

IL TEATRO CAPODISTRIANO NEL SETTECENTO

LEA ŠIROK
Capodistria

CDU 792(497.4Capodistria)“17”
Sintesi
Novembre, 1997

Riassunto: L'autore presenta l'attività teatrale ed il teatro di Capodistria nel Settecento. Pur subendo la forte influenza delle esperienze veneziane, gli autori capodistriani si distinguono per una certa originalità derivata dalla realtà cittadina nella quale vivevano. Seguivano attentamente e conoscevano tutte le implicazioni dello sviluppo dei generi teatrali e del teatro delineatisi nel Settecento come elementi essenziali di una vera industria dello spettacolo.

Alcuni appunti sul teatro veneziano del secolo XVIII

Capodistria è stata per cinque secoli (1279-1797) parte integrante della Repubblica di Venezia. Fino al Settecento, quando l'Inghilterra, la Francia, i Paesi Bassi e la Germania presero il sopravvento, la Repubblica di Venezia fu il mercato principale dello scambio di merci tra l'Europa e l'Oriente. Nella situazione di grave disagio economico e politico per la Repubblica veneta, questa cercava di proteggere la propria sopravvivenza “*trincerandosi in uno sterile neutralismo all'esterno e un miope conservatorismo all'interno*”¹.

La crisi economica colpiva in particolare modo la stabilità patrimoniale delle famiglie patrizie più ricche, che nel secolo precedente con gli investimenti nei teatri avevano contribuito “*alla messa a punto di una efficiente macchina organizzativa*”². Ne conseguì che molti teatri vennero chiusi tanto che il loro numero diminuì da 20 nel Seicento a 13-14 edifici agibili nel secolo seguente. Il Settecento è stato il secolo delle riforme teatrali sia sul piano organizzativo che sul piano dei generi. La condizione diretta dei proprietari tendeva a scomparire e di pari passo si venivano affermando due nuovi sistemi di conduzione: il sistema imprenditoriale e quello della conduzione societaria. Il mecenatismo, che nel secolo precedente era quasi l'unica forma di sostegno degli artisti, nel Settecento cominciava a scomparire e il teatro assunse una grande importanza come fonte di guadagno. Durante il

¹ N. MAGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

² L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

secolo si trasformò in una vera industria dello spettacolo, dove si intersecavano vari interessi.

Per assicurarsi un guadagno maggiore, gli impresari aprirono i teatri al vasto pubblico. Per la prima volta le sale teatrali divennero luogo di ritrovo pubblico. Ciò favorì la formazione di un pubblico numeroso, differenziato, costante ed appartenente a diverse classi sociali, che con il biglietto d'ingresso comprava lo spettacolo teatrale. I rappresentanti dell'alta borghesia, i mercanti e alcuni rappresentanti del popolo, tra i quali c'erano principalmente i domestici e i manovali, con il biglietto a basso prezzo "acquistavano l'illusione di essere immessi a un rito di parità di classe elitaria"³.

Tutti questi cambiamenti - tra i quali la continuità dell'uso di uno spazio teatrale stabile e la specializzazione dei teatri per alcuni generi erano i principali contributi veneziani all'arte teatrale nel Settecento - portarono ad una concorrenza accanita. E mentre da una parte si arricchirono i repertori che attiravano a Venezia gli interpreti più famosi, i capocomici più esperti e gli impresari più intraprendenti, dall'altra parte si avevano anche conseguenze negative, tra le quali la qualità minore delle rappresentazioni che diventavano sempre di più dei prodotti artigianali a piacere del pubblico e sempre meno l'espressione dell'arte.

Parallelamente alla riforma sul piano organizzativo avveniva anche la riforma dei generi teatrali: dalla tragedia, quando con il successo della *Merope* di Scipione Maffei si verificò "il primo vero trionfo in Italia d'un opera letteraria sulle pubbliche scene"⁴, all'opera, dove si affermò la tendenza all'equilibrio tra i vari generi dell'arte, mentre il libretto acquistava sempre più dignità artistica.

La collaborazione tra il compositore Baldassarre Galuppi, soprannominato *Il Buranello* e Carlo Goldoni come librettista ha in effetti contribuito alla nascita e all'affermazione di una variante dell'opera buffa "di un'opera comica veneziana in contrapposizione alla ormai diffusa buffa napoletana"⁵. Con le scenografie esigenti di contenuto eroico e mitologico si facevano valere accanto all'opera sempre di più anche i balli. Nonostante il fatto che l'opera, per tutto il secolo, fosse ancora sempre lo spettacolo principale, la commedia divenne la sua concorrente, fino a contrassegnare alcuni periodi del secolo XVIII. Da qui scaturiva una maggior disposizione a mettere in scena la commedia in alternativa con l'opera.

E mentre nel Settecento si aveva "*la fine irreparabile della commedia dell'arte*"⁶, l'episodio centrale della vita teatrale a Venezia era il teatro di Carlo

³ *Ibidem*.

⁴ G. ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1962.

⁵ N. MAGINI, *op. cit.*

⁶ F. TAVIANI e M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982 p. e., 1986.

Goldoni. Egli fu uno dei primi intellettuali di estrazione borghese che vivessero della propria libera professione. La sua richiesta di uno stipendio statale riflette *la sua coscienza professionistica, in anticipo e in contrasto coi tempi*⁷.

Goldoni sfruttò la commedia dell'arte e la sua popolarità come base per la metamorfosi graduale del teatro comico. Siccome fu un eccellente conoscitore della vita teatrale sul palcoscenico e dietro le quinte, sapeva di poter realizzare le proprie richieste soltanto tenendo in considerazione due fatti importantissimi: da una parte, la poca disposizione degli attori a sottostare al rigido controllo operato dall'autore sul testo e dall'altra il pubblico viziato nel godersi le arlecchinate dei personaggi mascherati.

Per queste ragioni scrisse nella sua prima commedia, *Momolo cortesan*, il testo intero soltanto per il personaggio principale, mentre nelle commedie successive venne interamente scritto per tutti i personaggi. Gli si deve anche la soppressione delle maschere della commedia dell'arte. Le tematiche del teatro goldoniano scaturivano dall'analisi della realtà, ossia della società, per la quale era caratteristico lo scontro tra borghesia e nobiltà. Goldoni anticipava in diversi punti delle sue proposte poetiche i fondatori del dramma borghese, *di quel "genere serieux", di cui avrebbe parlato Diderot: una commedia intermedia tra la vecchia tragedia eroica e la vecchia commedia ridicola; un'opera in cui fosse posto per la virtù, e non, ancora una volta, per virtù eroiche e sovrumane in cui l'aristocrazia aveva idoleggiato se stessa, ma le virtù medie, quelle del borghese Pantalone, delle loro mogli e figliuole, le virtù che tutto il giorno i mercanti e i popolari di Venezia mettevano in pratica nelle case e nei mezzà. Un'opera allora che nella sua medietà di soggetto e di tono, rispecchiasse la vita reale, fuori della situazione eroica della tragedia, fuori della stilizzazione farsesca della commedia a soggetto*⁸.

Nella seconda metà del secolo Venezia era anche il centro che contribuì alla diffusione e all'affermazione del nuovo genere drammatico, "le genre serieux", arrivato in Italia in ritardo rispetto ad altri paesi europei. Il dramma borghese incontrò nella Repubblica veneta e altrove avversari e critici durissimi.

Eppure, constata Roberta Turchi⁹, la commedia lacrimosa e il dramma nero erano non soltanto la scelta, ma la necessità, dopo il vuoto che Goldoni aveva lasciato dietro di sé. Dal momento che i nuovi commediografi non erano capaci di ripetere l'esperienza goldoniana, era urgente trovare nuove formule, capaci di smuovere il teatro dal punto morto nel quale venne a trovarsi alla fine del Settecento.

⁷ I. ZORZI, *op. cit.*

⁸ G. PETRONIO, "Linee e direzioni di un saggio su Goldoni", in *Il punto su Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

⁹ AA.VV. *Il teatro italiano. La commedia del Settecento*, a cura di R. Turchi, Tomo secondo, Torino, Einaudi, 1987.

IL TEATRO E LA VITA TEATRALE A CAPODISTRIA

1. L'edificio teatrale

L'edificio che nel secolo XVIII ospitava il teatro pubblico e l'Accademia dei *Risorti* è l'edificio situato nell'odierna Via Verdi, dove attualmente si trova la sede dell'Unione delle organizzazioni culturali e anche il teatro, ed è l'edificio dove nel Settecento aveva la sua sede il teatro. Testimoniano questo fatto vari documenti. Uno di questi è la lettera di Gerolamo Gravisi, datata il 15 marzo 1760, che il marchese voleva spedire ad un amico ignoto.

Nella lettera, nella quale parla dell'evoluzione delle accademie capodistriane e dello sviluppo del teatro, scrive: *Certo egl'è, che il Teatro ... ebbe con le lettere ... una relazione ben grande in ogni tempo perché nel rinnovarsi dell'Accad. Nel 1646, fu sorto nel luogo stesso il teatro nel 1647, con il titolo di Accad. Justinopolitana e Rediviva ...*¹⁰

Altro documento importante è la domanda, che il marchese Andrea de Gravisi Barbabianca Bocchina depositò nel tribunale capodistriano contro i nuovi affittatori dell'edificio, ossia i successori dell'accademia, che pagava l'affitto regolarmente fino al 15 agosto del 1805, quando smise la sua attività. Dal documento si capisce che il locale con gli annessi nel quartiere del Belvedere, utilizzati dal teatro accademico, erano sin dagli inizi di Gian Domenico-Grison, mentre la casa era annualmente aggravata con 12,8 L. a vantaggio della famiglia Rodella di Popечchio (Podpeč).

Il 3 settembre 1649 il patrimonio e gli oneri di Grison passarono in proprietà di Filippo d'Ambrosi, *il quale perciò divenne il pagatore della sud.ta livellaria pensione di l. 12.8 verso la sudetta Famiglia Rodella*¹¹.

Nel 1650, l'imposta di L. 12.8 sull'aggravio della casa a Capodistria venne venduta dalla vedova del defunto Pietro Rodella, signora Barbara, a Domenico Tiepolo *indicando nei sud.ti Strumenti sub B. et C. essere essa instituita a carico della Casa posta in Capodistria in contrada Belveder, era in origine del sud.to Grison e fin d'allora convertita e ceduta per uso di stanza dell'accademia.*

A quei tempi la casa venne mutata in sede dell'Accademia, che da allora in poi pagava 60 lire per l'affitto annuo a Giulia d'Ambrosi, mentre in seguito il tribunale decise che l'Accademia dovesse pagare 31 L. a Andrea Tiepolo e il rimanente a Giulia d'Ambrosi. *Ecco la costituzione del Capitale di L. 519 :14 a debito dell'accademia sempre redicato al primitivo titolo Grison sopra l'originario livello di L. 12.8 all'anno, cioè sulla casa e fondo convertito in locale ad uso d'accademia e*

¹⁰ Pokrajinski arhiv Koper (= PAK) [Archivio regionale di Capodistria], "Archivio della famiglia Gravisi".

¹¹ PAK, "Carte Pellegrini".

*poscia in Teatro accademico*¹².

Dopo la morte del Grison, in base all'eredità, tutto il patrimonio e gli oneri sulla suddetta casa di 12.8 L. passarono in possesso a Girolamo Gravisi ed eredi. Così l'Accademia ed il teatro accademico pagavano regolarmente l'affitto annuo per l'edificio alla famiglia Gravisi fino al 15 agosto del 1805.

Dopo questa data i nuovi proprietari dei palchi s'impossessarono dell'edificio e non vollero più pagare l'affitto ai Gravisi, che passarono l'affare al tribunale.

Nel lavoro dello storico Baccio Ziliotto su *Capodistria*¹³ è menzionata la costruzione del nuovo teatro. *Il desiderio di qualche passatempo indusse i cittadini ad erigere un teatro pubblico più ampio, che si aprì nel 1664 ...*, ma non scrive né dove fosse situato né quanto grande fosse.

Lo stesso autore parla del *Teatro dei Risorti*¹⁴, quando descrive le vicende delle accademie capodistriane e dello sviluppo collegato della letteratura, del teatro e della cultura in Istria e nel Capodistriano in generale. Anche Giuseppe Caprin, nell'opera *L'Istria nobilissima*¹⁵, cita brevemente del teatro che ritiene situato nell'edificio nel quale nel Seicento era istituito il Collegio dei Nobili. *Nell'interno dell'edificio si era costruito un elegante teatro che serviva per le dispute letterarie e per dare, durante il carnevale, rappresentazioni sceniche, cui assisteva la parte più eletta della cittadinanza*¹⁶.

Riguardo al fatto, che il collegio venne istituito e poi ripristinato nel 1675, è possibile, a nostro avviso, che le due scuole, l'Accademia e il collegio, avessero le loro sedi e riunioni nello stesso edificio restaurato, che usavano anche per le presentazioni pubbliche delle tesi degli studenti. Certamente, però, i *Risorti* nel Settecento avevano il locale proprio in Via Belvedere, del quale abbiamo parlato già sopra. Abbiamo trovato la conferma nel lavoro di Baccio Ziliotto¹⁷, da dove abbiamo tratto anche la citazione dai *Commentari* del vescovo di Cittanova, Tommasini. *Al presente hanno quei virtuosi un' Accademia, mercè l'eccitamento dell'Eccl. Marcantonio Grimani podestà e capitano di essa città, e gli hanno comperata una bella casa, in cui al presente s'è trasferita la scuola pubblica, e col favor del medesimo dalla benignità pubblica hanno ottenuto un contratto perpetuo a stabilimento di quella, sovra gli strumenti e sentenze.*

In memoria del Grimani, è rimasta l'epigrafe, sulla quale si legge:

¹² *Ibidem.*

¹³ B. ZILIOOTTO, *Capodistria*, Trieste, Editrice La libreria Giuseppe Maylander, 1910.

¹⁴ B. ZILIOOTTO, "Accademie e Accademici di Capodistria (1478-1807)", *Archeografo Triestino* (= AT), Trieste, vol. VIII (1944).

¹⁵ G. CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, Trieste, Libreria F.H. Schrimpf, 1905.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ B. ZILIOOTTO, "Accademie e Accademici", *cit.*

ACCADEMIA JUSTINOPOLITANA - M. ANTONI GRIMANI - PRAET. PRAEF. OPT. FOVENTE CALORE - ET VENETO - SENATU FAVENTE - REDIVIVA - MDCXLVII.

nonché l'invito ad una Pubblica Accademia, alla quale gli studenti hanno recitato una pastorale¹⁸.

RAPPRESENTANDOSI UNA PASTORALE
DAI SIGNORI CONVITTORI DEL COLLEGGIO
DI CAPODISTRIA

Alla presenza del Reverendissimo Padre

GIUSEPPE DI
S. FRANCESCO

PREPOSTO GENERALE DELLE SCUOLE PIE

Dopo una Pubblica Accademia recitatagli dalli
medesimi

Si deve anche accennare all'edificio del secolo XV, del "Teatro vecchio". Questo era situato nella parte bassa della città, nella zona che va dalla casa di Carpaccio, dietro la taverna fino alla piazzetta, che si trova dietro il casamento che sta di fronte al mercato odierno. L'edificio si trovava nell'omonima calle, che oggi non esiste più, come non esiste più il "Vecchio teatro", demolito nel 1940. I resti del portale gotico sono custoditi nel lapidario del Museo regionale di Capodistria. Da nessun documento e neppure dagli scritti degli storiografi abbiamo potuto trovare qualche dato sull'uso dell'edificio nel secolo XVIII.

1. 2. I proprietari dell'edificio teatrale

I proprietari dell'edificio teatrale erano nel Settecento i Gravisi, mentre era in affitto permanente dell'Accademia dei *Risorti*. Dai "libri della cassa della comunità"¹⁹, dove si trovano annotate delle spese per il pubblico teatro, si vede che per la manutenzione dell'edificio e suoi interni provvedeva il consiglio della comunità.

Nel 1759 vennero spese 40 lire per il "*camerino fatto a comodo d'ascoltar meglio per la parte del signor Cape.no*" 25 lire costava il lavoro "*per accomodar le scene, li cieli ed altro*", somme più piccole hanno speso ancora per la riparazione della serratura sulla porta del pubblico teatro, per la riparazione dei corridoi e del tetto.

Nel 1760 vennero rivestite le pareti del "*Camerino del Teatro*" con carta, nel 1764 si ebbero delle spese straordinarie per la riparazione degli "*scuri*" e nel 1778

¹⁸ PAK, "Archivio Gravisi".

¹⁹ Archivio di Stato Trieste (= AST); Archivio municipale di Venezia (= AMV); Archivio municipale di Capodistria (= AMC), "Amministrazione, Cassa della spettabile comunità".

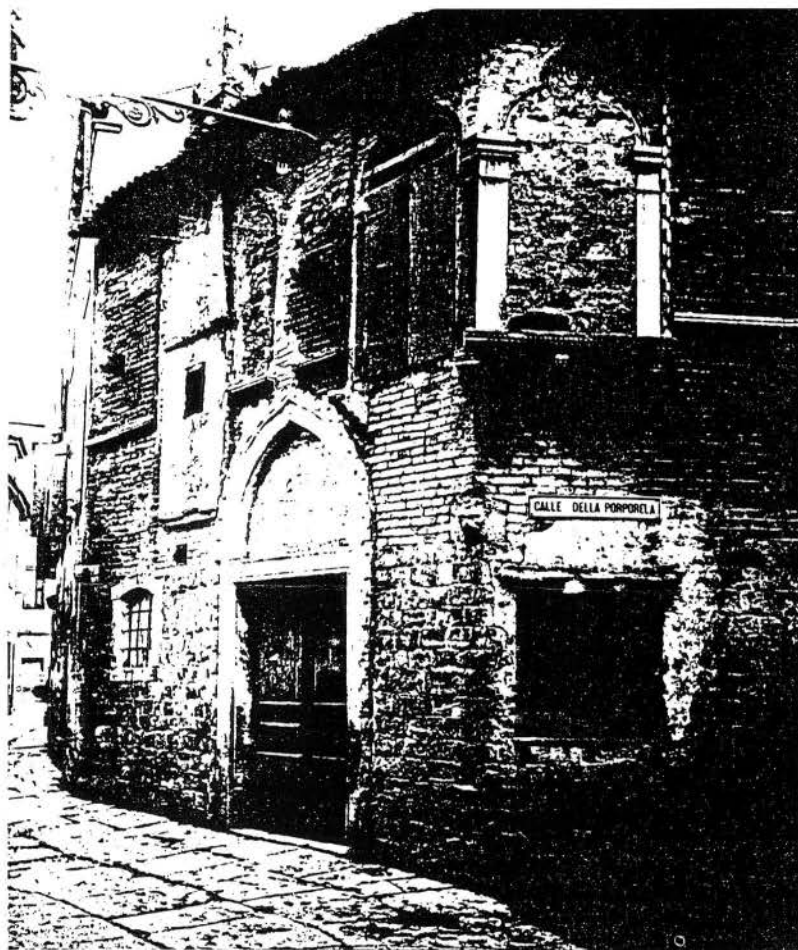


Fig. 1 - Il teatro vecchio demolito nel 1940, come si presentava nel 1939.
(SEMI, Francesco, *Capris, Iustinopolis, Capodistria*)

vennero di nuovo spese somme più ingenti per il restauro degli esterni e degli interni della casa teatrale. Così vennero rinnovate le finestre e pagate 300 lire “*in occasione delle Scene e Tendonì provvedute per questo pubblico teatro, giusto la commissione dalli spettabili Sindici*”.

Dalla nota dei libri di cassa veniamo a sapere che già nell’anno seguente furono pagate 526.16 lire al signor Bortolo Manzioli per la “*Ri[mi]ssione del sipario, quinte a cielo stabile le dieci quinte a l’orizzonte della reggia di questo*

²⁰ B. ZILIO, “Aspetti di vita politica ed economica del Settecento”, *Pagine Istriane (= PI)*, Trieste, n. 7-8, IV serie.

²¹ *AMV - AMC*, “Amministrazione”, *cit.*

Pubblico teatro” mentre il pittore “*Matteo Furlanetto*” ricevette 233.7 lire della seconda rata per i lavori che avrebbe dovuto fare nel teatro.

La cassa della comunità registra spese per il teatro ancora nel 1784 e cioè 66.9 lire, 190 lire nel 1793, 23 lire nel 1794 e nel 1799, 84 lire utilizzate per alzare la parte del teatro dove era situata l’orchestra.

A Capodistria, il teatro, a causa delle esigue risorse finanziarie, non poté organizzarsi ancora come un’attività di profitto, come nello stesso secolo succedeva a Venezia. Dai documenti d’archivio riusciamo a capire, che alcuni spettacoli venivano finanziati dal podestà in persona. Alla riunione pubblica dell’*accademia dei Risorti* nel 1755, Lodovico Belgramoni lodò il podestà Pietro Dolfin “*per spettacoli di eccezionale magnificenza offerti alla città con un suo privato dispendio*”²⁰.

Nel documento d’archivio del 1798²¹ leggiamo che i cittadini finanziavano le rappresentazioni con le offerte volontarie. Così il sindaco Bruti scrive a Venezia che all’impresario della compagnia comica veneta, che reciterà durante il Carnevale a Capodistria, pagheranno due mance al mese, oltre allo stipendio, che gli sarà pagato in due rate: *ottenuti nelle consuete volontarie offerte, che si riscuoteranno in due rate e non s’incomincerà ad esigerle se non che all’arrivo dei comici stessi, sicchè formar possano la sud.ta somma, senza della quale non è sperabile, che il Pagani s’induca ad assumere l’impresa.*

Riguardo al fatto che nei documenti della cassa della comunità regolarmente appaia il nome teatro Pubblico, possiamo supporre che per le rappresentazioni teatrali veniva pagato l’ingresso. Non possiamo dire niente invece sul prezzo del biglietto d’entrata. Ci conferma questo la nota nelle regole per gli studenti del Collegio dei Nobili: *Le spese per Accademie, recite Teatrali se si facessero, e Palchi per leciti pubblici spettacoli saranno pagate dal convittore*²².

Il teatro capodistriano aveva dunque diverse fonti di reddito: i mezzi finanziari della comunità, mezzi dai biglietti d’ingresso, i contributi volontari dei cittadini e raramente succedeva che finanziasse la rappresentazione il podestà in persona. È evidente che questi mezzi erano esigui anche a causa dell’impoverimento dell’aristocrazia capodistriana. Questa, a differenza di quella veneziana, era l’aristocrazia per antonomasia. Infatti, tutti i suoi beni e patrimoni provenivano dalle rendite della terra, mentre il patrimonio di moltissime famiglie nobili veneziane provenivano dal commercio. Infatti i nobili capodistriani sostenevano - in armonia con la maggior parte dell’aristocrazia europea del periodo - che le “arti meccaniche”²³ recano danno al loro onore. Le grandi carestie del secolo XVII infersero danni gravissimi a tutte le famiglie nobili, che economicamente non si ripresero più.

²² PAK, “Archivio Gravisi”.

²³ Tra le “arti meccaniche” erano compresi anche il commercio e l’imprenditoria.

2. Il teatro pubblico a Capodistria.

Nel secolo XVIII sono state sicuramente eseguite le rappresentazioni teatrali nel periodo del carnevale²⁴ nel 1737, 1743, 1751, 1754, 1759, 1760, 1763, 1764, 1767, 1769, 1777, 1778, 1779, 1782, 1784, 1793, 1794, 1798, 1799, e poi appena nel 1806.

Tra queste diciannove note alcune segnano soltanto le spese per le riparazioni del teatro e non le spese per lo spettacolo teatrale in se stesso.

Così per esempio nel 1760 la spesa della Cassa della comunità era costituita da trenta lire per *“l’incartata del Camerino del teatro”*, oppure quella del 1767, quando hanno pagato dodici lire per la *“Mancia alle guardie di Soldati al Teatro per dodici”*. Nel 1778 la cassa pagò 150 lire al signore Ottaviano Zarotti *“per suprir alle spese occorrenti per [...] che si faranno nel corrente Carnevale in questo Pub.o Teatro come da Comiss.one deli Msg.ri SS. Sindici”*, e 31 lire al mastro Vincenzo Zucca muraro *“per materiali e fatture impiegate nel restauro occorso in questo Pub.o Teatro”*, poi diedero 20 lire al mastro Maria Longo Fenestrero *“per sei Finestrini fatte per uso di questo Pub.o Teatro”* e 300 lire a Pietro Franco *“da esso spese in Tende ed altro in occasione delle Scene e Tendon provvedute per q.sto Pub.o teatro”*.

È interessante anche la spesa del 1779, quando Bartolamio Manzioli ricevette 26:16 lire *“in risarcim.to di altrettante da esso pagate nella ri[mi]ssione del sipario, quinte a cielo stabile; non che le dieci quinte a l’orizzonte della Reggia di questo Pubb.co Teatro”* e il signor Matteo Furlanetto, pittore, ebbe il risarcimento di 230 *“per le fatture d’esser devono da lui eseguite per servizio di questo Pub.co Teatro”*.

Le altre annate contengono la nota della spesa esplicita per lo spettacolo teatrale. Ad un primo sguardo sono veramente pochissimi gli anni in cui il teatro era attivo. Bisogna però precisare che nella cassa della comunità venivano annotate soltanto le spese del comune e come abbiamo visto, gli spettacoli teatrali venivano finanziati anche da altre fonti. Purtroppo, di questi *“probabili spettacoli”* non abbiamo trovato nessuna nota.

2. 1. Gli impresari e le loro compagnie

Durante il carnevale venivano a Capodistria gli impresari dalla Repubblica di Venezia e, come abbiamo visto, venivano in prevalenza pagati dalla comunità.

Negli anni 1763, 1764 e poi nel 1779 organizzava gli spettacoli teatrali il

²⁴ *AMV - AMC*, *“Cassa della spettabile comunità”*.

signor Bortolo o Bartolamio Manzioli. Nelle lettere²⁵ che il veneziano Nicolò Venier spediva al “Ecc.mo Bortolo Manzioli” da Capodistria purtroppo non c’è nessuna notizia della sua attività impresariale e neanche di teatro in generale.

Nonostante ciò è ovvio che il capodistriano Manzioli svolgesse attività di impresario in diverse stagioni. Siccome non aveva una propria compagnia teatrale, il suo lavoro era quello di contattare i gruppi teatrali veneziani ed invitarli a Capodistria. Probabilmente il Manzioli dirigeva in persona anche l’allestimento degli spettacoli teatrali, disponendo quanto occorreva per la loro messa in scena.

Come organizzatori delle rappresentazioni teatrali sono nominati ancora il capodistriano Belgramoni, per la stagione del 1737, nel 1784 il Piavana Guadagnini dove esplicitamente scrive “*Impres.o di qto Teatro nel Carnovale decorso*”, e anche nel 1793, dove sta scritto che la cassa della comunità ebbe delle spese per pagare l’“*impresario della Compagnia Bufa che recita nel presente Carnevale in questa città Antonio Tilotà*” e nel 1798 avrebbe dovuto essere impresario il veneziano Pagani, ma la retribuzione fu data all’impresaria Clementina Medebach.

Dalla lettera del sindaco capodistriano Agostino Bruti, datata il 16 agosto 1798 e mandata “*All’ Ecc.mo Sig. Governatore*”, possiamo trarre altre conclusioni interessanti. Trascriviamo qui la lettera per intero:

Non perdendo di vista questo Ecc.mo Sig. Governatore tutto ciò che può confluire non solo al bene, e reale vantaggio; ma ancora al decoro ed onesto sollievo, e piacevole trattenimento di questa città, ad onta delle difficoltà di avere una sufficiente Compagnia Comica, la maggior parte delle quali hanno trovato impiego nello Stato Papale; e ciò nonostante non avendo cessato di far tenere gli opportuni maneggj, trovo tutta la buona disposizione nella Compagnia Pagani, che si attrova attualmente a Venezia di occupare questo teatro per l’autunno e Carnevale; con condizione però, che siano permesse all’Impresario due mance al mese, e che gli vengono somministrati Zecchini sesanta da l. 11 ., e l’altra in Carnevale a titolo di regalo - Sull’impossibilità dunque di poter sostituire un’altra Compagnia, e sul pericolo di veder chiuso il Teatro anche nel Carnevale; i Sindici Deput.; ottenuti i debiti permessi, eccitano i loro concittadini, ad essere più generosi nelle consuete volontarie offerte, che si riscuoteranno in due ratte, e non s’incomincerà ad esigerle se non che all’arrivo dei comici stessi, sicché formar possano la sud.ta summa, senza della quale non è sperabile, che il Pagani s’induca ad assumere l’impresa²⁶.

Significa che a Capodistria, mezzi finanziari permettendo, si organizzavano spettacoli teatrali anche in autunno e non soltanto durante il carnevale, come d’altronde era consuetudine a Venezia.

Altro dato interessante da notare è il fatto che il sindaco chiami le offerte di

²⁵ PAK, “Carte Cadamuro-Morgante”.

²⁶ AMV - AMC, “Cassa della spettabile comunità”.

cittadini “consuete”, il che significa che effettivamente erano una delle fonti con le quali sovente si pagavano le recite teatrali. Il fatto che il Brutti solleciti i concittadini ad essere più generosi può invece dimostrare che le offerte volontarie cominciavano ad essere una spesa superflua per le famiglie nobili in grave crisi patrimoniale.

Oltre a questo è esplicito che le compagnie comiche venissero a Capodistria per un periodo superiore ai due mesi, che mettessero lo spettacolo in scena sul posto e che presumibilmente in questo periodo, recitassero più di un solo pezzo drammatico.

Già questi modesti dati ci danno un quadro interessante dell'attività teatrale a Capodistria, che non era soltanto un'attività dilettantesca, ma si professionalizzava sempre di più, cosicché il teatro diventava un'istituzione, con propria struttura organizzativa, con spazio teatrale stabile, con rappresentazioni regolari e con pubblico costante.

Come abbiamo già detto il pubblico svolse a Venezia il ruolo più importante nel senso della professionalizzazione e dell'apertura del teatro verso l'esterno. Così sappiamo che frequentavano i teatri veneziani anche i domestici, che nel Settecento aumentarono considerevolmente. L'aumento fu dovuto al fatto che nel Settecento cominciavano ad assumere domestici anche i borghesi e i mercanti più agevolati. E poi, la mano d'opera aveva un prezzo sempre minore perché affluivano nella città molti contadini e lavoratori manuali in cerca di un lavoro meno pesante e meglio retribuito. La vita del servitore era la migliore di tutti i lavori manuali, e la sua condizione era molto invidiata e ambita. Proprio i domestici erano i primi rappresentanti del popolo che avessero l'accesso alle biblioteche e ai giornali dei loro padroni e cominciarono così anche a scrivere e leggere.

Di questo fatto, se cioè anche a Capodistria il teatro cominciasse ad aprirsi ad altri strati sociali, oltre a quello della nobiltà, non possiamo dire niente in quanto i documenti d'archivio non ne parlano, e tacciono sul teatro in generale.

A nostro avviso è possibile, che anche a Capodistria, come a Venezia, venissero a teatro i borghesi e i mercanti, i nuovi ricchi, seppure fossero in pochi e non così ricchi come quelli veneziani. E forse vi poteva entrare qualche domestico, nonostante che il divertimento del popolo durante il carnevale fosse come descritto:

A Capodistria, Trieste, Pirano e a Buje usavano recitar favole e commedie, ma le maschere della scena ben dovevano scender in piazza sulla via, e la satira sospettosa a faccia aperta, prendeva ardire sotto morettina. Era la festa di messere e di madonna, era il piacevole svago dei lustrissimi. I popolani si radunavano nei piazzali dinanzi alle chiese o su un campo e danzavano le loro danze tradizionali²⁷.

²⁷ Dr. GRAINS, “Carnevali istriani d'altri tempi”, *Il Palvese*, an. I, 1907, n. 6.

2. 2. *Il teatro capodistriano come spazio per la messa in scena dei lavori teatrali*

Il teatro capodistriano mostra ancora oggi la struttura architettonica del teatro veneziano, che nel Seicento si affermò con il palco incorniciato con la boccascena, con lo spazio per l'orchestra, con le gallerie, divise radialmente in palchetti e disposte in quattro piani a forma di ferro di cavallo. La fossa per l'orchestra oggi non c'è più e la platea è riempita di poltrone. La ribalta del palcoscenico è collegata con la platea da scalette laterali. L'accesso sul palcoscenico è possibile anche da due porte mobili dei palchi del proscenio. Il palcoscenico è prolungato oltre la boccascena con un proscenio.

Da una nota del signor Srečko Tič²⁸ veniamo a sapere che dopo la prima guerra mondiale, l'edificio teatrale serviva esclusivamente come sala da ballo.

Nel 1933 lo prese in affitto una signora triestina e lo fece completamente restaurare. Ma fallì nel suo tentativo di ripristinare in esso le rappresentazioni teatrali. Per aiutarla nell'intento, anche i proprietari dell'edificio accesero un debito bancario di 40.000 lire. E siccome non potevano pagarlo, la banca mise l'edificio all'asta. Come dice la nota, nessuno volle comprarlo.

Dopo la seconda guerra mondiale, l'edificio venne di nuovo restaurato ed avviato alla sua attività teatrale, che nel 1953 diventò professionale con la propria compagnia stabile il proprio regista, direttore ed altri addetti ai lavori. Fu nominato "Gledališče slovenskega Primorja" (Teatro del Litorale sloveno).

Nel 1986 l'edificio venne completamente restaurato per l'ultima volta, ma la vecchia struttura non venne distrutta. Si alzò il soffitto del palcoscenico e perciò anche il tetto dell'edificio, si allungò il retropalco, si rinnovò il pavimento del palcoscenico, si misero nuove poltrone nella platea e si fece costruire la cabina per le manovre scenotecniche, vennero restaurati i camerini per gli attori, il ridotto ed il sottopalco.

Per quello che riguarda invece la scenografia, questa comincia ad affermarsi come sapere professionale e diventa "arte"²⁹ già nel Seicento, quando si allestiscono gli stupefacenti spettacoli dell'opera. Gli scenografi veneziani sviluppano una scuola con le caratteristiche proprie, la quale si distingue per l'attenuazione degli elementi più esagerati, usati negli allestimenti scenografici dell'opera.

*Si semplificano il macchinario e le attrezzature, assumendo come margine il riquadro del boccascena, la decorazione e l'arredo si riducono a pochi elementi, avviandosi al definirsi della moderna "scena-quadro"*³⁰. Il palcoscenico del teatro a Capodistria è abbastanza piccolo, perciò, probabilmente, non poteva essere

²⁸ La nota si trova nell'archivio personale del signor Srečko Tič, direttore e regista del teatro capodistriano "Gledališče Slovenskega Primorja" [Il teatro del Litorale sloveno], tra il 1953 e il 1957.

²⁹ L. ZORZI, *op. cit.*

³⁰ *Ibidem.*

attrezzato con macchinari teatrali, che nei teatri più grandi potevano occupare quasi la metà dell'edificio, ma nonostante ciò i dati delle spese della "Cassa della spettabile comunità"³¹ dicono che era equipaggiato con i mezzi tecnici elementari, che garantivano gli allestimenti scenografici e misanscenici in sintonia coi canoni del tempo.

Nel 1759 il signor Negri Marangon ricevette la paga di 25: 40 lire "per lavori e giornate fatte per accomodar le scene, li cieli ed altro", nel 1780, il signor Cernivani esigeva 61 lire "per la spesa delle illuminazioni occorsa per l'esame delle Scene fatte nel Teatro stesso", al signor Bartolamio Manzioli furono restituite le 26: 16 lire per i lavori eseguiti e cioè per la "rif[mi]ssione del sipario, quinte a cielo stabile; non che le dieci quinte a l'orizzonte della Reggia di questo Pub.co teatro", mentre nel 1798 vennero pagate 84 lire a mastro Marangon per le "spese e fatture dal med.mo eseguite in questo Pub.co teatro onde alzare l'orchestra, e così pure aver fatto n.o 5 scagni".

Dunque, il palcoscenico del teatro capodistriano era munito di quinte a cielo stabili. Prima delle rappresentazioni si apriva il sipario e il teatro era illuminato durante le rappresentazioni. È probabile che dieci quinte che si trovavano all'orizzonte del palcoscenico fossero mobili. Alla fine del secolo è stato alzato lo spazio dove era situata l'orchestra.

Della fonte con la quale illuminavano la scena e il teatro non abbiamo trovato dati precisi, ma possiamo immaginare che anche a Capodistria, come a Venezia e altrove, dapprima usassero le candele e poi le luci ad olio. Non sappiamo però se ottenessero con queste gli effetti colorati con il posizionamento delle fonti luminose dietro le bocce di vetro riempite d'acqua.

Dal documento citato sopra, veniamo a conoscenza anche del fatto, che Matteo Furlanetto, caratterizzato da Tomaž Brejc³² come un "pittore artigianalmente abile", ricevette dalla cassa della comunità 100 lire "per la seconda rata per le Fatture d'esser devono da lui eseguite per servizio di questo Pub.co teatro". Riteniamo probabile, che il pittore abbia provveduto per il sipario come per la scenografia di uno o più spettacoli.

Per quanto concerne la scenografia allestita per le rappresentazioni, abbiamo potuto dedurre ancora meno dai documenti d'archivio.

Le spese della cassa della comunità ci dicono soltanto, che per le feste del carnevale del 1759 hanno speso 120 lire, tra l'altro, anche per

"l'illuminazione, quadretto rosso e tela per far li davanti d'un Abito d'huomo All'Eroica, [...] quadretto rosso, e celeste, e Carta d'Argento ... che servì il tutto per il maestro di Ballo ed un paio Stivaletti", e nel 1780 spesero 5 lire "per la spesa

³¹ AMV-AMC, "Cassa della spettabile comunità".

³² T. BREJC, *Slikarsivo od 15. Do 19. Stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo* [La pittura dal XV al XIX secolo nel Litorale sloveno, Materiale topografico], Capodistria, 1983.

delle illuminazioni occorsa per l'esame delle Scene fatte nel Teatro stesso".

A nostro avviso, i Capodistriani preparavano accuratamente le scenografie per le rappresentazioni, ma di come queste scenografie fossero in realtà, le annotazioni esigue non ci danno alcun dato. Nonostante ciò possiamo supporre, che le scenografie allestite nel teatro capodistriano non potevano essere molto differenti da quelle allestite nei teatri veneziani. Nel corso del Settecento sono individuabili due ben precise tendenze scenografiche: la scena detta "veduta per angolo" e la scena detta "scena quadro". La prima, si sviluppò sulle premesse della scena prospettica.

Questa tendenza scenografica elaborò la "veduta per angolo", in cui all'unico fuoco centrale della scena tradizionale si sostituiscono più fuochi laterali, mentre il centro rimane occupato da un elemento architettonico ad angolo, con moltiplicazione degli effetti d'illusione e delle possibilità del gioco scenico. Questa scena, che domina le scenografie delle corti e dei teatri europei durante il Seicento e poi anche nel Settecento, è legata alla famiglia dei Bibiena³³, stirpe di almeno dieci scenografi di assoluto valore.

La seconda scenografia, detta "scena quadro", che imita l'elemento architettonico all'arcoscenico e riduce la scenografia a un fondale dipinto, si muove nella corrente di gusto, legato al vedutismo paesaggistico³⁴. Le scenografie allestite in questa maniera potevano avere anche le quinte mobili laterali, che chiudevano il quadro scenografico:

*Le quinte delimitavano positivamente lo spazio tridimensionale, ma al di là di questo non vengono usate per quel che rappresentano (da una porta dipinta non si può entrare), ma semmai per quel che sono (dietro una quinta ci si può nascondere)*³⁵.

Scene di questo medesimo tipo sono presenti nelle illustrazioni degli spettacoli goldoniani.

Per quello che riguarda la costumografia invece, bisogna dire, che accanto alle maschere della commedia dell'arte, nel XVII e nel XVIII secolo gli attori usavano il costume di pura apparenza, indipendente dal testo e dall'apparato scenico. Potremmo dividere i vari tipi di costumi in tre categorie: per le vicende ambientate nel presente, o in un passato non greco-romano - base del costume era l'abito contemporaneo; per le vicende ambientate nell'antichità classica il costume era un

³³ BIBIENA - famiglia di scenografi, allestitori e architetti italiani dei secoli XVII e XVIII. Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739) Bibiena furono gli iniziatori dell'arte scenografica, detta di "mirabile prospettiva".

³⁴ Nomineremo qui soltanto due nomi autorevoli del vedutismo veneziano del Settecento: B. BELLOTTO (1720-1780) ed il suo maestro e zio, CANALETTO, ossia Giovanni Antonio Canal (1697-1768), che fu per un periodo anche scenografo.

³⁵ C. MOLINARI, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Valecchi Editore, 1977, 2a ed 1985.

insieme stilizzato di toghe, di tuniche, di corazze e di pepi, secondo la visione che del mondo greco-romano ebbero il rinascimento e il neoclassicismo; e infine, costume di estrema libertà e fantasia per le vicende ambientate in quei paesi esotici attorno ai quali il colonialismo andava creando una diffusa curiosità.

Nel Settecento, soprattutto nei teatri lirici, era diffusa l'usanza dei nobili di regalare agli attori e ai cantanti, perché li esibissero sulle scene, i propri abiti di corte e di società. Per buona parte del Settecento, seppure cominciassero a funzionare con regolarità le imprese di noleggio, e facesse la sua prima comparsa il figurinista di professione, le corti continuarono a sovvenzionare gli attori e a rifornirli, attraverso donativi personali di costumi. Infatti, le spese per i costumi erano molto ingenti, specie per l'opera seria che esigeva un vero costume di fantasia o all'antica, mentre l'opera buffa si dava con costumi generici, abiti alla moda.

Appena sul finire del Settecento incomincia la riforma del costume, fondata sulla verosimiglianza storica. L'attore francese Talma (1763-1826), nella sua interpretazione del *Brutus* di Voltaire, si presentò con braccia e gambe nude, coperto da un semplice telo di lana. Così anche il costume, che per secoli aveva ceduto alla moda, nel periodo dell'Illuminismo, si riprese la rivincita.

2. 3. *Gli spettacoli*

Nel carnevale del 1737 i Capodistriani pagarono dalla cassa della comunità 150 lire per le “*opere rappresentate ed altre cose occorse nel Teatro*” e nel 1751 pagarono la stessa cifra per le “*opere recitative*”. Poi veniamo a sapere che nel 1759 avevano introdotto anche a Capodistria la moda dei balli, della quale abbiamo già parlato nel capitolo sui teatri veneziani e hanno pagato “*per le recite dell'opere nel Teatro, ... che servì tutto per il maestro di Ballo ed un paio Stivaletti*”. Che i balli fossero in voga anche a Capodistria, testimonia la spesa del 1754, dove è scritto: “*Spesi in una Moda di nove balli*”.

Oltre alle rappresentazioni recitative, tra le quali probabilmente prevalevano quelle della commedia dell'arte, a Capodistria organizzavano anche le serate musicali. Così nel 1743 spesero 36 lire “*Per spesi per li suonatori venuti da Trieste*”, e nel 1761 pagarono 13 lire “*per spese dell'Accad.a alli primi violini*”.

Qualcosa sul genere degli spettacoli potrebbero dirci gli aggettivi delle compagnie comiche venute a Capodistria. Ma purtroppo abbiamo soltanto due annotazioni di questo genere: nel 1769 sono “*i comici*”, nel 1794 era una “*Compagnia Buffa*”.

Sarebbe troppo dire che dalla annotazione “*Compagnia Buffa*” possiamo dedurre che questa compagnia allestisse spettacoli dell'opera buffa, sebbene non possiamo assolutamente escludere, che tali spettacoli fossero stati presenti nel teatro capodistriano.

La più interessante tra le annotazioni ci pare la spesa del 1763, dove è scritto: *Per contanti al Sg. Bortolo Manzioli per la replica della Commedia del Filosofo Inglese desiderata da S.S.Pod e Cap.nio per l'illuminazione l. 14.*

La commedia di Goldoni, *Il filosofo inglese*, ebbe la sua prima a Venezia nel teatro San Luca, nella stagione teatrale 1753-54. Per Goldoni questi erano gli anni pieni di problemi, quando a causa delle divergenze artistiche lasciò Medebach e si trovò alle prese con la nuova compagnia e un teatro molto più grande del primo e perciò più adatto alle rappresentazioni spettacolari dell'opera che per gli ambienti intimi della commedia borghese. Oltre a ciò doveva tener conto anche della concorrenza del Chiari. Così cercava nuove soluzioni in campo tematico, stilistico e spettacolare, con le quali avrebbe soddisfatto le esigenze del pubblico. In questo periodo scriveva i lavori di generi diversi, dai drammi e tragicommedie in versi, caratterizzati dal gusto per l'esotico e il primitivo, fino ai lavori nei quali analizzava le posizioni d'avanguardia della borghesia dell'Europa occidentale. A questi appartiene *Il filosofo inglese* che Goldoni dedicò al console inglese a Venezia, signor Giuseppe Smith.

Nell'introduzione alla commedia Goldoni esprime il suo profondo rispetto per la nazione "che pensa e che ragiona forse più delle altre"³⁶, e della quale i lavori legge "con un piacere infinito" e rimpiange il fatto di non aver imparato la lingua e di non aver visto "il paese delle Arti, delle Scienze e della buona Filosofia".

Del personaggio principale, il filosofo, Goldoni, nella stessa introduzione, scrive che egli è *un uom saggio, discreto, civile, non posto in scena per deridere il sacro nome della Filosofia, ma per esaltarla, per innamorare di essa gli animi degli uditori*. Il suo filosofo è il rappresentante evidente degli "philosophes" del secolo illuminato, che non si lasciano andare ai sentimenti, ma con l'aiuto della ragione risolvono anche le situazioni più tese.

Dieci anni dopo la prima a Venezia, la commedia è stata allestita a Capodistria due volte consecutivamente, la seconda per esplicita richiesta del podestà.

Il podestà voleva vedere ancora una volta la commedia nella quale stavano di fronte il mondo dei filosofi illuminati, personificato nell'eroe Jacobe Monduill, e il mondo aristocratico di Milord Wambert. Tra i due s'inseriva la classe sempre più rumorosa dei borghesi più o meno ricchi, nei personaggi del calzolaio Panich e dell'argentiere Blunk. I due conformavano i principi filosofici dell'illuminismo al proprio punto di vista, come d'altronde realmente accadeva nella vita quotidiana.

Prendiamo d'esempio il calzolaio Panich che in versi martelliani esplica il principio dell'eguaglianza, quando dovrebbe pagare il punch all'oste Gioacchino:

PANICH:

Ma tu che qualche cosa sai di filosofia,

³⁶ *Opere complete di Carlo Goldoni*, Venezia, Municipio di Venezia nel II. centenario dalla nascita, 1910, vol. X.

*Puoi approvar nel mondo una cotal pazzia?
Nati siam tutti eguali, quel che è nel mondo è nostro.
E dir non si dovrebbe: questo è mio, questo è vostro.
Se l'uomo dell'altro uomo si serve ed abbisogna,
Pretender pagamento mi sembra na vergogna³⁷.*

Altra caratteristica di questi “filosofi” è la loro ignoranza, della quale parla l'oste Gioacchino nella prima scena del primo atto, quando porta il giornale *Spettatore* (allusione allo *Spectator* inglese), e dice che “*senza sale in zucca, e senza discrezione, si sentirà ciascuno a dir la sua opinione*”, mentre Milord nella quarta scena dello stesso atto, dopo aver constatato che l'argentiere li dava del tu, dice dei filosofi che “*Il tu lo danno a tutti: lo danno anche ai sovrani*”.

In questa commedia Goldoni espone anche il problema della donna, che nel Settecento partecipa in modo più attivo alla vita sociale dei salotti, dove si incontravano gli artisti e letterati e discutevano dell'estetica, mentre le donne, oltre al permesso di poter partecipare nei discorsi, potevano recitare scene dai lavori teatrali oppure letterari.

La donna intellettuale, che s'interessa più dei principi di Newton e della filosofia che della famiglia, è personificata nella madama Brinde. È proprio lei la causa dell'intreccio e della lite tra Milord e Monduill in quanto il primo rimprovera al secondo di avergli sconsigliato il matrimonio con la madama per i suoi interessi personali verso di lei.

Milord si convince del fatto quando Panich gli presenta i versi d'amore, dei quali lo “*stil conciso e forte a Sachespar somiglia*”. In realtà questi versi erano scritti dal poeta Lorini alla sorella della madama, Mme. Saixon, donna alla moda. Ma Panich convince Milord che sono stati scritti da Monduill per la madama. Dopo lo smascheramento dell'intrigo di Panich e Blunk e la decisione di Milord di non uccidere Monduill, la commedia ha un fine felice. Mme. Brinde sposa Milord per proteggere Monduill al quale sarà per sempre legato il suo cuore.

Alla fine Monduill ringrazia la Filosofia, che lo aveva salvato dalla vendetta e dalla rabbia, che i suoi avversari avrebbero utilizzato contro di lui.

Perché il podestà volesse vedere ancora una volta la commedia nella quale, tra l'altro, non vi è nessuna maschera della commedia dell'arte, non ci è noto.

Sappiamo soltanto che alla prima di Venezia ebbe un successo di pubblico, affascinato dalla sua scenografia e costumi inglesi, dalla filosofia alla moda e dalla sua satira. Ed era proprio il successo delle commedie goldoniane che scatenò gli avversari di Goldoni, i chiaristi, a riempire la città di polemiche ed insolenze e dividerla in due poli.

I Capodistriani ricevevano le informazioni di questi avvenimenti di prima

³⁷ *Ibidem*, “Il filosofo inglese”, atto III, scena prima.

mano dalle lettere del conte Stefano Carli³⁸: *Qui per le strade, per le Piazze, per li caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchiare che di Commedie. Infatti c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo e S. Luca; questo per Goldoni, e quello per Chiari. Il partito del primo vuol distinguersi per la quantità, quello del secondo per la qualità delle persone. Quelle Goldoniane e queste Chiariste s'appellano ...*

Le due Commedie orientali cioè la Sposa Persiana del Goldoni e la Schiava Cinese del Chiari sono state i principi di tutte le contese ... Quindici sere che si presenta a S. Luca una nuova Commedia intitolata il Filosofo Inglese, e S. Angelo La Pamela maritata.

Forse erano proprio le polemiche che si scatenarono dopo la commedia e la sua novità ad affascinare il podestà così tanto da volerla vedere due volte. La commedia venne stampata appena nel 1757, e non ebbe molte riprese in altre città. Nella prefazione dell'edizione citata sopra è menzionata soltanto la ripresa a Modena nel 1760. È possibile, che la stessa compagnia la recitasse tre anni dopo anche a Capodistria?

2. 4. Gli attori

Ma chi erano i "Comici" che a Capodistria recitavano gli spettacoli teatrali?

Come affermano alcuni storici, recitava a Capodistria anche Camillo Federici³⁹, di origine piemontese col vero nome Giovan Battista Viasolo, legato alla regione veneta con il gruppo del capocomico veneziano Giuseppe Pellandi, per il quale recitava e scriveva testi teatrali. Il Friderici divenne uno degli autori più popolari della commedia lacrimosa di fine secolo, che negli Ottanta riuscì ad attirare il pubblico con gli "espedienti più collaudati della spettacolarità"⁴⁰: colpi di scena, varie peripezie e con le cosiddette "sbottonature"⁴¹, come le chiamavano i suoi critici, quando nell'ultimo atto di molte commedie si presentava un personaggio misterioso, si sbottonava il cappotto e dimostrando la sua vera identità puniva i colpevoli.

³⁸ PAK, "Archivio Gravisi".

³⁹ A. GENTILE, "Nesazio ed Epulo nel dramma", *PI*, 1909, n. 3, p. 50-56. In questo saggio che parla della tragedia *Epulo re* del Federici, Gentile cita Giambattista Ranzanici che nella prefazione all'omonima tragedia dell'autore Albertini, scrive a proposito della tragedia del Federici: "Federici tutto insieme valente scrittore di commedie e attore, produsse quel pezzo teatrale quando associato ad una comica compagnia, recitava a Capodistria".

⁴⁰ AA.VV., *Il teatro italiano*, cit.

⁴¹ I. SANESI, *La commedia*, Milano, Francesco Vallardi, 1935.

E siccome scrisse la tragedia *Epulo re*⁴² durante la sua sosta a Capodistria è probabile, che proprio questa compagnia la mettesse in scena anche sul palcoscenico capodistriano.

Le compagnie comiche che nel Settecento venivano a Capodistria dovevano essere simili a quella che Carlo Goldoni conobbe nel 1721, quando da Rimini, dove studiava, scappò da sua madre a Chioggia. Così scrive il grande commediografo: *Dodici persone fra comici ed attrici, un suggeritore, un macchinista, un guardaroba, otto servitori, quattro camerieri, due nutrici, ragazzi d'ogni età, cani, gatti, scimmie, pappagalli, uccelli, piccioni, un agnello: era l'arca di Noè*⁴³. Dodici persone, dunque, che vivevano come una grande famiglia in viaggio continuo, nella quale i ruoli erano nettamente divisi e dove bisognava rispettare la gerarchia, determinata dalla professionalità dell'individuo.

Dal momento che tra Capodistria e Venezia la migliore comunicazione era quella via mare, possiamo dedurre che anche a Capodistria i commedianti arrivassero con le navi. Ci aiuterà di nuovo la descrizione del Goldoni: *La barca essendo spaziosissima, vi erano molti scompartimenti, ed ogni donna aveva il suo bugigattolo con tende; era stato accomodato un buon letto per me accanto al direttore, e ciascuno era ben alloggiato*⁴⁴.

Per rendere l'idea dell'attore del Settecento ci si può servire della descrizione da *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino ai giorni nostri*⁴⁵ del Bartoli. Tra le altre biografie c'è anche quella di Giuseppe Marliani di Piacenza, che ha cominciato la sua carriera d'attore come "Ballerino da corda" in una Compagnia di Saltatori e venne iniziato nell'arte comica da Alessandro d'Affissio, Innamorato di merito:

Il Marliani in Venezia ballava di giorno co' suoi Compagni e colla Moglie, in un Casotto nella Piazza di S. Marco; e la sera recitava con gli stessi nel teatro di S. Moisè, esercitandosi nella Maschera del Brighella.

Come attore della compagnia di Medebach recitava sia nelle "Commedie all'improvviso" che nelle "studiate Rappresentazioni" e "sostenne delle parti di somma importanza, specialmente nelle cose scritte dall'Abate Pietro Chiari", e

⁴² Il Re Epulo è un personaggio storico che nel 178, 177 a. C. guidò la leggendaria battaglia contro i Romani a Nesazio. Dopo una lunghissima resistenza, la battaglia ebbe una svolta decisiva quando i Romani sviarono il letto del fiume che circondava la città fortificata. Gli Istri videro in questo un miracolo, il che provocò il panico nel quale uccisero le loro mogli e figli e li buttarono fuori dalle mura ai piedi del nemico, per non lasciare che questi li catturasse vivi. Il re Epulo si suicidò con la sua spada e molti dei suoi guerrieri lo seguirono. Fonte: D. DAROVEC, *Pregled zgodovine Istre* [Compendio di storia istriana], Capodistria, 1992.

⁴³ C. GOLDONI, *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967 e 1993.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino ai giorni nostri*, I.a edizione Padova, 1781-1782, ristampa Padova, Arnoldo Forni Editore, 1978, voll. 2.

recitò pure nelle tragedie.

Dalla descrizione del Bartoli possiamo dedurre anche qualche interessante fatto della vita privata del Marliani: *è un Uomo di capriccioso talento; che ha studiato l'arte della Cabala per facilitare le vincite nel gioco de' Lotti, e benché abbia vinto qualche volta, più è stato quello, che egli ha speso, di quello, che ha potuto guadagnare. Anche nell'arte dell'Alchimia ha cercato di fare diverse operazioni intorno alla tramutazione de' metalli ...*

Gli attori recitavano fino alla vecchiaia avanzata in quanto le recite erano loro unica fonte di sopravvivenza. Anche Marliani, nonostante la sua "età avanzata" si esercita ancora nella sua maschera, ed è applaudito sui teatri come eralo negli anni suoi meno senili. La sua abilità nell'arte, gli ha acquistata molta riputazione fra Comici valorosi ... Da questa descrizione abbiamo un'immagine chiara della grande versatilità degli attori di quel tempo. L'origine delle loro capacità di recitazione era sicuramente il modo della commedia dell'arte, nella quale, nonostante la maschera fissa e i lazzi già premeditati, gli attori dovevano adattarsi alle nuove situazioni di dialogo e della misanscena.

Marliani che, tra l'altro, era il cognato dell'impresario Medebach, recitò il ruolo di Brighella⁴⁶ nel *Teatro comico* di Goldoni.

Naturalmente qui non diremo che tutti gli attori erano uguali al Marliani o ad altri grandi attori del secolo. Quello che possiamo dire è che la maggior parte degli attori ha cominciato la propria carriera da saltimbanco, proprio come il Marliani, e poi vennero introdotti nella professione del comico, nella quale ognuno iniziava la propria via, riguardo alle circostanze e le proprie abilità.

Ma dobbiamo dire che vi furono due mondi di attori, molto diversi tra loro. Da una parte vi erano stati gli attori di estrazione dotta. Questi si preoccupavano più del fatto che venisse rispettato il testo teatrale, che della recitazione in se stessa. Le loro rappresentazioni erano probabilmente più simili a una lettura della tragedia accompagnata ed enfaticata con cambiamenti del tono e qualche gesto. Manifestavano così, davanti al pubblico d'élite, interessato al contenuto del testo, la loro adesione o alla vita della cultura o alla moda delle corti. Spesso privi di una educazione tecnica, si affidavano al loro gusto innato, alle loro qualità spontanee. Il loro luogo di recitazione era il teatro del salotto privato in qualche casa nobile.

D'altra parte vi erano stati i comici dell'arte, gli attori professionisti, che con il loro recitare, vagando da teatro a teatro, si guadagnavano i mezzi di sopravvivenza. In loro, la recitazione aveva assunto il carattere di una tecnica applicata con consapevolezza per la quale era necessario un addestramento specifico. Loro svilupparono la parte visiva dello spettacolo scenico, preoccupandosi più dell'immagine che dei contenuti del lavoro rappresentato in quanto erano queste anche le

⁴⁶ C. GOLDONI, *Il teatro comico*, a cura di Pietro Cazzani, Bologna, Editrice Ponte nuovo, 1973.

esigenze del pubblico vasto per il quale allestivano i propri spettacoli.

E mentre nei secoli precedenti, gli attori dilettanti restaurarono il rapporto smarrito fra la recitazione e il testo e così influirono largamente sul mondo degli attori professionisti, *nel Settecento non esiste più, se non in forma eccezionale, una vera possibilità di comunicazione fra i dilettanti ed i professionisti, i quali hanno ormai acquistato quasi un orgoglio di casta*⁴⁷.

Dopo la riduzione della recitazione ad un “*giuoco fantasmagorico ed inesauribile, astratto da ogni vero contenuto ideale*”⁴⁸ alla quale l’hanno portata i comici dell’arte, nel Settecento, la recitazione cominciò a trasformarsi nella direzione del realismo.

Con le pretese di esercizi regolari e il testo fisso, richiedeva una recitazione più naturale anche il Goldoni, Denis Diderot ha elaborato le sue basi teoriche nel lavoro *Paradoxe sur le comédien*. Il primo tra gli attori europei, che proponesse la recitazione più naturale, fu l’inglese David Garrick, e grazie a lui, dalla metà del Settecento in poi furono cacciati dal palcoscenico gli spettatori aristocratici, per i quali lo spettacolo era soltanto un pretesto per poter mettersi in mostra.

3. I teatri nei salotti dei nobili

Lo storico Venturini⁴⁹ afferma, che in ogni famiglia nobile di Capodistria, tra le quali ricorderemo i Sereni, i Tarsia, i Brutti, i Belli, i Del Bello, i Grisoni, i Belgramoni, i Borisi, avevano nei loro palazzi il “teatrino di famiglia”, con il quale trascorrevano le lunghe serate invernali con le rappresentazioni di marionette, della commedia dell’arte e tragedie.

A noi l’affermazione sembra un po’ esagerata se pensiamo che Capodistria aveva in tutto 5500 abitanti e che la maggior parte della nobiltà era impoverita. Proprio tutte le famiglie nobili probabilmente non potevano permettersi un teatro privato. Ma con ogni probabilità la maggior parte delle case patrizie aveva i teatrini di marionette.

Nonostante questo, sta di fatto, che nel Settecento, il teatro della famiglia Gravisi svolse nella vita culturale capodistriana un ruolo molto importante. Era proprio il padrone, Girolamo Gravisi, quello che con il suo lavoro, la sua educazione e il suo mecenatismo si curava dello sviluppo culturale della città.

Oltre le diverse cariche pubbliche che copriva, il Gravisi si occupava principalmente di letteratura. Tra i vari generi letterari, il teatro aveva sicuramente un posto importante nella sua attività letteraria, in quanto abbiamo trovato nei docu-

⁴⁷ G. CALENDOLI, *L’attore. Storia di un’arte*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1959.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. VENTURINI, *Il casato dei marchesi Gravisi*, Parenzo, Coana, 1907.

menti dell'Archivio regionale di Capodistria⁵⁰ due bozzetti manoscritti dei suoi lavori teatrali. Uno di questi è il bozzetto in due atti per la tragedia *Merope*, l'altro manoscritto è il bozzetto per una commedia con il titolo *L'uomo per se stesso*.

Anche il figlio di Girolamo, Dionisio, si occupava di teatro e tradusse la tragedia di Voltaire, *l'Alzira*. La sua traduzione fu stampata a Venezia nel 1771 nella stamperia di Giammaria Basaglia.

Dalla lettera di Gianrinaldo Carli, datata il 4 febbraio 1778, veniamo a sapere, che la tragedia *Alzira* fu messa in scena anche a Capodistria. Il posto ideale era a nostro avviso proprio il teatro dei Gravisi. Probabilmente nello stesso teatro venne recitata anche la tragedia del conte Gianrinaldo Carli *Ifigenia in Tauri*⁵¹.

Del suo successo sulle scene capodistricane parlò Cristoforo de' Belli in un suo sonetto, letto intorno al 1760 in un'accademia pubblica. Abbiamo trovato il dato nel lavoro già citato di Domenico Venturini, *Il casato dei marchesi Gravisi*, dove scrive: *Il Sig. Cristoforo de' Belli, censore, lesse due sonetti, l'uno contro i vizi dei moderni poeti, l'altro in onore di S. E. Lorenzo Paruta, Podestà; in questo celebra il clamoroso trionfo riportato la sera precedente sulle scene giustipolitane dalla tragedia l'Ifigenia in Tauri, componimento del sig. conte Gianrinaldo Carli*⁵².

Ma non solo le tragedie venivano rappresentate nei teatrini privati dai nobili stessi. Questi recitavano anche le scenette rustiche e i dialoghi satirici, mentre il melodramma, scenograficamente più esigente, oppure le opere erudite, venivano soltanto letti davanti alla compagnia scelta, il che nel XVIII secolo, era un costume frequente degli autori che in questo modo per la prima volta rappresentavano i propri lavori ad una cerchia di amici.

Nel salotto dei Gravisi e a Capodistria in generale, la musica occupava un posto molto importante. Ci afferma questo fatto la lettera del Veneziano Antonio Maria Molina, che nella sua lettera del 28.7.1742, indirizzata a Girolamo Gravisi, scrive: *La scelta all'Accademico divertimento del sonoro è stata degna di voi e della vostra abilità; per cui vedendovisi necessarie diverse sinfonie, per ora ne ho procurate no. 7 del signor Buranello, quali servirono nell'opera di S. Gio. Grisstomo in quest'anno composta sopra le Arie degli intermezzi di S. Angelo*⁵³.

I patrizi capodistriani eseguivano anche le prime sonate di Giuseppe Tartini e le canzoni madrigalesche e le pastorali di Benedetto Marcello, che nel 1733

⁵⁰ Lo scritto autografo del bozzetto per la tragedia *Merope* e della commedia intitolata *L'uomo per se stesso* del marchese Gravisi si trova nel PAK, "Archivio Gravisi".

⁵¹ Il testo della tragedia *Ifigenia in Tauri* si trova in: *Delle opere del signor commendator Don Gianrinaldo conte Carli, presidente emerito del Supremo consiglio di Pubblica economia e del Regio ducal Magistrato camerale di Milano e Consigliere intimo attuale di Stato di S.M.I e R.A.*, Tomo XVII, Milano, Nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1787.

⁵² D. VENTURINI, *op. cit.*

⁵³ PAK, "Archivio Gravisi".

divenne Conte e provveditore di Pola. Annotiamo qui il librettista capodistriano Gavardo Gavardo (1701-1763), che fu membro dell'Accademia Reale di Londra e il suo concittadino, Giacomo Belli, che nel 1740 pubblicò *Le muse in gara*, un divertimento musicale a sei voci, musicato dal napoletano Domenico Paradies, rappresentato a Venezia e scritto per Federico Cristiano, principe reale di Polonia. I lavori musicali venivano eseguiti - come scrive Venturini - dai nobili stessi: *Alle Accademie musicali assisteva gran numero di dame incipriate e di cavalieri in parrucchino, che si dondolavano al ritmo molle ma irresistibile del minueto, e si sentivano intenerire alle note toccanti di quelle settecentesche melodie limpide, sobrie, eleganti, che salivano ai fastigi del sentimento con l'armonica proporzione di un colonnato, quando la tirranica primadonna o il despotic evirato non ne guastassero l'euritmia col barocco dei gorgheggi e delle fioriture*⁵⁴.

Nelle serate del Palazzo Gravisi furono attive anche le donne, che recitavano brevi dialoghi francesi. Intorno la signora Teresa Barbabianca, la personalità maggiore tra le donne, si raccoglievano intellettuali e letterati.

Dalla lettera del conte Stefano Carli, che mandò il 5 maggio 1753 da Venezia al marchese Girolamo Gravisi, veniamo a sapere ancora alcuni dettagli interessanti su queste serate: *Intanto vi mando una ingenuissima e bellissima Satira fatta a Roma, sede d'acutissimi ingegni; al beatissimo Padre per la concessione del Breve fatta al re di Spagna, come avrete intesi da un'altra mia. Ella è tanto bella che merita d'esser [le]tta una sera di festa, che è maggior concorso nella conversazione letteraria che suol farsi dalla Sig.ra Teresa, che riceverete a mio nome...*⁵⁵

Ma ritorniamo alle rappresentazioni teatrali nel teatro privato dei Gravisi. Da due sonetti⁵⁶ percepiamo il fatto che il marchese fu anche un mecenate, che invitava nel proprio teatro gruppi di attori professionisti. Uno dei due sonetti trovati è scritto dal "Pittore della Comica Compagnia" e l'altro dall'"umilissimo servitore Tommaso Longo Comico". I due ringraziano il marchese per la sua bontà, prima che "il piede volga da questa ad altra amica sponda" e lo pregano di non essere sordo per le loro domande "a voti miei sordo cor non sia/ Cui sol vera pietà regge e governa./ E ad un Comico umil soccorso dia".

Non abbiamo invece trovato nessun dato che ci dica, se i Capodistriani avessero allestito sul proprio palcoscenico la tragedia del Capodistriano Orazio Fini *Medea in Istria*⁵⁷.

⁵⁴ B. ZILIO, "Salotti e conversari capodistriani del Settecento", *AT*, vol. III (1907), fasc. 2.

⁵⁵ PAK, "Archivio Gravisi".

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Il manoscritto della tragedia *Medea in Istria* che non è datato, è custodito nell'Archivio di Stato di Venezia - Archivio municipale di Capodistria (consultato nell'*AST* sul microfilm).

Il teatro nel palazzo dei conti Carli è menzionato dal Venturini⁵⁸ quando scrive che il conte Stefano Carli di persona, recitò nella propria tragedia *Erizia*⁵⁹ che i cittadini applaudirono nonostante la critica negativa del padre Lucchesi⁶⁰. Secondo Venturini, applaudivano soltanto perché “*ospiti dell'autore, e per soprassello serviti di certi rinfreschi così deliziosi come non se ne gustavano che in casa Carli...*”.

Come nei teatri dei salotti privati delle case patrizie, anche a Capodistria i nobili-attori-dilettanti, davanti a un pubblico scelto, recitavano in maggior parte le tragedie ma anche la commedia erudita e la commedia dell'arte. Qui non erano obbligati al confronto con il grande pubblico e gli spettacoli di per sé servivano allo svago e al divertimento dei nobili stessi.

Sarebbe una forzatura ipotizzare, che il teatro della casa Gravisi svolgesse il ruolo sperimentale del teatro del conte Albergati⁶¹, in quanto a Capodistria non ci furono né mezzi, né persone che potessero effettuare un tale esperimento.

4. *Gli autori drammatici capodistriani*

Del Settecento conosciamo quattro autori di testi drammatici: Girolamo Gravisi, Gianrinaldo Carli, Stefano Carli e Orazio Fini.

Parleremo brevemente della loro vita e delle opere che ci sono pervenute.

4. 1. *Orazio Fini*

Del cavaliere e dottor Orazio Fini di Capodistria abbiamo trovato pochissime notizie. Sappiamo che fino al 1680 era consultore in jure in secondo luogo, e poi venne eletto in consultore in jure. Per la sua bravura, dimostrata varie volte e per le aspettative della Repubblica totalmente soddisfatte, gli venne data la cittadinanza originaria di Venezia, nel 1684.

⁵⁸ D. VENTURINI, *op. cit.*

⁵⁹ *La Erizia. Tragedia nuova del conte Stefano Carli, dedicata alli Signori Voltaire e Rousseau*. In Venezia, MDCCCLXV. Con licenza de' Superiori. (La tragedia è custodita nella Biblioteca Marciana).

⁶⁰ Il padre Lucchesi parla della tragedia nella lettera datata Urbino, 8 febb. 1761, e indirzzata a Girolamo Gravisi.

⁶¹ Mentre alcuni teatri privati erano degli spazi piccoli e chiusi, dove potevano entrare al massimo trenta persone, il marchese Albergati Capacelli costruì nella sua residenza estiva di Zola Poderosa un teatro con trecento posti. Con lui il teatro privato assunse un carattere sperimentale e diventò la sede adatta per ospitare nuove traduzioni di Racine e Voltaire, per recitare il Filippo dell'Alfieri servendosi dei suggerimenti di regia dell'autore e fuori dello spazio troppo angusto dei teatrini da camera, ... offrire i primi saggi di “*commedie larmoyantes*” e rappresentare i lavori originali dell'Albergati stesso talvolta ispirati al Goldoni, tal'altra al dramma borghese.

Al Merito Singolarissimo
Del Nobil Signor Marchese Girolamo Gravisi.

SONETTO

Generoso Signor, prima che'l piede
Volga da questa ad altra amica sponda,
Se il vostro cor d'alta pietate abbonda,
E se un'anima bella in sen vi siede.

Poichè il bisogno mio tanto richiede
Deh a me propizia in Voi bontà risponda,
E se la sorte non mi fù seconda
Trove qui almen da Voi qualche mercede.

Deh a' voti miei sordo quel cor non sia
Cui sol vera pietà regge, e governa,
E ad un Comico umil soccorso dia.

Fate che in oggi chi Voi siete io scerna
Grato così per Voi nell'alma mia
Serberò ognor riconoscenza eterna.

Umilissimo Servitore
Tommaso Lengo Comico

Fig. 2 Fotocopia del sonetto scritto al Gravisi dal Pittore della comica compagnia.

4. 1. 1. *Medea in Istria*

La tragedia *Medea in Istria*⁶² è l'unico suo lavoro che conosciamo e non sappiamo se ne avesse scritti altri.

Il soggetto di questa tragedia è preso dalla leggenda degli Argonauti secondo la quale, questi, dopo aver rubato il tosone d'oro con l'aiuto di Medea, si sarebbero rifugiati in un tempio alla foce del Danubio nel mare Adriatico⁶³. Ma il fratello di Medea che li inseguiva per vendicarsi, li raggiunge.

Orazio Fini ha situato il tempio nel quale Medea uccide suo fratello, per comprarsi di nuovo l'amore di Giasone, a Capodistria. La dea del tempio è Pallade o Atena, che alla fine scende dal cielo e racconta la gloriosa storia della città dopo la partenza degli Argonauti.

Nella tragedia divisa in tre atti, dei quali il primo ha undici scene, il secondo otto e il terzo quindici seguiamo due intrecci d'amore. Il primo è quello tra Medea e Giasone, che trascina il fratello nel tranello e lo uccide per poter restare col suo amante. Infatti, dopo il lungo inseguimento, il fratello di Medea raggiunge l'isola dove si sono rifugiati gli Argonauti. Giasone, che non vuole combattere perché rimproverato dagli Argonauti di voler spargere del sangue innocente per una donna, decide di restituire Medea al fratello. Medea, infuriata, invoca l'Inferno. Una delle Furie le chiarisce che soltanto uccidendo il fratello, potrà restare con Giasone: *Fur: Fiera donna, che a placar furie amorose chiami le furie d'Inferno; odi il rimedio fatale, che la tuo mal disperato prescrive la Consulta dei Medici d'Abisso ... viene Absirto a ripigliarti che più? Esser non puoi di Giasone, se non uccidi il fratello*⁶⁴. Quando Absirto e Medea si incontrano per lasciare insieme l'isola, Medea lo invita a visitare per l'ultima volta il tempio di Pallade. Dopo avergli tolta la spada, lo uccide aiutata da Giasone e parte con lui.

Il secondo è l'amore tra Absirto, il fratello di Medea, ed Euriale, principessa delle Amazzoni, sua sposa. Questa, vedendo Absirto morto nel tempio, si uccide e muore con lui. Alla fine i Colchi, arrivati sull'isola, gridano alla vendetta, ma a quel punto scende dal cielo la dea Pallade. Atena li persuade di non vendicarsi in quanto Medea si giudicherà da sola:

*Armi a che pro? Sol'ella a se lasciate.
Sarà furia a se stessa.*

⁶² Il manoscritto della tragedia è custodito nell'Archivio di stato di Venezia - Archivio municipale di Capodistria.

⁶³ L'Istria avrebbe il nome proprio dagli inseguitori degli Argonauti, i Colchidi, perché rassomigliava alla regione dei dintorni del Mar Nero, con lo stesso nome; e gli stessi diedero il nome Hister al fiume Danubio per il quale nell'antichità credevano che la sua parte bassa collegava il Mare Nero con il mare Adriatico. Fonte: D. DAROVEC, *op. cit.*

⁶⁴ Dal manoscritto della tragedia, consultato su microfilm nell'AST.

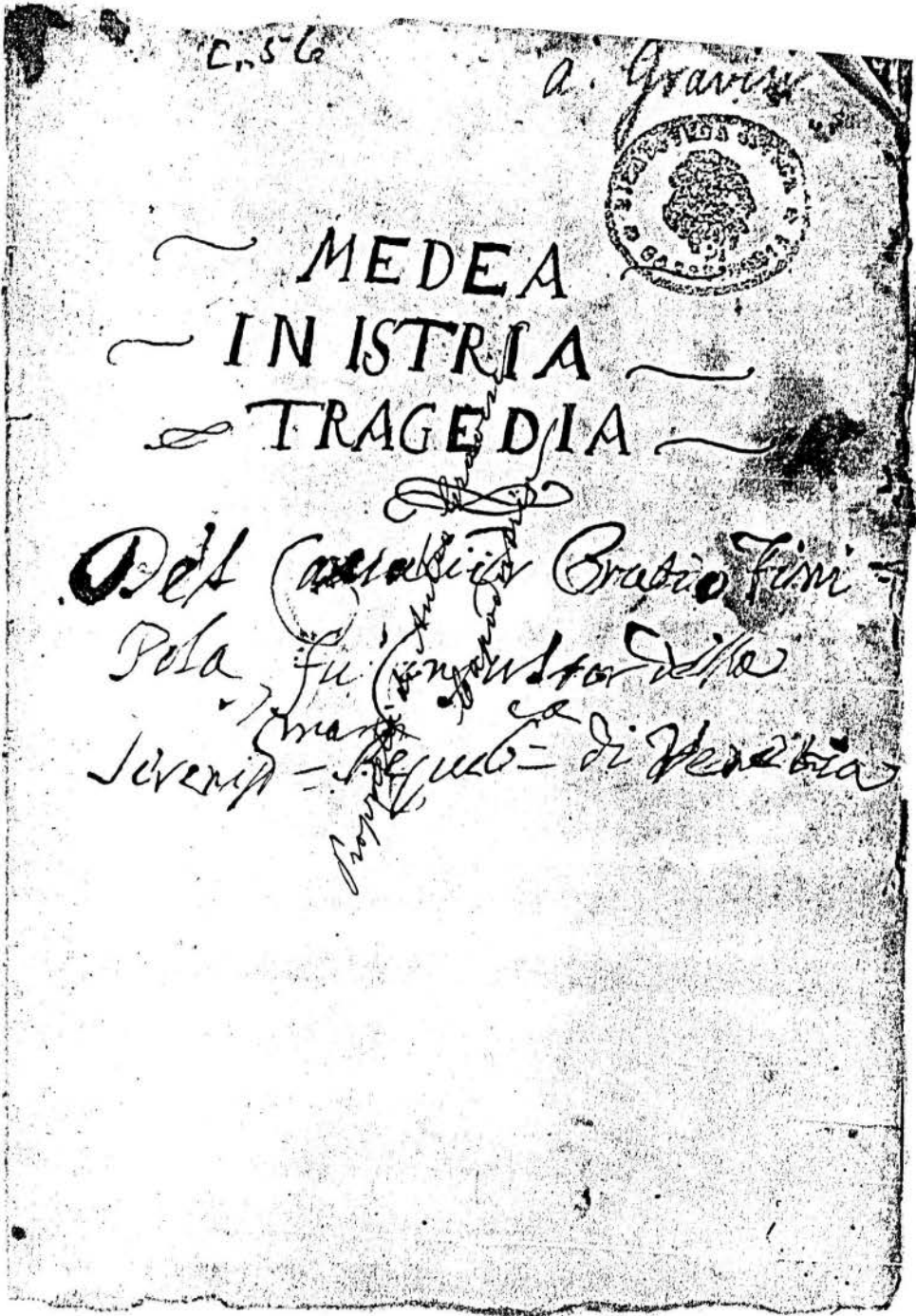


Fig. 3 Facsimile del frontespizio del manoscritto della tragedia di Orazio Fini, *Medea in Istria*.

*Pagherà il caro sangue
Con sangue assai più caro...*⁶⁵

L'autore della tragedia ambientò dunque il fratricidio di Medea nella città di Capodistria. Come la descrive il sacerdote del tempio di Pallade, Capodistria è "*Terra di rifugio fu sempre mai questa a Peregrini*". Oltre a ciò racconta che la città fu abitata sin dai tempi nei quali "*Era bambino il Mondo, e non adulto ancora il Mar, e la Terra...*" I suoi abitanti furono i pastori e le nimfe, che vissero in "*purità de costumi della celeste origine*".

Ma anche i popoli di nazionalità differenti trovarono l'isola di Capodistria in accordo e scelsero come loro dea Pallade o Atena. In occasione della sua prima visita, la dea ringraziò gli abitanti e "*donnò ai colli della sua pianta, all'Isola del suo nome, e del suo sapere alti semi infuse nell'anime*". La pianta di Atena è l'ulivo che ancora oggi non manca nei dintorni di Capodistria. Progressivamente, la città divenne veramente il centro culturale ed intellettuale dell'Istria, che alcuni intellettuali del XVI secolo soprannominarono "*Atene d'Istria*"⁶⁶.

Sono interessanti le promesse che la dea nella tragedia di Fini fa ai Capodistriani: "*tenui sono adesso le cose nostre, e pastorale la vita; Ma tempo verrà, Pallade lo promette, che nobilissima gente sarà dal desiderio condotta a poner qui la sua Sede, fondar città e stabilir impero*".

La tendenza alla semplicità, alla chiarezza, all'evidenza, sono motivi del gusto cartesiano e della poetica razionalistica, riproposti poi anche nei programmi dell'Arcadia⁶⁷, che si riprometteva di distruggere l'esagerazione barocca, di restaurare la tradizione classica, di ritrovare la semplicità dell'espressione e del sentimento, seppure poi in pratica, le cose per un certo verso andarono diversamente. È arcadico anche il mondo idillico nel quale i pastori e le ninfe vivono in eguaglianza, senza la differenziazione in strati sociali alti o bassi. Così la principessa Euriale desidera essere chiamata Sermida soltanto per nome.

Secondo le parole della principessa amazzone "*La cortesia delle Corti non scorre mai così limpida, meschiandovi le sue vene hor l'inganno, hor l'interesse; oh povertà preziosa, oh dono del Cielo non ben inteso in terra ... Ahi se Euriale fosse Principessa, ma nimfa. Ahi se Absirto non un Re ma un Pastore avesse per Padre, beata coppia, felice nodo d'amore*".

Potremmo scorgere qui anche una critica alla società nella quale Orazio Fini viveva. Questa critica, tenue agli inizi del secolo, diventerà nel corso del secolo una

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ B. ZILLOTTO, *Capodistria*, cit.

⁶⁷ L'Accademia letteraria, sorta a Roma nel 1690 e alla quale appartenevano quasi tutti i letterati della prima metà del XVIII secolo, sebbene non esaurisce tutta la ricchezza culturale del periodo (si pensi a Muratori, Gravina, Vico...).

contestazione degli intellettuali contro le origini divine del potere sovrano. Oltre a ciò, Orazio Fini glorifica la propria città in consonanza con il sentimento molto diffuso nel Settecento, che si traduce poi nel culto della propria patria. Basti pensare soltanto al lavoro di Gian Rinaldo Carli, *Discorso sulla patria degli Italiani*, nel quale si propone un'unità culturale e linguistica degli Italiani, divisi in Stati diversi. Il Carli invita gli Italiani, seppure essendo cittadini di diversi Stati, ad essere tolleranti tra di loro in quanto appartenenti ad un'unica matrice culturale.

Le tragiche vicende di Medea, che uccide il proprio fratello per poter restare con Giasone percorrono dunque le vicende di Medea in Grecia, quando per quasi lo stesso motivo deciderà di uccidere i propri figli. Quando Medea, sia quella della tragedia di Orazio Fini che quella di Euripide, scopre di essere tradita, rinfaccia a Giasone tutto quello che aveva fatto per lui. Il suo monologo è quasi uguale in ambedue tragedie.

Medea (dalla tragedia di Orazio Fini):

Così ingrato i miei beneficij, e la tua Vita mi paghi? ... Questo si havi meritato da te i Tori, i Guerrieri, il Drago, le rapine, i veleni i maleficij, e tutte le mie sceleraggini? ... Mostri di non vedere, che col cedermi al Fratello mi consegnai al Carnefice ... Non goderai Fellone del tradimento, sconvolgerò ben io la pace indegna, romperò le perfide trame, sforzerò l'abisso se non potrò muover il Cielo e tutti insieme i Greci co i Colchi, e Absirto in un con Giasone svenarò, sbranerò, ucciderò sopra di loro me stessa, e farò l'essequie a Medea con le ruine di tutto il mondo.

Vediamo una Medea disposta a tutto, trascinata dalla passione, mentre la Medea di Euripide è sì disposta alla vendetta ma non si lascia trascinare dalle passioni, la sua vendetta è meditata in piena coscienza, con freddo razocinio.

La Medea di Euripide mette in discussione lo stato di emarginazione in cui fino ad allora la donna greca si era trovata costretta e crea un personaggio femminile nuovo, con un'estrema autonomia intellettuale. Medea si rende conto con assoluta lucidità che le sua facoltà operative sono condizionate dal suo odio per Giasone e dal suo desiderio di vendetta.

La Medea di Orazio Fini invece evoca le forze del male, che le consigliano di uccidere il proprio fratello, per restare con l'amato sposo. Qui non scorgiamo la dimensione della questione femminile nella società. A nostro avviso, per Orazio Fini fu più importante la questione dell'elogio della propria patria, che viene lodata un'altra volta alla fine della tragedia quando la dea Pallade, sconsigliando i Capodistriani di vendicare la morte di Absirto ed Euriale, scende dal cielo e predice le sorti di Medea e di Capodistria:

SCE.VLT.ma

Pallade in nuvole per Musica:

...

Pagherà il caro sangue

Con sangue assai più caro

...

Con due figli placar l'ombra fraterna.

Voi per legge fatale

Qui meta al corso havrete, e fine à i Voti,

Quivi a i tardi Nipoti

Vi rimane fondar Sede immortale.

Qui dopo tanti errori il Ciel v'ha scorso,

A' trovar nel mio Scoglio il vostro Porto:

Quindi Requie de Colchi

Sia che si chiami il lido

E la Sapidia antica

dà l'Istro onde veniste, Istria si dica ...

La fine della tragedia, dove Orazio Fini propone agli spettatori “*a fuggir amore insano*”, assomiglia moltissimo alla prima strofa del secondo stasimo della tragedia euripidea, dove è scritto:

CORO: Quando amore soverchia, ne buona rinomanza reca agli uomini, ne virtù; ma se Cipriade giunge moderata, nessun'altra divinità è più benigna di grazie. Mai dunque, o dea, tu voglia lancaire su me dal tuo arco d'oro l'infalibile dardo imbevuto nei filtri del desiderio.

L'originalità della tragedia di Orazio Fini ci appare proprio nel suo elogio alla patria, che nonostante i crimini in essa commessi, rimase per secoli una città prospera che ancora oggi

Adempie i voti, i supplici solleva

Quasi in far grazie altrui grazie ricava.

4. 2. Stefano Carli

Stefano Carli nasce a Capodistria, l'8 giugno 1726, sei anni dopo il fratello Gianrinaldo. La sua vita fu diametralmente opposta a quella del celebre fratello. Stefano, sempre un po' disorientato fra vaghe e contrastanti aspirazioni, non compì studi universitari regolari. La sua passione erano le lingue e le civiltà orientali. Per dieci anni visse a Costantinopoli, dove imparò le lingue orientali e fu anche console a Cairo. Dopo visse a Capodistria, dove “*si pavoneggiava in panni alla turca fra i sollazzevoli frizzi dei suoi concittadini*”⁶⁸, e diventò soprintendente ai boschi dell'Istria. Il conte Stefano era un rappresentante tipico della cultura illuministica:

⁶⁸ B. ZILLOTTO, “Del conte Stefano Carli e anche di Carlo Goldoni”, *AT*, vol. XIV-XV (1927-1930).

si interessava di tutte le scienze, coltivava le lingue, la letteratura e la musica, suonava il calvicembalo e componeva. Ma non era appassionato soltanto della musica. Una delle sue passioni più grandi era il teatro. Quando abitava a Venezia frequentava il S. Angelo e il S. Samuele. Fu a Venezia anche nel 1754, nel periodo del più grande fervore della contesa tra “chiaristi” e “goldoniani”. Riportiamo alcuni passi delle sue lettere⁶⁹, che testimoniano questo fatto.

Data illeggibile

Qui per le strade, per le Piazze, per li Caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchire che di commedie. Infatti c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo e S. Luca: questo per Goldoni, e quello per Chiari. Il partito del primo vuol distinguersi per la quantità, quello secondo per la qualità delle persone. Quelle Goldoniane, e queste Chiariste s'appellano. Io finalm. Mi sono dichiarato per Chiarista.

... diffendo la mia opinione sostenuta sempre da quelle ragioni che il debole mio discernimento può susseguirmi; non già trasportato o dall'odio, o dall'amore come la parte contraria chiaramente lo dimostra. Io sono l'amico dell'uno, e dell'altro Poeta, né pretendo d'offendere, come certuni fanno, l'amicizia che loro professo, restando sempre le mie censure ne' limiti della letteratura ...

Quindici sere sono che si presenta a S. Luca una nuova Commedia intitolata Il filosofo Inglese, e a S. Angelo La Pamela maritata. Gran schiamazzo e rimbombo si sente per la prima. Io la considero per un solenissimo pasticcio ...

La seconda cioè La Pamela maritata mi piace molto, e la diffendo; poiché ci vedo filo di metodo, ed ordine perfetto; una condotta delle parti tutte coerenti e corelative tra di loro; una concatenazione perpetua e costante che va sempre a riferire e gradualmente come raggi al suo centro, che dee stabilirsi come Protagonista, prima e principale azione del tutto: lo scioglimento, lo sviluppo è semplice e naturale: li caratteri sono perfettamente adattati e sostenuti. Insomma io ci trovo tutte quelle condizioni che si cercano pe render una comica azione compiuta e perfetta ...

Data illeggibile:

Da S. Luca ... dal Goldoni la commedia intitolata La Sposa Persiana del tutto nuova. Sono stato interessantissimo a vederla per aver inteso ne' pubblici Caffè le diverse opinioni; onde io ch'avevo un motivo più forte degli altri per poterla più esatam.te giudicare, trattandosi di costumi Orientali; ... L'intreccio fu di mio genio, poiché ci trovai dell'ordine e della concatenazione, quantunque qualche episodio fosse superfluo ...

⁶⁹ Le lettere sono custodite nel PAK.

Circa il costume Persiano che di volerlo rappresentasse questa fu l'idea dell'autore; oh qui' per dio ci trovai dei rade [...] non pochi ...

5 maggio 1753:

... Il Goldoni stampò una lettera nella quale giustifica la sua innocenza per essersi date alle stampe senza sua saputa, le commedie rappresentate a S. Luca del carneval passato, le quali sono scorrettissime, e disordinate, come egli stesso lo confessa; e ciò fu proceduto dal primo Impresario, che cercò con questo mezzo levarli la fama e la riputazione all'autore delle medesime comedie ...

4 ottobre 1753:

... Gran motivo di discorso è Goldoni. In Venezia è proibita qualunque copia delle sue comedie, che sia d'edizione forestiera. I partiti sono forti, e i favorevoli al Goldoni, ne fanno, ad onta delle infinite spie che ci sono a centinaia, e poi di queste si fa pubblica pompa. ...

Goldoni scortato, e fortem. difeso da vari Principi i quali si son mossi per vie più per far conoscere a certuni l'ingiustizia, e la propria passione, che venivano a proteggere e difendere.

Voltaire è ritirato in Francfort, bandito dallo Stato Prussiano per la sua lingua troppo indiscreta, e pungente. L'Algarotti, e Vitalian Donati sono in Venezia ...

È interessante, che nella prima lettera il Carli si dichiara chiarista, poi invece lodi il lavoro di Goldoni. Questo forse significa che, in fondo, non prendeva le parti di nessuno dei due autori ma guardava i loro lavori soltanto attraverso l'ottica dei propri concetti poetici, dei quali parleremo più avanti. È naturale, quindi, che il conte Stefano volle provarsi anche come autore drammatico e scrisse così una tragedia, intitolata *La Erizia*.

4. 2. 1. *La Erizia*

La tragedia *La Erizia*⁷⁰ fu stampata a Venezia nel 1765. Siamo certi, che fu messa in scena al teatro di S. Pietro di Trieste, nel 1771:

*C'è un Mahomet (1771) di J.F. Cailhava e una Erizia, tragedia del Conte Stefano Carli (1765), dedicata "alli signori de Voltaire e Rousseau(sic)", che si riferisce alla caduta di Paolo Erizzo nelle mani del sultano Meemet, imperatore dei Turchi nel 1469 circa*⁷¹.

Come abbiamo già detto nel capitolo sui teatri privati fu probabilmente

⁷⁰ *La Erizia*, cit.

⁷¹ C.L. CURIEL, *Il teatro di S. Pietro di Trieste 1690-1801*, Milano, Archetipografia di Milano, 1937.

recitata anche a Capodistria. La tragedia è scritta in 5 atti, di cui il primo ha 4 scene, il secondo 5, il terzo 8, il quarto 9 e il quinto 12.

Nel primo atto vediamo il Re Erizzo combattere contro i Turchi. La sua figlia Erizia gli chiede di poter sposarsi con l'amato Lucio, ancor prima del tramonto. Il re acconsente e mentre si avvia con Lucio da Erizia, arriva la notizia che il Sultano Meemet gli ha dichiarato guerra. Per il bene comune, le nozze vengono rimandate.

Durante i combattimenti, Meemet cattura il padre e lo sposo di Erizia e porta Erizia con sé nell'Harem. Ma Erizia non vuole saperne del matrimonio con il Sultano.

Perciò Meemet, dopo averle mostrato la testa di suo padre ucciso, uccide anche lei:

*Eriz: Che veggio aimè! Del Genitore il capo?
Ahi spettacolo orrendo! Ahi orrenda sorte!
Mancar mi sento ... Mi si agghiaccia il core ...
Soccorso ... aiuto ... oh ciel! Più non resisto. (a)*

Meem: Svegliati, ingrata, or cambierai pensiero. (b)

*Eriz: E in qual parte ora son? Sogno o vaneggio?
Ahi caro Genitor ... Sogni e deliri (c)
Eh no questi non son, nulla pavento.
Ahi! Barbaro, crudel, fiero, inumano!
Forse ch'io ti compiaccia or crederai?
Che per timore il tuo genio fecondi?
Ecco tutto avverarsi questo giorno.
Ciò che pocanzi a me l'almo predisse
Lucio ove sei? E dove Silvia, Euriso?
Tutti venite ad ispecchiarsi come
del genitor l'orme ne segua anch'io.*

*Meem: Se paga ancor non sei veggendo Erizio;
Ti giuro sì, se al mio voler non chini
Or pronta il capo, e il mio piacer fecondi;
Il fio ne pagherai tu stessa ancora.*

*Eriz: Eccoti pronto il capo; e sopra lui
Ne piombi tutto il tuo crudel furore.*

*Meem: Di fronte tue ripulse orami son stanco;
E poichè tanto orgoglio, e tanto avesti
Ardir di opporre il tuo al mio volere.*

Questo ne sia il guideron tuo apri (d)
Olà si porti al mar questo vil corpo
Di cui ne faccian lauta mensa i pesci (e).
Così compia i suoi di chi altiera tanto
Volle mai sempre ricusarmi amore.

- a. *Cadde sul soffà.*
- b. *Presenta alle Narici del muschio.*
- c. *Si alza infuriata.*
- d. *L'afferra con un colpo di scialba.*
- e. *Si prende il cadavere.*

Nel passato diversi autori si sono espressi sull'importanza o meno della tragedia. Per il padre Gaetano Lucchesi⁷², contemporaneo del conte Stefano Carli, la tragedia era pessima. In una sua lettera da Urbino, datata l'8 febbraio 1761, ne scrive al Capodistriano Girolamo Gravisi:

... L'ho letta, e vi dirò in poche parole, che sarebbe una infamia, che vi ponesse il nome di Accad. Risorto, tanto è cattiva. ... ma solo vi dirò che lo stile è da Commedia, non vi è sentimento, ne condotta, ne intreccio, piena di spropositi di Lingua, e di concordanze, piena di Zoffà, Cazrem e cento altri nominacci che mostrano affettazione di sapere gli usi Turchi, ma di non sapere un cavolo di tragedia, staressimo freschi, se in tutte le tragedie che sono Italiane o Persiane o Greche, o Romane dovessero essere piene di vocaboli nativi. I caratteri sono banditi da questo bel pasticcio, e insomma è un Tragedia di nome, ma non di fatti

...

Ma nell'appendice alla tragedia troviamo il parere di un altro contemporaneo dell'autore, e cioè di Gasparre Gozzi, per il quale "l'orditura è regolata" e "lo stile adattissimo al componimento". Gozzi loda la descrizione dei costumi turcheschi e trova lo scioglimento "uno de' più pieni d'orrore" che lui ricorda d'aver letto.

Gasparre Gozzi invita il conte Stefano a pubblicare la sua tragedia, scrivendo:

In somma io non so qual dubbio la ritenga dal pubblicarla. Noi abbiamo in Italia bisogno di tragedie più che di ogni altra composizione. Questo secolo nel suo principio ne diede alquante di buone, e appresso gl'ingegni cessarono affatto. Può essere, che la sua Erizia desti qualche persona a gareggiare. Sicche non volendola ella pubblicare per averne quella gloria che merita, lo faccia almeno per far questo bene a' nostri tempi. Oh, quanti argomenti somministrerebbe la Storia veneziana, se fossero scelti e trattati da intelletti suoi pari!

⁷² Gaetano Lucchesi, toscano di Lucca, studiò a Ancona, poi diventò scolaro. Insegnò nel Collegio dei Nobili di Capodistria fino al 1759. Poi partì per Venezia e da lì a Urbino.

Possiamo dire, che nonostante quello che potremmo detrarre alla cortesia e alle ambiguità, Gozzi non condanna totalmente il lavoro del conte Stefano Carli e che qualcosa pur resta a preservarlo dalla totale condanna del padre Lucchesi e altri dopo di lui. Già lo storico Girolamo Dandolo, parlando del conte Stefano Carli⁷³, dice che il conte acquistò maggior lode proprio per la sua tragedia *Erizia*, che fu data alle stampe.

È probabile che il conte Stefano scrivesse la tragedia influenzato da suo fratello Gianrinaldo. Infatti, nel suo lavoro *Dell'indole del Teatro tragico e moderno*, Gianrinaldo Carli, propugnava una riforma dei canoni della drammaturgia. A suo parere era una tirannia inaudita il voler forzare la sensibilità, incatenare l'immaginazione, togliere ogni principio d'illusione e legare i lettori e il pubblico ad argomenti che non interessano, solo perché prima li avevano già trattati i Greci. Anche la cieca obbedienza alle tre regole aristoteliche, dell'unità del tempo, luogo ed azione del dramma, gli pareva assurda in quanto l'indole del teatro è per Carli la sua forza di commuovere il cuore. Per i lavori teatrali sono perciò più conformi gli argomenti della storia contemporanea.

Nella lettera del 12 settembre 1753, scritta da Stefano Carli, leggiamo:

Gio. Rinaldo mi diede un bellissimo argomento da trattare, a tesser una tragedia. Egli è d'una Erizia (cioè d'una giovane di casa Erizzo), che si trova a Negroponte, perduto ch'ebbe suo Padre il Regno, la quale caduta schiava nella mani di Maomet II volle piuttosto cader vittima di costui, che soddisfar alle sue dioneste ricerche: bellissimo argomento, ch'io costa' (a Capodistria) con maggior ozio metterò all'impresa in qualunque maniera.

Alcuni critici condannarono il fatto che il conte Stefano dedicatesse la tragedia a Voltaire e a Rousseau. Per capire come il conte Stefano potesse dedicare la sua tragedia a questi due personaggi illustri, bisogna ricordare quanto il conte fosse imbevuto dall'Illuminismo francese e dalle sue idee sulla eguaglianza. Divenne un accanito sostenitore di queste idee specialmente dopo la morte del padre, quando il fratello Gianrinaldo ereditò la maggior parte dei beni e lui dovette accettare una vita troppo modesta. Cominciò ad odiare quella società che aveva sancito i privilegi del fratello maggiore, mentre leggi più eque gli avrebbero assicurato una vita più tranquilla e brillante.

Nella vecchiaia si ritirò in una casetta a Monte di Capodistria, sempre più amareggiato e influenzato dalle idee di Jean Jacques Rousseau.

Dopo d'aver molto bene conosciuto la fatal origine della civil società, gli stravaganti fondamenti della sua sussistenza, e gl'insidiosi fini di essa, m'era prefisso nell'animo di viver con pochi Uomini, con molta lettura, lontano dalla

⁷³ G. DANDOLO, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Tipografia Pitero Naratovich, 1857.

*Città, seguendo le leggi di conservar sé medesimo, e di propagar la propria specie*⁷⁴.

Lo storico Baccio Ziliotto scrive che bisogna guardar la tragedia anche dal punto di vista dei tempi nei quali fu scritta, e che il conte Stefano Carli fu certamente un uomo tipico dei suoi tempi: *uomo vissuto tra pace d'Aquisgrana e battaglia di Lipsia, la quale, per essendo di terzo o quarto piano nel quadro del Settecento è senza virtù propria, vi può far macchia e dar risalto al gioco prospettico della storia; direi un godibile personaggio da commedia goldoniana che conobbe il Goldoni e del grande commediografo saprà raccontarci cose molto interessanti*⁷⁵.

Sì, il conte Stefano è sicuramente un uomo tipico dei suoi tempi. Ma è tipico in quanto aristocratico-intellettuale, rappresentante e sostenitore delle idee dell'Illuminismo. Idee, che detronizzavano il vecchio potere assolutistico del sovrano e che conducevano alla modernizzazione delle strutture dello Stato assoluto. Attraverso queste idee si introducevano riforme sul piano economico, amministrativo e fiscale, che tendevano ad eliminare e limitare i poteri e gli abusi dei ceti tradizionalmente privilegiati, come il clero e la nobiltà feudale.

Nel suo appartarsi in una villa in campagna e vivere isolato, il conte Stefano si ribellò alle regole della sua società e in un certo senso si mise contro la nobiltà, che con le sue leggi di eredità, permetteva che i fratelli minori, dopo la morte del padre, dovessero vivere in quasi totale miseria, emarginati dalla vita mondana dei salotti aristocratici. Una figura controversa e sensibile come il conte Stefano Carli non poteva non ammirare Voltaire e Rousseau, due rappresentanti così diversi dell'Illuminismo. Per Voltaire possiamo dire che rappresentò l'aspetto razionalistico dell'Illuminismo, teso all'esaltazione della ragione come essenziale strumento di progresso e di liberazione dell'uomo. Rousseau invece rappresentò il tentativo di recuperare i valori del sentimento e le componenti affettive dell'uomo e riscoprire e valorizzare l'innata bontà degli esseri umani. Nel suo *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, Rousseau condannò totalmente la società moderna e gli squilibri determinati dal progresso intellettuale e tecnico che di conseguenza portano all'abbandono dello stato di natura dell'uomo. Nel suo voler difendere la Svizzera calvinista dalla corruzione, arriva a scrivere nel 1758 *La lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* nella quale ritiene che il teatro abbia la più nefasta influenza sulla morale. Propone invece un teatro adatto a una piccola repubblica, ancora vicina alla natura e alla virtù naturale, con danze, ginnastica, e feste innocenti, celebrate dall'intera popolazione.

Voltaire, invece, vede nell'arte teatrale un veicolo per la propaganda delle idee filosofiche e morali. E le sue opere teatrali ne sono la dimostrazione, seppure in

⁷⁴ B. ZILIO, "Del conte Stefano Carli", *cit.*

esse non rinunci a una forma e a uno stile convenzionali.

Non è allora per niente strano, se nella tragedia *Erizia*, del conte Stefano Carli, s'intreccino sia elementi tragici, che quelli sentimentali, tollerati persino da Voltaire. Secondo lui, l'amore può essere rappresentato nella tragedia, purché sia essenziale all'azione principale e si adatti alle esigenze morali del genere: per dimostrare la sua pericolosità in quanto può indurre a sofferenze e crimini.

Nella teoria drammatica di Voltaire, possiamo scorgere anche "un nuovo rilievo dato all'aspetto emotivo, e sentimentale, soprattutto"⁷⁶. Ma possiamo dire ancora una cosa riguardo *La Erizia*: in questo miscuglio di generi, che i critici rimproveravano a Stefano Carli, si scorge anche la principale tendenza innovativa dell'epoca, nella quale la tragedia e la commedia cominciavano a convergere, e che più avanti - attraverso la commedia larmoyante - condusse al dramma borghese.

La Erizia, nonostante tutti i suoi difetti, è un'opera teatrale scritta in sintonia con i tempi della riforma illuministica dei generi teatrali, che portò alla nascita del dramma.

In questo genere, la classe sempre più potente della borghesia vedrà sul palcoscenico finalmente rappresentati con tutta la serietà i propri valori morali.

4. 3. Girolamo Gravisi

Il marchese nasce a Capodistria nel 1720. Già da giovane dimostra la sua abilità come studente al Collegio dei Nobili e, appena quindicenne, viene accolto come socio dell'accademia dei *Risorti* in riconoscimento delle sue doti naturali e la sua cultura eccezionale per la quale diventò "il dittatore ascoltato e venerato di tutto il movimento letterario dell'Istria fra il 1740 e la caduta della Repubblica"⁷⁷.

A Padova studiò giurisprudenza, le lingue orientali, l'ebraico, il greco e il latino. I suoi studi prediletti erano invece gli studi storico-letterari e archeologici. Dopo gli studi tornò a Capodistria, dove sostenne molte cariche municipali. Nel 1774 fu nominato presidente dell'accademia dei *Risorti* e nel 1760 ebbe la presidenza della biblioteca pubblica.

Girolamo Gravisi studiava le tradizioni culturali di Capodistria nel periodo dell'Umanesimo e volle scrivere le biografie degli Istriani più noti, ma non riuscì nel suo intento. Sulle basi delle sue ricerche lo storico Pietro Stancovich scrisse più tardi il lavoro *Uomini distinti dell'Istria*⁷⁸.

Il Gravisi fu socio di molte accademie della Repubblica di Venezia e scambiava le opinioni più attuali sulla letteratura europea con i letterati del Friuli.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ M. CARLSON, *Teorie del Teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁷⁷ B. ZILLOTTO, *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, La Editoriale Libreria, 1924.

⁷⁸ P. Stancovich, *Uomini distinti dell'Istria*, Trieste, Marenigh, 1828-1829.

4. 3. 1. *I due bozzetti di Girolamo Gravisi*

Del fatto che anche il marchese Girolamo fosse un appassionato di teatro, parlano i due bozzetti manoscritti, che abbiamo trovato nell'Archivio regionale di Capodistria.

Il primo è un bozzetto per tragedia. Il titolo è *Merope. Tragedia*⁷⁹. Al primo atto diviso in quattro scene, segue un secondo atto, con una scena intera e una seconda scena, che non è finita.

Sul manoscritto non ci sono date, perciò non ci è possibile stabilire quando fu scritto. È significativo il titolo della tragedia per cui abbiamo subito pensato, come a un possibile modello, alla tragedia *Merope* di Scipione Maffei, che nel 1714, quando venne rappresentata a Venezia, ebbe un grandioso successo di pubblico, al punto di svuotare i prestigiosi teatri d'opera.

D'altronde, anche lo storico Venturini⁸⁰ sostiene, che Girolamo prese a suo modello il lavoro del Maffei in quanto ne imita il soggetto nel primo atto.

All'inizio del primo atto vediamo Ismenia che consola Merope, vedova del re di Messenia, ucciso dall'usurpatore del trono, Polifonte. Uno dei figli di Merope, sfuggito alla strage nella quale morì il suo marito, fu affidato al vecchio Narbate. Merope, influenzata da un sogno funesto, aspetta impaziente di avere le notizie del figlio, che dovrebbe portare Euricle. Arriva Polifonte che ad ogni costo vuole sposare Merope ed è disposto a lasciarle persino la metà del suo regno, ma Merope lo rifiuta un'altra volta.

La prima scena del secondo atto si apre con il dialogo tra Merope ed Euricle. Euricle porta davanti a Merope un giovane straniero che narra di aver ucciso un viandante di Messenia. Questo straniero è Egisto, figlio di Merope.

Alla sua vista, Merope scoppia in lacrime:

*Euricle: E donde mai
Viene o Regina il pianto che ti versi?*

*Merope:
E dovrò dirlo? Ahimè! La voce sua
Mi fece intenerir tutto il mio core
S'è turbato, e confuso. O Ciel! Cresfonte
Mi parve ... Ohimè! Quanto rossor mi assale!
Sì di Cresfonte le sembianze i tratti
In lui mi parve ravvisar. O ...*

⁷⁹ Il manoscritto della tragedia *Merope* del marchese Girolamo Gravisi si trova nel PAK, "Archivio Gravisi".

⁸⁰ D. VENTURINI, *op. cit.*

*Crudeli dell'azardo in chi mostrate
Una sì falsa immagine e al mio core
Sì preziosi e teneri rapporti?
Sì rimembranza orribile e funesta.
Qual strano sogno ancora mi delude?*

Purtroppo finisce qui il manoscritto del marchese Gravisi.

Per quello che riguarda l'abbozzo manoscritto per la commedia, abbiamo soltanto un primo atto con tre scene intere. Il titolo della commedia è *L'uomo per se stesso*⁸¹.

All'inizio della commedia vediamo Donna Vereconda e il servo Carolino. Donna Vereconda, che non accetta il passare degli anni, vuole apparire ancora giovane ed essere desiderata dagli uomini, specialmente dal conte Frulone.

Carolino, il servo furbo, dipinto realisticamente, come se fosse un personaggio delle commedie goldoniane, le consiglia di accettare la sua posizione di donna ormai sorpassata dalla propria figlia.

*Car: (Che vecchia maledetta!)
Sentitemi, voi potreste con arte e con inganni
Nasconder qualche cosa della vecchiezza i danni,
Potreste, ricoprendovi col liscio e con nei,
Lusingar i merlotti, aver dei Cicisbei;
Ma vostra figlia è quella che accusavi l'età
E fa scemar di pregio questa vostra beltà
Una figlia si sa, sì docile, sì onesta
d'un genio così affabile sì propria e sì modesta
Attira a se gli sguardi d'ognuno che la mirra*

...

*Talché sempre rispondo a chi meco consiglia
Che fra le mie padrone mi piace più la figlia.*

Ma la padrona non ne vuol sentire ed è sicura che la figlia è ancora troppo giovane per poter interessare gli uomini, oltre ad essere timida, senza spirito e noiosa.

Nonostante l'indicazione dell'autore, secondo cui Carolino è servo del marchese Frulone, è evidente che è servo del conte Bellavita.

Nella scena seguente entra il conte, rappresentante caratteristico della nobiltà in gravi difficoltà economiche che nel Settecento era più una regola che una rarità.

⁸¹ Il manoscritto della commedia *L'uomo per se stesso* del marchese Gravisi è custodito nel PAK, "Archivio Gravisi".

ATTO I. SCENA I.

Porto di Mare nell' Isola di Pallade.

Curiale Naufraga, Alcei pastore, Corale Pastori.

Curiale. Amici la vostra Pietà è crudele; m' uibete col darmi la vita; lasciate, deh, lasciate che il mare anneghi le mie sciagure; tornatemi al naufraggio, cui mi toglieste.

Alcei. No signora, no, figlia, non trattate sì male i beneficij del cielo; Naufraga, nel buio della notte in mar tempestoso i Dei vi uogliono salua spingendo con seudente miracolo la nostra barchetta a riuolgerci, à guidarci in porto, e la vostra disperazione uorra distruggere sì belle grazie diuine, e disfare i miracoli?

Curiale. Ahi Absiro anima mia.

Alcei. Non mi son noti i vostri infortuni, ne l'

eter

Fig. 4 Facsimile della prima pagina dell'Atto I, scena I del manoscritto della tragedia di Girolamo Gravisi, *Merope*.

Il nome ironico del conte, Bellavita, già di per sé descrive il suo stato misero, ma anche il nome della moglie, Vereconda, ironizza sul suo carattere. Vereconda ha infatti due facce: una da civetta e l'altra da donna abbandonata dal marito già il primo giorno dopo le nozze, che ha bisogno di un po' d'amore. Così rimprovera al marito di pensare soltanto a se stesso, mentre lei deve fare tutto da sola, senza alcun appoggio:

*Ver: Ma come potete sempre pensare a voi
Un Padre di famiglia, che pensi ai cari suoi
Deve alla moglie prima Donar tutto se stesso
Trattandola con amore, e starle ogn'or d'appresso
Così con lei si pensano gli affari di famiglia
Così di cento cose si parla e si consiglia
Oh se così fosse caro Sposino mio
Tal gusto avrei, che presto mi farei grassa anch'io.*

Il conte non ha alcuna voglia di capire le lamentele della moglie in quanto lui non si è sposato per amore, ma:

*Co: Voi tutto mi bramate, ed io son tutto ghiaccio
Io vi presi per moglie, non già per mia civetta
Eravate bruttissima ancor da giovinetta
Se mi avesse piaciuto il far d'innamorato
Credimi Vereconda non mi sarei ammogliato
Se avessi voluto farle marito
Non sarei stato cieco nel scegliere partito
Ma siccome la Donna a me sembrava malanni
Che agli uomini non servono che di tormento e danni
Così stimai ben fatto essendo solo al mondo
Scaricare a una Donna della mia casa il pondo.*

La sua risposta rispecchia la realtà di molte donne che nel Settecento dovevano sottostare ai matrimoni d'interesse oppure si chiudevano in monasteri.

Al conte interessa di salvare almeno le apparenze, bevendo la cioccolata e mandando il servo, sprovvisto di soldi, a comprargliela.

Co: Oh questa Cioccolata è pur la gran bevanda (posa la Chic.)

*Car: Signore ella è finita, se diman la comanda
Non saprò cosa fare, mi levi dall'imbroglio*

Co: Fa pur quel che ti pare ma sappi che la voglio.

Car: Provveder non la posso se non mi dà il contante.

Co: Te lo darà mia moglie tu sei troppo seccante.

*Car: Scusi, a lei già l'ho chiesto e sa cosa rispose?
Ch'essa non si aspetta comprare queste cose.*

*Co: Sì, spetti, e non si spetti lo dico e lo ridico
Voglio la cioccolata bere senza intrico.*

*Car: Questa invero è curiosa. Ma per il pranzo poi
Mi disse la Padrona che venissi da voi.*

*Co: Da me? La sbagli certo, io voglio mangiar bene.
Ma se ci penso un giorno io vivo in pene.*

*Car: Bene datemi il denaro, ch'io farò la provvista
Poi facilmente a voi rassegherò la lista*

*Co: Denaro io non ne tengo per non esser seccato
Compra e da qualcheduno poi avrai rimborso
Tu sai che quando pagami qualche mio debitore
Io son senza contanti at capo di due ore
Mi vien la moglie apresso mi vien la figlia ancora
Io divido a loro, e le mando in buonora
Così queste mantengonmi sempre con mio bisogno
Perciò di star punto non mi vergogno
Tropo è meschina vita per nobil cavaliere
Fare per sé l'economista, il Cuoco e il Dispensiere
A tal'uopo le Donne sembrano nate apposta,
A lor questo mestiere niente di pena costa.
Ma noi che d'esse siamo soli Patroni e veri
Siam nati alle delizie, agli agi e ai piaceri.*

In queste brevi righe, il marchese Girolamo Gravisi dipinge a colori forti la posizione dell'uomo e della donna nella società aristocratica settecentesca. La donna non ha ancora nessun diritto, seppure le sia concesso conversare di letteratura nei salotti e radunare intorno a sé i letterati e gli artisti del tempo. L'opinione maschile predominante riguardo al ruolo della donna è che le donne sono al mondo per fare le madri e donne di casa. D'altronde neanche durante la Rivoluzione francese le donne fecero un grande passo in avanti riguardo la loro emancipazione:

in un primo momento si arruolavano le donne per combattere a fianco dei maschi, e poi, quando la situazione si stabilizzava, si chiedeva loro di rientrare nell'ordine.

Peccato che il marchese Gravisi non abbia finito la commedia col titolo significativo *L'uomo per se stesso*, ma da questi brevi scene, possiamo intuire, che aveva un senso acuto dell'osservazione della realtà che lo circondava e voleva che questa vivesse anche sul palcoscenico. Purtroppo non sappiamo, se le scene scritte dei due lavori drammatici del Gravisi furono rappresentate nel suo teatro privato di Capodistria.

Ma c'è un altro fatto da annotare. Nei personaggi della commedia *L'uomo per se stesso* possiamo ravvisare la vivacità e la concretezza dei personaggi goldoniani.

Prendiamo ad esempio la commedia di Goldoni, *La moglie saggia*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1752. Anche qui abbiamo una donna abbandonata dal marito, costretta ad usare la propria astuzia e il proprio ingegno per riavere il suo affetto. Nella commedia goldoniana la moglie è trascurata per un'altra donna, mentre nella commedia del Gravisi, il marito semplicemente dichiara di averla sposata per avere qualcuno che sbrigasse le faccende domestiche.

Le parole di Goldoni nella prefazione alla commedia *La moglie saggia*, confermano quello che abbiamo già detto riguardo la posizione della donna nella società settecentesca: *Gran disgrazia è per una Moglie l'aver un Marito disordinato, ma questa disgrazia suol divenire ancora maggiore, quando manca nella Consorte quella prudenza, che in simili casi è necessaria*. L'uomo ha un certo grado sopra la donna di autorità e preferenza, che non soffre di essere da lei corretto, quando l'amore non gli facciano esser care le correzioni⁸².

Anche il conte nella commedia di Gravisi, pure lui Ottavio, non sente o non vuole sentire le lamentele della moglie in quanto le donne sono "*nate apposta*" per fare "*l'economio, il Cuoco e il Dispensiere*" e oltre ciò a loro "*questo mestiere niente di pena costa*".

Nelle sue commedie, Goldoni creò un particolare tipo di creatura femminile. Particolare, inquanto è un personaggio vincente, che realizza appieno la propria personalità nell'emergere rispetto ai componenti del proprio gruppo sociale o, ancora più audacemente, nell'ascendere dalla propria classe ad una superiore. È questo il caso dell'eroina nella commedia *La moglie saggia*, Rosaura. Il tema dell'affermazione della donna tocca l'apice nella *Locandiera*. In *Mirandolina* possiamo vedere un apologo sull'uso lucido, a sufficienza spietato, dell'intelligenza come strumento di affermazione sociale.

Dall'abbozzo della commedia *L'uomo per se stesso* del marchese Girolamo Gravisi, riusciamo a capire che donna Vereconda non è proprio lo specchio della virtù. Possiamo intuire che il marchese Gravisi volesse mostrare e anche criticare la posizione della donna, totalmente sottomessa al volere del marito.

⁸² C. GOLDONI, "La moglie saggia", in *Opere complete di Carlo Goldoni*, cit.

Influenzato dalle commedie goldoniane ed in consonanza con il dibattito apertosi durante il Settecento intorno al problema della donna, anche il marchese Gravisi dichiara il suo consenso per le rivendicazioni femminili e anzitutto per la parità della donna con l'uomo, anche quando lei non è lo specchio perfetto dell'ideale della virtù femminile.

4. 4. Gianrinaldo Carli

Il conte Gianrinaldo Carli nasce a Capodistria nel 1720.

I suoi primi insegnanti furono i padri Scolopi del Collegio nobile di Capodistria. Poi studiò fisica dall'abate Bini a Flambro nel Friuli. A soli 17 anni stilò una dissertazione sull'aurora boreale e diciannovenne si iscrisse a giurisprudenza all'Università di Padova. Parallelamente studiò anche geometria e greco.

In questo periodo scrisse il ragionamento sulle antichità di Capodistria, pubblicò il saggio *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, tradusse i testi dal greco antico, tra i quali anche alcune scene euripidee e scrisse la tragedia *Ifigenia in Tauri*.

Nel 1744 divenne soprintendente alle costruzioni navali dell'Arsenale ed ebbe la cattedra di Scienze nautiche ed astronomiche, ideò e fece costruire la nave "San Carlo", la prima grande nave da guerra nell'Adriatico.

Tre anni più tardi scriveva le dissertazioni sull'impiego del denaro e sull'origine e la falsità della dottrina dei maghi e delle streghe, nella quale combattè le imposture, gli oroscopi e altre forme di superstizione. Oltre a ciò studiava archeologia e antropologia.

Si interessava moltissimo alla storia e all'archeologia dell'Istria. Su questo argomento c'è il suo lavoro *Sopra la fisica costituzione della Provincia dell'Istria*.

Nel 1758, morto il padre, tornò a Capodistria per sistemare le faccende intorno l'eredità con il fratello Stefano. Ereditò dalla prima moglie un filatoio di lana in una zona poco redditizia a Venezia. Per introdurre le nuove tecniche industriali anche in Istria portò il filatoio a Capodistria. Ma i patrizi capodistriani lo esposero alla berlina di tutta la città. Dopo la distruzione del lanificio il Carli lo rinnovò e se ne andò da Capodistria. Molto importante, invece, fu il suo lavoro per far rivivere l'accademia dei *Risorti*, che sotto la sua breve presidenza ebbe una spinta decisiva.

Successivamente lavorò a Parma e a Piacenza e nel 1765 collaborò a Milano al periodico letterario, economico e scientifico di ispirazione illuministica, *Il Caffè*. Su questo pubblicò il *Discorso sulla patria degli Italiani*, studiò pedagogia e scrisse il trattato pedagogico *Instituzione civile ossia elementi di morale per la gioventù*. Nelle *Lettere americane* il Carli descrive la situazione dei popoli sudamericani e dichiara che è lo spirito d'uguaglianza che rende felici i popoli. Nel 1791 usciva in cinque volumi una delle sue opere più celebri le *Antichità italiane*.

Naturalmente abbiamo parlato del lavoro di Gianrinaldo Carli molto somma-

riamente in quanto un discorso più approfondito ci porterebbe troppo lontano. Ma appare già evidente che il Carli fu veramente uno scienziato, un erudito enciclopedico, con interessi in tutti i rami del sapere umano. Ciò è caratteristico degli scienziati del tempo, durante il quale nasceva l'espressione più completa della cultura dell'illuminismo, la grande *Encyclopedie ou Dictionnaire des sciences, des arts, et des metiers* (1751-1772).

Il contributo del conte Gianrinaldo Carli alle ricerche storiche, pedagogiche, economiche e anche naturali è molto importante per la storia, sia istriana che italiana del Settecento. Per alcuni storici resta il precursore del risorgimento nazionale italiano. E Baccio Ziliotto scrive: *bene lo giudica l'immorale Cattaneo, dicendo che Pompeo Neri, Gian Rinaldo Carli, Cesare Beccaria, Pietro Verri non sono nomi egualmente noti all'Europa, ma tutti egualmente sacri alla memoria dei cittadini*⁸³.

4. 4. 1. La tragedia *Ifigenia in Tauri*

Due storici⁸⁴ scrivono che il conte Gianrinaldo Carli scrisse a soli dodici anni il dramma *Menalca*, che fu persino presentato sulle scene capodistriane. Ma di questo testo non abbiamo trovato nessuna traccia.

Della tragedia *Ifigenia in Tauri*⁸⁵ abbiamo invece il testo stampato e sappiamo che fu presentata a Venezia nel Carnevale del 1744, per più sere al teatro di S. Samuele, e poi in altri teatri della Serenissima e come abbiamo già scritto nel capitolo sui teatri privati, fu messa in scena anche a Capodistria con un *'trionfo clamoroso'*⁸⁶.

La tragedia è scritta in cinque atti. Il primo atto è diviso in 5 scene, il secondo in 7, il terzo in 9, il quarto 6 e il quinto ha 6 scene.

L'argomento è quello della tragedia *Ifigenia in Tauri* di Euripide, dove Artemide trasporta l'Ifigenia, salvata dalla morte, nella Tauride. Qui la elegge a sacerdotessa del suo tempio. Là, secondo il costume della Tauride, dove regna Toante, ella è costretta uccidere e sacrificare a Artemide tutti gli stranieri che approdano a quella terra. Un giorno le vengono portati due giovani appena catturati: suo fratello Oreste che, perseguitato dalle Erinni dopo il matricidio, è fuggito da Argo, e il suo fedele amico Pilade. Dopo molte domande di Ifigenia - che odia

⁸³ B. ZILIO, *Capodistria*, cit., p. 85.

⁸⁴ Di questo dramma parla Luigi Bossi nel suo lavoro *Elogio storico del conte commendatore Gian-Rinaldo Carli*, Venezia, Lo stampatore Carlo Palese, 1797.

Il secondo autore è invece Pietro Stancovich e ne parla nel lavoro *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Capodistria, 1888.

⁸⁵ Vedi nota 51.

⁸⁶ B. ZILIO, "Salotti e conversari", cit.

il suo ufficio sanguinoso e pensa sempre ad Argo - i due fratelli si riconoscono e decidono di tornare insieme in patria. Tratto in inganno Toante, riescono a fuggire insieme a Pilade, portando con loro il simulacro di Artemide.

Il nostro autore fece in seguito alcuni cambiamenti. Come scrisse nel 1744 in una lettera ad Apostolo Zeno, introdusse un nuovo episodio col personaggio del perverso generale di Toante Fineo, la cui fine è tragica, quando il re scopre che non aveva obbedito ai suoi ordini. Fineo, per vendicarsi di Ifigenia, che lo respinge, ordina di uccidere Oreste, invece di Pilade, come predisposto dal re. L'autore spiega questo cambiamento col fatto, che voleva "*far cadere l'odiosità sul Re Toante*" perché per lui il re, come tutti gli Sciti, fu leale in quanto seguiva le leggi. E poi, con l'introduzione di Fineo e del suo amore per Ifigenia, "*accesce l'interesse e forma l'intreccio di tutta l'azione*".

Un altro cambiamento introdotto dal Carli è l'episodio, nel quale Olimpia scopre la vera identità di Oreste. L'autore, parlando di questo fatto nella lettera a Zeno, scrive: *L'argomento di questa Tragedia, ha per fine la compassione; e questa nasce dal vedere Ifigenia sul cimento di sacrificare suo fratello Oreste senza conoscerlo, e da lei sommamente amato. A me però parve, che la passione si potesse condurre ancora ad un grado maggiore, con una serie di avvenimenti, con i quali Ifigenia fosse persuasa di averlo realmente sacrificato: facendo in modo, che il medesimo spettatore non sia lontano dal crederlo. Questo colpo mi è riuscito, e questo credo sia l'unico pregio di questa Tragedia.*

Per Carli, il difetto maggiore della sua tragedia è di non aver rispettato l'unità di luogo. Infatti nella quinta scena del primo atto, quando entrano Pilade e Oreste, c'è l'indicazione didascalica dell'autore: *La Scena cambiata può rappresentare Bosco con la spiaggia del mare, e la veduta del Tempio, e di parte della città.*

Questo cambiamento è necessario per la verosimiglianza della situazione:

O il Tempio di Diana era dentro la Città di Tauri, o fuori. Se dentro; come ami due stranieri, che appena veduti da quel popolo dovevano esser presi, e sacrificati; potevano penetrare in Città senza essere osservati da alcuno ... E se fuori della Città; in qual modo alla spiaggia del mare, può idearsi, che il Re tenga consigli, e che al governo appartiene? Ecco la ragione, per cui io fo che i due Greci giunti alla spiaggia osservino in qualche distanza il Tempio, e la Città unita ad esso.

Ma dopo essersi scusato con i "rigidi peripatetici" ribadisce il fatto, che benché Aristotele non faccia di ciò parola, e benché esempj uniformi de i Tragici Greci non manchino, può togliersi: *lasciando sempre il portico stabile che conduce al Tempio: ma conviene pregar Dio, che nessuno vi passi frattanto, che Oreste, e Pillade fanno la loro scena.*

Il Carli cambiò anche la fine della tragedia euripidea in quanto non c'è la dea Atena che ordina a Toante di lasciar andare in pace i fuggitivi. Nella tragedia del Carli, i tre fuggono di notte mentre tutta la corte dorme di sonno profondo e non

c'è nessuno ad inseguirli.

Nell'*Ifigenia in Tauri* del conte Gianrinaldo Carli è presente anche un grande tema dell'Illuminismo, quello della tolleranza. C'è lo confermano le parole di Olimpia, amica di Ifigenia, quando promette a Oreste di salvare suo amico Pilade e di farli tornare in Grecia:

OLIMPIA, E ORESTE

*Già tu il vedesti, ne morir per ora
 Ei deve: anzi, se tu vorrai per poco
 Il tuo furore moderar, e meco
 Star per brev'ora, tel prometto salvo,
 E teco in Grecia di ritorno, forse
 In compagnia di chi meno t'aspetti.
 Mi preme tolleranza: al fine io credo
 Che l'estremo de' mali, il trattenersi
 Con Olimpia, non sia.*

Fu Voltaire il grande combattente del secolo XVIII contro l'intolleranza, il fanatismo religioso e l'autorità della chiesa cristiana. La *Lettre sur le Anglois* segna il principio della sua lunga polemica in favore della tolleranza religiosa e della libertà del pensiero. Voltaire respinge tutte le religioni rivelate in quanto fonti dell'intolleranza e rifiuta l'artificiosa interpretazione che concentra il corso della storia universale nelle vicende della Palestina, del mondo greco-romano e del mondo cristiano. In altri lavori, tra i quali il più importante in assoluto è il *Dictionnaire philosophique*, attacca anche i testi del Nuovo Testamento, che afferma modificati e falsificati. La sua critica investe le origini stesse e le basi del cristianesimo; attaccato nelle sue interpretazioni dogmatiche, combattuto nei miracoli sui quali si fonda, accusato d'aver assicurato il proprio trionfo con l'oppressione e violenza.

Il Dio di Voltaire, architetto sovrano dell'Universo, non può essere conosciuto nelle sue proprietà costitutive. E perciò nessuna religione, rivelata può proclamarsi quale custode di verità ultrasensibili. La sola legittima religione è il deismo o religione naturale, che insegna la tolleranza e la libertà. Per questo, i teologi, gli inquisitori, i missionari e i monaci vanno esclusi dal consorzio della società civile. Questa religione naturale, unica conforme alla sana ragione, ha la natura per tempio, la ragione per culto e gli uomini onesti come sacerdoti. La religione naturale di Voltaire è inconciliabile con ogni confessione positiva.

L'intolleranza religiosa è considerata da Voltaire e da tutti gli illuministi come prima fonte di oscurantismo e di mali. Anche le opere drammatiche sono delle

dissertazioni in favore della tolleranza, della libertà, dell'abolizione degli odi atavici di razza e religione. Infatti, nelle sue opere possiamo osservare come la divergenza delle sette e delle opinioni disunisce gli amanti e gli sposi o contrappone i figli e i padri e scatena guerre e flagelli.

Potremmo dire lo stesso della tragedia del conte Gianrinaldo Carli, che prese la tragedia *Ifigenia in Tauride* di Euripide come pretesto per esporre le proprie idee sulla tolleranza e la libertà. La tragedia di Euripide si prestava nel migliore dei modi a questo proposito in quanto già la liberazione di Oreste dalle Erinni non dipende più dalla volontà divina ma soltanto dalle capacità del singolo che sa superare una prova.

Anche l'uomo illuminato non è più vincolato dal volere del Dio. Le sue scelte dipendono dall'uso della ragione che rimane sempre identica a se stessa in tutti gli uomini, in tutte le epoche, in tutti i popoli ed è l'unico mezzo sicuro da sfruttare per raggiungere lo scopo.

5. *Le conclusioni*

Dai dati raccolti dalle diverse fonti possiamo dunque dedurre che:

a. la periodicità degli spettacoli teatrali a Capodistria indica i problemi finanziari della cassa comunale e con questa anche la attestata crisi economica della città e della Provincia nel Settecento;

b. i Capodistriani, nonostante la crisi economica, desideravano avere gli spettacoli teatrali allestiti nel proprio teatro. Nel caso contrario non avrebbero destinato i mezzi finanziari per le restaurazioni dell'edificio e del palcoscenico. Per quanto vediamo che a Capodistria vi fossero più stagioni teatrali attive di quante ne fossero effettivamente segnate nella cassa della comunità;

c. il teatro, per le cause soprannominate, non aveva una compagnia stabile propria, ma a Capodistria venivano gli impresari con le loro compagnie da varie parti della Repubblica di Venezia;

d. nella cassa della comunità sono segnate soltanto le rappresentazioni teatrali pagate dal Comune, mentre sappiamo, che come mezzo supplementare per gli spettacoli vi fossero anche le "consuete volontarie offerte", mentre possibili rappresentazioni, finanziate da altre fonti, non sono annotate;

e. infine, per una città delle dimensioni di Capodistria nel Settecento, con tutti i problemi economici, non vi furono poche stagioni teatrali, come può sembrare in un primo momento, se si pensa, che registravano delle pause lunghe persino i teatri veneziani come il San Moisè, e anche il teatro San Samuele, che nella prima metà del secolo apriva soltanto nel periodo della Fiera in occasione della festa dell'Ascensione.

Ci sono inoltre altri punti convergenti tra il teatro e la vita culturale veneziana, ma anche quella europea in generale.

a. Tra gli intellettuali capodistriani, appartenenti tutti all'aristocrazia, vi furono alcuni, che sostenevano le idee dell'Illuminismo e vedevano in esso la possibilità di porre fine ai privilegi provenienti dal potere divino concesso al sovrano o a una certa cerchia di uomini al potere. E, inoltre erano al corrente sia delle nuove correnti letterarie che della scena teatrale, specialmente quella veneziana.

b. Quasi tutti i nobili del Settecento scrivevano o poesie o persino lavori teatrali. In queste opere esprimevano una passione intellettuale, nella quale mettevano i loro ideali e le loro aspirazioni. A differenza di Goldoni, il primo scrittore teatrale professionista, che si facesse pagare le sue commedie, non erano scrittori professionisti, ma scrivevano per diletto.

c. Molte case nobili avevano un teatro privato.

d. La maggior parte dei lavori teatrali capodistriani sono tragedie. Il che è comprensibile, se pensiamo che la tragedia era da sempre un genere elitario, legato alle corti e alla tradizione accademica e letteraria. Alla stretta cerchia di amici per la quale i nobili scrivevano e per la quale da soli mettevano in scena e rappresentavano i lavori, importava più il contenuto dell'opera che la sua rappresentazione sul palcoscenico.

e. Sia nelle tragedie che nel bozzetto per la commedia *L'uomo per se stesso* del marchese Gravisi ma anche nei lavori di altri autori capodistriani scorgiamo la contestazione alla società aristocratica. Donna Vereconda, la protagonista della commedia, espone in un modo originale la posizione personale e anche polemica dell'autore verso l'atteggiamento della società aristocratica riguardo il problema della donna ed è, nello stesso tempo, in sintonia con le tendenze emergenti nel dibattito illuministico sulla rivalutazione del ruolo della donna nella società.

f. Nel Settecento esisteva a Capodistria un teatro pubblico.

g. Gli spettacoli teatrali si allestivano durante il carnevale e, mezzi finanziari permettendo, anche in autunno.

h. Alcuni nobili di Capodistria propugnavano una riforma del teatro.

i. Il comune finanziava gli spettacoli teatrali come i lavori di restaurazione e manutenzione dell'edificio teatrale.

Il mondo teatrale capodistriano del Settecento è ancora aristocratico, ma, con tutte le sue attività e orientamenti di pensiero, lentamente comincia ad uscire dallo spazio chiuso della vita di corte e diventa un portavoce della vita sociale nella quale il borghese assume una presenza sempre più frequente. Con il borghese entra nel teatro la vita reale, concreta, che rompe l'involucro chiuso dello spettacolo. Il lavoro e l'ozio divengono gli emblemi morali della laboriosità produttiva e del nocivo parassitismo di due classi diverse. Sarà la Rivoluzione francese ad accen-

tuare la divergenza tra le posizioni dei "despoti" e gli obiettivi dell'Illuminismo borghese.

SAŽETAK: "*Koparsko kazalište u 18. st.*" - U ovom doprinosu autorica se suočava s pitanjem: koliko i na koji način je venecijansko kazališno djelovanje utjecalo u 18. st. na kazališni koparski život. Iz tog razloga opisuje sve djelove kazališne produkcije: organizaciju predstava u javnom kazalištu, večeri u privatnim kazalištima plemstva, i na kraju predstavlja koparske dramske autore, od kojih nam ostaju brojna djela.

Ponajprije je predstavljeno javno gradsko kazalište. Općina je financirala kazališne predstave, kao i poslove održavanja i obnove kazališne zgrade. Povremenost kazališnih predstava u Kopru naznačuje probleme materijalne prirode, koji su se ticali općinske kase, i koji su uslijedili usred ekonomske krize u gradu, i u provinciji, u tom periodu. Osim javnih kazališta djelovala su i privatna kazališta patricijskih obitelji. Ta kazališta bila su idealnim prostorima muzičkih večeri, recitacija dijaloga, kao i pri predstavljanju novih kazališnih vrsti tog stoljeća, kao na pr. Goldonijeve komedije "*Engleski filozof*".

Na kraju predstavljena su četiri dramska autora 18. st.: Orazio Fini, Stefano i Gianrinaldo Carli i Girolamo Gravisi. Kao zajedničku karakteristiku njihovih radova, možemo predočiti temeljnu prisutnost ideja iluminizma. U Finijevoj tragediji: *Medeja u Istri*, prevladava pitanje domovine, u *Eriziji* - tragediji Stefana Carlija - nadzire se glavna inovativna tendencija tog stoljeća; tragedija i komedija stjeću u jedan noviji pravac, koji se nešto kasnije - kroz "commedie larmoyante" - razvio u građansku dramu. Voltaireve ideje, religijske tolerancije i slobode misli izražene su u *Ifigeniji u Tauridu*, Gianrinalda Carlija. Girolamo Gravisi je naprotiv, u komediji "*Čovjek za sebe samoga*" raspravljao o odnosu aristokratskog društva na žensko pitanje, što je u skladu s novim tendencijama iluminističke rasprave o revaloriziranju ženske uloge u društvu.

Unatoč tome što je kazališni koparski svijet 18. st. u suprotnosti s venecijanskim kazališnim životom, to je još uvijek aristokratski svijet, i možemo ustvrditi da uz sve svoje aktivnosti i usmjerenosti misli lagano počinje izlaziti iz zatvorenog prostora dvorskog života otvarajući se široj publici. U tom smislu postaje nosioцем društvenog života, u kojem će, na pr. u Veneciji, građanin postati sve prisutniji, bilo de je to u ulozi gledaoca, ili bilo da je to izraženo kroz glavni lik Goldonijevih komedija.

POVZETEK: "*Koprsko gledališče v 18. st.*" - V prispevku se avtorica ukvarja z vprašanjem, kako in koliko je gledališko dogajanje v Benetkah 18. stoletja vplivalo na gledališko življenje v Kopru. Ob tem popiše vse segmente gledališkega ustvarjanja: organizacijo predstav v javnem gledališču, večere v zasebnih gledališčih plemiških družin ter koprške dramatike, katerih dela so se obranila.

Najprej je predstavljeno javno mestno gledališče. Občinska skupnost je financirala tako gledališke predstave, kot vsa dela prenove in vzdrževanja gledališke stavbe. Občasnost gledaliških predstav v Kopru kaže na finančne težave mestne blagajne, ki so posledica ekonomske krize mesta in regije v tem obdobju, pa tudi za uprizarjanje vrstnih novosti tega stoletja kot je bila recimo Goldonijeva komedija *Angleški filozof*.

Nazadnje so predstavljeni štirje koprski dramatiki iz tega obdobja: Orazio Fini, Stefano in Gianrinaldo Carli ter Girolamo Gravis. Kot skupno značilnost del štirih avtorjev lahko izpostavimo prisotnost razsvetljenskih idej v njihovi zasnovi. V Finijevi tragediji *Medeja v Istri* prevlada vprašanje domovine, tragedija *Erizia* Stefana Carlija se izkaže kot poglavitna inovativna težnja dobe, v kateri sta se tragedija in komedija začeli približevati druga drugi in je kasneje, preko solzave komedije, pripeljala do meščanske drame. Voltairjanske ideje o religiozni strpnosti in svobodi mišljenja se izrazijo v *Ifigeniji na Tavridi* Gianrinalda Carlija. Girolamo Gravis pa v komediji *Moški zase* polemizira glede odnosa aristokratske družbe do vprašanja žensk, kar je v sozvočju z vse močnejšo težnjo razsvetljenskih razprav o novem ovrednotenju ženske vloge v družbi.

Kljub temu, da je koprsko gledališko življenje 18. stoletja, v nasprotju z beneškim, še vedno vezano na aristokratski svet, pa se s svojimi dejavnostmi in miselno usmerjenostjo počasi že odpira iz zaprtega prostora dvora v širši krog javnosti. V tem smislu postaja nosilec družabnega življenja v katerem bo po zgledu Benetk predstavnik buržuazije vse pogosteje prisoten, in sicer tako v vlogi geldalca kot junaka Goldonijevih komedij.