoco gl'investono, ed inseguono. Eglino gridano, correndo per la Scena. Tutto ad un tratto si spegna il fuoco, né ve ne rimane più segno alcuno. Dopo vari timori danno di piglio alle Accette; e nell'atto di vibrare il primo colpo, il Sofà si trasforma in un orrido Mostro, il quale è di grande altezza, e con braccia lunghissime. Fa urlì; butta fuoco dalla bocca; e allungando le braccia, afferra Truffaldino e Brighella, che gridano fortemente²⁸.

Tutto l'impianto era pensato per un teatro strutturato che poteva avvalersi di maestranze competenti, delle quali l'accennato macchinista costituiva un membro indispensabile. A mettere in luce che la *pièce* era stata ideata e scritta appositamente per la compagnia Sacchi, è anche l'aspetto conativo delle numerose e dettagliate indicazioni incastonate nel testo, sia tra le battute, in qualità di didascalie esplicite, che nelle parti scritte a soggetto. Da un lato si può interpretare questa accuratezza come un atto di fiducia nei confronti dei comici e della loro capacità di gestire indicazioni tanto precise (ad iniziare dal *tableau vivant* descritto in apertura di commedia²⁹); dall'altro, però, è possibile leggere tanta scrupolosità alla luce delle esperienze di Carli. Le vicende già ripercorse – con la compagnia Sacchi prima e con la *troupe* di Medebach poi – avevano insegnato ad Albergati che i comici, se guidati e istruiti, potevano far funzionare ottimamente una rappresentazione. Pertanto, non potendo sostituirsi a Sacco, le sue indicazioni interpretative sono da intendersi come la volontà di dirigere i movimenti interni alla commedia in *absentia*.

²⁷ «Aprisi un lato anterior della Torre, e vi si vede nella cima Azema, dal cui piede cadono le catene al suolo con molto strepito. Dal piede di lei fino al luogo, ove sono Mangul ed Ormed, apparisce una comoda scala; e Azema scende»: *Sofà-Pavini*, II, 4, p. 34.

²⁸ *Sofà-Pavini*, III, 1, pp. 46-47.

²⁹ «Selim, e Zulima seduti d'intorno al Bacino, e Zanetto, che sta indietro, e in piedi, Selim sdraiato sopra alcuni Cuscini, fumando; e dietro a lui uno Schiavo inginocchioni, che tiene una sottocoppa. Zulima, seduta anch'essa sovra altri Cuscini in faccia a Selim, bevendo una tazza di Caffè; e dietro a lei un Schiava inginocchioni, che tiene una sottocoppa». L'autore specifica che la scena deve rimanere in questa posizione e in silenzio per qualche momento: cfr. *ivi*, I, 1, p. 5.

Dopo tutte queste premesse, Albergati non abbandonò il progetto scenico e affidò a Medebach il compito di allestire la sua commedia, che venne offerta al pubblico (non senza ulteriori critiche) nel teatro di S. Giovanni Grisostomo per undici sere, secondo quanto notificato da Albergati stesso³⁰.

Vorremmo fare emergere un altro aspetto – riportato nella dedica a Gozzi dell'edizione Pavini del 1770 – che spiega l'iniziale lode a Gozzi e al suo operato: «Queste fole, come evidenza dimostra, hanno avuto il valore di ripopolare i Comici Teatri, e di rendere paghi egualmente, nei più disparati modi, gli ascoltatori»³¹.

Proprio questa virtù delle *Fiabe* pareva ad Albergati motivo di credito sia per il genere che conquistava un pubblico numeroso che per il suo ideatore. Come si vedrà, però, questa riflessione è legata ad un fattore cronologico e subì un rovesciamento nel corso degli anni.

Il sofà: *spartiacque per le posizioni albergatiane*

Come anche per *Il prigionero*, di cui si è trattato diffusamente, Albergati riserva l'ingrato compito di esporre le sue posizioni e i suoi giudizi agli apparati testuali delle sue *pièces*³². Nella Prefazione al *Sofà* nell'edizione del *Nuovo teatro comico* (1774) e successivamente in quella uscita all'interno della *Collezione completa delle commedie* (1800), si leggono infatti le differenti opinioni maturate. Nella prima si legge:

Questa Commedia [...] è dunque bella: nò, in verità, non lo credo. Perché la stampi? Per dar anch'io di questo genere un saggio al Pubblico. Dunque tu apprezzi il genere: in verità, neppur ciò. Tu il biasimi dunque, e biasimi quegli Scrittori, che lo hanno prescelto: questo piuttosto, quando tali

³⁰ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Prefazione a] *Il sofà*, in *Sofà-NTC*, p. 9. Le osservazioni critiche a cui ci si riferisce rientrano sempre nella polemica e vengono esposte da Gozzi nelle sue *Annotazioni*. Riguardano le spese sostenute da Albergati stesso pur di decorare al meglio la scena, gli incassi scarsi a seguito delle repliche e la sottomissione di Medebach che si sentì costretto all'assenso per un sentimento di deferenza nei confronti dell'autore: cfr. CARLO GOZZI, *Annotazioni alla lettera di dedica*, cit., pp. 181-182.

³¹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Dedica] *Al nobile signore il signor conte Carlo Gozzzi*, cit., p. 2.

³² Proprio nella lettera a Paradisi del 4 settembre Albergati minacciava: «Fra qualche tempo, se farò una ristampa di alcune cose mie teatrali, voglio in una Prefazione riveder ben bene le Baccie ai nostri commedianti italiani», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit.

Scrittori non adoperino la sincerità di Lopez de Vega, che nella sua *Arte nuova di far Commedie* diceva in versi Spagnuoli quello, che dal Signor Voltaire fu tradotto in versi Francesi:

“Je me vois obligé de servir l’ignorance,
D’enfermer sous quatre verroux
Sophocle, Euripide, & Térence.
J’écris en insensé, mais j’écris pour des fous.

Le public est mon maitre, il faut bien le servir;
Il faut pour son argent, lui donner ce qu’il aime,
J’écris pour lui, non pour moi même,
Et cherche des succès dont je n’ai qu’à rougir”³³.

La domanda espressa dall’ideale lettore con cui l’autore intrattiene un finto dialogo trova, in realtà, la sua risposta nella lettera a Paradisi del 4 settembre 1770. Era sua convinzione che uno scrittore non dovesse «buttar la fatica» e che chi non scriveva sotto ricompensa non dovesse «trascurar l’occasione delle lodi»³⁴. Tuttavia, in questa prima manifestazione di distacco, la percezione che si ha è che Albergati stesse maturando delle riflessioni, ma che le sue posizioni non fossero ancora sistematiche.

La stessa impressione si ha leggendo *Il sofà*, che porta in nuce già molta parte dell’ideologia albergatiana, ma non ancora con una fisionomia completamente ordinata: si tratta di quel «nucleo ragionevole» di cui parla Alberto Beniscelli, che discosta *Il sofà* (e *Il genio buono e il genio cattivo* di Goldoni) dalle *pièces* gozziane³⁵. Mattioda, ad esempio, ha colto nel *Sofà* «l’elogio dei lumi e dell’assolutismo illuminato come contravveleno politico» alla vita di corte, un messaggio che gli sembra lontanissimo dal modello gozziano a cui Albergati dichiarava di ispirarsi e che, alla luce di quest’analisi, limita il suo tentativo di riproduzione ai soli aspetti formali³⁶.

³³ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Prefazione a] *Il sofà*, in *Sofà-NTC*, p. 9. La citazione è tratta da *l’Art dramatique* di Voltaire: cfr. VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique. Art dramatique, ouvrage dramatiques, tragédie, comédie, opéra*, in VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, 71 voll., À Basle, de l’imprimerie de Jean-Jacques Tournaisen, avec des caractères de G. Haas, 1784-1790, vol. 38, pp. 3-54, citazione a p. 9. «Mi vedo obbligato a servire l’ignoranza, a chiudere sotto quattro chiavistelli Sofocle, Euripide e Terenzio. Scrivo in maniera insensata, ma scrivo per dei pazzi. Il pubblico è il mio padrone, bisogna servirlo bene; è necessario per il nostro denaro, dargli quello che gli piace, scrivo per lui, non per me stesso, e cerco dei successi dei quali non ho che da arrossire», traduzione nostra.

³⁴ Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, cit.

³⁵ Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Introduzione*, in CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, cit., p. 18.

³⁶ Cfr. ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., p. 63.

È possibile far risalire la prima forma di ragionamento strutturato al 1778, quando Albergati fece pubblicare una sua lettera destinata a Francesco Zacchioli, al quale esprimeva a chiare lettere le sue posizioni, dopo un probabile periodo (durato quindi almeno otto anni) di ponderazione e maturazione delle stesse³⁷. È verisimile che Albergati fosse giunto alle sue conclusioni già molto prima, ma che non le avesse ancora unificate, concentrando l'attenzione su singoli ragionamenti condivisi, come si è visto, con i suoi corrispondenti privati. Uno dei primi bersagli delle sue critiche è il pubblico, attirato unicamente dal meraviglioso in teatro:

Già quelli, che in maggior numero frequentan oggi il Teatro, son gente, che recano seco loro soltanto gli occhi, gli orecchi, la lingua, e lasciano a casa l'animo, o l'anima, se pur l'hanno. Dunque, per costoro ci vogliono Canto, Ballo, Decorazione, e nulla più³⁸.

Si noti come oggetto della sua disapprovazione diventino quelle che nel 1770 considerava le qualità di uno spettacolo sorprendente e trascinate, dal quale lui stesso era stato conquistato. Una rivalutazione delle prerogative del teatro lo portò, però, a condannare l'esibizione fine a se stessa, in favore dell'aderenza al vero e soprattutto di valori sociali che superassero in interesse il puro significante. Sull'argomento tornò anche nella prefazione alla stessa opera, scritta per l'edizione della *Collezione completa delle commedie*, uscita alle stampe nel 1800. A distanza di trent'anni dal suo *Sofà*, Albergati ricordava ancora la fascinazione per la resa scenica (a cui aveva rivolto lode e un esperimento di emulazione) e scrisse parole molto forti contro quel tipo di spettacolo e contro Carlo Gozzi, quasi a voler esorcizzare l'ammirazione provata in quei primi anni veneziani:

³⁷ A fianco delle lettere manoscritte già ampiamente usate per il presente lavoro di ricerca, ad Albergati appartengono alcune raccolte di lettere definite «fittizie» da Mattioda, che se n'è occupato in un recente saggio, a cui si rimanda: ENRICO MATTIODA, *Francesco Albergati Capacelli e le raccolte di lettere fittizie con Zacchioli, Compagnoni e Bertazzoli*, in FABIO FORNER, VALENTINA GALLO, SABINE SCHWARZE, CORRADO VIOLA (a cura di), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 187-197. Questa lettera, che nel 1778 venne pubblicata singolarmente, rientrerà poi nel primo volume delle *Lettere capricciose*: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIOLI, *Lettere capricciose dai medesimi capricciosamente stampate*, cit.; pp. 17-27; ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, ZACCHIOLI FRANCESCO, *Raccolta di lettere capricciose*, cit., vol. I, pp. 16-25.

³⁸ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchioli*, Venezia, [s. n.], [17 ottobre] 1778, p. IV. Questa lettera venne segnalata e lodata nella «Gazzetta Universale», n. 93, sabato 21 novembre 1778.

Un terzo Autore [Gozzi] che per solo umore bizzarro e fantastico si fa pregio e s'impegna di abbattearli ambidue [Goldoni e Chiari] coll'introdurre sulla scena un terzo genere che vuol egli denominare Fiabesco, e tentare con esso la rovina del genere ragionevole e bello. Io chiamerei costui traditore della Drammatica; e traditore in fatti egli ne è stato. Macchinisti Fochisti, Pittori, Sartori, Truppe ausiliarie di questo vile Conquistatore sconvolsero gli animi e gli sguardi degli spettatori in guisa che se ne riempivano le Platee ed i Palchetti ed impazzivano al pari del pazzo Autore. La compagnia comica detta del Sacco fornita di quattro bravissime maschere eseguiva con maestria somma, con abbaglianti decorazioni, e con trasformazioni stranissime le detestabili commedie fiabesche³⁹.

Quello che emerge è un quadro di preoccupazione per il degrado del teatro italiano, per il quale si rendeva necessario un rinnovamento. Doveva ineluttabilmente essere chiamato in causa anche Goldoni, che per Albergati rappresentava «il Buon Gusto, il Buon Senso, e la più soave delicatezza» del teatro contemporaneo che, nella sua visione, erano stati assorbiti e soffocati dai «gorgheggi» e dalle «capriole»⁴⁰.

A questo punto, sembra chiaro che nel mirino di Albergati si erano aggiunti due generi drammatici che, accanto alla fiaba, rappresentavano per lui la rovina del teatro. Con «gorgheggi» si riferisce distintamente all'opera in musica, genere a lui «odiosissimo»⁴¹ e che definiva «un mercato, una fiera, un casotto, in cui si offrono agl'istupiditi sguardi de' stupidi mostruosità e maraviglie»⁴². La sua avversione è diretta in particolare alla pratica della castrazione nel mondo musicale, contro la quale non utilizza mezzi termini,

³⁹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Sofà]*, in *Sofà-CC*, pp. 103-106, citazione alle pp. 103-104. Sarebbe interessante approfondire anche il suo cambio di opinione su Pietro Chiari, considerato quanto scriveva ad Agostino Paradisi nel 1760: «La Maritata del Chiari, che è l'unica commedia buona di quest'autore, che in essa è riuscito, perché non ha dovuto inventare i caratteri, ma solo seguire le tracce del Goldoni: questo è almeno il parer mio», Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 agosto 1760, cit.

⁴⁰ Per le citazioni cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchioli*, cit., p. IV. La stessa espressione viene utilizzata anche nella prefazione al *Sofà*, all'interno della *Collezione completa delle commedie*, con una lieve differenza: «soave delicatezza» viene sostituita con la più incisiva «teatrale decenza», cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Sofà]*, in *Sofà-CC*, p. 103.

⁴¹ «La voglia poi di leggere il componimento scenico francese m'è passata, poich'ella mi dice che è un'operetta per musica, genere a me odiosissimo»: Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 20 luglio 1779, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 29. La sua scarsa predisposizione per le rappresentazioni musicali aveva radici risalenti ancora agli anni Sessanta, come si evince da una lettera a Voltaire in cui dichiara di essere «poco amante» di quel genere di spettacolo: cfr. [Letter] D11246. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, primo giugno 1763, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, cit., vol. XXVI, pp. 255-256.

⁴² [Lettera di] *Albergati a Zacchioli*, Venezia, 22 gennaio 1780, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIOLI, *Raccolta di lettere capricciose*, cit., vol. II, pp. 226-234, citazione a p. 228.

dedicando anche una commedia alla denuncia del mondo, a suo parere, guastato del canto settecentesco: *Il ciarlator maldicente*⁴³. La sua invettiva si legge per l'appunto nella prefazione a quest'opera:

Nel declamare contro i castrati, non intendo di togliere a qualcheduno di essi quei meriti di cultura, di onestà, e di viver civile che in pochi d'essi si trovano ma che pure trovansi. Io mi scatenò contro la lor professione, contro lo stato loro, e contro l'indegna massima di mantenerlo, alimentarlo, fomentarlo, premiarlo. [...] Ma tempo sarebbe ormai che si cessasse di sacrificare queste misere vittime. Non basta che la gola ed il lusso espongano le vite di tante genti a tanti disastri sol per comporci e recarci alle labbra una tazza di cioccolata, che ancor si vuole ridur gli uomini in vili mostri schifosi solo per solleticarci le orecchie con un'arietta⁴⁴.

Albergati, come per il teatro di prosa, non giustificava in alcun modo lo spettacolo come esperienza unicamente di piacere e si scontrò anche con Francesco Zacchioli, a questo proposito, in alcune lettere emblematiche, che «contrappongono alla ragionevolezza illuministica [...] l'irrazionalità del piacere estetico affermata con convinzione» dall'amico⁴⁵.

Le «capriole», invece, richiamano con un'immagine allo stesso tempo fisica e astratta i lazzi e i movimenti tipici della commedia all'improvviso con le maschere che Albergati contrappone alle produzioni goldoniane, pur avendola praticata negli anni giovanili e non essendosi espresso contro di essa con i toni violenti riservati all'opera in musica. Più che alla forma dello spettacolo dell'Improvvisa, egli sembra rivolgere le sue considerazioni al messaggio che quel tipo di divertimento offriva ai suoi spettatori: riso

⁴³ Sull'argomento si veda: MARINA CALORE, *Bologna a teatro*, cit., in particolare il capitolo VIII (*Attori, ciarlatani, avventurieri, giacobini*, pp. 127-140).

⁴⁴ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a Il ciarlator maldicente]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. VI, pp. 3-5, citazione alle pp. 4-5. Parole identiche vengono utilizzate anche nella prefazione alla stessa commedia nella raccolta delle *Opere*: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a Il ciarlator maldicente]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Opere*, vol. XII, pp. 5-9, in particolare pp. 7-9. Per approfondire l'argomento si rimanda a MARTHA FELDMAN, *Denaturing the Castrato*, in «The Opera Quarterly», vol. XXIV, n. 3-4, Summer-Autumn 2008, pp. 178-199 e al più recente: MARTHA FELDMAN, *The castrato. Reflections on natures and kinds*, Oakland, University of California press, 2015, in particolare le pp. 177 e segg.

⁴⁵ MARINA CALORE, *I corrispondenti romagnoli di Francesco Albergati Capacelli*, in «Studi Romagnoli», vol. XLII, 1991, pp. 597-614, citazione a p. 611. Le lettere a cui si fa riferimento sono le seguenti: *[Lettera di] Zacchioli ad Albergati*, Milano, 15 gennaio 1780, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO ZACCHIOLI, *Raccolta di lettere capricciose*, cit., vol. II, pp. 209-215; *[Lettera di] Albergati a Zacchioli*, Venezia, 22 gennaio 1780, *ivi*, pp. 226-234; *[Lettera di] Zacchioli ad Albergati*, Milano, 26 gennaio 1780, *ivi*, pp. 252-255.

disinteressato e mancanza di contenuti. Nelle commedie di Goldoni, infatti, come ha scritto Sergio Romagnoli, «si poteva finalmente osservare la società per trarre, oltre al diletto, motivo di meditazione critica»⁴⁶. Proprio qui sta il punto di svolta di Albergati: non si tratta, infatti, soltanto di questioni di genere drammaturgico, ma di significato e al contempo di spettacolo: la Commedia dell'Arte e l'opera in musica devono, per Albergati, lasciare il posto alle commedie serie e al dramma⁴⁷.

È necessario ricordare che le prefazioni che stiamo analizzando sono state scritte pensando al *Sofà*, a Gozzi e alle esperienze veneziane di Albergati e ci si potrebbe chiedere – come ha fatto Gian Battista Baseggio – il perché di tanta ostinazione con un'opera legata ad un momento limitato, ad un'esperienza poi superata e a un esperimento teatrale mal risucito. A nostro avviso *Il sofà* diede modo ad Albergati di prendere coscienza e di verificare quanto stava soltanto scrutando e fu il pretesto per trasformare le sue considerazioni in vere e proprie teorie teatrali. Un ultimo esempio di questo meccanismo viene offerto dalla continuazione della prefazione al *Sofà* nella *Collezione completa delle commedie*, dove, tra una critica e l'altra alle *Fiabe*, si legge un ragionamento che sarà alla base dello scritto più organico di Albergati in materia teorica: *Della drammatica* (che porta la data del 15 giugno 1798). Nella prefazione al *Sofà*, ripubblicata nel 1801, si legge:

In vero nessuno Scrittore teatrale potrà mai appigliarsi al mostruoso, deforme genere fiabesco, diabolico, spettacoloso, se non è mosso e forzato o dal mal animo di levarsi alla gloria di distruttore del Teatro o dall'estremo bisogno di procacciarsi un pane disonorato. Ma che un uomo il quale si sente vigoroso in talento, che non trovasi costretto ad essere venale né a prostituire il suo ingegno, e che dovrebbe sempre mirare a sostenere un carattere d'animo savio ed onesto, s'avvilisca e s'imbratti nel fango di

⁴⁶ SERGIO ROMAGNOLI, *Nel laboratorio teatrale di Carlo Goldoni*, cit., p. 221.

⁴⁷ Per uno sguardo sulla forte diminuzione degli spettacoli di Commedia dell'Arte in favore del dramma, si rimanda a: ANGELA PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale*, in «Quaderni di teatro», a. V, n. 20, maggio 1983, pp. 87-144, in particolare p. 126. Sulle visioni di Albergati attorno al dramma si legga quanto scrisse in una lettera a Gherardo De Rossi: «Io non ammetto la condotta troppo rigorosa ch'ella pronuncia contro li drammi lagrimevoli. Mi permetta il dirle che la solita ragione che si usa contro di essi cioè che non sono né tragedie né commedie è ragion debole, e perché non può sostenersi sul teatro un terzo genere, purchè sia ben ideato, maneggiato e condotto?», Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gherardo De Rossi, [s. l.], [s. d.], in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. provvisorio 33, cc.n.n. E ancora: «Il vero dramma che abbia base sopra un fatto domestico interessante con sentimenti nobili ma naturali, con situazioni commoventi ma verisimili, con lieto fine né mai con colpi atroci o sanguinosi o orribili, sarà sempre un bel pezzo», Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gherardo De Rossi, Bologna, 18 giugno 1790, *ivi*, cc.n.n.

ciarlataneschi e nauseanti componimenti, parrà cosa incredibile a chi non l'ha più e più volte veduta con gli occhi propri.

Che se è da credersi ciò che da molti accreditati Autori si asserisce, che dalle rappresentazioni del Teatro si giudichi dello spirito e dell'indole d'una Nazione, che onore, che pregio ne verrebbe alla Nazione italiana, se con troppa frequenza primeggiassero sopra le Scene: *I mostri turchini*, *I Re Corvi*, *L'amore delle tre Narancie*, *L'Uccellino bel verde*, questo mio strambo *Sofà* e tante altre sconciature e sciochezze che pur si videro, e non di rado si vanno ancora vedendo! Né è già bastevole scusa il dir che fà d'uomo l'adattarsi a scrivere quello che piace più, non mai, mentre non tocca al popolo l'educare i Poeti, ma a questi tocca il ben dirigere ed istruire il Popolo, giacchè non è buon poeta se non chi è buon filosofo e pensatore⁴⁸.

Al netto delle polemiche *Il sofà*, da tentativo di collaborazione con il teatro professionista e punto di contatto con Carlo Gozzi e con il suo teatro spettacolare, determina l'occasione per Albergati di interrogarsi sull'utilità del teatro e sulla sua qualità, in termini di contenuti e di recitazione.

Il *Sofà* svolse dunque una funzione maieutica per Albergati: gli permise di avere una visione della situazione teatrale del momento e lo traghettò verso una maggiore consapevolezza della portata che doveva avere il tanto acclamato cambiamento. Nella sua visione esso doveva riguardare non soltanto la drammaturgia, ma anche il pubblico, la recitazione, i comici e lo stato civile e sociale dei teatri. Non è sicuramente un caso che, tra le carte manoscritte di Albergati, sia conservata anche una copia del *Parere sull'arte comica in Italia* di Vittorio Alfieri, il cui *incipit* recita: «Per far nascer Teatro in Italia voglion'esser prima Autori Tragici, e Comici; poi Attori, poi Spettatori»⁴⁹.

Della Drammatica non nasce come trattato, bensì come opuscolo polemico al *Piano di organizzazione dell'Istituto Nazionale*, uscito con un bando alla fine del 1797 per opera del Direttorio esecutivo della Cisalpina⁵⁰. Risulta particolarmente illuminante verificare

⁴⁸ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Sofà]*, in *Sofà-CC*, p. 105.

⁴⁹ Cfr. [Copia di] VITTORIO ALFIERI, *Parere sull'Arte Comica in Italia*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. provvisorio 31, cc.n.n. Roberta Turchi, dopo aver analizzato il manoscritto, ha riconosciuto la mano del copista in quella di Gaetano Polidori, segretario di Albergati nel 1785, anno della ricezione del manoscritto alfieriano diretto a Venezia per il tramite di Albergati. Per tutte queste (e altre) informazioni si rimanda a: ROBERTA TURCHI, *La prima redazione del "Parere sull'arte comica in Italia" di Vittorio Alfieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1 gennaio 1983, pp. 272-279; VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 146. *A Francesco Albergati Capacelli*, Pisa, 12 agosto 1785, in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, cit., vol. I, pp. 294-295.

⁵⁰ Per una contestualizzazione più dettagliata si rinvia (anche per la bibliografia di supporto ivi utilizzata) a: ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 125-130. Su questo trattato si è soffermato e ha

quanto, alle porte del nuovo secolo, Albergati abbia messo a punto la serie di riflessioni che dal *Sofà* presero un posto di rilievo nella sua considerazione sul teatro contemporaneo, a partire dall'utilità socio-educativa riconosciuta al teatro:

Chi vorrà soltanto riguardar il teatro come oggetto di semplice passatempo e sollazzo sarà molto in errore, e a torto ne avrà concetto troppo basso e sprezzante; ma chi vorrà soltanto riguardare in esso una scuola grave e seria di precetti morali e politici male ancora ne intenderà il fine e la meta, e forse spargerà di noia un oggetto, che non debbe mai essere disgiunto dal piacere, dalla giocondità, e dall'eccitamento di vari moti dell'animo or teneri or misti di orror passeggero or di risa, ma ragionevoli e moderate. Da una scuola che annoi non usciranno mai buoni allievi⁵¹.

Si noti come alle già espresse critiche nei confronti di uno spettacolo soltanto dilettevole, Albergati aggiunga anche l'attenzione a non trasformare il teatro in bandiera di propaganda. Nonostante questo scritto non sia nato per raccogliere le idee teoriche di Albergati, in esso si ritrovano analizzati tutti quegli aspetti di cui si è già parlato, emersi nel corso delle sue esperienze. Il punto fermo di Albergati è la superiorità riconosciuta alla «poesia drammatica», che considera migliore delle altre arti, perché «somministra idee e sentimenti agli esseri; e col soccorso del giuoco teatrale essa presta loro la parola e l'azione». In un confronto con la pittura, Albergati loda il teatro per la capacità di animare anche «la mente ed il cuore» degli spettatori, e non solamente gli occhi⁵². Nonostante su alcune posizioni Albergati risulti più accomodante o giustizialista, abbracciando soluzioni mediane capaci di trovare un punto di equilibrio, si mostra sempre intransigente nei giudizi rivolti all'opera musicale:

Mi si permetta un intero silenzio sull'opera musicale, seria o buffa che sia, e su tutti quegli accessori, che l'accompagnano. Destinata costei a dilettere l'occhio e l'orecchio, non si può contrastare con essa ad armi eguali: ogni uomo non ha, che una testa ed ha due occhi e due orecchie. Per queste quattro diverse vie i sensi guadagnati e delusi, trovasi la testa istupidita nella

dedicato un'analisi Paolo Bosisio, a cui si rinvia: PAOLO BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990, in particolare le pp. 401-405.

⁵¹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, Milano, presso Raffaele Netti, anno VI della Libertà [1798]; ristampa anastatica: Bologna, A.M.I.S., 1971, pp. 6-7.

⁵² Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, cit., p. 14.

dura impossibilità di resistere alle mostruose indecenze, alle puerili buffonerie, ed alle madronali inverosimiglianze di ogni genere⁵³.

Ad essa non dedica altre parole, non lasciando alcuno spazio alla possibilità di salvare qualche elemento dello spettacolo in musica e concentra tutta la sua attenzione sul teatro di prosa, ammonendo per prime le maestranze: «lo spettacolo e gli attori» devono essere, secondo lui, «almeno al di sopra della mediocrità» e invita le autorità ad accertarsene prima che lo spettacolo abbia inizio, anche a costo di tenere il teatro chiuso e il sipario «inchiodato» al palcoscenico⁵⁴. In secondo luogo, la sua attenzione viene rivolta agli autori, a cui chiede di «sapere scegliere gli argomenti, che meglio convenir ponno alla scena, e non forzare que' troppo clamorosi applausi, dei quali bisogna poi vergognarsi»⁵⁵.

Tutte queste riflessioni che, mascherate da esortazioni, si fanno direttive chiare e istruzioni pratiche, si erano raccolte «da lungo tempo» nella sua mente, per espressa sua dichiarazione⁵⁶ e si possono riassumere con queste parole, che assumono il significato di vero manifesto della sua “poetica”. Albergati auspica che, tendendo all’«utile»⁵⁷, lasciando però all’arte drammatica «tutto il carattere di dilettevole»⁵⁸,

Gli autori scrivano guidati non meno dall’onore che dall’estro, che gli attori diventino morigerati, e diligenti, e che gli spettatori ascoltino rispettosi e tranquilli. Né si permetta, che alcuno ardisca di dare alla moneta maggior valore, ch’essa non ha, di modo che presuma egli di acquistare con pochi soldi un diritto troppo ampio, e troppo molesto⁵⁹.

Il rinnovamento del teatro per Albergati non è solo una questione politica o teorica. Nel suo discorso i riferimenti sono ad un teatro praticato e praticabile, nella

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 17.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 19. Riflessioni maturate già con Saverio Bettinelli, al quale scriveva: «Conosco assai bene che ove sia corrotto il gusto che regna e predomina è più lodevole cosa l’attenersi al partito di piacere a pochi e di essere da pochi letto, che non l’aver per le mani di tutti, dilettere, divertire, ed essere ricercato», Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 13 febbraio 1792, in ASMN, *Fondo Bettinelli, Carteggio*, b. 1, fasc. 5 (*Albergati Capacelli Francesco*), doc. 5.

⁵⁶ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, cit., p. 19.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, cit., pp. 19-20.

migliore delle maniere possibili, quindi combattendo l'avidità dei teatranti, affidando l'interpretazione a comici degni di fiducia e mirando ad una recitazione misurata⁶⁰.

2. La «scienza del recitamento»: questioni di prassi

Questi sentimenti, che or dalla mia penna si manifestano, debbono essere accompagnati da un consiglio che dò, prima che ad ogni altro a me stesso. L'autore e l'attore drammatici abbandonino lo scrivere e il salire la scena, quando che gli anni si aggravano loro sulle spalle, che la fantasia perde del suo vigore, che la faccia si sforma, che la figura s'incurva, e che la voce infiacchisce⁶¹.

Della Drammatica termina con questo «giusto, saggio, opportuno» consiglio, che Albergati stesso – per sua stessa ammissione – avrebbe dovuto seguire da «lungo tempo», ma abbiamo portato vari esempi di come lo si ritrovi, proprio negli anni intorno all'uscita di questo scritto, a recitare ancora, spesso accanto al figlio Luigi: Francesco Albergati Capacelli, ancora nel 1798, si confessa peccatore di «troppa inclinazione alla scena»⁶². A quell'altezza cronologia, si tratta per lo più delle scene del suo teatro domestico, dove da tempo si dedica all'allestimento di opere secondo la sua maniera, dopo aver abbandonato Venezia e dopo essere stato grandemente deluso dai professionisti dell'arte comica⁶³. Alcune testimonianze tuttavia lo collocano ancora attivo nella sua città natale, dove pare si dedichi appositamente all'istruzione di giovani attori⁶⁴. Nell'autunno del 1803, ad

⁶⁰ Si noti che Albergati non è contrario al pagamento per il divertimento teatrale, bensì alla scelta di comodo di alcuni impresari di allestire soltanto gli spettacoli graditi al pubblico pagante, senza considerare la qualità dei testi. Cfr. PAOLO BOSISIO, *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 404.

⁶¹ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, cit., p. 27.

⁶² Per tutte queste citazioni cfr. *ibidem*.

⁶³ Albergati non visse con gioia l'abbandono di Venezia e il ritorno stabile nei territori bolognesi: «tutto ciò mi ha lacerato e mi lacererà il cuore, il quale trovasi ora in angustia e in malinconia. Necessità di circostanze domestiche m'ha voluto in Patria e qui ristabilito; e appunto perché necessità lo ha voluto, posso ben essere rassegnato, ma non già contento né quieto», cfr. Lettera di Albergati Capacelli ad un pregiatissimo amico [Giuseppe Compagnoni], Bologna, 8 giugno 1790, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n.

⁶⁴ Marina Calore riporta che: «L'elenco completo degli "Accademici Attuali", ossia recitanti, compare su «Il Monitore Bolognese», n. 12 dell'11 febbraio 1797. Sono citati Francesco e Luigi Albergati», cfr. MARINA CALORE, *Storie di teatri, teatranti e spettatori*, in PATRIZIA BUSI (a cura di), *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, pp. 11-118, citazione a p. 16, nota 4.

esempio, era in programma al Teatro Marsigli di Bologna *Il capriccioso* (una farsa in atto unico dello stesso Albergati) recitato dalla Società di Dilettanti di Comica al teatro Marsigli.

Li guidava e incoraggiava l'anziano Francesco Albergati che anzi aveva promesso di recitare al loro fianco nella farsa da lui scritta, ricoprendo il ruolo di Flaminio, zio del protagonista. La sera del 18 novembre la programmata tragedia alfieriana [*La congiura dei pazzzi*] andò in scena ma non la farsa «attesa la malattia dell'Autore medesimo», mentre per la replica si dovette ricorrere ad un sostituto «non essendosi perfettamente ristabilito in salute» l'Albergati. Moriva quest'ultimo il 16 marzo 1804 e il corteo funebre che da via Saragozza accompagnò la salma alla Certosa venne aperto proprio dai Dilettanti della Comica che nei mesi seguenti assunsero il nome di Filergiti⁶⁵.

Albergati visse il teatro come una vocazione di cui – parafrasando le sue parole – non riuscì a liberarsi⁶⁶. Questo era il presupposto per la sua ricerca di un teatro ideale – che non trovò certamente sui palcoscenici animati dalle compagnie comiche – e al quale tese ogni suo sforzo negli spettacoli da lui diretti. Nell'analisi della dicotomia tra teatro di professione e teatro amatoriale, alcune osservazioni albergatiane sono perfettamente in linea con le visioni di Giovanni Pindemonte:

Parve di tempo in tempo che qualche raggio di sopravvegnete luce foriero spuntasse, allorché in alcuna delle più ragguardevoli città italiane a rappresentare si accinse alcune tragedie qualche onorevole compagnia di accademici, chiamati fra noi dilettanti. Ed è veramente natural cosa che questi, come coloro che imprendono a recitare per piacere loro e per la più lodevole esercitazione di spirito, e che non son certamente né ineducati, né rozzi, né d'ogni buona disciplina ignoranti, né dalla necessaria fretta sollecitati, né dall'inopia impediti, rivolger dovrebbero le cure loro ed i loro studi alle più squisite finezze dell'arte, e presentare all'Italia il perfetto esemplare della tragedia a dover rappresentata. E di fatto in alcuna delle città nostre talvolta avvenne cotal portento, e quelle furono le sole tragedie che vedute abbia l'Italia rappresentate con la debita convenevolezza [...]

⁶⁵ *Ivi*, p. 32.

⁶⁶ «Quella letteraria provincia nella quale io ho ardito di metter piede, sempre incerto, tremante sempre, quella è da cui forse m'è derivato un errore, un abbaglio di mente, del quale non so disfarmi. L'arte comica»: [*Lettera di Francesco Albergati Capacelli a*] *Illustrissimo, e reverendissimo signore e padron colendissimo* [*Francesco Bertazzoli*], Bologna, [s. d.] dicembre 1791, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, FRANCESCO BERTAZZOLI, *Lettere varie*, Parma, presso i fratelli Borsi, 1793, pp. 12-20, citazione a p. 12.

pur troppo ultimamente si videro compagnie di accademici che con dannevole ignavia, in luogo di servir esse agl'istrioni d'esempio, l'assurdo metodo degl'istrioni da me descritto adottarono, e qualche volta un comico italiano alla lor direzione condussero, e il fecero loro istitutore e maestro. Da questo lato non è più dunque sperabile di veder sorgere neppure un languido e lieve crepuscolo di luce teatrale⁶⁷.

È interessante notare che Pindemonte porta, come esempio di virtù, la cerchia di dilettanti della sua Verona, formata dalle personalità con cui lo stesso Albergati aveva instaurato una fervida collaborazione: Alessandro Carli, Silvia Curtioni Verza, Marianna Malaspina, Teresa Pellegrini e Marco Marioni, per nominarne solo qualcuno. Secondo Pindemonte, ad essi va riconosciuto il merito di aver rappresentato le tragedie «con decenza, verosimiglianza, illusione, coi veri effetti teatrali e con [...] diligenza ed esattezza»⁶⁸. Queste erano anche le peculiarità che inseguiva Albergati e di cui spesso “parlava” con Zacchioli nelle *Lettere Capricciose*, esse stesse esempio – secondo Marina Calore – di scrittura che rientrava in quell’«ideale di naturalezza che Albergati vagheggiava e che andava ricercando nella scrittura scenica come nella recitazione»⁶⁹.

Le sferzate ai «comici traditori»

Le considerazioni che seguiranno, a partire dunque dai precedenti ragionamenti e configurandosi in rapporto con le esperienze coeve, mirano ad offrire un compendio esemplificativo delle soluzioni proposte o attuate da Albergati. Non si tratta di vere e proprie norme, ma piuttosto di indicazioni estrapolate da diversi suoi scritti che in qualche caso, nel corso del lavoro, sono già state anticipate. L'intento è di inquadrare la sua prassi

⁶⁷ GIOVANNI PINDEMONTI, *Discorso sul teatro italiano*, in GIOVANNI PINDEMONTI, *Componimenti teatrali*, 4 voll., Milano, dalla tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. libraio e stampatore, 1804-1805, vol. IV (1805), pp. 317-381, citazione alle pp. 359-361.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 360, nota 1.

⁶⁹ MARINA CALORE, *I corrispondenti romagnoli di Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 610. A proposito della “naturalezza” si considera necessario ricordare quanto specificato da Paolo Bosisio: i «criteri di naturalezza [...] non devono da noi essere presi troppo alla lettera, in considerazione della stilizzazione quasi astratta che ne costituiva il punto di partenza e l'elemento di paragone», cfr. PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, cit., p. 157.

sullo sfondo del cambiamento che prese il nome di Riforma e che trasformò il teatro nel XVIII secolo.

Si potrebbe pensare che anche le riflessioni albergatiane rientrino in quella «situazione tipicamente italiana di reciproca diffidenza tra scrittori drammatici e compagnie comiche» che Anna Barsotti pone «nell'ambito della trattatistica settecentesca sull'arte dell'attore»⁷⁰ e che le sue osservazioni vengano incorporate nel «dialogo tra sordi» che Franco Ruffini individua tra «gens de lettres» e «gens de théâtre»⁷¹; ma il caso di Albergati sembra collocarsi all'interno di un quadro diverso.

Considerata nel suo complesso – scrive Claudio Vicentini – la trattatistica del secondo Settecento assume un aspetto singolare. Appare impegnata a discutere una consistente varietà di problemi reali, effettivi, senza tuttavia riuscire a risolverne davvero nessuno. Individua nel processo creativo dell'attore le funzioni del sentimento, dello studio, della riflessione, dell'osservazione, dell'esercizio, ma non spiega come queste funzioni operino insieme, senza interferire o ostacolarsi a vicenda⁷².

Quanto descritto da Vicentini può valere per Albergati fino ad un certo punto, non essendo infatti egli autore di alcun trattato sull'arte comica. Anche il suo approccio alla critica si muoveva dall'osservazione, a cui seguiva la valutazione e infine l'esposizione delle sue opinioni, ma non lo fece mai sistematicamente. Il suo pensiero si generava sempre a partire da situazioni concrete, come reazione a ciò a cui assisteva.

È necessario però specificare che i rimproveri e le disapprovazioni nei confronti dei comici si limitano all'aspetto artistico e non toccano mai il giudizio di carattere sociale. Albergati era anzi un difensore della professione attorica e manifestava a chiare lettere la sua posizione:

Sarebbe ormai tempo di porre in chiaro un troppo dibattuto punto e che talvolta è stato irragionevolmente deciso. Fralle indiscrete taccie che alli commedianti si danno, pretendono alcuni dilicati di pelle, anzi forse nella sola pelle dilicati, che quell'esporsi al pubblico, quel promuovere le risa, quel

⁷⁰ ANNA BARSOTTI, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 53.

⁷¹ Cfr. FRANCO RUFFINI, «Gens de lettres» e «gens de théâtre»: dell'attore nel Settecento, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1983, vol. II (*Le dimensioni dello specchio*), pp. 569-595, in particolare p. 573.

⁷² CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 310.

farsi spettacolo, sia cosa vile, sia azione plebea, sia un infamato esercizio; e non manca chi giudichi essere di tale infamia non poco partecipi gli autori ancora. Non sarebbe difficile il dimostrare che ognuno nella umana vita si fa alternativamente spettacolo e spettatore, talvolta per prezzo tal'altra per nulla, tal'altra per una inevitabile necessità⁷³.

Ciò che Albergati imputava alle comiche compagnie era di non mettere in pratica quella che, invece, era una prassi usuale in Francia e che è ben delineata da Elena Randi: «necessità di leggere il testo per intero, di rispettarlo e di scavare tra le pieghe del carattere dei personaggi da recitare»⁷⁴, pratica definita dalla studiosa:

abbastanza inusuale fra gli italiani, i quali, per le abitudini contratte dai comici dell'arte [...] e per il numero esiguo di prove [...] memorizzano le battute con assai minor fedeltà ed esplorano per lo più solo in modo superficiale l'animo del personaggio⁷⁵.

Albergati aveva ben presente la differenza tra la recitazione italiana e quella francese e, con un misto di ammirazione e di invidia scriveva da Venezia all'amico Carli: «De' Commedianti francesi sono rimasto estatico. Io detestavo anche prima i nostri Italiani; ma pure li ascoltavo con rassegnazione. Ora li abborrisko, li fuggo»⁷⁶. Albergati aveva assistito ad un'operetta Buffa nel Teatrino di San Moisè e rimase totalmente trasportato dalla bravura dei francesi, capaci di creare, a suo dire, «divine Rappresentazioni»⁷⁷. Li ammirava per il fatto di essere «veloci», per la capacità con cui «ognuno sempre sa perfettamente la propria parte» e per riuscire a gestire perfettamente il testo da rappresentare, lungo o breve, prevedendo perfettamente come calibrare la recitazione, in modo da non annoiare con le opere lunghe (porta ad esempio *Il Matrimonio*

⁷³ Francesco Albergati Capacelli, Prefazione [a Oh! Che bel caso!], in Francesco Albergati Capacelli, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. I, pp. 145-151, citazione a p. 148. Si ritrovano opinioni simili anche in uno scritto autografo, senza indicazioni sulla destinazione, conservato in BCA: «Perché dunque sarà disonorevole l'esser pagato nell'esercitare un'arte difficile, utile, gioiosa? So che ai comici un'altra apparizione suol farsi et è che l'avvezzarsi eglino a vestire caratteri non suoi, porta alla doppiezza e al mal costume. Collo stesso argomenti si formerebbe il processo di tutti i Poeti», «Ben mi accorgo Signore che voi pure acciecar vi lasciate», in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. provvisorio 31, cc.n.n. (manoscritto senza titolo, di cui si riporta l'incipit).

⁷⁴ ELENA RANDI, *Il primo allestimento del "Bourru bienfaisant"*, cit., p. 227.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 2 gennaio 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 18.

⁷⁷ Cfr. *ibidem*.

di Figaro), né lasciando gli spettatori sospesi con le opere più brevi (come *La Morte di Cesare* di Voltaire)⁷⁸.

Assodato, dunque, che per Albergati uno dei punti salienti del rinnovamento del teatro era la recitazione, molte sono le colpe che imputa ai commedianti e possono essere riunite sotto il concetto di «invincibile trascuraggine»⁷⁹. Il suo ideale di attori, quindi, è individuato in coloro che:

sappian bene la parte a memoria, che esprimano il forte, il tenero, l'allegro colle necessarie degradazioni; che affrettino o rattengano le parlate e i dialoghi secondo lo esigono le varie situazioni; e che non aggiungano di loro capriccio o motti, o lazzi, o le solite scurrili scioccherie⁸⁰.

Tutte qualità che Albergati non credeva di poter ritrovare nei commedianti italiani e, dopo le sue esperienze, si era convinto che affidare a loro le proprie opere significasse «esporle alla dura prova di essere mal sapute a memoria e pessimamente recitate»⁸¹.

Un altro problema delle compagnie, da lui rilevato, riguardava la poca umiltà nell'adattarsi ad interpretare qualunque parte e ne parlò in proposito alla sua commedia *I pregiudizi del falso onore*, per mettere in scena la quale era necessaria un'attrice che si addossasse «il carattere di vecchia, di brutta, di pazza», cosa che a Venezia fu impossibile, e Albergati ammise sarcastico: «Lo confesso, il torto è mio. Doveva riflettere che le donne di queste valorose comiche compagnie son tutte giovani, belle, e savissime»⁸².

Questo atteggiamento è criticato anche dall'interno del teatro: l'attore Gaetano Fiorio, in una commedia metateatrale (di cui è l'autore), analizzata da Carmelo Alberti, fa dire al personaggio avvocato-scrittore di teatro (un *alter-ego* di Goldoni):

CARLO: [...] i quali [Comici eroi] non accettano scritture se non con patti condizionati di Amorosi assoluti, di prime Donne, di Padri nobili, di

⁷⁸ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [all'Uomo di garbo]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione Completa delle commedie*, cit., vol. III, pp. 151-153, in particolare p. 153.

⁷⁹ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione ingenua [a Vezino]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il nuovo teatro comico*, cit., vol. V, p. 199.

⁸⁰ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *A due pregiatissimi amici. Obbiezioni sulla commedia I pregiudizi del falso onore*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. I, pp. II-XI, citazione alle pp. X-XI.

⁸¹ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [ai Pregiudizi del falso onore]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. I, p. 5.

⁸² Cfr. *ibidem*.

Tiranni, questi pretendono applausi dalle parti, né si curano meritargli dal loro studio, e se in una Rappresentazione, per necessità dell'azione il Poeta non ha la combinazione di fargli un pezzo da sessanta, dicono essi, recitano con trascuratezza, non animano la parte, che chiamano un lavativo, e fanno andar la Commedia tre miglia sotto Scena⁸³.

Sembrano parole pronunciate da Albergati e ricordano molto una dichiarazione dello stesso Goldoni, comparsa nella *Decima lettera allo stampatore*, del 1752⁸⁴.

Talvolta le opere di Albergati venivano utilizzate da qualche compagnia di mestiere e questo, se da un lato lo onorava, dall'altro lo lasciava in uno stato di inquietudine per non poter avere il controllo degli elementi, grazie ai quali, a suo parere, poteva emergere la buona riuscita di uno spettacolo. Se non poteva essere presente alla messinscena in prima persona, chiedeva a qualche collaboratore di trasmettergli dei commenti, come successe proprio per la commedia *I pregiudizi del falso onore*, in programma a Bologna a febbraio del 1778, mentre Albergati si trovava a Venezia. In quell'occasione chiese ad Antonio Dosi di inviargli un resoconto puntale dello spettacolo messo in scena da parte di una compagnia che non è stato possibile identificare.

La di lei graziosa Commedia rappresentata Mercoledì e Giovedì scorso da una compagnia non perfida, però al di sotto del mediocre, recitata più dal suggeritore, che dai Comici baroni che non si diedero la pena d'impararla, riuscì gratissima all'udienza; ella mi comanda dargliene il mio sentimento. Eccolo⁸⁵.

⁸³ GAETANO FIORIO, *Carlo Goldoni fra' comici*, in GAETANO FIORIO, *Trattenimenti teatrali*, 4 voll., Venezia, Fracasso, Zerletti, 1791-1797, vol. IV (1797), pp. 1-88, citazione I, 3, p. 13. Per l'analisi di Alberti si rimanda a: CARMELO ALBERTI, *Maschere senza sorriso. Metamorfosi d'attore a Venezia alla fine del Settecento tra libro e scena*, in STEFANO MAZZONI (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le lettere, 2011, pp. 325-339.

⁸⁴ «Dopo il primo e secondo anno non ho lasciate le che trasformò il teatro nel XVIII secolo, ma dove ho creduto doverle introdurre, le ho però legate a parte studiata, mentre ho veduto per esperienza che il personaggio tal ora pensa più a se medesimo che alla Commedia, e pur che gli riesca di far ridere, non esamina se quanto dice convenga al suo carattere e alle sue circostanze, e sovente senza avvedersene inbroglia la scena, e precipita la Commedia», CARLO GOLDONI, *Decima lettera allo stampatore*, Ferrara, 2 maggio 1752, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., pp. 449-451, citazione alle pp. 449-450.

⁸⁵ Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 3 marzo 1778, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n. A proposito dell'uso del suggeritore si vedano anche le opinioni contemporanee di Giovanni Pindemonte: Cfr. GIOVANNI PINDEMONTI, *Discorso sul teatro italiano*, cit., pp. 307-310. Si segnalano anche le osservazioni di Alfieri, che lo chiama «rammentatore»: cfr. VITTORIO ALFIERI, *[Lettera] 258. A Mario Bianchi*, [Firenze], 1 febbraio [1793], in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, cit., vol. II, (1789-1798; 1981), pp. 113-115; VITTORIO ALFIERI, *[Lettera]*

Dopo aver lodato la commedia («è scritta divinamente, sparsa di mille cose succose, lepide, e spiritose, e giudiziosamente intrecciata»⁸⁶) Dosi entrò nel merito della recitazione, punto cruciale nell'analisi e argomento che stava maggiormente a cuore ad Albergati, considerata la difficoltà incontrata a Venezia di trovare un'attrice disposta ad interpretare una donna anziana e problematica. A Bologna, ad assumersi tale parte, fu «una ragazza con vestiario lindo [...] coperto però il volto da maschera da vecchia»⁸⁷, una soluzione che esteticamente poteva risultare adeguata, ma non sufficiente, parlando l'attrice «con voce da giovine»⁸⁸ che lasciava trasparire la sua vera età annullando così quei principi di verosimiglianza, illusione e naturalezza vagheggiati dall'autore. Dopo aver condiviso le sue impressioni sulle parti maschili, Dosi concluse con una considerazione positiva – che ad Albergati doveva fare particolarmente piacere – circa l'interprete di Emilia: «fu gradita assai perché la di lei parte tenera, e amorosa ebbe incontro, e poi l'unica che aveva studiata un po' la parte»⁸⁹.

La richiesta di un giudizio critico sull'interpretazione dimostra l'ansia di Albergati all'idea di far recitare un suo lavoro dai comici professionisti, ancora scottato dall'esperienza di cinque anni prima a Parma con *Il prigioniero*. La preoccupazione era dovuta alla mancanza di supervisione, essendo abituato allo stretto contatto con gli attori durante i suoi allestimenti domestici, inseguendo il modello di Goldoni, che Paolo Bosisio descrive «non nel chiuso del suo gabinetto, ma nel confronto aperto e continuo con il lavoro di palcoscenico»⁹⁰.

«Colle orecchie infastidite li ascolto, ma non del tutto in silenzio»: istruzioni per gli attori

Secondo quel principio per cui, dopo *Il sofà*, Albergati non scrisse più alcuna produzione specificamente per una *troupe* comica, ma lasciava alle compagnie la possibilità

292. Ad Angelo Fabroni, Firenze, 26 marzo 1795, *ivi*, pp. 163-165; VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 298. A Francesco Albergati Capacelli, Firenze, 12 settembre [1795], *ivi*, pp. 172-174.

⁸⁶ Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 3 marzo 1778, *cit.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Cfr. PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, *cit.*, p. 149.

di servirsi delle sue *pièces*⁹¹, iniziò a riservare uno spazio per indicazioni e accorgimenti nei paratesti delle edizioni della sua drammaturgia: «Parmi [...] – scriveva nella prefazione al *Saggio amico* – che sarà sempre meglio nelle Prefazioni l’attenersi a questa mia maniera di pratiche riflessioni, che avvilirsi ad implorar dal Lettore pietà e misericordia»⁹².

È in questi spazi che si ritrovano alcune delle idee albergatiane, con un meccanismo che, dal caso specifico, si apre ad una riflessione valida universalmente e che ci permette di estrapolare parte del suo pensiero.

Come si è detto, Albergati prende spunto dall’osservazione acuta della realtà. Pertanto in scena impone un’interpretazione verisimile dei comportamenti umani e delle loro diverse manifestazioni, come ad esempio «le smanie, i furori, i violenti moti delle convulsioni», che in scena devono essere riportate con «verità e decenza»⁹³. Nel caso delle *Convulsioni*, per cui Albergati dava queste indicazioni, serviva quindi

una abile attrice la quale non si abbandoni troppo ad impeti che la pongano in atteggiamenti immodesti; né troppo sia negli atteggiamenti contegnosa e studiata, onde tolgasi affatto la teatrale illusione.

Anche commedie più «frivole», come lui stesso definiva la sua farsa *Il matrimonio improvviso*, necessitavano di appoggiarsi su un’ottima recitazione per assicurare la buona

⁹¹ Accadde ad esempio con la compagnia della Battaglia, alla quale diede una copia del dramma *Il Rodolfo*, come si evince da uno scambio di lettere con la Frescobaldi Parisetti: cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 30 settembre 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 16; Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 4 ottobre 1784, *ivi*, doc. 17. Entrambe le lettere sono trascritte in AUGUSTO MAESTRI, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi*, cit., pp. 66-68.

⁹² FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Saggio amico]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. V, pp. 3-7, citazione a p. 7. Da Riccò è stato notato che già nel *Sofà* veniva dedicata un’attenzione particolare per la recitazione: nello specifico Albergati era molto attento alla divisione tra recitazione seria e scene con le maschere. Queste ultime, infatti, non dovevano interferire con l’azione «nel momento conclusivo del trionfo degli affetti, esiliando il “ridicolo” dalla scena della “passione seria”»: cfr. LAURA RICCÒ, *Parrebbe un romanzo*, p. 251. La didascalia di Albergati recita: «Selim, dà segni di somma tenerezza. S’inteneriscono gli altri Attori ancora. Si avverta, che Truffaldino, Brighella, e Tartaglia saranno collocati in modo, che col ridicolo non possano frastornare questo momento di passione seria», FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il sofà*, V, 3.

⁹³ Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Alcune riflessioni [su Le Convulsioni]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. II, pp. 126-127.

riuscita della rappresentazione. In questo caso Albergati chiedeva agli eventuali attori di recitarla con «naturalezza, decenza, e azione moderatamente caricata»⁹⁴.

Altro esempio di questa dinamica si ritrova nel *Ciarlator maldicente*, commedia che annovera tra i personaggi previsti un cantante castrato, Meneguccio Sfrontati, detto lo Scarpinello. Albergati indica che in scena quella parte «deve essere recitata o da un musico vero, o da un Attore che per gioventù, o col parlare sempre in falsetto possa parer tale» ma avverte che non si chieda mai ad una donna vestita da uomo di interpretare quel personaggio⁹⁵.

Considerato che anche il testo per Albergati è funzionale alla messinscena e compresa la sua attenzione particolare per il lavoro degli attori, queste indicazioni che precedevano il testo vero e proprio potevano racchiudere anche le chiavi di lettura per una interpretazione precisa della *pièce*, come nel caso dei *Ciarlatani per mestiere*:

Il primo e il second'Atto di questa Commedia richiegono diligenza somma di esecuzione, particolarmente nel dialogo, il quale se è naturale, come mi sono insegnato di scriverlo, vuole molta naturalezza e maniera pronta e vibrata nel pronunziarlo, altrimenti resterà languido e noioso. Il Terz'Atto poi l'abbandono quasi per la metà all'arbitrio degli Attori, sieno comici sieno dilettanti, purchè usino di tale arbitrio con castigatezza e decenza⁹⁶.

Questa mancanza di distinzione tra attori dilettanti e comici di professione sposta l'attenzione di Albergati verso concetti più ampi, che partono dalla capacità di capire profondamente il testo, non soltanto nei suoi contenuti, ma maggiormente nella sua natura intrinseca di essere parole che si fanno voce, azioni, gesti e spazio, abilità che

⁹⁴ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [al Matrimonio improvviso]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. I, pp. 185-186.

⁹⁵ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il ciarlator maldicente*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. VI, pp. 1-100, citazione a p. 6. La recitazione "travestita" è un tema che a fine secolo diviene sensibile. Si legga a tal proposito il severo pensiero condiviso da Giovanni Gherardo De Rossi con Albergati sugli uomini che interpretano le donne: «Or si figuri un ammasso di canaglia, tintori, barbieri, camerieri e gente di tal fatta, che monta sulle tavole non avendo altro capitale che la sfrontatezza, posta a recitare un dramma di cui non si capisce la forza, non sente la passione, e solo conosce un'elocuzione diversa dal comune, onde si mette in capo di non dover più parlare recitando, ma di voler declamare, insomma tradire affatto la natura, e gli pare di toccare il cielo con un dito, quando sente applaudirsi da uno spettatore ignorante, che capisce meno di lui», Lettera di Giovanni Gherardo de' Rossi a Francesco Albergati Capacelli, 12 giugno 1790, pubblicata in ERNESTO MASI, *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Milano, Fratelli Treves, 1886, p. 127.

⁹⁶ FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [ai Ciarlatani per mestiere]*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Collezione completa delle commedie*, cit., vol. VI, pp. 291-295, citazione a p. 294.

Albergati definisce «leggere recitando», da lui applicata nel giudizio inviato ad Alfieri sulle sue tragedie:

Ella si mostra profondo del recitare da ciò che pochi avranno considerato nelle sue Tragedie: la Punteggiatura. A me pare di ravvisare in questa una tale maestria, ch'essa sola basti ad istruire come ella voglia che si eseguisca la recitazione. Le virgole, i punti, le lineette, molti altri modi di dividere o di appoggiare i membretti d'un sentimento, questa è cosa tutta sua, e da lei sola eseguita [...].

Ma ciò che a lei si oppone fortemente suol essere qualche durezza o oscurità nello stile. Al che rispondo che un bravo Attore rende e renderà sempre (per prova lo so, e l'ho veduto) chiarissimi tutti i sentimenti delle sue Tragedie: bisogna che sappia ben recitarli. Così pure ogni Leggitore li troverà tutti chiarissimi, purchè sappia leggere recitando, lo che pochi sanno⁹⁷.

Le idee di Albergati sono i modelli di un periodo in cui si sente la necessità urgente di «porre rimedio al “caos di confusione” che si è creato nei teatri, per effetto – nella visione di Antonio Piazza, analizzata da Carmelo Alberti – di uno svilimento della professione di poeta di compagnia» e di quella degli attori che dimostrano «compiacenza a voler restare ignoranti e a giustificare una maniera di recitare che non segue criterio alcuno»⁹⁸. Con il suo operato, con le sue idee e con la sua instancabile passione Francesco Albergati Capacelli cercò di contribuire a questo risanamento e di costruire attorno a lui quel suo ideale «angolo ove ascoltare Tragedie, e Commedie buone, e bene rappresentate»⁹⁹.

⁹⁷ Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Pregiatissimo Signore ed Amico Carissimo [Vittorio Alfieri], Bologna, 3 agosto 1790, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, GIUSEPPE COMPAGNONI, *Lettere piacevoli se piaceranno*, cit., pp. 183-188, citazione alle pp. 185-186. La lettera ad Alfieri segue *Lettera XIII. Albergati a Compagnoni*, Bologna, 7 settembre 1790, *ivi*, pp. 174-182. Per verificare che la lettera fu effettivamente inviata ad Alfieri, si veda VITTORIO ALFIERI, [Lettera] 226. *A Francesco Albergati Capacelli*, Parigi, 20 agosto 1790, in VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, cit., vol. II, pp. 45-46.

⁹⁸ Cfr. CARMELO ALBERTI, *Maschere senza sorriso*, cit., p. 334. L'analisi di Alberti ha per oggetto un articolo di Antonio Piazza comparso nella «Gazzetta urbana veneta»: cfr. ANTONIO PIAZZA, [Risposta ad un Signor Anonimo], in «Gazzetta urbana veneta», n. 10, sabato 2 febbraio 1788.

⁹⁹ Questo il passo completo: «Se trovar potessi alcun angolo, ove ascoltare Tragedie, e Commedie buone, e bene rappresentate: lo che nell'universale stabilito sistema degli spettacoli è impossibile», FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchiroli*, cit., p. IV.

APPENDICI

Si è ritenuto necessario trascrivere in questa sede alcuni documenti inediti, poco noti e di grande rilievo per il lavoro di ricerca. La scelta è stata fatta sulla base dell'utilità di tali scritti, che vengono trattati unicamente come materiali di studio.

Soltanto in un caso si è deciso di non riportare il documento per intero, a causa del cambio di argomento all'interno dello scritto e, pertanto, dell'allontanamento dal nostro interesse (Appendice IX).

Criteria di trascrizione

Nella trascrizione dei documenti si è adottato un criterio sostanzialmente conservativo, intervenendo, se necessario, al solo scopo di agevolare la lettura. Si sono mantenute maiuscole (anche per i nomi dei mesi) e minuscole come in originale, tranne dopo il punto fermo a fine di una frase, caso in cui si è scelto di normalizzarle. Si sono sciolti tutti i segni di sicuro significato e le abbreviazioni. Si è ripristinato l'uso corretto degli accenti (es. *hà/ha*; *perche/perché*) e degli apostrofi negli articoli indeterminativi. Si sono sostituiti apostrofo e accento, quando invertiti. Si è portato all'uso corrente la vocale *j* in *i*. Quanto in originale sottolineato è riportato in corsivo e, convenzionalmente, i titoli delle opere sono stati restituiti in corsivo. Si segnala inoltre di aver eliminato le ripetizioni certe, di aver posto tra parentesi quadre [] quanto rimasto di difficile interpretazione e tra parentesi uncinate <> le nostre proposte nel caso di parti mancanti per obsolescenza dei documenti.

APPENDICE I

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi una lettera manoscritta

Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi

Bologna, 4 settembre 1770

Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fascicolo *Francesco Albergati Capacelli (Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al 1° maggio 1779)*, doc. 37.

Carissimo amico amatissimo

Mi è di somma pena il sentire così barbaramente deciso, ch'ella non può fare una scorsa a queste parti, e non può venire a consolarmi colla sua amabile presenza. In verità che gli Spettacoli che in questa villa sono cominciati domenica scorsa, meritano ch'ella faccia forza a qualunque ostacolo, e si risolva a venire. In dieci giorni soli di permanenza, ella gode di tutti. Domenica cominciò in Colle Ameno, villa Ghisilieri, *La Zaira*, egregiamente recitata, e magnificamente decorata, per quanto mi dicono. Tute le feste di questo mese, si avrà colà la stessa Tragedia. In Camaldoli poi, villa Androvandi si cominciò domenica colla Recita del *Radamisto* e la Farsetta *L'Osteria dela Posta*. Mercoledì faremo l'*Eugenia*, e l'*Avaro*. Sabato, *Gl'Innamorati*, e *L'amor finto e l'mor vero*, così con tal metodo proseguiremo tutto il corrente mese.

è verissimo che a lei ho l'obbligo d'aver deposta ogni idea di tradurre, e d'aver fatto l'ardito tentativo di comporre. In questo sono stato non sfortunato affatto, poiché le due Commedie da me stampate, *L'amor finto e l'mor vero*, e *Il Saggio amico*, hanno avuto un esito superiore ad ogni mia aspettazione. Ella che ha dato qualche moto al mio coraggio, ci mette il colmo colle lodi sincere, perchè vengono da un tanto amico, e che tengo per giuste perchè da un perfetto conoscitore. Orsù, ne ho composta un'altra delle Commedie, mà di un genere strano, parte in versi, parte in prosa, e parte *a soggetto*: con maschere, con trasformazioni, con scene serie e passionate. In somma sul far delle favole del Signor Conte Carlo Gozzi. Il titolo è il *Sofà*. A proposito e del *Sofà*, e del conte Gozzi, e di Lei, siamo tutti nella nave? Fù pregato il Conte Gozzi dai Nobili di Milano a comporre un dramma burlesco. Lo compose, e spedì, e poscia l'hanno civilmente ricusato, a motivo della troppa spesa che esige; quando già lo avevano chiesto ricco di decorazioni. Ella ha riavuto il suo colla stessa asinesca civiltà. Io poi ho composto il *Sofà*, ad istanza di Sacco, che voleva una cosa nuova, strana, seria, ridicola, e da strepito per le decorazioni. Gliel'ho spedita a Trieste; ed egli me l'ha civilmente rimandata, dicendo che la troppa spesa lo spaventa, e che non potrà rappresentarla. Io l'ho mandata a Venezia, ove si stamperà, spero, frà poco. Chi scrive non deve buttar la fatica; e chi non scrive a guadagno, deve non trascurar l'occasione delle lodi, se può averne. Fra qualche tempo, se farò una ristampa di alcune cose mie teatrali, voglio in una Prefazione riveder ben bene le Baccie ai nostri commedianti italiani. Ella non taccia, e stampi il suo dramma.

Mi voglia bene, e mi creda immutabilmente

Il suo Albergati

APPENDICE II

Lettere di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli tre lettere manoscritte

Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli

Bologna, 9 ottobre 1770

Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, busta 930, fascicolo 1 (*Albergati*), doc. 14.

Gentilissimo Signore Alessandro Mio Padrone ed amico
Bisognerà ch'io le perdoni le sue mancanze, giacchè per quest'anno ella non potrebbe più risarcirle, quand'anche il volesse. Le dico ben poi che accetterò come una dichiarazione d'inimicizia s'ella mi nega il contento d'abbracciarla, l'anno venturo, e di averla meco per non pochi giorni in questa mia Zola. Il mese di luglio è il tempo immancabilmente fissato per le nostre tragiche e comiche Rappresentazioni. Già è formata la Compagnia, la quale non avrà altro difetto che non esser nobile. Ho trovata una esperta attrice, che per altro non è neppur civile. Sono scelte due belle Tragedie. Ci saranno due Farsette forse da me composte. Ci sia il mio amato e amabile Carli, e nulla allora mi mancherà per vivere giocondamente que' giorni.

Mi voglia bene.

Il suo costante Albergati.

Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli

Venezia, 6 aprile 1771

Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, busta 930, fascicolo 1 (*Albergati*), doc. 15.

Gentilissimo e Pregiatissimo amico

Venezia 6 Aprile 1771

ella dunque, tutto dedica a Cerere, a Pomona, ed a Venere, e tanto poi ingrato si mostra alle Muse, benché queste sieno a lei propizie tanto, ogni volta che ad essa rivolgersi? Non posso perdonarle un simile errore; tanto più che un uomo di spirito, come ella è veramente, deve e può trovar tempo a più cose, in un tempo. Deh! non trascuri l'incominciata carriera, e senza punto d'interesse per l'onore che a me in particolare deriverà dalla sua prima tragica produzione, la consiglio per onore suo proprio a coltivare quel vero talento, di cui ha già dati così splendidi saggi. Le mie stupende Opere, è verissimo, si stamperanno dal Pavini. Tutto suo è il pensiero, e tutta sua l'idea di tale edizione! Appunto perché essa è tutta del Pavini, lascio correre che un mio amico, quale ella è, vada fra gli associati e non piuttosto fra quelli, che da me ponno ricevere il meschinissimo dono.

Nulla ho scritto per Parma, e vi penserò sopra ben bene prima d'accingermi a tale impresa. Alcune cose m'incomodano altre mi spaventano. M'incomodano l'obbligo di scrivere anche le Commedie in versi, il dovere aspettare lungo tempo la sentenza; e il dovere essere questa data non piuttosto alla Recita che alla Lettura del Dramma, qualunque siasi. Mi spaventano poi il non il non sapersi ancora il gusto de' Giudici e del Paese, l'esserci fra Giudici alcuni Frati, e l'esservi fra Giudici alcuni che saranno Gudici e Autori. Tuttavolta aspetto di vedere l'esito di questo prim'anno.

Nel venturo Maggio sarò a Zola. Sull' primi di Luglio, cominceranno le mie Recite, delle quali le dò brevemente il catalogo: il *Macometto* di Voltaire, tradotto dal Signor Paradisi, *La Gabriella di Vergy*, di Belloi, tradotta in versi sciolti dalla Signora Caminer; e forse *Il disertore*, di Mercier, tradotto dalla medesima. Dopo ciascuna di queste tragiche Rappresentazioni, si andranno alternando due mie Commedie, d'un atto solo, che ho composte or'ora; una delle quali è intitolata, *Il Pomo*; e l'altra *La Notte*. Havvi nulla che basti a moverla? Le aggiungo le mie più fervide suppliche, come ora con tutto l'animo le porgo, basteranno? Sarò esaudito? Verrà a onorarmi di sua presenza; e a consolarmi oltremmodo, coll'amabile sua conversazione? Non mi tenga in sospenso, e mi prometta. Ella è riverita da Coralli; e di vero core desiderata, stimata e amata dal

suo costante amico
Francesco Albergati

Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli

Venezia, 2 gennaio 1773

Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, busta 930, fascicolo 1 (*Albergati*), doc. 18.

Signor Alessandro amico mio Pregiatissimo

Venezia 2 Gennaro 1773

Quando io temeva di non viver più nella sua memoria, m'accorgo di viverci ancora e di vivervi con eccesso; mentre eccesso appunto debb'io chiamare il volermi, ella dare non solamente attestati d'affetto, mà ancora pubbliche dimostrazioni di una stima che troppo mi fa distinto, e che troppo poco è da me meritata. Tuttavolta siccome per indole nostra, l'amor proprio quasi sempre la vince sulle più giuste riflessioni, così accetto e con giubilo l'onorevole dedica, ch'ella vuol farmi. A me l'onore ne deriverà sommo e liminosissimo. Pensi essa poi all'uscurità che spanderà il nome mio sulla sua elegante Tragedia. Elegante la giudico, e perché sua, e perché uscita dalla stessa Penna che ha sì bene e maestrevolmente composte le altre due *Telane*, e *Longobardi*. Evviva il mio valoroso Signor Alessandro! Io gliene avanzo con sincerità le mie più vive congratulazioni. Sono certissimo di non ingannarmi; e sono ansiosissimo che la lettura mi confermi nella concepita approvazione. e perché mai non non potrebb'ella destinare ogni anno una porzione di giorni, li quali passar dovessero, vivendo insieme, ella ed io, o col trasferirsi a villeggiar meco presso Bologna, o col venire a fare qualche corsa a Venezia? Creda che il carteggio non può aver mai l'utilità che avrebbe il conversare; e benché la massima utilità sarebbe per me, ella non deve invidiar né rapirmi un tanto bene. Disponga le sue cose in

guisa, che le resti fralli dodici mesi un mese almeno da donare ad un amico, che la stima, che l'ama, e che è memore sempre degl'infiniti favori, che ha ricevuti.

Il consiglio mio sulla sua nuova Tragedia è sincero e semplicissimo. ella non cominci mai dall' esporre al Pubblico le cose sue Teatrali per bocca de' nostri Comici Traditori. So per esperienza quello che dico. ella la trasmetta alla deputazione Parmense. Se è premiata, la stampi, e già la fanno stampare i Premiatori medesimi e se non è premiata, la stampi nulladimeno. La circostanza d'essere premiato da quella deputazione, nella quale ho la sorte di conoscere pienamento ogni Individuo, può abbagliare e solleticare; ma non potrà mai recare [disdero] alcuno il non esserne stato premiato. Io do a lei quel preciso consiglio, che abbraccio per me medesimo. Ciò non corrà dire che il consiglio sia savio; mà vorrà dir certamente ch'io il giudico tale. Stò terminando una Commedia; e la manderò a quella Giudicatura, risoluto a stamparla, coronata o non coronata! E quanto alla Compagnia del Meddebach, gliela sostengo insoffribile, massime nel tragico. I due attori, il Brandi e la Battaglia, sono il primo mediocre nel Comico; e l'altra detestabile in tutto. Ella forse li udirà in Verona l'estate ventura!

Le trasmetto una mia Orazione de una mia Commedia. Perdoni la rozza legatura, ma ciò è stato per farne la spedizione più presto.

De' Comedianti francesi sono rimasto estatico. Io detestavo anche prima i nostri Italiani; ma pure li ascoltavo con rassegnazione. Ora li abborrisco, li fuggo; e mi sono trincerato nel Teatrino di San Moisè ad udire una vaga operetta Buffa. Ho pianto nel vedere terminate quelle divine Rappresentazioni. Piango ancora quando vi ripenso; e le giuro che tale argomento è per me sì delicato, che solo in voce intraprenderei di parlarne. Mi voglia bene. Mi scriva. Mi comandi. Si risolva a donarmi qualche volta la sua pregiatissima Compagnia. Se alcuno in Verona si ricorda di me, sappia esso che il giudico degno di tutta la mia riconoscenza. Sono perpetuamente

Il suo servitore e amico veneratissimo

Francesco Albergati

APPENDICE III

Trascrizione della polemica intercorsa tra Albergati e l'avvocato Guerrini

Copia di viglietti usciti sù la fine del 1763 e cominciamento del 1764 per l'Accademia de' Signori Uniti, detti "Rovinati", Rappresentanti Comedie

BCA, ms. B 2793 (Miscellanea di memorie e documenti, la maggior parte non bolognesi, del sec. XVIII), doc. 37, cc.n.n.

Viglietto del Signore Senatore Co. Francesco Albergati all'Avvocato Guerrini, ch'avea promesso far la parte di dottore in detta Accademia.

L'Avvocato Guerrini, conosciuto per un Matto da tutta Bologna, doveva pure farsi conoscere per tale anche dal Senatore Albergati, il quale per Soverchia passione di recitare Seco Lui sospendeva una sì giusta credenza, ora pienamente la vede, e ne farà pubbliche, e private proteste.

L'Avvocato Guerrini ricusa l'Onore di Recitare con un Cavaliere, e con altre oneste Persone, ogn'una delle quali supera esso Avvocato in civiltà di nascita, e in [pontualità] di tratto et in Saviezza: Ricusa però di essere il primo frà Dottori Comici, essendo l'ultimo frà gli avvocati. Sono questi effetti di umiltà, e moderazione, che meritano lode, et ammirazione, mà Siccome nella Condotta di lui circa questo affare vi si mescolano replicate mancanze non solo di parole, ma di insolenze, e discorsi pieni d'Imprudenza, e di birbanteria, così viene egli avvisato a non mettere più piede in Casa Albergati, né nel nuovo Teatro, che si apprirà da San Martino, acciocché non riceva nell'uno, o nell'altro Luogo accogliamento poco piacevole; Viene ancora avisato a guardarsi di proferire la menoma Sillaba, né sopra l'Albergati, né Sopra la nota Accademia, che allora poi chi Scrive farà uso de' mezzi Supremi, e giusti per abbattere tanta ribalderia. Intanto l'avvocato Guerrini Attribuisca al Sommo Timore di Dio, e delle Leggi il non portarsi lo Scrivente a quelle risoluzioni che meriterebbe un pazzo poco onesto, né creda mai, che esso scrivente sia trattenuto da verun riguardo. Così risponde un Cavaliere ad uno, che tutto ha di vile, e di plebeo fuorché la onorevole, e luminosa professione, che egli esercita. E di nuovo si replica il primo periodo.

Risposta al suddetto Viglietto

Il vostro Viglietto eccelso Signore Marchese, è del numero di quelli ai quali non si suol dare risposta, poiché la portano in loro stessi; con tutto ciò stimo non dovervi fare un simile affronto, e con tutta la pacatezza legale senza punto riscaldarmi il Sangue, o andare in colera, voglio rispondere, a fine più tosto d'illuminarvi, che di difendermi. Voi già sapete che due Sorte di pazzie generalmente vi sono; una furente di quelli, che si legano, e l'altra la più comune di quelli che non si legano, perché non danno in furore, mà che sono veri pazzi di massima, o di condotta. Mi figuro certamente, che nello spedirmi, che fate la Patente di pazzo, v'intendiate di quelli della seconda classe. Ciò permesso, prima lasciate

che ringrazi il Cielo, e voi per aver finalmente imparata la Camellaria, ove si spediscono simili Patenti;

[...] che voler fare grand facende, quindi sappiate umanissimo Signor Marchese, come questa seconda sorte di pazzia per lo più è a guisa della bellezza. Ella è totalmente rispettiva: Voi credete pazzo me, ed io assolutamente vi credo voi. Vediamo un poco chi di noi due lo è rispettivamente a tutta la Città.

Sentite di grazia questo casetto, che mi viene alla memoria, che è bellissimo; già tempo fù qui in Bologna un poveretto aveva notabilmente indebolito il Cervello per lo gran Studio della Musica, questi un giorno doppo aver fatta per suo sollievo una passeggiata per la Città, ritornato in Sua Casa, disse alla Moglie O moglie mia, povera Bologna; sono tutti diventati pazzi, non ci siamo rimasti di savii che voi ed io. Se vedeste che pietà, chi corre di qua, chi di là, chi piange, chi ride; meschini noi, come faremmo in mezzo a tanti pazzi.

Intanto lo sventurato non si accorgeva esser egli l'impazzito. Applicate l'Istoriella, perspicacissimo Signor Marchese, e vedrete che nella stessa guisa voi chiamate pazzi tutti quelli, che non sono Comedianti, come voi, o ricusano di più esserlo, e non vi acorgete, che solo voi siete l'Impazzito. Dunque per non darvi una mentita accomodaremmo la facenda in questa maniera: io sarò pazzo agli occhi vostri, e voi lo sarete ai miei con questa differenza, che io sarò solo rispettivamente a voi, la dove voi lo sarete rispettivamente a tutta la città.

Li altri titoli poco onesti, de' quali mi caricate, siccome non hanno nissun rapporto alla vera sostanza di ciò, che si tratta, così li medesimi ritornano anzi in danno vostro, che per solo trasporto d'imprudenterissima colera li avete inconsideratamente scritti. Sono abbastanza conosciuto e procuro di dar saggio assai diverso delle mie azioni;

In fatti che a che fare la nascita, l'onestà, e la birbanteria in un affare, in cui si tratta di non voler recitare seco voi da Dottore in Comedia per giustissimi riflessi: Voi forse credete di appoggiarli all'avervi io mancato di parola, come vi figurate; Veramente non mi sovviene di averla mai data; mà via supponiamo di sì: Io mi credeva di averla data, ad un Cavaliere, et ad un uomo ragionevole, a un Cavalier diletteante, che si fosse contentato divertirsi in due, o tré Recite, e non più, e non mai, che mi volesse far divenire Comediante di Professione; ad un uomo ragionevole; il quale internandosi nelle circostanze della nuova carriera, in cui ha pensato di potermi instradare.

Capisce egli stesso di qual pregiudizio ora mi sarebbe l'espormi alla critica, ed alle riflessioni altrui in cosa tanto inutile, e da sfacendato. Voi dunque più tosto, Compitissimo Signore Marchese smentite la onestà del vostro rango, e della vostra nascita pretendendo di farvi attendere da un galantuomo quelle promesse l'osservanza delle quali stante alcuna novità sopraggiunta, si oppone all'onore, alla riputazione et alla Carriera di chi le [h]a date; e voi stesso con minori ragioni avete più volte mancato a qualche vostra solenne promessa, mà lasciamo il Serio, e torniamo al ridicolo che è il fine propostomi allorché vi diedi questa tal parola, che dite, eravamo amendue Comedianti, che è lo stesso, che dire invasati tutti due della stessa Pazzia.

Ora in Jure, non hanno vigore quei contratti, che seguiti sono trà Persone, che non erano del tutto ne' loro retti sensi. Io fortunatamente sono guarito, e voi nò; ecco la vera sorgente della nostra discordia, però diletteantissimo Signor Marchese anzi che di mancanza di parola, rimproveratami solo di essere guarito prima di voi, e senza vostra licenza. Ho poi riso a più non posso nel leggere quel bel Concetto del tutto Comico, e rubato da un certo Autore, che io ricuso essere il primo frà li Dottori Comici, essendo l'ultimo frà gl'avvocati.

Che volete mai dire con questo bel concetto. Se forse per screditarmi, v'ingannate di gran lunga son io il primo a confessarlo di essere l'ultimo fra gli avvocati, egli è verissimo, mà è altresì vero, che io devo più gloriarmi essere l'ultimo frà questi, che il primo frà li vostri Dottori Comici. L'uomo onesto si fa punto d'onore nell'occuparsi in cose utili alla Repubblica, e non già esser solo un Corpo da buon tempo, come voi, occupato unicamente in cose inutili; e quantunque non ottenghi nella propria professione il primo rango (Cosa che suol dipendere da un dono della natura, o della fortuna), ciò non ostante deve attribuirsi a lode, et a gloria il Solo desiderio di arrivarci, e lo Studio di porre in opera tutta la sua industria per giungervi almeno da ultimo. Per altro questo bel Concetto ritornasi a voi, il quale se siete il primo ed il più valente Amorososo frà li Comici, siete l'ultimo, et il più impotente Cavaliere frà li Mariti, e gli Amanti.

Mà è ormai tempo di passare alla gran Condanna contro me fulminata a guisa di un Cedolone da Scomunica dell'Esiglio perpetuo dalla vostra Casa, e dal nuovo Teatro da San Martino. Per mia fè, che quando firmaste un tal decreto, vi credevate d'esser in Scena rappresentante il Rè Pippino, o qualche altro simile Reale Personaggio sia pur sempre ringraziato Messer Domenedio, che non S[i]ete Legato di Bologna, poiché allora mi sarebbe assai rincresciuto partirmi per sì piccola Cagione, mà a dirvela schiettamente, siccome la vostra Legazione è ristretta appena dentro le mura del vostro Palazzo; così non mi fa gran caldo un tal bando, quale mi sarei già preso da per me stesso, doppo aver avuto la sorte di conoscervi sì a fondo. Riguardo poi all'altro esiglio del Teatro della vostra Illustrissima Accademia, questo mi fa molto onore, perché mi manda al pari di tutta la nobiltà, e poi, se voi per entrare in tale accademia avete abiurato il grado Nobile, e siete divenuto il Signore Francesco; io vado a lusingarmi che il Ceto di essa nobiltà farà divenire mè il Signor Marchese Guerini, amettendomi alla Conversazione nobile in vostro Luogo, mà qui per un momento permettetemi, che seguendo il vostro esempio mi vestisca del Carattere del Dottore Balanzoni e fingendomi Giudice di un gran Regno vi fulmini anch'io una sentenza criminale.

Io vi esiglio fuori da tutti li Confini della mia mente in termini di pochi istanti, che sarà terminata la presente risposta. Che poi vi abbia trattenuto il Timor di Dio a non prendere contro di me delle maggiori soddisfazioni, permettete Generosissimo Signor Marchese, che non lo credi, e che più tosto pensi essere Stato appunto, come voi dite il timor delle Leggi, perché a questo va aggiunto il timor del denaro: del resto si ve ne ringrazio tanto, e poi tanto, e me ne congratulo Seco voi, chè almen sappiate il nome del Timor di dio: qui però quell'Autor Francese, da cui avete rubato il su accennato Concetto esclamerebbe: «Qu'il est plaisant faire aussì jouer son Rol en Comedie au Timor de Dieu. Voilà un mauvais corede. ce ne qu'il est pourtant bien place pour se tirer d'affaire».

Io giurarei che conoscendo voi così poco il detto Timore di dio, l'avete preso per il Signor Anselmo, o per il Signor Pandolfo, o per l'ombra di Nino, e spogliandolo delli abiti ecclesiastici, lo avete cacciato in scena, anche lui vi avrà egli forse data parola di recitare; e viva l'avete veramente fatto uscire in buon punto, Che Parte diremmo, che faccia in questa rappresentazione. Egli fa da Mago, il quale sortendo d'alcune oride Caverne trà il folgore, e lo spavento dei Lampi, e dei Tuoni giunge opportunamente con la sua verga ad incantare la spada del Signor Florindo affinché la Comedia non termini contro li rigidi Precetti dell'Arte in Tragicomedia. Nel ritrovato; bravo, bravissimo, me ne ralegro unitamente ad alcuni miei amici, coi quali vi rendiamo una magnifica sbattutina di mano e viva bravissimo. Io vi consiglio però un'altra volta a non porre in Comedia un nome di

Sacro Santo, poiché volendo comparire in alcune cose un [frase] del Vangelo, a dirvela in confidenza, bisogna poi anche esserlo in tutto, e prima vi conviene lasciare di essere un comediante per professione, attendere ai doveri del proprio Stato, e professare gl'altri precetti, tra' quali quello particolarmente di non infamare le Persone oneste in Iscritto con viglietti di tal fatta; se in vece di Comedianti aveste consultati Teologi e Cavaglieri, pur troppo per le mie spalle Son Sicuro, che vi avrebbero consigliato una dolce bastonatina, anzi che un viglietto sì indegno della vostra condizione. Io non vi replico il primo Periodo, poiché spero li troverete tutti eguali. Egreggio mio Signore Marchese vivete felice; No ho fatto errore, vivete Comico. Addio.

APPENDICE IV

La partenza, canovaccio manoscritto di Francesco Albergati Capacelli

FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *La partenza*

[1767-1769]

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Manoscritti originali di Francesco (II) il commediografo*, b. 1, cc.n.n.

La Partenza

ATTORI

Milord Grave:	Carli
Valerio:	Manoni
Filandro:	Albergati
Giannina, Bettina:	figlie di Milord, che non si vedono
Giacinto:	Emili
Arlecchino Locandiere:	Coralli

Milano; Locanda; Notte

Scena 1^a

Valerio e Filandro

Scena del dormire e dello svegliarsi. Poi dialogo sull'amore per le due Giovani, sulla somma soggezione che dà Mylord, sulla necessità di partire tutti, e separarsi frà un ora: essi per la lite di Parma; e gl'Inglese perché vanno a Parigi. Tal vincer la lite dipende l'esser loro. Sonori trattenuti anche di troppo in Milano, e chi sa che la Lite.....

mà si fidano sulla bravura dell'amico Giacinto a cui l'hanno appoggiata.

Ognun de' due teme di esse il primo a parlare a Mylord. Finalmente pensano che Arlecchino colle sue buffonerie ha ottenuto che Mylord si familiarizzi un poco con lui. Risolvono dunque chiamare Arlecchino locandiere, e col pretesto di pagargli il conto, come già debbono, impegnano e chiamano.

Scena 2^a

Arlecchino risponde, come uno che si sveglia. Esce assonnito. Fa lazzi a suo modo. Legge la lista. Lo pagano generosamente. Poi lo impegnano. Egli s'imbrogia. Filandro fa che Valerio si ritiri un momento. Finalmente Arlecchino intende. Valerio accostasi di nuovo, in questo si ode un Postiglione; Arlecchino corre a vedere e torna a dire che sono i cavalli degl'Inglese.

Scena 3^a

Milord, che viene a congedarsi. Valerio e Filandro complimentano. Vorrebbero parlare, mà restano confusi e si ritirano raccomandandosi e facendo cenni all'Arlecchino. Restano.

Scena 4^a

Milord e Arlecchino.

Scena a loro modo. Finalmente quando Milord ha con chiarezza inteso ciò che vogliono li due Giovani, guarda fissamente Arlecchino in faccia, e senza parlare, sostenuto parte.

Scena 5^a

Arlecchino

Resta contento perché non gli ha detto nò!

Arrivano Valerio e Filando ansiosi. Arlecchino li consola, con imbrogli, dicendo che non ha avuto un no. Essi si rallegrano, mà non se ne accertano. In fine arrivano [testo incompleto].

APPENDICE V

Lettere di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli 2 lettere manoscritte

Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli

Londra, 20 novembre 1788

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Signor Marchese Amatissimo Padrone

Gran bella Londra, gran bella Londra! così devo cominciare questo mio rispettoso foglio, che mi dà l'onore d'inviare a Vostra Eccellenza. Il nostro viaggio è stato felicissimo, ed ora gli farò la piccola descrizione delle stazioni da noi fatte per viaggio. Un giorno e mezzo a Bergamo per lasciare la cognata, e per andare a vedere l'altra sorella di mia moglie Maritata che era in Campagna. Due giorni a Torino da dove mi diedi l'onore di scrivere a Vostra Eccellenza, e spero che avrà ricevuto la mia Lettera. Da Torino a Lione, tutta una tirata di sette giorni. A Lione ci siamo fermati due giorni, che veramente è una Città che sorprende. Da Lione a Parigi parimenti un'altra tirata di altri sei giorni, dove avendo ritrovato il Signore Ravelli, e il Signor Gallini Impresario di Londra mi hanno permesso di restarci sette giorni. Tutti dicono, gran Parigi! Sarà vero, ma io non vedevo l'ora di partire, non per la vaghezza della Città, ma per le strade così sporche, e piene di fango, che non si può fare un passo a piedi, e girare in Carozza non si gode cosa alcuna. In sette giorni di permanenza mi è costato quattordici Luigi. Da Parigi a Londra siamo arrivati in quattro giorni, e mezzo, avendo corso anche qualche notte. All'ora che scrivo sono dodici giorni che siamo a Londra, che vermanete può dirsi un Paradiso in Terra. La prima Opera che anderà in Scena sarà *La cosa rara*, di cui già stiamo studiando le parti. Doppo anderà in Scena l'*Iffigenia* Opera Seria di Cherubini, e la reciterà la Giuliani, la terza opera sarà il *Disertore*, che scriverà il Maestro Tarchi? per Marchesi, e mia moglie. Il Teatro si aprirà circa la metà di Dicembre. Il Rè è vicino a morire, e poco anderà avanti poichè ha un male incurabile per cui non può guarire, questo poco male recherà al Teatro poichè non vi sarà Lutto, che di sei settimane, ma si spera che le paghe non patiranno detrimento. Con somma affabilità ci accolse a Parigi Sua Eccellenza Cavalier Cappello Ambasciatore per cui ci favorì Lettera Commedatizia L' Eccellenza illustrissima Zaguri, e ci accompagnò con Lettera a codesto Presidente Conte Poderini, che parimenti ci accolse gentilmente, ed è stato a farci visita, come pure fece il Cavalier Cappello a Parigi, avendoci onorato più volte al nostro albergo, e ci procurò ancora dal Duca di Orset Ministro d'Inghilterra a Parigi una lettera per una delle prima Miledi, la quale non abbiamo ancora consegnato per essere in campagna. Vostra Eccellenza ringrazi intanto la Dama Zaguri per parte nostra. La supplico di fare il simile con Sua Eccellenza Teresa nostra Degrissima Padrona per la Lettera fatta al Maestro Martellari, quale viene spesso da noi, ed assiste mia moglie. La supplico ancora di fare li nostri rispettori saluti al Signor Marchesino, e gli dica che l'ordinario venturo gli scriverò relativamente alla Commissione datemi. Mille saluti alli Signori Manenti, e a tutti gli Amici di Vostra Eccellenza che ci conoscono. Mia moglie si rassegna sua umilissima serva, e le farà li suoi devoti

Complimenti; al giunger di questa mia spero sarà arrivato il Senesino, se Vostra Eccellenza lo conosce, lo saluti per parte nostra, e mi dia qualche novità di San Samuele, e di San Benedetto. Quando l'opera sarà andata in Scena Vostra Eccellenza avrà avviso dell'esito. Supplico l'Eccellenza Vostra di conservarmi il validissimo suo Patrocinio, e quando mi risponde facci sulla [...] dopo il mio nome *al Teatro d'Hay Marchet* e con profondo rispetto mi do l'onore di rassegnarmi

Di Vostra Eccellenza

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Luigi Delicati

Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli

Londra, 3 febbraio 1789

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Eccellenza Padrone

Non può credere Vostra Eccellenza quanto io sia mortificato, ed avvilito per trovarmi privo de venerati caratteri dell'Eccellenza Vostra. Giunto in Londra mi diedi l'onore di raggiugliarla del nostro viaggio; scrissi ancora al Signor Marchesino, da cui sono stato onorato di risposta, ma da Vostra Eccellenza non ho ancora ricevuto alcun riscontro. Mia moglie ne è afflittissima, temiamo entrambi di perdere il suo valido Patrocinio. Caro Signor Marchese ci consoli con una sua Lettera. Mia moglie ha ottenuto il felice esito delle altre Piazze, è compatita moltissimo, ed hanno perfino stampate le arie che canta in Teatro. È costume di Londra, che non si stampano che quelle arie del Teatro che danno piacere al Pubblico. Ancor io sono compatito nelle mie seconde, ed ultime parti; questo è un Pubblico che ascolta tutti. Marchesi è molto nostro Amico, ed ha molta bontà per mia moglie. Ora le farò una confidenza, ma resti in petto di Vostra Eccellenza. Saprà che Marchesi deve venire a S. Benedetto l'Autunno e Carnevale del 1791. Sua Eccellenza Venier gli aveva lasciato la scelta del Maestri, e della prima Donna. Adesso gli scrive, che ha fermato Andreozzi, e la Moglie. Oggi Marchesi scrive al Venier, che quando non gli mantiene li suoi patti, si provveda di primo [tomo]. È stato trovato in Casa di Gellini nostro Impresario un grosso contrabando di sete, e [Goldoni] di Francia, per cui dovrà pagare dodici mila Lire Sterline di pena. Mia moglie m'impone di rassegnarle li suoi devoti Complimenti, e la prega di salutare distintamente la Signora Maria, ed io la prego far lo stesso per me. Supplico Vostra Eccellenza di onorarmi di suo riscon<tro>. Domando perdono se non fo sopraccarta, <per>chè la lettera diverrebbe doppia, onde non è per mancanza di dovere, e rispetto. Mi continui il validissimo suo Patrocinio, rassegni la nostra Servitù a Sua Eccellenza Teresa e le bacio devotamente le mani, e mi rassegnò

Di Vostra Eccellenza

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Luigi Delicati

Il mio recapito: n. 22 Queen Street Golden Square.

APPENDICE VI

Lettere di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli 2 lettere manoscritte

Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli

Parigi, 16 aprile 1775

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Eccellenza

Eccole, Signor Marchese Stimatissimo, le quattro Pièces nuove che l'anno scorso si sono rappresentate con esito fortunato su queste scene. Le altre nuove di quest'Anno sono state date mà certamente non meritano la pena d'esser lette; di fatti hanno avuto un esito infelicissimo, e quantunque il Pubblico sapesse ch'erano state regallate alla Truppa dalla Regina, gli ha fatta quella giustizia che meritavano, cioè le ha magnificamente fischiate.

L'indiscretezza di questa Posta crudele, la necessità d'aspettare sicura occasione, ed infine l'avermi slogato il destro braccio per una caduta a pian terreno e per cui sono stato in necessità di tener fermo il braccio al Collo per trenta giorni, tutto ciò m'ha impedito di servirla puntualmente come merita e come voleva il mio dovere. Non ho però trascurato di ricompensare il danno, col sollecitare il Zanuzzi a farle un presente che, forse, riceverà dal mio inviato stesso, e che sono ben sicuro che le sarà grato. Questa sarà *Il Teatro Comico Italiano*; così intitolato. Esso contiene in sé due meriti distinti; il primo si è d'essere parto dei primi talenti della Francia, ed il secondo, d'essere completo; cosa assai rara in Parigi per causa degli emuli che a forza di denaro comprano le stampe e le distruggono. D'ora in avanti la mia commissione non patirà alcuna crisi, perché potrò sopportare la spesa della Posta, non avendo a spedirle ch'una sola copia quando ciò arriverà.

Le cose mie sin ad ora vanno di bene in meglio: Gli Amici e Protetori sono contati, per modo di dire, all'infinito; sono costretto di fare una Nota tutte le settimane per non scordare i luogi ove sono invitato a pranzo, ed infine del conto se volessi compiere a tutto bisognerebbe pransare tre volte per giorno per lo meno.

Il Signor Ambasciatore Mocenigo fa per me cose incredibili; i compagni e gli amici, lo stesso, e di più; si è sparsa voce che gioco bene il rolo del dottore, cosicché si sono messi in testa di volermi vedere, purché chi lo gioca presentemente me ne accordi la permissione, che sarà difficile. In somma, io spero di restare lungo tempo a Parigi, e se tutto mi sarà contrario l'Italia non mi vedrà più certo su le sue scene a costo di mia perdizione. Non ho mancato di leggere e far leggere l'Amorosissima Sua, e ne ho ricavato un profitto considerabile, massimamente dal paragrafo in cui mi dice d'aver fatta correre la mia lettera per confondere i miei nemici. In questo Paese, chi ha l'onore d'aver dei Nemici Italiani, acquista un credito infinito; difatti m'hanno subito fatti de complimenti, m'hanno creduto uomo di talento e di spirito, e m'hanno fatto desiderare tutta l'Italia nemica per potermi meritare gli onori tutti di Parigi: Vivino adunque fin tanto che ne avrò bisogno tutti i miei nemici, e s'accertino che se inventeranno qualche malignità degna del loro cuore contro di me, e che qui si possa sapere, protesterò loro eterna riconoscenza.

Mille complimenti e ringraziamenti alla Signora Cattina, e l'assicuri che se non resto a Parigi verrò espressamente a Bologna per rappresentare uniti una Tragedia in Francese sù le scene di Medicina.

Vostra Eccellenza poi si degni di proseguirmi il valevolissimo suo Padroncino, che infinitamente stimo e desidero, e per sempre mi creda.

Dell'Eccellenza Vostra

Umilissimo Devotissimo ed Oss[equiosissi]mo Servitore

Carlo Coralli

P.S. Per darle un'idea dei Regolamenti del nostro Teatro, unisco un quinto libercolo che li contiene¹.

Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli

Parigi, 3 agosto 1775

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Eccellenza

Eccomi finalmente all'Eccellenza Vostra. Tre ragioni m'hanno tenuto lontano dal compiere a miei doveri e ne rendo subito conto esatto. Primieramente ho voluto aspettare d'aver finito il corso delle mie Recite che ha durato due mesi interi; In secondo luogo, l'impressione della Commedia che mi dò l'onore d'inviarle m'ha tenuto obbligato e burlato per quattro ordinari di seguito; ed in terzo ed ultimo luogo, la notizia di Monsieur Ducis m'ha fatto perdere molto tempo e spendere poco denaro il tutto inutilmente. Riguardo alla prima parte, sò che Vostra Eccellenza ne è stata informata, tuttavia le dirò io pure che la prima Commedia ch'io diedi e che è intitolata *L'Avvocato de poveri*, non ebbe alcun incontro e per conseguenza io pure non piacqui, e se non fossi stato sostenuto dal complimento che le spedisco, e dal Minueto che ballai alla francese, sarei stato fischiato: Qui non vogliono Commedie Italiane serie, e se vi fosse del buon ridicolo mescolato resta soppresso dalla noia del serio, e poi non conosco l'ordinatoria del nostro Criminale italiano, cosicché l'ultim'atto che è il migliore seccò infinitamente; non mi perdei però di coraggio e diedi *Le sfige*, Commedia che questo Carlin gioca in eccellenza ed il Pubblico che m'ama tremava per me. La commedia finì, e fù tale e tanto lo streppito che fece e l'applauso che riscossi, che la Camera ove vado a spogliarmi era piena di mondo e fui costretto a cangiarmi di Camiscia alla vista di tutto il popolo: Vostra Eccellenza s'immagini come brillava il mio core; in seguito poi le mie fatiche hanno sempre avuto buon esito, ma perché resti deciso di mia sorte bisogna ch'io piaccia anche alla corte, dove non comincerò ch'in Novembre.

Rispetto poi alla Commedia che Le spedisco, questa ha fatto un piacere infinito dopo d'essere stata fischiata la prima sera; un esito così ridicolo ha messo in bilancia l'Autore se doveva imprimerla o nò; infine si è determinato e l'ha munita della Prefazione che vedrà:

¹ Si segnala che, assieme alla lettera, non è conservato il libretto di cui parla Coralli.

Bisognerebbe conoscere l'Autore per poter gustare il bello della Prefazione, mà passiamo ad altro. Qui vi sono molti incaricati per gli affari del Teatro Italiano, di modo che appena sortita una Piece la spediscono e nessuno può darsi il vanto della novità; questo mi dispiace al sommo per Vostra Eccellenza; mà s'accerti che se non è solo, non è però degli ultimi, e d'ora innanzi potrò preggiarmi d'essere il più sollecito a servirla perché lo Stampatore che è mio Amico avrà la bontà di preferirmi.

In quanto poi a Monsieur Ducis, questi è un Autore pochissimo conosciuto e malissimo trattato; egli non dimora in Parigi, ed ecco un motivo per cui non l'ho mai ritrovato; ha il titolo di Secondo Secretario del fratello del Re, e perché vorrebbe la Carica e non il titolo dimora a Versailles inutilmente dov'è la Corte: dopo d'averlo scoperto parti ieri espressamente per collà ed ebbi la sventura di non ritrovarlo perché era in Campagna; alla fine del mese però devo, naturalmente andare alla Corte, e con tale occasione non mancherò di fare ogni sforzo per servire Vostra Eccellenza.

Ella dice che non vuol debiti meco, ed io rispondo che non voglio simili crediti con Lei, per combinare adunque un reciproco pagamento ardisco di proporle un contratto.

Io mi ritrovo in necessità di fare dei regalli, questi non devono essere nè di denaro nè di bijouterie, perché le persone a cui devono essere diretti non hanno bisogno di ciò: I doni più preziosi e moltissimo considerati in Parigi sono i Salami di Bologna, Rosolini del Caffettiere di Porta, e formaggi di Pecora: io so che quest'ultimo genere si ritrova particolarissimo in Casa Sua, però potrebbe farvi unire una porzione discreta degli altri due, farli incassare ben condizionati, e farli consegnare alli Signori Fratelli [Siban] di Bologna; questi sono di già avvertiti, e senza che vi sia su la cassa alcuna direzione, essi sanno che devono venire alla dirrezzione del loro e mio Negoziante di Parigi: Vostr'eccellenza poi, può rifarsi o col Commettermi altri generi, oppure col farmi sapere l'importo ed io la farò soddisfare col mezzo dei Mercanti suddetti. So che la proposizione è un poco ardita, mà conoscendo appieno l'animo ed il pensare di Vostra Eccellenza non mi sono fatta troppa forza ed ho lasciato libero il corso al mio naturale.

Qui abbiamo li due fratelli Marioni di Verona, essi sono incantati di Parigi e non sanno risolversi di partire per Londra; m'hanno fatto crepare dalle risa in vederli meravigliati del trattamento de Comici, e più per avermi ritrovato inaspettatamente alle prime Tavole di questa Città trattato e distinto egualmente che loro: M'hanno domandato di Vostra Eccellenza, gli ho detto che le scrivo e m'hanno commesso di presentarle i loro complimenti unitamente al Signor Ambasciatore Veneto. Dopo tutto ciò passo a ringraziare senza fine l'Eccellenza Vostra per l'amorevolezza con cui si degna riguardarmi, ed a pregarla nel tempo stesso di mantenermi il suo valevolissimo Padroncino che vivamente desidero, e mentre la supplico de miei più distinti rispetti alla signora Cattina ed a tutti di Sua Casa, passo col più profondo ossequio a contestarmi.

Dell'Eccellenza Vostra

Umilissimo Devotissimo ed Ossequiosissimo Servitore

Carlo Coralli

Prima di cominciare la Commedia la prima sera feci una specie di Prologo con Scapino per introdurvi il seguente dialogo ch'ebbe un incontro strepitoso, e che mi attirò un grandissimo credito e stima per avere, come intenderà fatto elogio a Carlin.

Scapino: Je veux te donner un maître.

Arlequin: Eh! Mon ami, c'est tout ce que je desirerois! Mais la crainte m'arrête, et quand je m'examine la timidité glace mon coeur. Comment avec mon incapacité oser me presenter à un maitre respectable et qui a droit d'exiger des talens dans ceux qui se proposent de la servir dont je n'ai peut être pas le germe? à peine arrivé dans un país charmant que j'aime, et que j'adopte avec transport, conntissant peu la langue, et les usages d'une Capitale où regnent la delicatesse et le bon gout, comment esperer d'être agréée? Je n'ai à offrir à mon nouveau maître que du zele, dela bonne volonté avec la plus forte envie de m'instruire, et d'etudier ses gouts.

Scapino: le rapure, et lui fait un portrait avantageux de son maître

Arlequin: Je suis enchanté du portrait que tu viens de me fairemais je n'en suis que plus tremblant.

Scapino: eh! pourquoi donc?

Arlequin: Pourquoi? Comment veux tu que je n'y prenne? Si j'avo-is seulement quelqu'un dans la maison qui eût la bonté de me montrer, peut être avec le tems....

Scapino: Oui sans doute. Il y a un ancien domestique chez Pantalon, à qui je veux te raccomander, c'est un sujet excellent qui a toute la confiance, et qui la merite.

Arlequin: Ah! Tant mieux: voilà ce qu'il me faut. Dis moi son nom.

Scapino: Il s'appelle Arlequin.

Arlequin: Arlequin! C'est mon compatriote, c'est mon Parent. Ah! Que je suis content! Mon cher Scapin, fais le moi voir je t'en prie.

Scapino: Cela est fort aisé. Tu trouveras un homme charmant, qui joint aux talens une ame honnête, et le coeur bien faisant. Si tu veux plaire, cherche à l'imiter. Il se fera un plaisir de t'instruire et de te guider, et personne ne connôit comme lui la nature et les graces.

Arlequin: Ah! Mon cher Scapin. C'est un thresor pour moi, il me tarde de lui deander des leçons. Tu me rends le courage, mon cour se ranime, et je brule de me mettre entre ses mains. Apres qu'Argentine a demandé Arlequin pour son Mari

Arlequin: Je te donne ma foi et je suis tres reconnoissant du chois que tu veux bien faire de moi. Sois Sûre de ma fidelité. Il est vrai que je suis encore bien neuf, cette qualité qui peut avoir ses agremen dans un mari, n'est guere supportable dans un domestique, mais j'ai a faire à un si bon maître, je lui suis si sincerement attaché, et j'ai tant d'envie de lui plaire, que je ne desespere point à force de soin, de travail, et d'efforts de pouvoir meriter un jour ses bontes.

APPENDICE VII

Carteggio di Francesco Albergati Capacelli con Angelo Mazza (aprile-settembre 1773) 20 lettere manoscritte

Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza

Venezia, 2 aprile 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Venezia, 2 aprile 1773

Pregiatissimo Signor Abate mio Signore e Padrone

Le spedisco con questa Posta un Involto, che contiene la Commedia, intitolata *Il Prigioniero*, di cinque atti, in verso sciolto, coll'epigrafe: *Bonus animus in mala re dimidium est mali*. La supplico per mia quiete a rispondermi con due prontissime righe, se abbia ricevuto il suddetto Involto. In attenzione di questo favore, e de suoi cenni ancora, (se potessi manifestarmi) mi dichiaro con perfetta Stima.

Diriga la sua risposta: al Signor Giuseppe Gisban, S. Jobbe vicino a Casa Valièr, Venezia. Annessa alla commedia sta la Poliza sigillata contenente il nome vero dell'Autore.

Suo Obbligatissimo Servitore

Echecrate

[Copia di lettera di] Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli]

Torchiara, 11 aprile 1773

Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*), doc. 1.

Torchiara, 11 aprile 1773

Pregiatissimo Signor Echecrate Mio Signore e Padrone

I Salmi di Davide, e i Treni di Geremia sogliono sul fin de' giorni quaresimali chiamarmi dal romor del Liceo, e da tutte le profane adunanze alla Solitudine e al silenzio de' colli Torchiatesi per qui meditar col pensiero, e accompagnar coll'affetto le profonde verità che tanto rilevano all'uomo ragionevole, all'uomo cattolico. Al religioso invito del penitente e del lamentevol Profeta ella doni la dilazione involontaria del dovuto riscontro all'ossequiato suo foglio; e quando non volesse essermi cortese di tanto, ed amasse pur di lamentarsene, se ne lamenti di grazia co' due Profeti, ed anche con tutto l'antico testamento, ma non già meco, che non do volentieri ricovero alle querele. Ho dunque ricevuta la sua lettera, Signor Echecrate Valorosissimo, congiuntamente alla Commedia *Il Prigioniero* distinta dal motto "bonus animus". Nella prima sessione la presenterò alla Deputazione Accademica; ma non so, se in quest'anno sarà chiamata a spiegare i suoi

diritti in confronto delle altre pervenute entro il termine prefisso. In evento di deroga a suo favore, mi farò un pregio di notificarnela. In tanto io desidero di tutto cuore che la *forza* e l'*imperio* gentilmente dall'Autore adombrati sotto il vocabolo Argivo si trasfondano, e spicchino nell'opera sì, che possa questa far forza ai giusti Suffragi dell'Accademia, e Signoreggiar per eccellenza sopra il merito dell'altre concorrenti. Sono con distintissima Stima

Di Lei Signor Echecrate Pregiatissimo
Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Abate Mazza

Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza

Venezia, 17 aprile 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Venezia, 17 aprile 1773

Pregiatissimo Signor Abate mio Signore e Padrone

Né coi due Profeti, né con Lei ardirò di fare doglianza alcuna. Il timore che potesse essersi smarrito il Plico mi fa insistente nel chieder risposta; come ora il desiderio di sapere, per una parte almeno, il destino della Commedia mi fa insistente a pregarla di due preste sue righe che me ne informino. Certo è che l'error mio sarà comune a molti altri Autori. Lontano dal lusingarmi che la mia Commedia abbia diritto alcuno sul premio, mi sono tenuto sicuro ch'aver possa diritto alla concorrenza di quest'anno; e il solo avviso ch'ella mi trasmette poteva togliere quest'equivoco. Se prima mi fosse pervenuto l'avviso, avrei anticipata la spedizione che poco costavami l'anticipare. Tuttavolta sono rassegnatissimo all'esser posto in concorrenza quest'anno, o l'anno venturo; ma, il ripeto, non sono indifferente al risapere tale destino con qualche prestezza: e ardentemente ne la prego. Faccia pure l'indirizzo: A Giuseppe Gisban, S. Jobbe vicino a Casa Valièr, Venezia. Il nome greco da me assunto, se deve tenermi celato, deve appunto racchiudere quelle qualità che in me non sono. Quindi è, che coll'usare di esso, pretendo d'esser in un perfetto incognito; non già col protestarle sentimenti d'inalterabile stima, coi quali mi sottoscrivo.

Suo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Echecrate

[Copia di lettera di] Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli]

[s. l.], [s. d., ma aprile 1773]

Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*), doc. 4.

Pregiatissimo Signor Echecrate Mio Signore e Padrone
Non ho mancato di proporre all'Accademia la convenevolezza di ammettere al concorso coll'altre del corrente anno la Commedia di Lei, non tanto perché il numero delle concorrenti è scarso di molto, quanto, e assai più perché la sua parmi distintamente bella, e degna che ad essa ceda il rigor dell'editto. Ho veduto approvarsi il mio progetto, e con verace compiacenza; poiché in vigor d'ufficio dovendo io presentare all'esame accademico solamente que' componimenti, che possono aspirare all'una delle due corone, avrei di mala voglia tralasciato il suo. Credami immutabilmente
Suo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Abate Mazza

Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza

Venezia, 24 aprile 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Venezia, 24 aprile 1773

Gentilissimo Signor Abate mio Pregiatissimo Signore

La cortese sua lettera m'è Stata apportatrice d'un favore segnalato e d'un preziosissimo dono. Il primo è d'accordare alla meschina mia Commedia la concorrenza in quest'anno; del che rendo le più ossequiose grazie anche a cotesti rispettabili giudici. Il secondo è del suo aureo Poemetto; aureo in vero, e tutto spirante l'energia, l'armonica dolcezza, e la felice invenzione dell'esimio Autore. L'ho letto con ammirazione, e con quel diletto che seco portano i dotti suoi eleganti componimenti; e le so' grato sommamente di sì pregiato regalo. Ora poi dia luogo ad un'altra mia domanda, colla quale finirò d'importunarla, ed alla quale spero una sua gentile risposta. In qual tempo accaderà la decisione e la distribuzione de premi. La prego a dirmelo. Il solito indirizzo: al Signor Giuseppe Gisban, S. Jobbe Ca' Valièr, Venezia.

Io intanto con vera stima antichissima mi dichiaro di Lei Signor Abate gentilissimo.

Suo Devotissimo Obbligatissimo Servitore

Echecrate

Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli]

Parma, 1 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, primo giugno 1773

Eccellenza

Le mie predizioni si sono felicemente avverate e l'augurio formato sull'adombrante Echecrate essendosi di già compiuto, mi somministra il favorevole incontro di porgere avviso [a Vostra Eccellenza] che alla Commedia intitolata *Il Prigioniero* è stata aggiudicata la

prima corona. Io me ne congratulo sinceramente seco a nome di tutta l'Accademica deputazione che in Vostra Eccellenza presagisce e già riconosce il restauratore della Comica Scena Italiana.

La Medaglia è qua alla disposizione di Vostra Eccellenza della Commedia seguirà la recitazione entro lo stante giugno ed io vivo persuaso ch'ella non lascerà d'intervenirvi ben certa d'essere dal [S.] Sovrano graziosamente accolta dall'accademia distinta colle dimostrazioni di forma dovute al suo merito e da me a più titoli onorata con maggiore ossequio che mi fa essere

Di Vostra Eccellenza

Devotissimo obbligatissimo servitore vero

Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 3 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Bologna, 3 giugno 1773

Ill.mo Sig.re Segretario Mio Pre.mo Signore

Conosco per esperienza che la Maschera non arrossisce. Echecrate è stato franco nell'inviare a cotesta Regia Deputazione un Componimento. Ora che debbo vedermene scopertamente autore, arrossisco non poco, benché premiato e generosamente applaudito. Non risponderò allo splendido premio, e al generoso applauso null'altro che sentimenti d'ossequiose grazie, tralasciando di abbassare il merito di ciò che ha potuto ottenere il favore di giudici tanto illuminati. Confesso l'essere sommamente vano di sé l'avventuroso successo né mi stancherò di procacciarmelo altre volte ancora, se le forze corrisponderanno all'ottimo mio vedere.

La prego di varie grazie, e le imploro più forte dalla sua cortese amicizia, che dall'ufficio suo. Mi dica se debbo scrivere a cortesi Regi Deputati, e me ne assegni il formulario preciso, a scanso di ogni errore. Mi dica ancora se debbo scrivere al sovrano. Purtroppo mi è impossibile per quest'anno l'allontanarmi dalla Casa, e da mille noiosi impicci domestici; ma nell'anno venturo sarò sicuramente a riverire cotesti Illustri accademici, e ad abbracciarne Il Pregiatissimo Segretario. Intanto attenderò dall'amorosa sua diligenza la spedizione del prezioso Premio, che tanto ho ambito e che mi colma di tanta gloria. Attendo suoi caratteri prestati, e istruiti di quanto le ho ricercato. Intanto con perfetta stima ed amicizia mi dichiaro

Di Vostra Signoria Illustrissima

Devotissimo Obbligatissimo servitore

Francesco Albergati Capacelli

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 4 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 4 giugno 1773

Eccellenza

Ho fatto palesi all'Accademia i sentimenti soprammodo ufficiosi e gentili de quali soprabbonda il foglio di V. E. le cui belle qualità di cuore gareggiano co' maravigliosi doni d'ingegno, onde le fa Natura [liberale] cotanto.

È fuori di stile ringraziar per lettera il Sovrano in siffatte occasioni; tanto più ch'egli figura nell'accademia che lo rappresenta, è pur inutile scrivere a questa in corpo, ove siasi scritto, com'ella ha fatto graziosamente, a chi dal sovrano è destinato a manifestare a concorrenti i voti dell'accademia, e a questa le intenzioni de' concorrenti. Ho scritto al sig. Conte Ministro ch'ella non viene altrimenti a soggiornare tra noi come tutti quelli che la conoscono e pregiano desideravano; onde le sia spedito con sicurezza non già il guiderdone che le opere d'ingegno non hanno proporzionato con più potenti modelli, ma lo splendido contrassegno della sua egregia fatica.

Amichevolmente alcuni lievi cambiamenti sono inevitabili, que' pochi versi sull'ultimo che parlano dell'elezione della dama di corte, potrebbero essere malintesi su queste scene, a lei non mancano espedienti.

Atto primo sc. I. Esser non può improvvisa sciagura alcuna a un infelice.

Il pensiero può esser vero d'alcun particolare ma generalizzato e falso.

Atto II, scena 3. *Se virtute non è la nobiltà che sarà mai?* Potrebbe un tal concetto esprimersi più chiaramente?

Avviaro trisallabo par duro; sbarar invece di sparar è un po' lombardo. Queste sono minuzie che deono di necessità fuggir dalla penna d'un valente artefice infiammato l'animo di cose maggiori. Ma il volgo de' semi dotti e de' gramatici menerebbe gran trionfo, e in lor cuore le contrasterebbero la medaglia ove non seguissero le facili emendazioni.

Sono con invariabile rispetto ed amicizia di V. S.

Devotissimo Obbligatissimo servitore

Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 6 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Pregiatissimo Signor abate Mio Padrone ed amico

Bologna, 6 giugno 1773

Le trasmetto i cangiamenti ch'ella mi chiede. Desidero che questi bastino a giustificare il favorevole giudizio che ho conseguito, e mi compiacerai moltissimo di non essere caduto in altri errori. Se ella ha da comandarmi di più lo faccia liberamente. Vorrei creder fra noi risorta l'antica amicizia. Ella me ne ratifichi il dono. Spero l'anno venturo, d'abbracciarla. Ottenga o non ottenga premio altra Commedia, che forse spedirò a cotesta Regia deputazione, io conto di fare costà una corsa.

M'avvisi intanto se i cangiamenti sieno di suo piacere. Non posso negare che sono ansioso della Medaglia. Accetti le proteste d'una eterna stima, colla quale mi rassegnò

Suo obbligatissimo amico
Francesco Albergati Capacelli

Esser a me improvvisa
Non può giammai sciagura alcuna. Parla.

Nobilitade
Disgiunta da virtù, che sarà mai?

S'avviaro i Campioni, ed io correndo.

In vece di *sbarar* – *sparar*.

Si lascino fuori li due versi:
Quella il titol di dama
Sia gentiluom di Camera

E dicasi:
a dichiarar Contessa Doralice
Conte suo Padre, ed a voler che in corte
Doni ed onori ottengano in appresso.

Atto terzo. Scena 6^o Dove Aurelio dice: Che vile! Che sfacciata! Vi dica: Che vile? Che sfacciata?

E nella stessa parlata, dove dice: Nota è la civiltà, dicasi: Nota è la civiltà. Raimondo Raffi è un mesto mercante; e se odiose v'eran tai nozze.

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 8 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 8 giugno
Signor Marchese veneratissimo amico e padrone

Ecco la medaglia da lei desiderato da lei ottenuta. Sia questa non tanto un premio delle sostenute teatrali fatiche quanto non stimato a ritentare l'arringo, e segnarlo di nuove vittime. Ella può tutto ripromettersi dal suo ingegno e l'Accademica deputazione piacerà sempre a se medesima destinando le sue corone agli egregi monumenti del valore italiane, che adeguar sapranno il *Prigioniero*. Le correzioni quadrano a meraviglia. Delle sviste dell'ammanuense ella non vorrà prendersi cura: giacchè pistolla per pistola può correggersi da chi che sia.

Desidero ch'ella mi apra sinceramente l'animo suo intorno a ciò che sono a domandarle. La compagnia Sacchi che deve rappresentare 3 volte il *Prigioniero*, e 3 volte la *Marcia*, giusto il costume, non può trattenersi in Parma oltre il 30 giugno. Ora essendo assai più agevole l'imparare ed eseguire *La Marcia*, ch'è una commedia di semplice e ristretto argomento ed anche assai più breve, che non è il *Prigioniero*, il cui magistrale lavoro domanda replicate prove che ci assicurino del buon successo; erasi ideato di mettere in iscena domani otto *La Marcia*, e l'altra due o tre giorni appresso. Ora io desidero sapere, se le incresce di cedere questa estrinseca accidental prelazione. È detto che il miglior boccone è da serbarsi in ultimo e dall'assioma vulgare passando alle Commedie io porto opinione che tal crescente graduazione di rappresentazioni incontrerà vieppiù il pubblico aggradimento. Tuttavolta ella mi dica ciò che sente con quella libertà e schiettezza che merita l'antica nostra amicizia che colla maggior mia compiacenza veggo in oggi rinovellata e nutrita di vicendevoli uffici. Credami intanto invariabilmente

Il suo devotissimo obbligatissimo servitore ed amico
Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 9 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense*, *Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Bologna, 9 giugno 1773

Gentilissimo Signore abate mio padrone ed amico Pregiatissimo

M'è pervenuta felicemente la splendida Medaglia, che certamente forma uno de' più graditi trionfi ch'io potessi bramare. Il trovarmi premiato in quell'unico genere di letteratura a cui sono sempre stato inclinato, coltiva ed accresce anzi la mia passione forte per esso. Correrò qualche altra lancia; e se non verterò vittorioso, penserò che lo sono stato una volta, e che è gloria anche solo il proseguir a cimentarsi. Rinnovi intanto gli ossequiosi miei ringraziamenti a cotesta regia accademica deputazione. Sono contentissimo che venga fatta per seconda la Recita della mia Commedia; e la prego bensì a darmi sincera notizia qual esito essa abbia avuto sulle scene. E della nostra amicizia per sì strana combinazione rinovellata, non vogliam trarne alcun frutto? Que' mesi che io non sto in Venezia, li passo in vari luoghi miei di campagna, e perché non potrebbe favorirmi alcuni giorni di sua amabile compagnia? Aggiunga che nel settembre, in una villa del Sig. Senatore Aldrovandi reciteremo il *Mitridate* e l'*Olimpia*. I miei Inviti, le mie preghiere, gli

accennati divertimenti non avranno forza alcuna sull'animo suo? Pensi, risolva, e si disponga ad accordarmi sì pregiato favore.

Intanto mi continui il suo affetto, e mi creda quale immutabilmente mi protesto di lui gentilissimo Signor abate mio Padrone ed amico vero.

Devotissimo Obbligatissimo Servitore e amico

Francesco Albergati

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 15 giugno 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 15 giugno 1773

Signor Marchese veneratissimo amico e padrone

Dal Sig. Coralli ho ricevuto i graziosi tratti della amicizia sua nel rinnovarmi l'invito a codeste teatrali nobili rappresentazioni. Se il molteplici impiego che mi tiene legato in Patria dieci mesi dell'anno, non m'elo divietterà, non lascerò certamente di avvalermi delle gratuite sue esibizioni, per le quali la ringrazio con tutto il cuore. Domani sera va in iscena la *Marcia*, da domani otto il *Prigioniero*, al quale presagisco gli applausi che mai non mancano quando sono sforzati da un lavoro di simil tempera. Se ne renderà un sincero riscontro com'ella m'impone. Godo che la Medaglia abbia trovato tanta grazia dinanzi gli occhi suoi da riguardarla come il monumento più prezioso, ch'ella possa desiderare. Le manderò pure alcune copie della sua Commedia stampata. Mi ami e mi creda invariabilmente

Devotissimo obbligatissimo servitore ed amico

Abate Mazza

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 2 luglio 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 2 luglio 1773

Signore Marchese veneratissimo amico e padrone

Domani sera seguirà la prima recitazione della sua Commedia, e domenica si replicherà. Male informata l'hanno adunque le voci popolari, sempre rapide, spesso false, sempre alterate. Mi prometto del maggior successo, quando però i comici sappiano a dovere la parte loro, senza di che gli è impossibile accompagnar col gesto, col movimento della persona, colla variata flessibilità della voce l'indole de' sentimenti e de' caratteri. Questo è il difetto, o per meglio dire, uno dei difetti giustamente riprovati ne'

Commedianti Italiani, aggravati dal soverchio numero de' drammi. Col primo ordinario le renderò un esatto e sincero ragguaglio del grado di favore che il nostro Parterre, che non è certamente il giudice più illuminato, avrà accertato all'intrecciato affettuoso ed interessante Prigioniero. Mi ami e mi creda invariabilmente

Il suo devotissimo servitore ed amico vero

Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 5 luglio 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Bologna, 5 luglio 1773

Gentilissimo Signore abate Mio pregiatissimo Padrone ed amico

Nel ringraziarla delle copie fornitemi, e nel ripregarla a darmi sincerissime notizie sull'esito della Recita, le chieggo scusa d'aver prestata qualche fede alla voce sparsa falsamente che fosse la Recita già seguita. S'ella vedesse il paragrafo di lettera ch'ho vedut'io e sapesse chi lo ha scritto, stupirebbe e mi compatirebbe. Quanto poi agl'innumerabili difetti de' Commedianti italiani nessuno ne ha fatto più di me la disgustosa esperienza. Spero fra qualche tempo di poter presentare a cotesto sovrano ed a cotesta Regia deputazione un libro sull'arte del Recitare, il quale sarà in massima parte tradotto dall'Idioma francese, con alcune anzi frivole, ma originali annotazioni.

La prego di donare all'amicizia quanto sono ora per dirle. Il titolo sul militare non è di Colonnello, ma di Generale aiutante di Campo di Sua Maestà [...]. Ella faccia pur l'uso che vuole di tale avviso che non per altro le reco che per mostrarmi non indifferente all'onore d'un grado conferitomi dal mio sovrano. Torno a ripeterle, scrivo all'amico; egli faccia l'uso che più gli piace di ciò che scrivo.

Altro più assai pregiato dono io le chieggo, ed è la stessa Persona sua che verso il settembre del qua venire a rendere questo mio soggiorno lieve ed ameno coll'amabile sua conversazione. Si preparano per allora le già indicate Rappresentazioni. Intanto si disponga a favorirmi, e mi creda perpetuamente

Il suo ben servitore ed amico

Francesco Albergati

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 7 luglio 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 7 luglio 1773

Signore Marchese veneratissimo amico e padrone

Né l'amicizia, né la stima grande che le professo mi farebbero giammai mancare agl'invidiosi doveri che la ingenuità mi impone e ch'ella stessa mi ratifica coll'ordinarmi nuovamente di recarle un sincero riscontro dell'esito del *Prigioniero* su queste scene che invero è stato assai diverso da quello ch'io m'aspettava, e che quel dramma merita veracemente. All'infuori di 50 persone fornite di ottimo gusto e che conoscono il cuore umano, i sottili artifizi dell'arte teatrale, le vere fonti del mondano costume e i rispettabili diritti del medesimo teatro; il volgo della nostra platea ch'è veramente volgo in numero e in misura è stato pressochè nulla colpito e penetrato. Doveva è vero essere meglio rappresentato; e l'atto terzo è stato per intero tradito dal Conte Filiberti, la cui scena col *Prigioniero* è un capo d'opera ove recitata ben atteggiata. Se non fossi logoro da una serie d'occupazioni che in questi giorni non mi lasciano spazio né per gli amici né per me, le scriverei più a lungo su questo proposito, ma mi riserbo le conferenze alla prossima lettera.

Dal signor Coralli le sarà già stata suppongo rimessa la copia in quarto della sua Commedia. Io non so ma sapollo chi abbia immaginato il titolo militare posto nel frontespizio. Mi studierò perché nelle copie che rimangono segua l'opportuna emenda; e a lei ne spedirò pure taluna. Sono in fretta

Il suo devotissimo servitore ed amico

Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 8 luglio 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Bologna, 8 luglio 1773

Signor abate Mio pregiatissimo Signore ed amico

Se mi recò sorpresa e giubilo il vedere premiata da cotesta Regia Deputazione la mia commedia, non mi reca certamente né meraviglia né mortificazione il sentire ch'essa abbia avuto sulle scene esito poco felice, dacché è stata sulle scene portata dagli italiani comici traditori. Io li conosco tutti fondatamente e so quanto pesano nell'onestà, nel sapere, e nella diligenza. Non saria possibile ch'io per commedianti italiani scrivessi una riga; e quando è stato palese l'onore che cotesta Regia Deputazione m'ha compartito ben sanno molti e molti ch'io subito ho detto: tocca ora alli comici sciagurati lo strapparmi per quanto potranno quel glorioso alloro che m'è stato generosamente accordato. Fralli

comici, li peggiori nelle cose studiate sono coloro della Truppa Sacchi, i quali prostituiti da lungo tempo alla direzione del Gozzi, non altri stimano, gustano ed attentamente eseguiscono che l'*Uccellin Belvedere*, l'*Amor delle tre Melarance*, il *Mostro Turchino* e simili infami corbellerie. Io in fatti debbo invanirmi della cattiva comparsa che hanno fatto fare al mio *Prigioniero* poichè così mi trovo del paro, per conto loro, con egregi autori, le cui Opere sono state da cotesta empia genia egualmente malmenate. M'unirò con Mr. Mercier a ringraziarli, di cui una assai elegante operetta intitolata *L'Indigent* tradotta l'anno scorso e degli stessi attori rappresentata in Venezia, è stata al pericolo delle fischiate, a cagione della pessima recitazione, e sì le so dir'io ch'essa è un capo d'opera. Scriverò sempre per mio diletto, per recitare con amici miei le cose mie, per farne parte ad oneste persone, e giacché trovasi aperto cotesto dotto ed illuminato Tribunale, per presentarne a lui ancora di tempo in tempo: ma non mi metterò mai al rischio d'aver che fare con Commedianti. Basta così, non voglio annoiarla di più su questo proposito.

Io la prego de' miei vivissimi ringraziamenti alla rispettabile accademia per l'esemplare inviatomi con mezzo di Coralli. Non l'ho ricevuto ancora; ma credo che il riceverò a momenti; e già ne so l'eleganza e la magnificenza che lo compongono.

Nell'ozio suo, ella mi scriva. A braccia aperte l'aspetto in settembre; e allora vedrò lietamente coronata quella amicizia sincera, colla quale mi dichiaro

Il suo obbligatissimo Servitore Amico Vero
Francesco Albergati

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

[Parma], 13 luglio 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

13 luglio 1773

Signore Marchese veneratissimo, amico e padrone

Ho fatto noti all'accademica deputazione i nuovi sentimenti di gratitudine e di compiacenza da lei professati per la distinta edizione del *Prigioniero*, al quale dopo la prima corona, conveniva anche l'ornamento più splendido della stampa. Mi rallegro con lei della giusta indifferenza con chi guarda il successo teatrale delle sue commedie, affidate all'ignoranza e alla trascuratezza degli attori italiani. Ella aveva già preveduto l'esito del *Prigioniero*, ed io non lasciai di accennarle previamente i miei dubbi intorno all'esattezza della recitazione. Sentirò volentieri dalla sua ingenuità filosofica il giudizio, che ne avrà dato il Parterre bolognese. Costì ella à il disavvantaggio d'essere in patria; so che è sempre un difficile ostacolo alla fama dei viventi. Ammirerò con piacere i pensieri oltremontani e i suoi che intono all'arte del recitare si è ella proposto di pubblicare. Da lei attende l'Italia d'essere ammaestrata coll'esempio non meno che co' precetti. Io leggerò sempre le cose sue col doppio titolo di ammiratore ed amico. Sono invariabilmente

Il suo devotissimo obbligatissimo servitore ed amico
Abate Mazza

Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza

Bologna, 3 agosto 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Bologna, 3 agosto 1733

Gentilissimo Signore Abate mio pregiatissimo Padrone ed amico

Brevemente ed in fretta. Già d'altra parte ho avuta la Marcia nella forma appunto ch'io la bramavo, sicché per questo capo la ringrazio dell'ottima sua disposizione a favorirmi della quale non mi mancheranno occasioni di far uso.

Ciò che dalla sua Musa si produrrà nelle future circostanza presenti è da me ardentemente desiderato, e spero ch'ella non vorrà defraudarmene. In attenzione dunque di tale pregiato dono, della sua bramata venuta, e de' suoi ricevuti comandi, abbracciandola mi protesto

Il suo vero servitore ed amico

Albergati

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 6 agosto 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 6 agosto 1773

Signor marchese veneratissimo amico e padrone

Duolmi che ad altri sia toccato in sorte di servirla dell'esemplare in quarto della Marcia, che certo sarebbe toccato a me, dove avessi creduto che le importasse d'averla sollecitamente. Ella non si auguri di leggere i versi che deggio dettar forzato ad uno stile non mio sopra un argomento intorno al quale avrebbe voluto la mia immaginativa spaziar liberamente. Crederebbe? L'onore d'essere stato fatto Arcade della Colonia parmense mi ha tirato addosso l'onere invan ricusato di comporre un 'Egloga pastorale. Dai versi che le acchiudo in nuovo argomento della mia amicizia ella giudichi se posso volentieri lascia la lira per trattar la zampogna.

Il suo devotissimo servitore ed amico

Abate Mazza

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

Parma, 31 agosto 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

Parma, 31 agosto 1773

Signor marchese veneratissimo amico e padrone

Io non vorrei ch'ella adombrasse così per poco, né che la dilazione de' miei riscontri la mettesse in alcun sospetto. Spesso la natural mia pigrezza e molto più spesso il concorso delle varie incombenze mie mi fanno comparir negligente per non dir incivile: alla ingenuità della confessione ella accordi un perdono gentile. Dissi gentile perché nel caso presente non è in colpa né la natura del temperamento né l'impiego ma la sola accidentalità d'una gozzoviglia villesca alla quale mi recai subitamente dopo la recitazione Arcadica. I colli Torchiatesi che furono l'innocente cagione dell'impazienza e del risentimento di Echecrate, sono pur quella non meno innocente se' suoi sospetti. Tornato ieri mattina trovai la lettera sua colla notifica dell'edizione della Tragedia *L'ariarato*. Con tutta schiettezza, benché a me sieno dirette le opere teatrali e possa leggerle prima di mandarle in giro perché vengano esaminate dagli altri congiudici; tuttavolta essendo io l'ultimo aggregato mi sono eletto a un certo principio di venerazione e di rispetto agli altri dovuto di leggerle e d'esaminarle l'ultimo di tutti. Quando una tragedia, o Commedia è stata letta da tre, e concordemente rifiutata da essi, non si manda altrimenti agli altri, e si pone tra gli scarti. Colla mia venuta costà ragioneremo lungamente sopra il merito dell'opera e i lamenti dell'accademia.

Dal marchese [Salardi] le verrà consegnata copia dell'arcadia. Le raccomando la povera egloga mia ch'è la prima e forse sarà l'ultima composizione da me dettata in istile pastorale. Il suo

Devotissimo servitore ed amico vero
Abate Mazza

Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli

S. Lazzaro, 8 settembre 1773

Biblioteca Palatina di Parma, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

S. Lazzaro, 8 settembre 1773

Signore mio veneratissimo amico e padrone

Io mi veggio condotto alla trista necessità di comparir mancator di parola quantunque data e ricevuta con tanta solennità. Non è possibile che prima del giorno 13 m'allontani dallo Stato. Il carico di segretario dell'università benché tacciano in oggi le scuole non lascianmi pace e nell'indole delle odierne rode è geloso all'estremo. Con tuttorio ho chiesto licenza di poter almeno entro il corrente mese vagare otto giorni con libertà. Ove la ottenga voglio certamente spingermi sul bolognese, né potrei fare altrimenti per tranquillare l'ardente desiderio che ho di rabbracciarla. Oh quante cose ho sentite del magnifico e dilettevol Camaldoli. Invidio la condizione di chi può esservi uditor e spettator. Mi ami, e mi creda invariabilmente

Il suo devotissimo servitore ed amico vero
Abate Mazza

APPENDICE VIII

Lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Pezzana una lettera manoscritta

Pietro Chiari a Giuseppe Pezzana

Venezia, 16 febbraio 1771

Biblioteca Palatina di Parma, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Manoscritto Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, cc.n.n.

Mio Signore

Venezia 16 Febraio 1771

Prima di restituirmi alla Patria ho qui avuta la consolazione incredibile, che seco lei dissimular non posso in atto d'umilissima confidenza, a costo ancora d'importunarla con questa lunga mia lettera. La scelta fatta da codesta sua Serenissima Corte d'alcuni Attori, ed Attrici di merito per incominciar prestamente ed efficacemente promuovere il progettato decoro del Teatro Italiano, essere non potea a giudizio di tutti migliori. Avendo ella meritato l'ammirazione, e l'applauso di questa istessa Metropoli, che gli ha a tanto onore allevati, e se li vede improvvisamente rapiti, meritava ancora questo allegro trasposto da chi fece per venti e più anni quanto potea a si nobile ogetto; ma sempre vide del pari, che non si farebbe mai nulla di meglio, se un qualche gran Principe illuminato e benefico non ci mettesse risolutamente le mani. Raccoglierà egli ben presto il frutto, e la gloria d'una impresa di lui solo degnissima. A me frattanto la scelta degli Attori suddetti unita ad alcune voci assai divulgate per la nostra Lombardia ha suggerito un dubbio non dispregievole, che m'imbarazza nelle mie buone intenzioni a lei comunicate in Venezia; e abbisognar mi fa di qualche suo Lume, per uniformarmi quanto più posso alle reali intenzioni della sua Corte.

Si dice, e autenticato sembra dal fatto che nelle Commedie accennate dal Programma costà pubblicato si voglia dar luogo alle Maschere quali si costumano nelle Burlette Italiane, che abusivamente si chiamano *Commedie dell'Arte*. Per quanto vede il mio cortissimo intendimento ripugnano queste Maschere al Programma suddetto; perocché da Poeti Comici far non si può senza molta violenza, che parlino in verso; siccome ho fatto io medesimo qualche rarissima volta del solo Arlecchino, per accomodarmi ad un fannatismo allora corrente. Se poi soffrir si volesse, che le Commedie di carattere perciò appunto si scrivessero in prosa, io son d'opinione, che alla Poesia comica si farebbe una maggior violenza, togliendole l'antichissimo, ed immutabile suo diritto del linguaggio poetico: e togliendo alle maschere istesse moderne tutto il merito loro, e il loro ridicolo; che principalmente dipende dal parlare all'improvviso nel loro particolare dialetto. Oltre di tutto ciò non saprei sù quali antiche regole comiche giudicar si potesse del valore d'una Commedia, la quale ammettesse delle Maschere non conosciute, ch'io sappia da tutta l'Antichità, non soggette a regola alcuna; e facilmente capaci ne' loro dialoghi all'improvviso di pregiudicare con una sola inavveduta parola a tutto il merito del più artificioso lavoro. Non si creda ciò detto in discredito delle Maschere Comiche. Troppo io

venero le vastissime idee di quella mente si illuminata che stender vuole sin dove umanamente si può l'onore, e il diletto delle Scene italiane Per renderle in tutto degne d'un Protettore reale tra le Comiche e Tragiche produzioni più regolari, necessarie io confesso anche le Burlette correnti; e indispensabili a queste anch'io conosco le Maschere. Così si trovasse persona d'abilità, e di sperienza, che tutte prendesse per mano queste Burlette dell'Arte, e ne rimpastasse; come si potrebbe assai meglio, gli antichi Soggetti; ne levasse l'inverissimile; ne regolasse il ridicolo; e ne scrivesse a disteso le parti serie, per non sentire almeno dagli Attori, e dalle Attrici inesperte tanti spropositi d'italiana grammatica. Allora si che questo genere ancora di teatrale divertimento riuscirebbe più dilettevole, e più decoroso all'Italia nostra, senza tramescolarlo a quello dalle Commedie di carattere, mescolando in esse le Maschere. Ad un Principe che tutto può non costerebbe questo ancora, che un solo de' suoi meno gravi pensieri.

Combinar intanto volendo la scelta delle Maschere comiche per ordine suo stabilito col Programma per ordine suo pubblicato, io rispettosamente m'imagino, che tali siano per appunto le di lui grandiose intenzioni. Per non errare ciò non ostante nel contribuire alle medesime siccome ho promesso qualche cosa del mio, la prego divotamente d'informarmi a suo comodo, se il consaputo Programma ha da sussistere nella sua integrità originale; o se ammetter si deve, come mi viene supposto in proposito delle Commedie qualche non lieve riforma. La notizia non ha da servirmi, che di regola per meglio ubbidire a chi merita le mie più delicate attenzioni. Ella è troppo compiacente, e discreto per non aversi a male, che a lei lo domandi, sebbene io conti si poco al mondo, che non saprò forse mai farne alcun uso più meritevole della sua compiacenza. In ogni caso gliene sarò eternamente obbligato: e questa novella mia obbligazione mi perpetuerà nel numero de suoi buoni servitori, ed amici, quale da gran tempo mi soffre; ed io di quando in quando mi do l'onore di protestarmi distintamente

Vostra Signoria Illustrissima
Umilissimo e devotissimo servitore
Pietro Chiari

APPENDICE IX

Lettere di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli 2 lettere manoscritte

Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli

S. Silverio, 16 settembre 1777

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Sig. Marchese amico caro e padrone stimatissimo

S. Silverio, 16 settembre 1777

Vivo qui in questa mia villetta in riguardo in riguardo per essere tormentato dal solito reuma nel sinistro braccio; ma pazienza; ho qui pure mio fratello, e famiglia. Ma che nuove funeste di codesta dominaste? Io l'ho sempre creduta la reggia della felicità ora la scelgo la sede della tristezza; pur malgrado i guai di Venezia, Venezia sarà sempre [...] delle grazie, e dei piaceri, poiché anche nelle tristezze non solamente alletta li propri cittadini a godere di codesto clima, (minacci pure stragi, e morti) la lusinga, attrae e trattiene gli stranieri più illuminati; vorrebbe forse ella dire, che tuttociò si scrive da me così per motteggiar lei? No, no, no, rispondono anche le furie dell'Orfeo; scherzi, scherzi. La Tragedia di Camaldoli, e cioè Madama Berenice, è Riuscita a maraviglia, di modo che tutti gli altri personai che si scostano però dal cattivo, anno la qualità dell'oppio per addormentare perfettamente l'udienza. La Commedia del *Colerico benefico* incontra moltissimo in cui *Geronte* Aldrovandi, e *Durval* Montefani si distinguono sopra tutti; In *Madama d'Alancour*, e *Monsieur* marito, Bentivoglio, e Segni viene a tempo a tempo notato il tono tragico di Tito, e Berenice; il figlio di Segni bravissimo, che rappresenta Marancin, godo che li Cigni forestieri d'Adria travagliano per le note composizioni, e principalmente il nostro degnissimo Zachiroli, di cui presagisco un Capo d'opera me lo abbracci tanto.

Sì Signore il Birichino Pepoli è per la seconda volta custodito da un Castellano, e la gratuggiata Sorella vive in gaudeamus a [Manzolino] colla di lui sciocca metà che spende, e sprezza come *Durval* scopa il soccorso di un zio benefico. Per non essere ella in Bologna feci offerire la Carrozza di Casa Albergati al [...] che parte subito e sarà fra non molto di ritortno.

Da vari [...] si pretende la Carrozza Albergati per trottare a spasso, e da altri di passare a pranzo a Zola con partite di piacere e tutti questi pretendenti sono ammirevoli della di lei persona; penso però che ella non s'interessi tanto per costoro, perché la magnifica Zola prende il titolo d'Osteria, e la di lei casa di città di scuderia da nolo. Il [Marconi] raccomandatami dal di lei Signor Secretario penso possa lusingarsi di avere buon partito nella di lei pretensione. Isolani è impegnatissimo per favorirmi a dispetto dell'imprudenza, e disperato e sperato Barbazzi. Alla Signora Marchesa degnissima, cui mi lusingo godrà perfetta salute, li miei ossequiosi saluti; si ricordi dell'avvertimento del Piovano, quando predicava con zelo alli di lui parrochiani maschi, intimando loro di sostenersi sulle braccia, quando avevano le mogli gravide; baci senza fine il caro Luigino; Saluti al Sig. Secretario. Addio Amico, Addio

Tutto suo Antonio Dosi

P.S. Finalmente spero che il Fattore di Zola prenderà li Cavalli di casa avendo già alienati di greggie così saranno terminate le importune dimande.

[Parte di lettera di] Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli

Bologna, 3 marzo 1778

Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Sig. Marchese Albergati Capacelli, e padrone amatissimo

Bologna, 3 marzo 1778

La di lei graziosa Commedia [*I pregiudizi del falso onore*] rappresentata Mercoledì e Giovedì scorso da una compagnia non perfida, però al di sotto del mediocre, recitata più dal suggeritore, che dai Comici baroni che non si diedero la pena d'impararla, riuscì gratissima all'udienza; ella mi comanda dargliene il mio sentimento. eccolo; che però non costerà per niente, non essendo io quel tale, il cui criterio, e giudizio vaglia un soldo. La Commedia è scritta divinamente, sparsa di mille cose succose, lepide, e spiritose, e giudiziosamente intrecciata. La parte di Flavia rallegra in scena, e tuttorchè, secondo me, male a proposito rappresentata da una ragazza con vestiario lindo, in conseguenza con voce da giovine, coperto però il volto da maschera da vecchia, incontrò a meraviglia. Bella la parte di Riccardo, bellissima quella di Alfonso, e da colpo di teatro l'altra del Colonello; Emilia fu gradita assai perché la di lei parte tenera, e amorosa ebbe incontro, e poi l'unica che aveva studiata un po la parte. L'atto secondo è sorprendente, La Commedia va a sciogliersi così bene, e con tanta chiarezza che non si può desiderare di più, e tanto bene, che doppo scoperto essere il Colonnello figlio di Flavia, e ritornato Riccardo dal luogo del concertato duello, vorrei si chiudesse la scena, perché tutto il resto, a mio parere, raffredda, e fa quasi scordare le bellezze passate della Commedia, e l'udienza contentissima, applaudendo con mille evviva sul punto del principalr scioglimento, sembra addormentarsi, non curante che si dia sfogo alle altre circostanza lasciate addietro, che pur devono essere illuminate, non vi sarebbe qualche ripiego perché l'azione terminasse, come dissi, troppo ricordata la favola di Edippo, e Giocasta? Se la mia riflessione è giusta, a lei non mancano ripieghi, se questa non è da contarsi, resti così la commedia, ed io resterò sempre mamalucco. Da quanto figurerebbe meglio la parte di Flavia una vecchia Commediante, o un uomo vestito da donna. Federico Casali, ed io ce la godemmo soli nel palco del Legato; in quello del vicelegato v'erano Aldrovandi, ed Angelelli, pienissimo era il teatro; domenica alla festa nobile parlai della Commedia con Aldrovandi, che non pronunziò che lodi in favore di tante belle cose udite nella Commedia, ne si estese di più; politicamente parlò meco Casali, che non cessò di ammirare lo spirito, con cui è scritta, e forse né scriverà a lei più chiaramente; io sono stato meno misterioso, e forse scioccamente, non è cos'? Ma perdonerà al critico sguaiato, ma senza mistero. [...]

Addio, addio.

BIBLIOGRAFIA

Data la natura varia dei materiali documentali utilizzati, si è privilegiata una classificazione tematica, al cui interno si è operata una divisione delle fonti manoscritte da quelle a stampa. Dove non specificato diversamente, si è adottato l'ordine alfabetico.

I. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI

1. Scritti e Opere

Manoscritti

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Alcune Memorie ed Ordini Lasciati al mio agente Petronio Gabussi in quest'anno 1787*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. prov. 33, cc.n.n.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, «Ben mi accorgo Signore che voi pure acciecar vi lasciate», in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n., [manoscritto senza titolo, di cui si riporta l'incipit].

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Dichiarazione di Francesco Albergati Capacelli intorno alli propri affari domestici e al regolamento di sua economia*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. prov. 33, cc.n.n.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il Prigioniero*. Commedia di Cinque Atti in verso sciolto, [1773], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. 955.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *La Partenza*, in ASBO, *Fondo Albergati, Manoscritti originali di Francesco (II) il commediografo*, b. 1, cc.n.n.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, «Non avrei giammai accettato l'impegno di parlarvi in quest'oggi», in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. prov. 32, cc.n.n., [manoscritto senza titolo, di cui si riporta l'incipit].

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Notizie su la vita di Francesco Albergati*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. prov. 33, cc.n.n.

A stampa

Raccolte del teatro

Per questa sezione si è scelto di adottare l'ordine cronologico di pubblicazione delle raccolte, per favorire il controllo delle diverse edizioni della produzione drammaturgica.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, PARADISI AGOSTINO (a cura di), *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, 3 voll., Liegi, Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali di Modena, 1764-1768.

Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi, vol. 1 (1764) COMPRENDE: *La Fedra* di Racine, tradotta da Francesco Albergati Capacelli; *Polliento* di Corneille, tradotto da Agostino Paradisi; *Idomeneo* di Crébillon, tradotto parte da Albergati, parte da Paradisi; *Tancredi* di Voltaire, tradotto da Agostino Paradisi.

Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi, vol. 2 (1764) COMPRENDE: *Macometto il profeta o sia il fanatismo*, di Voltaire, tradotto da Paradisi; *Ifigenia in Aulide* di Racine, tradotta da Albergati; *La morte di Cesare*, tradotta da Paradisi; *Semiramide*, di Voltaire, tradotta da Domenico Fabri.

Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi, vol. 3 (1768) COMPRENDE: *Cinna*, di Corneille, tradotta da Federico Casali; *Ines di Castro*, di Houdart de la Motte, tradotta da Albergati; *Nicomede* di Corneille, tradotta da Paradisi.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il nuovo teatro comico coll'aggiunta d'alcune tragedie francesi da lui tradotte*, Venezia, Pasquali, 5 voll., 1774-1778.

Il nuovo teatro comico, vol. 1 (1774) COMPRENDE: *Dedicatoria a tutti*, *Prefazione di questo primo tomo*, *Il sofà*, *L'amor finto*, e *l'amor vero*, *Il pomo*, *La Sofonisba* (traduzione).

Il nuovo teatro comico, vol. 2 (1774) COMPRENDE: *Prefazione di questo secondo tomo*, *Il saggio amico*, *Il saggio amico, parte II*, *La notte*, *Il conte di Commingio* (traduzione da D'Arnaud).

Il nuovo teatro comico, vol. 3 (1775) COMPRENDE: *Prefazione di questo terzo tomo*, *Prefazione ingenua*, *Le vedove innamorate*, *Il prigioniero*, *L'ospite infedele*, *La Fedra* (traduzione da Racine).

Il nuovo teatro comico, vol. 4 (1776) COMPRENDE: *Prefazione di questo quarto tomo*, *Amor non può celarsi*, *La paura*, *L'Ines di Castro* (traduzione da Houdart de la Motte), *Floridano* (traduzione da Fontanelle).

Il nuovo teatro comico, vol. 5 (1778) COMPRENDE: *Clarice*, *I pregiudizi del falso onore*, *Il Vezino* (traduzione da Fontanelle), *La calzolaia* (traduzione da ignoto), *Il sonnambolo* (traduzione da ignoto).

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Opere*, Venezia, Palese, 12 voll., 1783-1785.

Opere, vol. 1 (1783) COMPRENDE: *Altro ritratto di Francesco Albergati Capacelli delineato da lui a se medesimo*, *Prefazione generale*, *Dedicatoria a tutti*, *I pregiudizi del falso onore* (con *Avviso a chi si è degnato di leggere l'antecedente commedia e a seguire A due pregiatissimi amici obiezioni sulla commedia I pregiudizi del falso onore*), *Il matrimonio improvviso* (con *Prefazione*), *Nino secondo*. *Tragedia del signor Carlo di Montenoy Palissot*, *La paura*. *Farsa francese d'autore a me ignoto*, *Il sonnambolo*. *Farsa francese d'autore a me ignoto*.

Opere, vol. 2 (1783) COMPRENDE: *Prefazioni*, *Il prigioniero*, *La tarantola* (con *Prefazione*), *Nadir o Thamas-Koulikan* (traduzione da Du Buisson), *Il conte di Commingio* (traduzione da D'Arnaud, con *Avviso*).

Opere, vol. 3 (1783) COMPRENDE: *Emilia* (con *Prefazione*), *L'ospite infedele* (con *Prefazione* e a fine della commedia *Annotazione all'atto II, scena IX*), *La vedova del Malabar* (traduzione da Le Mierre), *La calzolaia* (traduzione dal francese, con *Prefazione*).

Opere, vol. 4 (1783) COMPRENDE: *Il saggio amico* (con *Prefazione*), *Il saggio amico. Parte seconda* (con *Prefazione*), *Clementina e Dorvigni* (traduzione da Di Monvel).

Opere, vol. 5 (1784) COMPRENDE: *Prefazione*, *L'amor finto e l'amor vero*, *Il pomo*, *La notte*, *Ericia o la vestale* (traduzione da Fontanelle con *Prefazione*), *Floridano* (traduzione da Fontanelle), *Vezino* (traduzione da Fontanelle).

- Opere, vol. 6 (1784) COMPRENDE: *Amor non può celarsi. Commedia di cinque atti in verso sciolto* (con Prefazione), *La Sofonisba. Tragedia del signor Voltaire* (con Prefazione), *Li Gauri. Tragedia dello stesso autore*, *Don Pietro re di Castiglia. Tragedia dello stesso autore*.
- Opere, vol. 7 (1784) COMPRENDE: *Le convulsioni* (con Prefazione e in fine della commedia *Alcune riflessioni*), *Ifigenia* (traduzione da Racine, con Prefazione), *Ines di Castro* (traduzione da Monsieur Houdart de la Mothe, con Prefazione e Avviso), *L'impaziente* (traduzione dal francese con Prefazione).
- Opere, vol. 8 (1784) COMPRENDE: *Rodolfo* (con Prefazione), *Oh! Che bel caso!* (con Prefazione), *Il signor Cassandro. O gli effetti dell'amore e del verderame* (traduzione dal francese, con nota del traduttore, *Lettera dedicatoria alla signora marchesa di ****, Prefazione, *Discorso preliminare*, *Avvertimento*, *Avviso ai lettori*, *Lettera del signor ... Al signor Doucet*), *Il traduttore*, *Introduzione pel tetrissimo dramma intitolato Il signor Cassandro o gli effetti dell'amore e del verderame*, *Il signor Cassandro o gli effetti dell'amore e del verderame tragedia urbanissima o dramma tetrissimo*, *Protesta del traduttore*, *La Fedra* (traduzione da Racine con Prefazione, Avviso e Prologo).
- Opere, vol. 9 (1785) COMPRENDE: Prefazione, *Lettere capricciose di Francesco Albergati Capacelli e di Francesco Zacchioli, dai medesimi capricciosamente stampate* (con nota *L'editore a quelli che leggeranno*), *Continuazione delle lettere capricciose*.
- Opere vol. 10 (1785) COMPRENDE: *Compimento delle Lettere capricciose di Francesco Albergati Capacelli e di Francesco Zacchioli* (interna alla lettera di Zacchioli ad Albergati del 5 febbraio 1780 da Milano compare la storia *Il chiodo o sia istoria di Ahmet Selim Daher*), *Aggiunta di alcuni piccioli opuscoli i quali*: *Lettera di Francesco Albergati Capacelli Al signor Prospero Sagonzio nobile di Montepulciano* (Venezia, 29 gennaio 1785), *Ragionamento intorno alla seguente quistione: il Caffè è egli giovevole, o nocivo alla salute*, *Ragionamento su i Sogni del sig. Formey*, *Lettera del sig. di Monvel all'autore* (Stockholm, 20 aprile 1784), *Le vedove innamorate. Commedia di tre atti in verso sciolto* (con Prefazione).
- Opere, vol. (1785) COMPRENDE: Prefazione, *Per la solenne distribuzione de' premi agli studiosi di pittura scultura e architettura dell'Accademia Clementina. Orazione recitata nell'Instituto delle Scienze di Bologna il dì 27 giugno l'anno 1772*, *Ragionamento in morte del celeberrimo signor Alberto Haller*, *Per la solenne distribuzione de' premi alla pittura preposti nello scorso anno 1783. Orazione recitata nella pubblica Veneta Accademia di pittura, scultura e architettura nella primavera dell'anno 1784* (con Prefazione e Protesta), *Dodici novelle morali ad uso de' fanciulli* (con Prefazione).
- Opere, vol. 12 (1785) COMPRENDE: *Il ciarlator maldicente. Commedia di tre atti in prosa* (con Prefazione), *L'uomo di garbo. Commedia di due atti* (con Prefazione), *Il Gazzettiere. Commedia d'un atto solo* (con Prefazione), *La vendetta virtuosa. Dramma di cinque atti* (con Prefazione), *Licenza* (dichiarazione dell'autore).

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Collezione completa delle commedie*, 6 voll., Bologna, Tipografia Marsigli ai Celestini, 1801.

Collezione completa delle commedie, vol. 1 COMPRENDE: Prefazione generale dell'autore, *Dedicatoria a tutti*, *I pregiudizi del falso onore* (con Prefazione), *La tarantola* (con Avviso a chi si è degnato di leggere l'antecedente Commedia), *A due pregiatissimi amici obiezioni sulla commedia I pregiudizi del falso onore*, Prefazione), *Oh! Che bel caso!* (con Prefazione), *Il matrimonio improvviso* (con Prefazione).

Collezione completa delle commedie, vol. 2 COMPRENDE: *Emilia* (con Prefazione), *Le convulsioni* (con Prefazione e in fine della commedia *Alcune riflessioni*), *Rodolfo* (con Prefazione), *Il gazzettiere* (con Prefazione).

Collezione completa delle commedie, vol. 3 COMPRENDE: *Il Prigioniero* (con Prefazione), *Il Pomo* (con *Protesta breve ed ingenua dell'autore*), *L'uomo di garbo* (con Prefazione), *La notte* (con Prefazione).

Collezione completa delle commedie, vol. 4 COMPRENDE: *Il saggio amico* (con Prefazione), *Il capriccioso* (con Prefazione), *L'accademia di musica* (con Prefazione e *Prefazione ingenua*), *L'amor finto e l'amor vero* (con Prefazione).

Collezione completa delle commedie, vol. 5 COMPRENDE: *Il saggio amico. Parte seconda* (con Prefazione), *Le vedove innamorate* (con Prefazione), *Amor non può celarsi* (con Prefazione), *La vendetta virtuosa* (con Prefazione).

Collezione completa delle commedie, vol. 6 COMPRENDE: *Il ciarlator maldicente* (con Prefazione), *Il sofà* (con Prefazione), *L'ospite infedele* (con Prefazione), *I ciarlatani per mestiere* (con Prefazione), *Licenza*.

Altre opere

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Della Drammatica*, Milano, presso Raffaele Netti, anno VI della Libertà [1798]; ristampa anastatica: Bologna, A.M.I.S., 1971.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il prigioniero*, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1773.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il prigioniero*, Venezia, Stella, 1797 (*Teatro Moderno Applaudito*, XIV).

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il saggio amico*, Venezia, Appresso Luigi Pavini, 1769.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il saggio amico*, Venezia, Appresso Luigi Pavini, [1770].

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Il sofà*. Commedia di cinque atti, Venezia, Appresso Luigi Pavini, 1770.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *L'amor finto e l'amor vero*. Commedia d'un atto solo, Venezia, Appresso Luigi Pavini, [1765].

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Scelta di commedie e novelle morali, dedicata, con permissione, a sua maestà la regina della Gran Brettagna, dall'editore Antonio Ravelli*, 2 voll., Londra, Da' torchi di Giuseppe Cooper, [1794].

2. Epistolari

Per gli epistolari si è scelto di elencare le lettere per nome del corrispondente (o categoria, come i familiari), seguendo l'ordine alfabetico e, internamente, l'ordine cronologico.

ALDROVANDI MARESCOTTI GIANFRANCESCO

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gianfrancesco Aldrovandi Marescotti, Verona, 7 febbraio 1767, in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 477 (*Francesco Albergati*), cc.n.n.

ARTEAGA STEFANO

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Stefano Arteaga, Venezia, 14 febbraio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 266 (A), n. 9, cc.n.n.

BACCIARELLI FEDERICO

Manoscritti

Lettera di Federico Bacciarelli a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 18 marzo 1792, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 267 (B), n. 10, cc.n.n.

BENEDETTO XIV, PAPA

Manoscritti

Lettera di papa Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 16 agosto 1752, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Lettere di Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli con le copie d'alcune altre lettere appartenenti al carteggio con esso Pontefice*, cc.n.n.

Lettera di papa Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 7 aprile 1753, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Lettere di Benedetto XIV a Francesco Albergati Capacelli con le copie d'alcune altre lettere appartenenti al carteggio con esso Pontefice*, cc.n.n.

A stampa

CALORE MARINA, CORATO LUCIANA, *I carteggi inediti di Benedetto XIV e Francesco Albergati all'Archivio di Stato di Bologna*, in «Il Carrobbio», XIX/XX, 1993, pp. 223-239.

BETTINELLI SAVERIO

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 20 settembre 1791, in ASMN, *Fondo Bettinelli, Carteggio*, b. 1, fasc. 5 (*Albergati Capacelli Francesco*), doc. 1.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 21 novembre 1791, in ASMN, *Fondo Bettinelli, Carteggio*, b. 1, fasc. 5 (*Albergati Capacelli Francesco*), doc. 2.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Saverio Bettinelli, Bologna, 13 febbraio 1792, in ASMN, *Fondo Bettinelli, Carteggio*, b. 1, fasc. 5 (*Albergati Capacelli Francesco*), doc. 5.

CAMINER ELISABETTA

Manoscritti

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, [s. l.], [s. d.], in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, doc. 1, pp. 1-4.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Verona, 2 maggio 1769, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, doc. 23, pp. 89-96.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 novembre 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 217-218.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 21 novembre 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 219-220.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 31 luglio 1771, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 227-228.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, Bologna, 6 agosto 1771, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, fasc. *Lettere Albergati alla signora Elisabetta Caminer*, pp. 229-230.

A stampa

- TROVATO ROBERTO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (Nov. 1768 – Nov. 1771)*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXVIII, aprile 1984, pp. 97-173.

CARLI ALESSANDRO

Manoscritti

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 21 ottobre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 4.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 5.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 25 gennaio 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 6.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 3 marzo 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 8.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 17 marzo 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 9.

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 18 settembre 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 13.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 9 ottobre 1770, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 14.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 6 aprile 1771, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 15.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 2 gennaio 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 18.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 26 aprile 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 21.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 23 giugno 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 26.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Bologna, 20 luglio 1779, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1 (*Francesco Albergati Capacelli*), doc. 29.

CORALLI CARLO

Manoscritti

- Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 16 aprile 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.
- Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 3 agosto 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

COMPAGNONI GIUSEPPE

Manoscritti

- Lettera di Albergati Capacelli ad un amico carissimo [Giuseppe Compagnoni], Bologna, 8 giugno 1790 in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n.

A stampa

- ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, COMPAGNONI GIUSEPPE, *Lettere piacevoli se piaceranno*, Venezia, presso Giacomo Storti, 1792.

DELICATI LUIGI

Manoscritti

Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 20 novembre 1788, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Lettera di Luigi Delicati a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 febbraio 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

DE ROSSI GHERARDO

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gherardo De Rossi, [s. l.], [s. d.], in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. prov. 33, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gherardo De Rossi, Bologna, 18 giugno 1790 in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. III, n. prov. 33, cc.n.n.

DOSI ANTONIO

Manoscritti

Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, S. Silverio, 16 settembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

Lettera di Antonio Dosi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 3 marzo 1778, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

FAMILIARI

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 21 settembre 1753, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 21 settembre 1753, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 167.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Marzabotto, 11 settembre 1754, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 1 aprile 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 9 aprile 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 7 maggio 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.

[Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 20 maggio 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 1.

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 27 maggio 1767, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.
- [Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Venezia, 27 luglio 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 17.
- [Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 17 settembre 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 2.
- [Copia di] Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 27 novembre 1767, in BCA, Ms. B 3364 (*Copie di lettere di Francesco Albergati a diversi, dal 1767 al 1802*), doc. 3, cc. 2v-3r.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 24 marzo 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 170.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 26 agosto 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 175.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 8 settembre 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 176.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 16 settembre 1768, in BCA, *Fondo speciale Collezione degli autografi*, vol. I (*Albergati Capacelli Francesco Marchese Esimio letterato Commediografo, 1748-1803*), doc. 177.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla moglie Teresa Zampieri, [s. d., dopo il 1789], in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 18 agosto 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 19 agosto 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Zola, 23 agosto 1789, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Venezia, 6 gennaio 1790, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 16 agosto 1801, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 29 agosto 1801, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 19 aprile 1803, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 20 aprile 1803, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli al figlio Luigi, Bologna, 17 ottobre 1803, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 264 (*Lettere inviate*), n. 7, cc.n.n.

Manoscritti

- Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 22 aprile 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 1.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Venezia, 30 aprile 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 2.
- Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 6 maggio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 3.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Venezia, 29 maggio 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 6.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 14 giugno 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 8.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 24 giugno 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 10.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti, Bologna, 30 settembre 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 16.
- Lettera di Maria Maddalena Frescobaldi Parisetti a Francesco Albergati Capacelli, Rubiera, 4 ottobre 1784, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 269 (C-G), n. 12, fasc. *Frescobaldi Parisetti*, doc. 17.

A stampa

- MAESTRI AUGUSTO, *La marchesa Maria Maddalena Frescobaldi contessa Parisetti: suo carteggio col marchese Francesco Albergati Capacelli*, Modena, Giovanni Ferraguti e C., 1914.

GRASSI GIUSEPPE

Manoscritti

- Lettera di Giuseppe Grassi a Francesco Albergati Capacelli, Torino, 14 novembre 1796, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, cc.n.n.

MAZZA ANGELO

Manoscritti

- Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 2 aprile 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

- [Copia di] lettera di Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli], Torchiara, 11 aprile 1773, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*), doc. 1.
- Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 17 aprile 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- [Copia di] lettera di Angelo Mazza a Echecrate [Francesco Albergati Capacelli], [s. l.], [s. d., ma aprile 1773], in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 931, fasc. 33 (*Mazza Angelo*), doc. 4.
- Lettera di Echecrate [Francesco Albergati Capacelli] ad Angelo Mazza, Venezia, 24 aprile 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 1 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 3 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 4 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Venezia, 6 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 8 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 9 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 15 giugno 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 2 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 5 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Venezia, 6 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 7 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 8 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, [Parma], 13 luglio 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Angelo Mazza, Bologna, 3 agosto 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 6 agosto 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, Parma, 31 agosto 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.
- Lettera di Angelo Mazza a Francesco Albergati Capacelli, S. Lazzaro, 8 settembre 1773, in BPP, *Epistolario parmense, Carteggio Albergati*, cass. 145, cc.n.n.

MANENTI GIANMARIA

Manoscritti

Lettera di Giammaria Manenti a Francesco Albergati Capacelli, Venezia, 4 aprile 1795, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, cc.n.n.

MONTI VINCENZO

A stampa

COLOMBO ANGELO, *Giunte e ritocchi per l'epistolario montiano. La corrispondenza con Francesco Albergati Capacelli*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», vol. CLXXII, a. CXII, fasc. 560, 1995, pp. 550-580.

PARADISI AGOSTINO

Manoscritti

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 agosto 1760, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 1.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 26 aprile 1761, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 4.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 28 ottobre 1761, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 11.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 novembre 1761, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 12.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 28 gennaio 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 16

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 febbraio 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 17.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 25 marzo 1762, doc. 21, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 22 aprile 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 24.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 29 aprile 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 27.

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 maggio 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 28.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 23 giugno 1762, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 33.
- Lettera di Agostino Paradisi a Francesco Albergati Capacelli, Reggio, 8 novembre 1763, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 271 (G-P), n. 14, fasc. *Paradisi-Albergati*, doc. 89.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 37.
- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Venezia, 27 aprile 1771, in BPR, *Fondo Manoscritti Reggiani*, Mss. Regg. E 140/1, fasc. *Francesco Albergati Capacelli. Lettere quaranta al conte Agostino Paradisi dal 4 agosto 1760 al I° maggio 1779*, doc. 38.

RAVELLI ANTONIO

Manoscritti

- Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 19 luglio 1793, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.
- Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 3 settembre 1794, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.
- Lettera di Antonio Ravelli a Francesco Albergati Capacelli, Londra, 14 ottobre 1794, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

SERRA PIERFRANCESCO

Manoscritti

- Lettera di Pierfrancesco Serra a Francesco Albergati Capacelli, Fabriano, 20 agosto 1790, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

STELLA ANTONIO FORTUNATO

Manoscritti

- Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 19 settembre 1797 in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a varj*), n. 8, cc.n.n.

TARUFFI ANTONIO

Manoscritti

- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 21 maggio 1766, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Varsavia, 28 [s. m.] 1767, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna d'Austria, 19 maggio 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 14 giugno 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 25 giugno 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Vienna Imperiale, 2 luglio 1770, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.
- Lettera di Giuseppe Antonio Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Roma, 1 [s. m.] 1785, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

TARUFFI JACOPO

Manoscritti

- Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 26 agosto 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.
- Lettera di Jacopo Taruffi a Francesco Albergati Capacelli, Bologna, 16 settembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 272 (P-T), n. 15, cc.n.n.

ZACCHIROLI FRANCESCO

A stampa

- ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchioli*, Venezia, [s. n.], 1778.
- ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, ZACCHIROLI FRANCESCO, *Compimento delle lettere capricciose*, [s. l., s. n., dopo il 1785].
- ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, ZACCHIROLI FRANCESCO, *Continuazione delle Lettere capricciose dai medesimi capricciosamente stampate*, Venezia, appresso Giambattista Pasquali, 1781.
- ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, ZACCHIROLI FRANCESCO, *Lettere capricciose dai medesimi capricciosamente stampate*, Venezia, appresso Giambattista Pasquali, 1780.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, ZACCHIROLI FRANCESCO, *Raccolta di lettere capricciose*, 3 voll., Venezia, nella stamperia di Pietro Q.m Gio. Battista Pasquali, 1793.

ZANUZZI FRANCESCO

Manoscritti

Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 23 luglio 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 11 settembre 1775, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 22 aprile 1776, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

Lettera di Francesco Zanuzzi a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 20 dicembre 1777, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 273 (T-Z), n. 16, cc.n.n.

VARI

Manoscritti

Lettera di Filantropo [Francesco Albergati Capacelli] al Segretario della Regia Accademica Deputazione di Parma, Venezia, 29 gennaio 1774, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati Capacelli agli Accademici della Regia Accademica Deputazione di Parma, Venezia, 29 gennaio 1774, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.

Lettera di Francesco Albergati, Venezia, 31 marzo 1778, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, libro 265 (*Missive a vari*), n. 8, cc.n.n.

3. Scritti e studi su Francesco Albergati Capacelli

Manoscritti

TOGNETTI FRANCESCO, [Sintesi della] Lettera di Carlo Coralli a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 20 novembre 1774, in FRANCESCO TOGNETTI, *Estratto delle lettere autografe che si conservano nell'archivio privato del marchese Luigi Albergati*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. prov. 32, fasc. 9, cc.n.n.

TOGNETTI FRANCESCO, [Sintesi della] Lettera di Carlo Goldoni a Francesco Albergati Capacelli, Parigi, 8 novembre 1774, in FRANCESCO TOGNETTI, *Estratto delle lettere autografe che si conservano nell'archivio privato del marchese Luigi Albergati*, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. II, n. prov. 32, fasc. 11, cc.n.n.

A stampa

CALORE MARINA, *Appunti di vita teatrale nel Settecento: Francesco Albergati a Verona*, in «Subsidia Musica Veneta», IV, 1983-1984, pp. 53-74.

- CALORE MARINA, *I corrispondenti romagnoli di Francesco Albergati Capacelli*, in «Studi Romagnoli», vol. XLII, 1991, pp. 597-614.
- CALORE MARINA, *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, in «Strenna Storica Bolognese», a. XXXIV, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 71-95.
- CALORE MARINA, *La Comica Professione. Dilettanti e professionisti di teatro nella Bologna del XVIII secolo*, in «Strenna Storica Bolognese», a. XXXVI, 1986, pp. 91-114.
- CALORE MARINA, *Un uomo di teatro del Settecento e la Polonia di Stanislaò Augusto Poniatowski*, in *Offerta musicale: contributi e studi per Arnaldo Forni*, Bologna, Editcomp, 1992, pp. 147-157.
- CALORE VECCHI MARINA, *Alcuni aspetti della personalità di Francesco Albergati Capacelli*, in BEC CHRISTIAN, MAMCZARZ IRÈNE (réunis et présentés par), *Le théâtre italien et l'Europe (17.-18. siècles)*, Actes du 2e Congrès international, Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982, Firenze, Olschki, 1985.
- MASI ERNESTO, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati, commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878.
- MATTIODA ENRICO, *Francesco Albergati Capacelli e le raccolte di lettere fittizie con Zacchioli, Compagnoni e Bertazzoli*, in FABIO FORNER, VALENTINA GALLO, SABINE SCHWARZE, CORRADO VIOLA (a cura di), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 187-197.
- MATTIODA ENRICO, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MATTIODA ENRICO, *Le annotazioni di Francesco Albergati Capacelli alle prime tragedie di Alfieri*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XXI, n. 1, gennaio-aprile 1992, pp. 53-62.
- MELLONI NATALIA, *Francesco Albergati e Carlo Gozzoli*, in «L'Archiginnasio», vol. XVI, fasc. 1-3, 1921, pp. 40-50.
- TROVATO ROBERTO, *Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli. Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, in «Il castello di Elsinore», n. 11, 1991, pp. 89-136.

II. ATTI AMMINISTRATIVI

Per questa sezione si è scelto di suddividere le fonti per soggetto (persona, istituzione o luogo geografico) e al loro interno è stato privilegiato (dove possibile) l'ordine cronologico. Qualora alcune epistole costituiscano comunicazioni ufficiali, sono state considerate atti amministrativi.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO

1746, 16 dicembre. Capitoli Matrimoniali tra il Signor Marchese Francesco Albergati da una parte, e la Signora Contessa Teresa Orsi dall'altra [Per scrittura privata], in ASBO, *Fondo Albergati, Instrumenti*, libro 208 (*Dall'anno 1746, 20 gennaio sino all'anno 1747, 23 dicembre*), fasc. 23, cc.n.n.

1746, 16 dicembre. Capitoli Matrimoniali tra il Nobil Uomo Signor Marchese Francesco Albergati, e la Nobil Donna Signra Contessa Teresa Orsi [Per scrittura privata], in

- ASBO, *Fondo Albergati, Instromenti*, libro 208 (*Dall'anno 1746, 20 gennaio sino all'anno 1747, 23 dicembre*), fasc. 24, cc.n.n.
- 1746, 16 dicembre. Capitoli Matrimoniali tra il Nobil Uomo Signor Marchese Francesco Albergati e la Nobil Donna Signora Contessa Teresa Orsi [Per scrittura privata], in ASBO, *Fondo Albergati, Instromenti*, libro 208 (*Dall'anno 1746, 20 gennaio sino all'anno 1747, 23 dicembre*), fasc. 25, cc.n.n.
- 1747, 8 dicembre. Nota delle mobilie et acconcio della Contessa Teresa Orsi promessa sposa del Marchese Francesco Albergati, in ASBO, *Fondo Albergati, Instromenti*, libro 208 (*Dall'anno 1746, 20 gennaio sino all'anno 1747, 23 dicembre*), fasc. 46, cc.n.n.
- «Spese fatte per riaccomodare il Teatro Albergati in occasione della rapp.ne dell'Ifigenia in Tau[...]», in ASBO, *Fondo Albergati, Carte d'amministrazione*, b. 2 (1665-1791), cc.n.n.
- Ricevuta firmata da Prospero Pesci, 21 febbraio 1752, in ASBO, *Fondo Albergati, Carte d'amministrazione*, b. 2 (1665-1791), cc.n.n.

ALDROVANDI MARESCOTTI

- Inventario de Mobili ritrovati nella Guardaroba, in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 407 (*Carteggio e atti vari. Secc. XVIII-XIX*), pp. 2-13.
- «Partite accreditatori di meno [o mezzo] nel quaderno ultimamente dato», in ASBO, *Fondo Aldrovandi Marescotti*, b. 407 (*Carteggio e atti vari. Secc. XVIII-XIX*), cc.n.n.

CARLO CORALLI E COMÈDIE ITALIENNE

- Ordre de début pour Corali*, Parigi, 28 aprile 1775, in ANP, serie Maison du Roi, O¹. 848, doc. 234.
- Depense. Interets des fonds des acteurs et actrices recus*, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique, Recettes journalières (11 avril 1774-1 avril 1775), Mois d'octobre 1774*, Th. OC-56, p. 25.
- Le Docteur avocat*, 16 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 39.
- Dottore avvocato de' poveri. in tre atti. N° 117*, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-178, doc. 109.
- Les Défis d'Arlequin et de Scapin*, 19 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 42.
- Arlequin Valet étourdi*, 23 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 46
- Arlequin persécuté par la Dame invisible*, 26 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 48.
- Arlequin cru Prince*, 30 maggio 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 52.
- La Femme jalouse*, 2 giugno 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 73,
- Le Prince de Salerne*, 6 giugno 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 76.
- Le Prince de Salerne*, 9 giugno 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 79.
- Le Pere de Famille*, 13 giugno 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 83.
- Arlequin Valet étourdi*, 20 giugno 1775, in BNF, *Registres de l'Opéra Comique*, Th. OC-58, p. 89.

- Registro del *Sussidio Mensuale per la Scuola del Ballo*, in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali del 1770 dal gennaio al dicembre*, cart. 15, doc. 115
- [Decreto firmato dal sovrano per il *Sussidio Mensuale per la Scuola del Ballo*], in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali del 1770 dal gennaio al dicembre*, cart. 15, doc. 116.
- Minuta di lettera “Prima di dare alcun passo”, [s. d.], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.
- Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici*, in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 1.
- Lettera a Luigi Bissoni, [senza firma], Parma, 29 gennaio 1771, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.
- Lettera di Luigi Bissoni, Venezia, 2 febbraio 1770 m.v. [1771], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, cc.n.n.
- Lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Pezzana, Venezia, 16 febbraio 1771, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, cc.n.n.
- Lettera di Agostino Fiorilli a Pio Quazza, [s. l.], [s. d.], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Lettere di e a alcuni attori/capoc. contattati per far parte della istituenda Compagnia Stabile [1771]*, cc.n.n.
1771. 3 novembre, in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali 1771-1772 dal gennaio al dicembre*, cart. 16, doc. 169.
- [Attestazione di fine mandato per Giuseppe Agostino de Llano y la Quadra], in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali 1771-1772 dal gennaio al dicembre*, cart. 16, doc. 120.
- [Decreto firmato dal sovrano per le dimissioni di Giuseppe Pezzana], 24 luglio 1772, in ASPR, *Decreti e Rescritti ducali 1771-1772 dal gennaio al dicembre*, cart. 16, doc. 91.
- Lettera di Giuseppe Agostino de Llano ai Signori della Regia Accademica Deputazione per le Tragedie e Commedie, Parma, 31 luglio 1772, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.
- Lettera di Gioseffo Sacco a Guido Ascanio Scutellari-Ajani, Parma, 10 giugno 1773, in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 2 (1770-1779-1783: *Affari diversi*), cc.n.n.
- Lettera di Gioseffo Sacco a Guido Ascanio Scutellari-Ajani, Parma, 15 giugno 1773, in ASPR, *Teatri e spettacoli borbonici*, b. 2 (1770-1779-1783: *Affari diversi*), cc.n.n.
- Minuta di lettera, senza firma, Parma, 9 gennaio 1772, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.
- Tragedie e Commedie per l'anno 1773*, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671, fasc. *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*, cc.n.n.
- Avviso a stampa [1772] relativo alla proroga dei termini di consegna per l'anno 1772-73*, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. Pezzana 671.
- GIUSEPPE MARIA PAGNINI, [*Giudizio su*] *Le belle deluse*, [s. d., ma 1773], in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Parmense 1216, c.n.n.

- GIUSEPPE MARIA PAGNINI, [*Giudizio su*] *La marcia*, [s. d., ma 1773], in BPP, *Manoscritti Parmensi*, Ms. Parmense 1216, c.n.n.
- [*Giudizio su*] *L'Ospite infedele*, [s. d., ma 1774], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.
- GIUSEPPE MARIA PAGNINI, [*Giudizio su*] *L'Ospite infedele*, [s. d., ma 1774], in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.
- GUIDASCANIO SCUTELLARI AJANI, [*Giudizio su*] *L'Ospite infedele*, 13 febbraio 1774, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.
- JACOPO ANTONIO SANVITALE, [*Giudizio su*] *L'Ospite infedele*, 19 febbraio 1774, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 805, cc.n.n.

VENEZIA: TEATRO

- [Notizia del debutto dei *Longobardi*], in BMC, *Notatori Gradenigo*, Ms. Gradenigo Dolfin 67, vol. XXIV, c. 11v.
- [Notizia della recita dei *Longobardi* al teatro San Luca], 11 dicembre 1769, in BST, 1768-1770. *Squarzo degli Utili del teatro per le Recite relative degli Autunni, e Carnovali*, cc.n.n.

VERONA: ACCADEMIA FILARMONICA

- Registro dell'adunanza dell'Accademia Filarmonica del 26 giugno 1711, in AFVR, Reg. n. 49 (N° 11 *Atti Segretario dell'Accademia Filarmonica dal maggio 1699 sino 1733*), c. 23r.
- Registro dell'adunanza dell'Accademia Filarmonica del 26 aprile 1712, in AFVR, Reg. n. 49 (N° 11 *Atti Segretario dell'Accademia Filarmonica dal maggio 1699 sino 1733*), c. 25r.

III. EPISTOLARI VARI

Manoscritti

- Lettera di Jacopo Taruffi a Caterina Tiepolo nata Dolfin, Zola, 27 luglio 1764, in BCA, *Fondo speciale Tognetti, Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.
- Lettera di Antonio Sacco ad Alessandro Carli, Venezia, 10 dicembre 1768, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 933, doc. 1.
- Lettera di Carlo Coralli ad Alessandro Carli, Venezia, 4 ottobre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 41 (*Coralli Carlo*), doc. 1.
- Lettera di Carlo Coralli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, in BCV, *Fondo Manoscritti, Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 41 (*Coralli Carlo*), doc. 2.
- Lettera di Carlo Coralli a [signor] Lucio, Parma, 27 aprile 1773, in ASBO, *Fondo Albergati, Carteggio privato di Francesco II*, Libro 269 (C-G), n. 12, cc.n.n.

A stampa

- ALFIERI VITTORIO, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, 3 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1989.
- GOLDONI CARLO, *Lettere*, a cura di Giuseppe Marino Urbani, Venezia, Ongania, 1880.
- GOZZI CARLO, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2004.

METASTASIO PIETRO, *Lettere*, precedute da due ragionamenti in lode del medesimo, a cura di Giuseppe Antonio Taruffi e Giambattista Alessandro Moreschi, 4 voll., Firenze, nella Stamperia della Rosa, 1787-1789.

UNFER LUKOSCHIK RITA (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006.

VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, edition by Theodore Besterman, 51 voll., Banbury, The Voltaire Foundation, 1968-1977.

IV. LETTERATURA COEVA

Manoscritti

[ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO], *Viglietto del Signore senatore Co Francesco Albergati all'Avvocato Guerrini, ch'avea promesso far la parte di dottore in d[ett]a Accademia*, in BCA, Ms. B 2793 (*Miscellanea di memorie e documenti, la maggior parte non bolognesi, del sec. XVIII*), doc. 37 (*Copia di viglietti usciti su la fine del 1763 e cominciamento del 1764 per l'Accademia de' Sig. Uniti, detti Rovinati, rappresentanti comedie*).

[Copia di] ALFIERI VITTORIO, *Parere sull'Arte Comica in Italia*, in BCA, Fondo speciale Tognetti, *Carte Albergati*, cart. I, n. prov. 31, cc.n.n.

[GUERRINI, AVVOCATO] *Risposta al suddetto viglietto*, in BCA, Ms. B 2793 (*Miscellanea di memorie e documenti, la maggior parte non bolognesi, del sec. XVIII*), doc. 37 (*Copia di viglietti usciti su la fine del 1763 e cominciamento del 1764 per l'Accademia de' Sig. Uniti, detti Rovinati, rappresentanti comedie*).

GOZZI CARLO, *Annotazioni alla lettera di dedica a Carlo Gozzi della favola teatrale Il sofà di Francesco Albergati Capacelli*, in BNM, Fondo Gozzi, Gozzi 18.1/1, cc. 17r-18r.

Orazione composta e recitata da G. B. Lippolimo Nell'Accademia de Rovinati per la ristabilita salute di Florisio accademico Rovinato cioè il dott. Antonio Zanolini, in BCA, Ms. B 4543, n. 9 (*Documenti e memorie riguardanti Accademie e società scientifiche e letterarie di Bologna, sec. XVIII*), cc.n.n.

VALERIO RINIERI, [manoscritto senza titolo], in ASBO, Fondo Albergati, *Miscellanea*, n. 62.

A stampa

ALBERGATI CAPACELLI LUIGI IGNAZIO, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture con piante*, Bologna, dai tipi dei Nobili e comp., 1837.

ALBERGATI CAPACELLI LUIGI, *Lettera al signor estensore della Gazzetta di Torino con appendice*, Bologna, Stampe de' fratelli Masi, 1818.

ANTONIO LONGO, *Memorie*, 4 voll., Venezia, Antonio Curti, 1820.

BETTINELLI SAVERIO, *Discorso sopra il teatro italiano*, in BETTINELLI SAVERIO, *Opere*, 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-1782.

CARLI ALESSANDRO, *Lettera scritta nel 1803 al Sig. Abate Lavarini reggente del Liceo veronese*, in CARLI ALESSANDRO, *Tragedie, con una lettera sull'argomento della recitazione*, Verona, Mainardi, 1812.

CARLO GOLDONI, *Il teatro*, a cura di Marzia Pieri, 3 voll., Torino, Einaudi, 1991.

CASANOVA DE SEINGALT JACQUES, *Histoire de ma vie, suivie de textes inédits*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, 3 voll., Paris, Laffont, 1993.

- COMPAGNONI GIUSEPPE, *Memorie autobiografiche*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Treves, 1927.
- D'ORIGNY ANTOINE, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 voll., Paris, Veuve Duchesne, 1788.
- DE ROSSI GIOVANNI GHERARDO, *Elogio dell'abate Giuseppe Antonio Taruffi cittadino bolognese*, recitato nella pubblica adunanza di Arcadia del dì 13 luglio 1786, Roma, presso Antonio Fulgoni, 1786.
- FIORIO GAETANO, *Trattenimenti teatrali*, 4 voll., Venezia, Fracasso-Zerletti, 1791-1797.
- GIRAUD GIOVANNI, *La sventura degl'innocenti coniugi Albergati ossia Il sospetto funesto*, in GIRAUD GIOVANNI, *Opere edite ed inedite*, 16 voll., Roma, Alessandro Monaldi, 1840-1842, vol. VIII, 1841.
- GOLDONI CARLO, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2002.
- GOLDONI CARLO, *La serva amorosa*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Venezia, Marsilio, 2007.
- GOLDONI CARLO, *Scenari per la Comédie-Italienne*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017.
- GOLDONI CARLO, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, Venezia, Marsilio, 1998.
- GOLDONI CARLO, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano-Verona, Mondadori, 1935-1956.
- GOZZI CARLO, [Lettera] *al signor N. N. poeta teatrale italiano. Frammenti, Comenti, Riflessioni, Opposizioni, Notizie sincere, e pareri sopra a' detti Frammenti*, in Carlo Gozzi, *Opere edite ed inedite*, 14 voll. Venezia, dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1801-1803, vol. XIV (1802), pp. 76-168.
- GOZZI CARLO, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di Alberto Beniscelli, Genova, Costa&Nolan, 1983.
- GOZZI CARLO, *Versi per gli attori. Introduzioni, prologhi e congedi*, a cura di Giulietta Bazoli e Franco Vazzoler, Venezia, Marsilio, 2018.
- GRIMM FRIEDRICH MELCHIOR, DIDEROT DENIS, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, 15 voll., Paris, Furne et Ladrage, 1829-1830.
- LIGOFILO [GIUSEPPE COMPAGNONI], *Brevi cenni sopra la vita e gli scritti di Francesco Zacchioli*, in *Nuovo raccoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna*, a. III, parte prima, Milano, Stella e figli, 1827, pp. 282-302.
- LONGO ANTONIO, *Memorie*, 4 voll., Venezia, Antonio Curti, 1820.
- MURATORI LODOVICO ANTONIO, *Memorie intorno alla Vita del Marchese Gio. Gioseffo Orsi*, Modena, Soliani, 1735.
- [PACIAUDI PAOLO MARIA], *Programma offerto alle Muse*, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1770.
- PARADISI AGOSTINO, *Versi sciolti*, a cura di Giuseppe Antonio Taruffi, Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1762.
- PEPOLI ALESSANDRO, *Teatro del conte Alessandro Pepoli*, 6 voll., Venezia, nella Stamperia di Carlo Palese, 1787-1788.
- PERRUCCI ANDREA, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi*, Napoli, nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699.

- PINDEMONTE GIOVANNI, *Discorso sul teatro italiano*, in PINDEMONTE GIOVANNI, *Componimenti teatrali*, 4 voll., Milano, dalla tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. libraio e stampatore, 1804-1805, vol. IV (1805), pp. 317-381.
- RICCOBONI LUIGI, *Dell'arte rappresentativa*, Londra, 1728 [anastatica: Bologna, Forni, 1979].
- TARUFFI ANTONIO GIUSEPPE, *Elogio accademico del chiarissimo poeta cesareo Pietro Metastasio*, recitato nell'adunanza generale degli Arcadi tenuta in Roma nel Bosco Parrasio in giorno 18 di agosto 1782, Roma, nella stamperia di Paolo Giunchi, 1782.
- TARUFFI JACOPO, *La Montagnola di Bologna*, Bologna, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, 1780.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique. Art dramatique, ouvrage dramatiques, tragédie, comédie, opéra*, in VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, 71 voll., À Basle, de l'imprimerie de Jean-Jacques Tourneisen, avec des caractères de G. Haas, 1784-1790, vol. XXXVIII, pp. 3-54.
- VOLTAIRE, *La tragédie de Sémiramis*, Paris, Chez P.-G. Le Mercier imprimeur-libraire et chez M. Lambert libraire, 1749.
- ZACCHIROLI FRANCESCO, *Elogio di Francesco Albergati Capacelli*, Bergamo, Antoine, 1804.

V. MEMORIE, DIARI, REPERTORI, COMPENDI, ENCICLOPEDIA E CRONOLOGIE

Manoscritti

- AFFÒ IRENEO, *Diario parmigiano compendiato. 1731-1773*, in BPP, *Fondo Manoscritti Parmensi*, Ms. parmense 915 (Memorie Storiche Parmigiane), cc.n.n.
- GALEATI DOMENICO MARIA D'ANDREA, *Diario e memorie varie di Bologna dell'anno MDL all'anno [MDCCLXXXVI] raccolte e manoscritte*, in BCA, Ms. B 87 (Tomo 8° dall'anno 1746 al 1752), pp. 3, 22-23, 25, 27, 72, 77, 80, 116-117, 162-163, 203.
- GALEATI DOMENICO MARIA D'ANDREA, *Diario e memorie varie di Bologna dell'anno MDL all'anno [MDCCLXXXVI] raccolte e manoscritte*, in BCA, Ms. B 88 (Tomo 9° dall'anno 1753 al 1763), pp. 105, 174-175, 195.
- GALEATI DOMENICO MARIA D'ANDREA, *Diario e memorie varie di Bologna dell'anno MDL all'anno [MDCCLXXXVI] raccolte e manoscritte*, in BCA, Ms. B 89 (Tomo 10° dall'anno 1763 al 1771), pp. 12, 23, 43, 56, 105, 240.

A stampa

- BARTOLI FRANCESCO, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presentí*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782.
- BATTAGIA MICHELE, *Delle accademie veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Picotti, Giuseppe Orlandelli editore, 1826.
- CAMPARDON ÉMILE, *Les comediens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1880.
- CAPPELLI ADRIANO (a cura di), *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, Hoepli, 1954.
- CAPPELLI ADRIANO, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, a cura di Marino Viganò, Milano, Hoepli, 2012.
- CARDELLA GIUSEPPE MARIA, *Compendio della storia della bella letteratura greca, latina, e italiana ad uso degli alunni del Seminario e Collegio arcivescovile di Pisa*, 3 voll., Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1816-1817.

- COLOMBERTI ANTONIO, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di Alberto Bentoglio, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2009.
- DE TIPALDO EMILIO (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, 10 voll., Venezia, Alvisopoli, 1834-1845.
- DIDEROT DENIS, D'ALEMBERT JEAN BAPTISTE LE ROND, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et Métiers*, 17 voll., Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765.
- DONATI PAOLO, *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale Teatro di Parma*, Parma, Giuseppe Paganino, 1830.
- FANTUZZI GIOVANNI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia San Tommaso d'Aquino, 9 voll., 1781-1794, vol. VI (1786), pp. 197-209.
- FERRARI LUIGI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925.
- FERRARI PAOLO EMILIO, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma: dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884.
- GOLDONI CARLO, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.
- GOLDONI CARLO, *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993.
- GOZZI CARLO, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1910.
- GOZZI CARLO, *Memorie inutili*, a cura di Paolo Bosisio, con la collaborazione di Valentina Garavaglia, 2 voll. Milano, LED, 2006.
- GUIDICINI GIOVANNI BATTISTA, *Riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797*, Bologna, Regia Tipografia, 1876.
- GUIDICINI GIUSEPPE, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali, 1868-1873.
- LASAGNI ROBERTO, *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma, PPS Editrice, 1999, vol. III, pp. 450-452.
- MAYLENDER MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930. *Raccolta de' bandi, notificazioni, editti & c. pubblicati in Bologna dopo l'ingresso delle truppe francesi*, Bologna, Nella stamperia Camerale, vol. XVIII, pp. 52-53.
- RASI LUIGI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905.
- RICCI CORRADO, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888.
- VIOLA CORRADO, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004.
- WILD NICOLE, CHARLTON DAVID, *Théâtre de l'Opéra-comique, Paris. Répertoire 1762-1927*, Liege, Mardaga, 2005.
- ZORZI LUDOVICO, *I teatri di Venezia (secoli XVII-XVIII), introduzione al catalogo della mostra I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, Venezia, 1971.

VI. BIBLIOGRAFIA CRITICA

Manoscritti

CHANCEREL LÉON, *Grandes et petites chroniques de la Comédie Italienne à Paris. Le dernier Arlequin du Roi Carlo Antonio Bertinazzzi, dit carlin 1710-1783*, M.s. L. Chancerel 1^{ère} rédaction, in SHT, *Fonds Chancerel*, Carton R4 bis (*Carlin*).

[Materiali su] *Carlin*, in SHT, *Fonds Chancerel*, Carton R4.

A stampa

AA. VV., *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazioni e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo, Bolis, 1995.

ALBERTI CARMELO, HERRY GINETTE (a cura di), *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, Venezia, Il Cardo, 1996.

ALBERTI CARMELO, *Il teatro delle vere passioni. Le meraviglie dell'arte scenica tra Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2016.

ALBERTI CARMELO, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

ALBERTI CARMELO, *Maschere senza sorriso. Metamorfosi d'attore a Venezia alla fine del Settecento tra libro e scena*, in MAZZONI STEFANO (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le lettere, 2011, pp. 325-339.

ALIVERTI MARIA INES, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

ALLEGRI LUIGI, *Il teatro e lo spettacolo*, in DOMENICO VERA (diretta da), *Storia di Parma*, Parma, Monte Università Parma, 2008-, vol. X (*Musica e teatro*, a cura di Luigi Allegri, Francesco Luisi, 2013), pp. 423-503.

ARESI STEFANO, *«In note velocissime»: vita e arte di Luigi Marchesi musicista soprano (1754-1829)*, Livorno, Sillabe, 2016.

ARTIOLI UMBERTO, *Sistema dei ruoli e Theaterwissenschaft, la scienza del teatro*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 7-27.

BACCI LUCIA, *Il teatro dei comici in Arena tra Seicento e Settecento*, in «Vertemus», 2001, pp. 7-24.

BARSOTTI ANNA, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.

BAZOLI GIULIETTA, GHELFI MARIA (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi*, Venezia, Marsilio, 2009.

BAZOLI GIULIETTA, *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzzi tra scrittoio e palcoscenico*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

BENISCELLI ALBERTO (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997.

BENISCELLI ALBERTO, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2005.

BENZONI GINO, *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, in ROMAGNANI GIAN PAOLO (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno (Verona, 23-25 settembre 1996), Verona, Cierre, 1998, pp. 241-257.

BERENGO MARINO (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

BERENGO MARINO, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Firenze, G. C. Sansoni, 1963.

- BERTANA EMILIO, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino, Loescher, 1901.
- BERTOLI FABRIZIO (a cura di), *Una storia di Verona tra sette e ottocento. La cronaca di Girolamo de' Medici, nobile veronese*, Verona, Ombre corte, 2005.
- BIGONI LAMBERTO, *Simeone Antonio Sografi commediografo padovano del secolo XVIII*, Venezia, F.lli Visentini, 1894.
- BJURSTRÖM PER, *Mises en scène de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759*, in «Revue de la société d'Histoire du Théâtre», a. VIII, n. 4, 1956, pp. 299-320.
- BÖDEKER HANS ERICH, *Accademie*, in FERRONE VINCENZO, ROCHE DANIEL (a cura di), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 263-270.
- BORELLI GIORGIO, *Un patriziato della Terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, A. Giuffrè, 1974.
- BORRELLI CLARA, *La fiaba nel teatro del Settecento: Gozzi, Goldoni, Albergati Capacelli e Cerlone*, in CANNAVACCIUOLO LAURA (a cura di), *La letteratura riflessa: citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 27-41.
- BOSISIO PAOLO, *Goldoni e il teatro comico*, in ALONGE ROBERTO, DAVICO BONINO GUIDO (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 137-188.
- BOSISIO PAOLO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- BRENNER CLARENCE DIETZ, *The theatre italien. Its repertory, 1716-1793*, Berkeley e Los Angeles, University of California press, 1961.
- BRUNETTI SIMONA, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.
- BRUNETTI SIMONA, *La Commedia dell'Arte*, in LUIGI ALLEGRI (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 129-158.
- BUSI PATRIZIA (a cura di), *In scena a Bologna. Il fondo teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Bologna, Comune di Bologna, 2004.
- BUTLER MARGARET R., *Gluck's Alceste in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778*, in PATRICIA HOWARD (edited by), *Gluck. The Late Eighteenth-Century composers*, London-New York, Routledge, 2016 [first published: Farnham, Ashgate, 2015], pp. 203-252 [già in «Journal of the American Musicological Society, n. 65, pp. 727-776].
- CALORE MARINA, *Bische, cavalli, teatro: passione e vizi del conte Alessandro Pepoli*, in «Strenna storica bolognese», XLVI, 1996.
- CALORE MARINA, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981.
- CALORE MARINA, *Il teatro Felicini da San Salvatore e i suoi dilettanti*, in «Il Carrobbio, XIII, 1987, pp. 86-95.
- CALORE MARINA, *Storie di teatri, teatranti e spettatori*, in BUSI PATRIZIA (a cura di), *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, pp. 11-118.
- CANAI GIULIA, *L'accademia Filarmonica di Verona. Profilo storico-giuridico*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2008.

- CAPPELLETTI CRISTINA, *Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli ai concorsi teatrali parmensi*, in «Lettere italiane», a. 58, n. 2, 2006, pp. 262-282.
- CAPUZZO ANDREA, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli. Un tentativo di riforma delle scene nella Verona del secondo Settecento*, tesi di dottorato in Letteratura e Filologia, Università degli Studi di Verona, XXVI ciclo, 2013.
- CARPANETTO DINO, RICUPERATI GIUSEPPE, *L'Italia del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- CARPANI ROBERTA, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in CASCETTA ANNAMARIA, ZANLONGHI GIOVANNA (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 275-431.
- CASCETTA ANNAMARIA, *La tragedia nel secondo Settecento*, in BRIOSCHI FRANCO, DI GIROLAMO COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1994, vol. III, pp. 829-857.
- CASINI-ROPA EUGENIA, CALORE MARINA, GUCCINI GERARDO, VALENTI CRISTINA (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 2 voll., Modena, Mucchi, 1986.
- CATELLI NICOLA, FEDI FRANCESCA, *La drammaturgia dal Cinquecento all'Ottocento*, in DOMENICO VERA (diretta da), *Storia di Parma*, Parma, Monte Università Parma, 2008-, vol. X (*Musica e teatro*, a cura di Luigi Allegri, Francesco Luisi, 2013), pp. 505-545.
- CAVALLO TIZIANA, *La prosa a Verona. Il Teatro Filarmonico e il Teatro Nuovo (1732-1866)*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa Marzia Pieri, Università degli Studi di Verona, a.a. 1998-1999, p. 13.
- CAVALLO TIZIANA, *Spunti di vita teatrale e musicale veronese (1766-1769), dalle lettere del bolognese Francesco Albergati Capacelli*, in «Vertemus», 2001, pp. 25-39.
- CAVAZZOCCA MAZZANTI VITTORIO, *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo*, Verona, La Tipografica veronese, 1935.
- codcms=397 (ultima consultazione: 07/09/2018).
- COOPER-WALKER GIUSEPPE, *Memoria storica sulla tragedia italiana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1810.
- COSENTINO GIUSEPPE, *Il teatro Marsigli-Rossi*, Bologna, Tipografia A. Garagnani e figli, 1900.
- CROTTI ILARIA, VESCOVO PIERMARIO, RICORDA RICCIARDA, *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001.
- CUPPINI GIANPIERO, MATTEUCCI ANNA MARIA, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1967.
- DAVOLI SUSI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- DE LUCA EMANUELE, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011.
- DEL PRATO ALBERTO, *La Accademica deputazione*, in «Per l'Arte», a. XIV, nn. 9-12, 1902, pp. 177-179; 193; 221-223; 258-260.
- DOOLEY BRENDAN, *Le Accademie*, in ARNALDI GIROLAMO E PASTORE STOCCHI MANLIO (diretta da), *Storia della cultura veneta*, 10 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, vol. 5.1 (*Il Settecento*; 1985), pp. 77-90.
- DROGHEO LAURA, *Le varianti della «Cleopatra» di Giovanni Delfino*, in BALDASSARRI GUIDO, DI IASIO VALERIA, PECCI PAOLA, PIETROBON ESTER, TOMASI FRANCO (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi

- (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), Roma, Adi editore, 2014: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_
- FABIANO ANDREA, *La comédie-italienne de Paris et Carlo Goldoni: de la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018.
- FATTORELLO FRANCESCO, *Il giornalismo veneto nel Settecento*, 2 voll., Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1933.
- FAZIO MARA, *L'ombra di Shakespeare nella Sémiramis di Voltaire*, in «Il castello di Elsinore», a. XVI, n. 46, 2003, pp. 5-26.
- FEDI FRANCESCA, «Una veronese tragedia»: *Ippolito Pindemonte e il concorso parmigiano di poesia drammatica*, in GIAN PAOLO MARCHI, CORRADO VIOLA (a cura di), *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 283-302.
- FEDI FRANCESCA, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Milano, Unicopli, 2007.
- FELDMAN MARTHA, *Denaturing the Castrato*, in «The Opera Quarterly», vol. XXIV, n. 3-4, Summer-Autumn 2008, pp. 178-199.
- FELDMAN MARTHA, *The castrato. Reflections on natures and kinds*, Oakland, University of California press, 2015.
- FERRONE SIRO, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- FERRONE SIRO, *Journeys*, in BALME CHRISTOPHER B., VESCOVO PIERMARIO, VIANELLO DANIELE (edited by), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 67-75.
- FERRONE SIRO, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- FERRONE SIRO, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.
- FERRONE VINCENZO, *Lezioni illuministiche*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- FILIPPO VINICIO, *L'Accademia Filotima di Verona. Analisi economica di una associazione nobiliare di epoca moderna*, Ariccia, Aracne, 2015.
- FRANTZ PIERRE, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- FRANTZ PIERRE, *Voltaire et ses fantômes*, in FRANÇOIS LECERCE, FRANÇOISE LAVOCAT (sous la direction de), *Dramaturgie de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 263-275.
- FRATI LODOVICO, *Il Settecento a Bologna*, Palermo, Sandron, 1923.
- FRATTALI ARIANNA, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Serra, 2010.
- FRATTALI ARIANNA, *Testo e performace dal Settecento al Duemila. Esempi di scrittura critica sulla teatralità*, Milano, EDUCatt, 2012.
- GALANTI FERDINANDO, *Uno scritto inedito di Carlo Gozzzi*, in «Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», LXVI, n. 2, 1906, pp. 176-186.
- GARIBOTTO CELESTINO, *Teatrini privati a Verona nel Settecento*, in «Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona», s. V, vol. IV, 1927, pp. 113-122.
- GIACOMELLI ALFEO, *La Bologna tardo illuministica e prerivoluzionaria di Giuseppe Compagnoni*, in MEDRI SANTE (a cura di), *Giuseppe Compagnoni. Un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, Bologna, Annalisi, 1993

- GIARDI ORIETTA, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.
- GIARDI ORIETTA, *Le compagnie comiche*, in PIERI MARZIA (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 111-120.
- GIARDI ORIETTA, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5-6, 1987, pp. 119-233.
- GIOVANELLI PAOLA DANIELA, *Goldoni a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008.
- GISIANO MARIANGELA, *La lingua di Arlecchino*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- GIUFFRIDA INES, *Angelo Mazza e i suoi corrispondenti (1767-1816)*, in «Aurea Parma», anno LXXII, fascicolo II, maggio-agosto 1988, p. 5.
- GOODMAN JESSICA, *Goldoni in Paris. La Gloire et Le Malentendu*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- GUARDENTI RENZO, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne, 1660-1697. Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990.
- GUARDENTI RENZO, *Varietà di forme spettacolari: l'esempio della seconda Comédie Italienne*, in DOGLIO FEDERICO, CHIABÒ MYRIAM (a cura di), *Fortuna Europea della Commedia dell'Arte. XXXII Convegno Internazionale* (Roma, 2-5 ottobre 2008), Roma, Torre d'Orfeo, 2008, pp. 45-58.
- GUASTI NICCOLÒ, *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- GUCCINI GERARDO (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988
- GUCCINI GERARDO, *Dall'Innamorato all'Autore. Strutture del teatro recitato a Venezia*, in «Teatro e storia», ottobre 1987, pp. 251-293, citazione alle pp. 272-273. [Nuovamente edito in MARZIA PIERI (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993].
- GUCCINI GERARDO, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, in «Studi Goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento», 2013, pp. 11-41.
- GUCCINI GERARDO, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, in «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, pp. 341-359.
- HERRY GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, 4 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2016, vol. III (1750-1753; 2009).
- I pianti d'Elicono su la tomba di Teresa Ventura Venier*, Parma, dalla Stamperia reale, 1790.
- INFELISE MARIO, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- INFELISE MARIO, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in TAVONI MARIA GIOIA, WAQUET FRANÇOISE, *Lo spazio del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del Convegno di Ravenna 15-16 dicembre 1995, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126.
- INGEGNO GUIDI SIMONETTA, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 78, s. VII, n. 1-2, gennaio-agosto 1974, pp. 64-94.
- LAFARGA FRANCISCO, *Teatro*, in FERRONE VINCENZO, ROCHE DANIEL (a cura di), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 205-216.
- LANARO PAOLA, *Per una lettura dei rapporti tra Scipione Maffei e il patriziato veronese*, in ROMAGNANI GIAN PAOLO (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno (Verona, 23-25 settembre 1996), Verona, Cierre, 1998, pp. 147-163.

- LASSABATHIE THÉODORE, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, Michel Levy, 1860.
- LENOTTI TULLIO, *Le accademie veronesi*, in «Vita veronese», 2, 1966, pp. 104-202.
- LUCIANI GÉRARD, *Musica e spettacolo negli scritti di Carlo Gozzi*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», vol. XXXI, [nuova serie], n. 11, 1976, pp. 41-59.
- MAGNABOSCO MICHELE, MATERASSI MARCO, OCH LAURA, *Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, 3 voll., Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.
- MALVEZZI CAMPEGGI GIULIANO (a cura di), *Pepoli. Storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa, 2018.
- MANFREDI GIANVITO, *L'Attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746.
- MANGINI NICOLA, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese in Italia nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Magonza, Colonia, 28 aprile-1 maggio 1762), Wisbaden, Franz Steiner Verlag, 1965, pp. 141-156.
- MANGINI NICOLA, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento*, Padova, Liviana, 1979.
- MANGINI NICOLA, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- MANGINI NICOLA, *Parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi (con il testo inedito de La giornata di San Michele)*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1990.
- MANGINI NICOLA, *Verona: teatro e spettacoli nel Settecento*, in *Atti del Convegno Arte e cultura in Verona nel Settecento* (Verona, 23-24 maggio 1981), Verona, Lions Club Verona Host, 1981, pp. 31-54.
- MANIKOWSKA EWA, *I collezionisti polacchi e la pittura veneziana*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2009, vol. III (*Il Settecento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, 2009), pp. 140-149.
- MANIKOWSKA EWA, *La "Venere" e i doganieri*, in MILES L. CHAPPAREL, MARIO DI GIAMPAOLO, SERENA PADOVANI (a cura di), *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 148-150.
- MARCHI GIAN PAOLO, *Scipione Maffei. Il letterato e la città*, in MARCHI GIAN PAOLO, VIOLA CORRADO (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*. Atti del convegno (Verona, 21-22 novembre 2005), Verona, Accademia Filarmonica di Verona – Sommacampagna, Cierre, 2009, pp. 1-13.
- MARTINI ANGELO, *Manuale di Metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883 [anastatica: Roma, E.R.A., 1976].
- MASI ERNESTO, *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Milano, Fratelli Treves, 1886
- MATTEUCCI ANNA MARIA, LENZI DEANNA, BERGAMINI WANDA, CAVALLI GIAN CARLO, RENZO GRANDI, ANNA OTTANI CAVINA, EUGENIO RICCOMINI (a cura di), *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio: catalogo critico*, Bologna, Alfa, 1980.
- MATTIODA ENRICO, *Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXXXIII, vol. CXCIII, 2016, pp. 354-405.
- MAZOUER CHARLES, *Le Théâtre d'Arlequin: Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena Editore - Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- MAZZONI GUIDO, *Abati soldati attori autori del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1924.
- MEDICI MICHELE, *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Bologna, Tipi Sassi nelle Spaderie, 1852.

- MEDRI SANTE (a cura di), *Giuseppe Compagnoni. Un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, Bologna, Annalisi, 1993.
- NICASTRO GUIDO (a cura di), *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Milano, Franco Angeli, 1986.
- OCH LAURA, *L'Accademia Filarmonica di Verona nel Settecento: aspetti di vita sociale, culturale e musicale*, in «Vertemus», s. III, 2005, pp. 59-86.
- PALADINI VOLTERRA ANGELA, *Verso una moderna produzione teatrale*, in «Quaderni di teatro», a. V, n. 20, maggio 1983, pp. 87-144.
- PASQUALICCHIO NICOLA (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, 2013, Roma, Bulzoni.
- PASTORE STOCCHI MANLIO, *L'Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in FERRARI STEFANO (a cura di), *Cultura letteraria e sapere scientifico nelle accademie tedesche e italiane del Settecento*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2003, pp. 39-52.
- PERRUCCI ANDREA, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) - Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2008.
- PESARESI FABIO, *La scoperta dell'Inghilterra. Epistolari e diari dei viaggiatori italiani del Settecento*, Verona, QuiEdit, 2015.
- PEYRONNET PIERRE, *Voltaire "metteur en scène" de ses propres oeuvres*, in «Revue de la société d'Histoire du Théâtre», a. XXX, n. 1, 1978, pp. 38-54.
- PIGOZZI MARINELLA (a cura di), *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1985.
- PLAGNOL-DIÉVAL MARIE-EMMANUELLE, *Le théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Champion, 2003.
- QUONDAM AMEDEO, *L'Accademia*, in ASOR ROSA ALBERTO [diretta da], *Letteratura italiana*, 16 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000, vol. I (*Il letterato e le istituzioni*, 1982), pp. 823-898.
- RANDI ELENA, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- RANDI ELENA, *Il primo allestimento del "Bourru bienfaisant"*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XVI, 2009, pp. 225-237.
- RANZINI PAOLA, *I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un "Catalogo delle robbe" inedito*, in «Problemi di critica goldoniana», 2003, IX, pp. 7-168.
- RANZINI PAOLA, *Il ventaglio e il tableau vivant. Diderot e Goldoni*, Journée d'étude internationale: Le théâtre de Carlo Goldoni, 2014, Paris, France (hal-01339775; ultima consultazione: 11/09/2018).
- RICCÒ LAURA, *Parrebbe un romanzo. Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzzi*, Roma, Bulzoni, 2000.
- RIGOLI PAOLO, *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, con un ricordo di Gian Paolo Marchi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013.
- RIGOLI PAOLO, *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo teatro*, a cura di Michele Magnabosco e Laura Och, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013.

- ROMAGNOLI SERGIO, *Nel laboratorio teatrale di Carlo Goldoni ("Il teatro comico")*, in GERBERO ZORZI ELVIRA, ROMAGNOLI SERGIO (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 189-222.
- RUFFINI FRANCO, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, in «Quaderni di teatro», a. III, n. 11, febbraio 1981, pp. 73-89.
- SACCARDO ROSANNA, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tipografia del Seminario, 1942.
- SAMOGGIA LUIGI, *Il teatro pubblico di Medicina nei secoli XVII e XVIII: Francesco Albergati e Carlo Goldoni*, in «Il Carrobbio», IV, 1978, pp. 395-410.
- SCANNAPIECO ANNA, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*». *Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento*, in www.drammaturgia.it, 12/09/2017 (ultima consultazione: 7/11/2017).
- SCANNAPIECO ANNA, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzzi e i comici*, in ANDREA FABIANO, *Carlo Gozzzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*. Atti del convegno di Studi, Paris, 23-25 novembre 2006, in «Problemi di critica goldoniana», n. XIII, 2006, pp. 11-27.
- SCOTT VIRGINIA, *The Commedia dell'Arte in Paris: 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.
- SELFRIDGE-FIELD ELEANOR, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, California, Stanford University Press, 2007.
- SICA ANNA, *La drammatica-metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Mimesis, 2013.
- SPANU FREMDER SILVIA, *Le répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris durant la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 29 novembre 2010.
- SPANU SILVIA, *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Tb. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, Irpmf, 2007.
- STEWART PAMELA D., *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.
- TAVIANI FERDINANDO, *Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento*, in «Quaderni di teatro», a. III, n. 11, febbraio 1981, pp. 90-106.
- TAVIANI FERDINANDO, SCHINO MIRELLA (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.
- TESSARI ROBERTO, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- TOCCHINI GERARDO, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.
- TOMASINA GIANNA PAOLA, *L'ultimo Arlecchino del re. Carlo Antonio Bertinazzi detto Carlino (1710-1783)*, Bologna, Pàtron, 2013.
- TURCHI ROBERTA (a cura di), *La commedia del Settecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1987.
- TURCHI ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.
- TURCHI ROBERTA, *La prima redazione del "Parere sull'arte comica in Italia" di Vittorio Alfieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1 gennaio 1983, pp. 272-279.
- UNFER LUKOSCHIK RITA (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998.
- VACCALUZZO NUNZIO, *Uno scenario inedito del Goldoni*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», a. XXIV, n. 4, aprile 1924, pp. 255-261.

- VALENTI FILIPPO, *L'Archivio Albergati nell'Archivio di Stato di Bologna*, in *Notizie degli Archivi di Stato*, a cura del Ministero dell'Interno, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949, pp. 67-73.
- VAZZOLER FRANCO, «*Il bene e il male degli Attori*» nel giudizio di un funzionario di corte (a proposito del Concorso Drammatico parmigiano del 1770), in «Arte che non langue non trema e non si offusca», Firenze, Cesati, 2018 (in corso di stampa).
- VAZZOLER FRANCO, *Agostino Fiorilli, Antonio Sacco e Carlo Gozzzi fra Venezia e Parma*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», XI, 2018 (in corso di stampa).
- VAZZOLER FRANCO, *Qualche (modesta) proposta sul 'libro del teatro'*, in ALBERTI CARMELO, PIZZAMIGLIO GILBERTO (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 157-160.
- VAZZOLER FRANCO, *Scene di teatro. La professione dell'attore nel teatro goldoniano*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», s. 9, n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 119-133.
- VESCOVO PIERMARIO, «*Farvi sopra le parole*». Scenario, ossatura, canovaccio, in «Commedia dell'Arte. Annuario internazionale», a. III, 2010, pp. 95-116.
- VESCOVO PIERMARIO, «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco, in LEZZA ANTONIA, SCANNAPIECO ANNA (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.
- VESCOVO PIERMARIO, *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in ZUCCHI ENRICO (a cura di), «*Mai non mi diero gli dei senza un egual disastro una ventura*». La «*Merope*» di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 131-148.
- VESCOVO PIERMARIO, *Due "disegnatori" italiani. Appunti su Goldoni e Piccini*, in ANTONIO CAROCCIA (a cura di), *Commedia e Musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Atti del Convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 novembre 2016), Avellino, ilCimarosa, 2017, pp. 215-225.
- VESCOVO PIERMARIO, *Ritratto del poeta teatrale da disegnatore. In margine a "Una delle ultime sere di Carnovale"*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», a. 111°, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 134-153.
- VESCOVO PIERMARIO, *Tarasca. Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», a. XI, s. I, 2014, pp. 193-215.
- VICENTINI CLAUDIO, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- VLAHOV RICCARDO, *Il teatro di Villa Aldrovandi Mazzacorati*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009.
- WARMA SUSANNE J., *Giambettino Cignaroli, Francesco Albergati and two paintings for the king of Poland*, in «Arte Veneta», 43, 1989-1990, pp. 105-107.

VII. STAMPA D'EPOCA

Per la stampa utilizzata si utilizza l'ordine cronologico.

«Gazzetta di Bologna», n. 10, 6 marzo 1753.

- CAMINER ELISABETTA, [*Recesione a*] *Il Sofà Commedia in Cinque Atti composta del Marchese Francesco Albergati Capacelli Cavaliere Bolognese*, in «L'Europa letteraria», novembre 1770, pp. 79-81.
- «Gazzetta di Parma», n. 23, 8 giugno 1773.
- «Gazzetta di Parma», n. 24, 15 giugno 1773.
- «Gazzetta di Parma», n. 25, 22 giugno 1773.
- «Gazzetta di Parma», n. 26, 29 giugno 1773.
- «Gazzetta di Parma», n. 27, 6 luglio 1773.
- «Mercure de France, dédié au roi. Para une société de gens de lettres», Paris, Lacombe, juin 1775.
- «Les Spectacles de Paris, ou suite du calendrier historique & chronologique des Théâtres», Paris, Duchesne, 1775.
- «Gazzetta Universale», n. 93, sabato 21 novembre 1778.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 1, 2 giugno 1787.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 2, 6 giugno 1787.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 4, 13 giugno 1787.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 7, 23 gennaio 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 10, 2 febbraio 1788.
- PIAZZA ANTONIO, [*Risposta ad un Signor Anonimo*], in «Gazzetta urbana veneta», n. 10, 2 febbraio 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 28, 5 aprile 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 29, 9 aprile 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 30, 12 aprile 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 31, 16 aprile 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 35, 30 aprile 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 38, 10 maggio 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 41, 21 maggio 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 77, 24 settembre 1788.
- «Gazzetta urbana veneta», n. 80, 4 ottobre 1788.

VIII. VOCI IN REPERTORI, DIZIONARI ED ENCICLOPEDIAE

- Voce: *Académie*, in DENIS DIDEROT, JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et Métiers*, 17 voll., Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. I (1751), p. 52.
- Voce: *Accademia de' Rinnovati – Venezia*, in MAYLENDER MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. IV (1929), p. 469.
- Voce: *Agostino Paradisi (1736-1783)*, a cura di Marina Calore, in EUGENIA CASINI-ROPA, MARINA CALORE, GERARDO GUCCINI, CRISTINA VALENTI (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 2 voll., Modena, Mucchi, vol. I (1986), pp. 183-185.
- Voce: *Albergati Capacelli (Francesco)*, a cura di Baseggio Gian Battista, in DE TIPALDO EMILIO (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, 10 voll., Venezia, Alvisopoli, 1834-1845, vol. V (1837), pp. 179-182.

- Voce: *Albergati Capacelli, Francesco*, a cura di Alberto Asor Rosa, in DBI, vol. I (1960), pp. 624-627.
- Voce: *Albergati Capacelli, marchese Francesco*, in EDS, vol. I, pp. 222-223.
- Voce: *Alessandro Pepoli (1757-1796)*, a cura di Marina Calore, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 2 voll., Modena, Mucchi, vol. I (1986), pp. 191-199.
- Voce: *Arteaga, Stefano*, a cura di Nino Borsellino, in DBI, vol. IV (1962), pp. 352-355.
- Voce: *Barsanti Domenico*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. I, pp. 73-74.
- Voce: *Bartoli Teodora Ricci*, in COLOMBERTI ANTONIO, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di Alberto Bentoglio, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2009, vol. I, pp. 117-119.
- Voce: *Caminer, Elisabetta*, a cura di Cesare De Michelis, in DBI, vol. XVII (1974), 236-241.
- Voce: *Casanova Ignazio*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. I, pp. 160-163.
- Voce: *Corali*, in CAMPARDON ÉMILE, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880, pp. 142-144.
- Voce: *Coralli Carlo*, in COLOMBERTI ANTONIO, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di Alberto Bentoglio, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2009, vol. I (2009), p. 226.
- Voce: *Coralli Carlo*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, Conzatti, 1781-1782, vol. I, pp. 179-180.
- Voce: *Coralli Carlo*, in RASI LUIGI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905, vol. II, pp. 695-696.
- Voce: *Coralli, Carlo*, a cura di Rossella Motta, in DBI, vol. XXVIII (1983), pp. 688-689.
- Voce: *Delicati Luigi*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. I, p. 194.
- Voce: *Delicati, Luigi*, a cura di Mirella Schino, in DBI, vol. XXXVI (1988), pp. 637-639.
- Voce: *Falchi Francesco*, in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani, che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. I, pp. 205-207.
- Voce: *Gallini, Giovanni Andrea Battista*, a cura di Andrea Pini, in DBI, vol. LI (1998), pp. 679-680.
- Voce: *Giulini, Giorgio*, a cura di Luca Conti, Stefano Meschini, in DBI, vol. LVII (2001), pp. 4-9.
- Voce: *Gratarol, Pierantonio*, a cura di Michela Dal Borgo, in DBI, vol. LVIII (2002), pp. 725-731.
- Voce: *Longo, Antonio*, a cura di Piero Del Negro, in DBI, vol. LXV (2005), pp. 698-700.

- Voce: *Majani Francesco*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 6-7.
- Voce: *Majani Giuseppe*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 7-11.
- Voce: *Marchesi, Luigi*, a cura di Laura Spreti, in DBI, vol. LXIX (2007), pp. 598-600.
- Voce: *Mazza Angelo* in LASAGNI ROBERTO, *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma, PPS Editrice, 1999, vol. III, pp. 450-452.
- Voce: *Mazza, Angelo*, a cura di Marco Catucci, in DBI, vol. LXXII (2008), pp. 476-480.
- Voce: *Montefani Caprara, Ludovico Maria*, a cura di Orietta Filippini, in DBI, vol. LXXVI (2012), pp. 31-33.
- Voce: *Monti, Giovan Giacomo*, a cura di Alessandro De Lillo, in DBI, vol. LXXVI (2012), pp. 265-267.
- Voce: *Orlandi, Francesco*, a cura di Silvia Medde, in DBI, vol. LXXIX (2013), pp. 514-516.
- Voce: *Orsi Giovan Gioseffo marchese*, in FANTUZZI GIOVANNI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia San Tommaso d'Aquino, 9 voll., 1781-1794, vol. VI (1786), pp. 197-209.
- Voce: *Orsi, Giovan Gioseffo Felice*, a cura di Valentina Varano, in DBI, vol. LXXIX (2013), pp. 602-605.
- Voce: *Paradisi, Agostino*, a cura di Alessandra Dattero, in DBI, vol. LXXXI (2014), pp. 281-286.
- Voce: *Pepoli, Alessandro Ercole*, a cura di Sabrina Minuzzi, in DBI, vol. LXXXII (2015), pp. 258-260.
- Voce: *Piccinni, Niccolò*, a cura di Lorenzo Mattei, in DBI, vol. LXXXIII (2015), pp. 180-184.
- Voce: *Ricci Bartoli Teodora*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 106-110.
- Voce: *Sacchi Felice*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, p. 142.
- Voce: *Sacco (Sacchi) Antonio*, a cura di Piermario Vescovo, in DBI, vol. LXXXIX (2017), pp. 512-515.
- Voce: *Sacco Antonio*, a cura di Lorenzo Colavecchia, in Archivio Multimediale degli Attori Italiani (A.M.At.I), 08/06/2012 (ultima consultazione: 23/09/2018).
- Voce: *Ugolini Alberto*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 266-267.
- Voce: *Vitalba Antonio*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 271-272.
- Voce: *Zanuzzi Francesco*, in BARTOLI FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, per li Conzatti a San Lorenzo, 1781-1782, vol. II, pp. 288-289.

ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI DOTTORATO

Studente: Elena Zilotti **matricola:** 956227
Dottorato: Storia delle Arti
Ciclo: XXXI

Titolo della tesi: *Prassi teatrale e pensiero drammatico di Francesco Albergati Capacelli sulle scene del secondo Settecento*

Abstract:

La presente tesi di dottorato si propone di mettere a fuoco il lavoro teorico e pratico di Francesco Albergati Capacelli (1728-1804) non solo in qualità di commediografo, traduttore, critico, ma anche di attore, allestitore, direttore e patrocinatore di spettacoli teatrali.

Il lavoro intende mostrare come Albergati abbia operato nello spazio compreso tra due ambiti rappresentativi che hanno caratterizzato il XVIII secolo: da un lato il mondo dei professionisti, dall'altro le realtà drammatiche sorte in seno a gruppi di nobili dilettanti.

Al fine di dimostrare come Albergati si possa inserire a pieno titolo nel clima di cambiamento del mondo teatrale del secondo Settecento (non solo dal punto di vista intellettuale, ma soprattutto da quello pratico, di gestione e allestimento della messinscena) la tesi, servendosi di numerose fonti d'archivio, offre una panoramica delle diverse esperienze teatrali di Albergati fra teatro privato e scene pubbliche: in particolare nel territorio bolognese, nelle città di Verona, Venezia e Parma (nell'ambito del concorso drammatico patrocinato da Ferdinando di Borbone).

This thesis intends to focus on the theoretical and practical work of Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), not only as a playwright, translator, critic, but also as an actor, stager, director and patron for theatre performances.

This work aims to show Albergati's activity within the space included between two performing areas which characterized the XVIII century: on one side the world of professionals, on the other side the performing experiences originating from groups of noble amateurs.

In order to prove how Albergati can legitimately fit in the mood of change in the eighteenth-century theater world (not only from an intellectual point of view, but also and mainly from a practical, management-and-staging of the production one) this thesis, making use of many archive sources, presents an overview of Albergati's different theatre experiences, ranging from private theatre to public scenes: especially in the area of Bologna, in Verona, Venezia and Parma (in the context of the dramatic contest patronised by Ferdinando di Borbone).

Firma dello studente