

Pompilio Miti

*Ottaviano trionfante di
Marcantonio*

a cura di
Anna Scannapieco

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua

2026

Pompilio Miti

Ottaviano trionfante di Marcantonio

Pompilio Miti
Ottaviano trionfante di Marcantonio
a cura di Anna Scannapieco

© 2026 Anna Scannapieco
© 2026 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 44
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
Supervisori per i dialetti: Piermario Vescovo e Luca D'Onghia
Comitato scientifico: Beatrice Alfonzetti, Francesco Cotticelli, Andrea Fabiano, Javier Gutiérrez Carou, Simona Morando, Marzia Pieri, Anna Scannapieco e Piermario Vescovo
Editing: Paula Gregores Pereira
www.usc.gal/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.gal
Venezia - Santiago de Compostela



lineadacqua edizioni
san marco 3717/d
30124 Venezia
www.lineadacqua.com

ISBN: 979-12-81350-60-1

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663), *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P), *Archivio del teatro pregoldoniano III: biblioteca pregoldoniana, banca dati e archivio musicale* (PGC2018-097031-B-I00) e *Archivio del teatro pregoldoniano IV: biblioteca teatrale, archivio musicale e banca dati* (PID2023-148944NB-I00), finanziati dal *Ministerio de Ciencia e Innovación* spagnolo e dal FEDER. Lettura, stampa e citazione (indicando nome della curatrice, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietato qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione della curatrice e del direttore della collana.



Pompilio Miti

*Ottaviano trionfante di
Marcantonio*

a cura di Anna Scannapieco

Biblioteca Pregoldoniana, n° 44

Indice

Introduzione	9	
1. Il genere		9
2. L'autore		11
3. Il <i>melolepidodramamusicale</i>		18
Appendici	21	
Appendice I		21
Appendice II		23
Nota al testo	25	
<i>Ottaviano trionfante di Marcantonio</i>	27	
Paratesti		27
Atto unduterzo		33
Commento	45	
Bibliografia	53	

Introduzione

1. Il genere

Ottaviano trionfante di Marco Antonio, andato in scena al teatro di San Luca nel carnevale 1735, è un «drama giocoso cantato da comici», come annotava – rilevando l'anomalia – Taddeo Wiel;¹ e, prima di lui, il Groppo: «questo ridicolo Drama fu rappresentato da Comici nel tempo della Comedia», al San Luca.² Faceva parte di quei “*drammi per musica*” dei Comici,³ che, secondo la prima individuazione storico-critica della categoria, contraddistinsero la scena veneziana del primo Settecento, sotto la spinta senz'altro decisiva della mordace satira del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello.⁴

Per lungo tempo, tuttavia, si è ritenuto che il San Samuele fosse il «luogo elettivo di questa produzione»,⁵ parodica e sperimentale, mentre il più prestigioso San Luca si sarebbe mosso – prima dell'avvento di Goldoni – nell'alveo della tradizione repertoriale dell'Arte. Come spesso accade in materia di storiografia teatrale settecentesca, la prospettiva critica è stata frutto della massiccia influenza propria della testimonianza goldoniana:

Due erano in quel tempo le Compagnie de' Comici di Venezia [...] La Compagnia del Teatro di S. Luca, della Nobile famiglia de' Vendramini, passava per la migliore. Infatti le quattro Maschere erano eccellenti. Il famoso *Garelli Pantalone*, il bravo *Campioni Fichetto*, il graziosissimo *Cattoli Traccagnino*: l'erudita *Eularia* moglie di *Pompilio Mitti* prima Donna, il gentile amoroso *Bernardo Vulcani*, e lo strepitoso *Argante*, uniti ad altri personaggi di mediocre valore, rappresentavano le *Commedie dell'arte* con tutta quella perfezione, della quale erano capaci le *Commedie* di tal genere. La Compagnia del S. Samuele si sosteneva colle *Tragedie*, coi *Drammi* del *Metastasio* e cogli'intermezzi.⁶

¹ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897, p. 120.

² ANTONIO GROppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 fin oggi*, Venezia, 1741, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. it. VII 2326 [=8263], c. 239.

³ PIERO WEISS, *Da Aldivia a Lotario Vandini. I “drammi per musica” dei Comici a Venezia, nel primo Settecento*, in GIOVANNI MORELLI (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Milano, Ricordi, 1982, pp.168-188. Del medesimo autore si veda anche *Venetian Commedia dell'Arte “Operas” in the Age of Vivaldi*, «The Musical Quarterly», 70, 2, Spring 1984, pp. 195-217.

⁴ Come efficacemente sottolineato da Piermario Vescovo: «Si suole dire che la stagione delle parodie operistiche del San Samuele [...] rappresenti una reazione del teatro dei comici ai fasti dell'opera, e nasca di fronte alle difficoltà di pubblico della commedia. Per essa, però, si apriva uno spazio nuovo, in positivo, a partire dall'impresa demistificatoria e paradossale del *Teatro alla moda* del nobiluomo Benedetto Marcello (1720): le fantasie demolitrici e le invenzioni grottesche del libello – dove la deformazione comica voleva servire allo smascheramento dei cattivi costumi del teatro d'opera – venivano a ricadere direttamente sulla pratica scenica dei comici, facendo di uno specchio deformante, dell'antiteatro, un teatro effettivo» (PIERMARIO VESCOVO, «*Mestre e Malghera*» da Venezia a Varsavia, «Quaderni Veneti», X/XI, 2005, pp. 7-20: 10).

⁵ Ivi, p. 14. Peraltro lo studioso sembra attribuire sempre al repertorio del San Samuele anche il nostro *Ottaviano trionfante* (cfr. ivi, p. 13).

⁶ CARLO GOLDONI, *Prefazioni e polemiche*, vol. III, *Memorie italiane*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio (IDEM, *Le Opere*, Edizione Nazionale), 2008, p. 234 (dalla prefazione al t. XIII dell'edizione Pasquali, edito nel 1775; corsivi originali). Sotto il titolo di *Drammi musicali per comici* è stata non a caso pubblicata l'eterogenea produzione goldoniana per il repertorio musicale del San Samuele intonato dagli attori: CARLO GOLDONI, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio (IDEM, *Le Opere*, Edizione Nazionale), 2009 (comprende: *Aristide*, 1735; *La fondazione di Venezia*, 1736; *Lugrezia romana in Costantinopoli*, 1737; *La contessina*, 1743).

Non a caso, la storiografia teatrale del primo Settecento veneziano è venuta sempre più concentrandosi sulla politica repertoriale del San Samuele – legata agli esordi goldoniani⁷ – lasciando decisamente in ombra quella del San Luca.

Eppure fu proprio al San Luca, nel 1725, col *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba*, che il nuovo ‘genere’ aveva ricevuto il suo battesimo: e non a caso. Infatti, come è stato chiarito esemplarmente,

durante il primo quarto del secolo, i comici del S. Luca furono l’effettivo motore del teatro recitato a Venezia. Nel complesso, le loro disparate iniziative corrisposero tutte alla funzione di suscitare la curiosità e il concorso del pubblico, non solo con nuovi allestimenti, ma anche con nuove forme di spettacolo.⁸

Si può, come in parte già visto in altra sede, ampliare l’arco cronologico in cui la politica repertoriale del San Luca ebbe queste caratteristiche,⁹ ma indubitabile resta la disposizione sperimentalistica del teatro Vendramin, dovuta anche al fatto che «al Teatro S. Luca, le funzioni organizzative, drammaturgiche e artistiche proprie d’una direzione teatrale, vennero esercitate per un certo periodo di tempo dal primo amoroso della compagnia»,¹⁰ il cui ufficio principale era quello di «suscitare la curiosità e il concorso del pubblico».¹¹

Un ufficio che, come vedremo, aveva rivestito anche l’autore nel comporre il nostro *melolepidodramamusicale*, cioè Pompilio Miti (nascosto dietro il giocoso quanto trasparente anagramma Itmipolimipo), responsabile anche, secondo un’ipotesi di Piero Weiss, dell’‘apripista’ di questo genere, il *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba*.¹² Il fatto che all’altezza del 1735 Pompilio Miti non fosse più il primo uomo della compagnia del San Luca (gli era subentrato

⁷ Tra gli studi più recenti in materia, si vedano VALERIA G. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Torino, Accademia University Press, 2014 (contributo che ha il merito di aver contestualizzato gli esordi goldoniani prendendo in considerazione anche il vario repertorio del San Luca); LORENZO GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016. Un contributo decisivo in tal senso viene anche, indirettamente, dalla già citata edizione dei goldoniani *Drammi musicali per i comici del San Samuele* a cura di Anna Vencato.

⁸ GERARDO GUCCINI, *Dall’innamorato all’autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e storia», II/2, 1987, pp. 251-293: 283. Anche Guccini – nonostante la perdurante vitalità del suo studio pionieristico – resta tuttavia influenzato dalla testimonianza goldoniana: «Intorno al 1730, il S. Luca era di fatto un teatro di tradizione, e cioè, in piccolo, una sorte di equivalente italiano della Comédie Française, dove ad essere celebrati non erano certo dei repertori letterari, bensì i canonici “ruoli” della Commedia dell’Arte [...] Verso la metà degli anni trenta [...] a fianco della compagnia del Teatro S. Luca, le cui attività erano mantenute entro le direttive della tradizione dalla bravura delle quattro maschere, quella del Teatro S. Samuele doveva compensare le proprie carenze tecniche con una molteplicità di generi e di forme, che implicava l’attiva collaborazione di letterati come Domenico Lalli, Antonio Gori e Carlo Goldoni. Negli anni ’30 la contrapposizione fra i due istituti veneziani appare netta e definitiva» (ivi, pp. 285-286); in realtà, come attesta proprio il nostro *Ottaviano trionfante*, nonché, nello stesso 1735, un altro *exemplum* di sperimentalismo drammaturgico come *La clemenza nella vendetta* (per cui rinvio alla mia edizione in questa stessa collana), il repertorio del San Luca fu tutt’altro che ‘ingabbiato’ negli schemi del teatro delle maschere.

⁹ Vedi anche sopra nota 8. Da citare senz’altro anche *Il Gran Tamerlano vincitore di Bajazet* (autunno 1746), librettista tal Verdacchio Predamosche, «fra’ disperati il Satirico», con Tamerlano-Traccagnino, Bajazetto-Pantalone, ecc.

¹⁰ GUCCINI, *Dall’innamorato all’autore*, cit., p. 276.

¹¹ Ivi, p. 283.

¹² Cfr. WEISS, *Da Aldivia a Lotavio Vandini*, pp. 185-186.

Antonio Franceschini) ci consente probabilmente di allargare i confini entro cui gli attori di una compagnia potevano contribuire – al di là del grado comico ricoperto – a questa sorta di produzione ‘endogena’.

Una produzione che, come si diceva, i repertori del San Luca praticano al pari dei comici del San Samuele: e, a riprova, di questa fluidità del genere testimonia probabilmente anche la circostanza che vede il compositore della musica del *Nerone detronato*, Giacomo Mac-cari (o Macari), firmare gran parte degli intermezzi/drammi musicali per comici che tra il 1734 e il 1743 Goldoni, allora poeta della compagnia Imer, scrisse per il teatro di San Samuele.¹³

2. L'autore

Il bolognese Pompilio Miti, in arte Ottavio, fu certamente un punto di riferimento del teatro di San Luca a partire dalla metà degli anni dieci, molto ben introdotto – come vedremo – anche nella cerchia dei letterati e dell'aristocrazia.

Poco è noto della sua formazione: grazie ad un'aggiunta introdotta da Croce nella sua quarta edizione dei *Teatri di Napoli* (1947), sappiamo che nel 1710 – in un periodo in cui nella città partenopea il teatro di prosa non era particolarmente in auge, e gli attori che vi erano attivi erano in prevalenza settentrionali – Miti agiva in una «conversazione comica» al San Bartolomeo, sotto la direzione di un non meglio identificato Antonio Costantini, in buona compagnia di quello che sarà un altro asse portante del San Luca, Giacinto Cattoli, il Traccagnino bolognese (in Croce erroneamente trascritto «Gattoli», come d'altronde Miti in «Niti») e di quella che era già sua moglie, Vittoria Miti, in arte Eularia, romana,¹⁴ alla quale tributerà incondizionata lode il pur arcigno Gianvito Manfredi.¹⁵

Poco più di un lustro separa questa prima occorrenza documentaria – rimasta nel frattempo del tutto isolata – dalla successiva, che vede l'attore contattato dalla famiglia Vendramin, nella figura di Alvisè, proprietaria del tempio comico della scena veneziana, per essere arruolato nella compagnia del San Luca. È purtroppo rimasta solo la risposta di Miti (come d'altronde accade abitualmente nel complesso documentario di cui ci occuperemo),

¹³ Cfr. la voce curata da DIANA BLICHMANN per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2006; nonché quella a cura di JAMES L. JACKMAN, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 11, *Linderman-Mean-tone*, London, Macmillian Publishers Limited, 1980.

¹⁴ BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1947], Milano, Adelphi, 1992², p. 167.

¹⁵ La menziona infatti come «la celebre non meno, che saggia, ed onesta Vittoria Miti, detta Eularia passata all'altra vita pochi anni sono da me più volte con non poco stupore ascoltata» (GIANVITO MANFREDI, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746, p. 61). La Miti era morta nel 1740.

ma merita citarla integralmente, perché – al di là del contenuto specifico della risposta – molto rivela del profilo umano, culturale e professionale dell'attore:

Eccellenza mio signore,
rendo grazie a vostra Eccellenza per tanta bontà che ha per me e per mia moglie, accetto l'onore di servire vostra Eccellenza con quel coraggio che ella si compiace farmi, ma per il solo termine d'un anno, acciò finito tal termine, et non essendo contenta l'Eccellenza vostra della debole nostra servitù, non abbia io a soffrire il rossore d'esser licenziato. Così se vostra Eccellenza potrà trovarsi sodisfatta della nostra maniera di recitare e che poi vorrà esser servita, non troverà in me mancanza di rispetto e di convenienza. Quanto gli posso dire gli raccomando la riputazione di mia moglie, et anche io riconosco in quanto mi scrive il signor Galeazzo la mente di vostra Eccellenza, al detto scrivo più diffusamente onde intenderà qual sia il mio genio; e di sempre vivere quale mi dico, unito a mia moglie,
di vostra Eccellenza
umilissimo, devotissimo ossequiosissimo servitore
Pompilio Lorenzo Miti detto Ottavio.¹⁶

Firenze li 14 novembre 1716

Si presti attenzione alla data: novembre 1716. Da pochi mesi, il San Luca era stato abbandonato dal *dominus* della scena veneziana, Luigi Riccoboni, il presunto apripista della riforma teatrale che avrebbe trovato compimento in Goldoni: l'attore era stato ingaggiato a Parigi – con la mediazione dei Farnese – per far risorgere la *Comédie Italienne*, pur avendo nell'ottobre del 1714 sottoscritto un contratto col San Luca per il quinquennio 1716-1721.¹⁷ È evidente che Alvise Vendramin si ritrovava a colmare un vuoto particolarmente pericoloso, e in questa prospettiva va sicuramente collocato anche il tentativo di assumere Pompilio Miti, che – con ogni evidenza – doveva aver nel giro di poco più di un lustro raggiunto una solida reputazione professionale.

L'umiltà e il senso di dignità con cui l'attore riduce la proposta di ingaggio ad un anno di "prova" ha indotto Gerardo Guccini a ritenere che Vendramin si determinasse ad escluderlo e a cercare personale che garantisse una maggiore stabilità, e che per questa ragione finisse per puntare su Bonaventura Navesi.¹⁸ Ma il contratto con quest'ultimo, di durata quinquennale, era già stato stipulato in data 5 marzo 1716,¹⁹ quindi *prima* che Vendramin cercasse di ingaggiare Miti. D'altronde, appare alquanto arbitrario essere indotti a credere che l'assenza di documentazione rifletta i contorni precisi della realtà storica: da un lato, per lo specifico del fondo Vendramin, mancano pressoché sistematicamente i dati della "controparte"; dall'altra nulla può indurre a credere che la conservazione, ad esempio dei contratti, sia esau-
stiva, e non piuttosto soggetta a tutte le intemperie del tempo cui sono esposte le fonti storiche.

¹⁶ Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, *Lettere diverse di diversi Comici scritte al nobilomo ser Alvise Vendramin*, c. 1r (già riprodotta, con qualche errore di trascrizione e senza commento in CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 233-234). In questa e in tutte le altre citazioni sono state sciolte le abbreviazioni.

¹⁷ Cfr. *ivi*, 42 F 1/7, *Scritture attenenti alli accordi con li signori Comici per dover recitare nel Teatro di San Salvador*, cc. 12r-v.

¹⁸ GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore*, cit., pp. 276-277.

¹⁹ Cf. *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, *Scritture attenenti alli accordi con li signori Comici*, cit., cc. 13r-v; il contratto fu poi rinnovato per altri due anni (cc. 14r-v).

A suggerire che invece Pompilio Miti rimanesse ben saldo nella stima e nell'*entourage* di Vendramin concorrono tre episodi, tutti del 1720, che precedono di tre anni il primo contratto superstite che l'attore (in compagnia della moglie Vittoria e della «signora Isabella Natalini detta Corallina») sottoscrisse con il San Luca.²⁰ Due eventi hanno un carattere editoriale che lascia ben trasparire i rapporti privilegiati – per così dire rappresentativi – che Pompilio Miti intratteneva tanto con la proprietà quanto con i letterati con le cui opere alimentare il repertorio della compagnia; mentre il terzo testimonia al di là di ogni dubbio che in quella compagnia egli ricoprì funzioni capocomicali.

Il versante editoriale è rappresentato da due tragedie, *Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini e *Demodice* di Giovan Battista Recanati, che – dopo l'anticipazione in piazze di terraferma e/o ambienti privati – avevano conosciuto la loro vera e propria *première* al San Luca.

Per quanto riguarda la tragedia di Lazzarini (1668-1734), che per il suo rigoroso filloellenismo²¹ suscitò molto interesse e scalpore, amplificati dalla mordente satira che ne fece Zaccaria Valaresso nel *Rutzvanscad il Giovane* (1724), conobbe la *princeps* a Padova (Conzatti, 1720), molto probabilmente in occasione della rappresentazione che ne fecero i seminaristi di Santa Giustina;²² ma ben presto entrò nel repertorio della compagnie professionistiche, come attesta una ristampa di Ferrara a poco più di un anno dell'edizione padovana,²³ che oltre a riprodurre i consueti prolissi paratesti,²⁴ presenta un *Pompilio Lorenzo Miti al lettore*, che sarà utile considerare per esteso:

Credi, cortesissimo, e discreto Lettore, necessità e non audacia, l'avere compatita la famosa Tragedia dell'Illustrissimo Signor Abate Domenico Lazzarini all'uso delli cinque Atti per rappresentarla sul Teatro comico: è stato comandato dall'Eccellentissimo Signor Alvise Vendramini mio riveritissimo Padrone, & a me è toccata questa fatica perché l'Autore dignissimo, e celebre, non ha voluto fare la distribuzione d'essa, acciocché dalli Comici non fosse rappresentata: ma la fama eccellente della medesima, & il desiderio di vederla rappresentata, mi ha fatto avere questo comandamento, al quale con riverenza ho ubbidito, disponendola in cinque Atti, come vedrai, & accennando quelle cose, che danno lume a ben intendere l'essenziale.

Ho mutato il nome di *Coro di Soldati*, e di *Guardie* in *Severo* Personaggio di Corte per poterlo con un nome proprio introdurlo in Scena.

I Cori saranno separati dagli Atti, comeché non si reciteranno, ma si leggeranno da chiunque ne vorrà il diletto.

²⁰ Il contratto è riprodotto nell'appendice, pp. 21-22.

²¹ Lazzarini, esperto in diritto civile e canonico ma anche e soprattutto insigne grecista, che nel 1690 era stato tra i fondatori dell'*Arcadia* e annoverava tra i suoi amici, fra gli altri, Gravina Orsi, Martello, fu dal 1710 cattedratico di eloquenza greca e latina a Padova. Il suo era un classicismo intransigente, pienamente riflesso nell'*Ulisse il giovane*, composto senza divisione in atti e scene, in un metro misto di settenari ed endecasillabi non rimati, inframmezzata da cori, nell'intenzione di risuscitare lo spirito e la forma della tragedia greca.

²² BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921, p. 140.

²³ L'*imprimatur* della stampa Conzatti porta la data del 31 ottobre 1719; quella dell'editore ferrarese, Pometelli, del 23 novembre 1720.

²⁴ Cioè la dedica (a Girolamo Ascanio Giustinian, figlio del procuratore Girolamo, pp. 3-10), sempre a firma di Lazzarini, una lettera all'abate Anton Maria Salvini (anch'egli insigne grecista, membro dell'Accademia della Crusca e dell'Accademia fiorentina, al centro della vita intellettuale italiana ed europea, p. 11), cui segue la risposta del medesimo (pp. 12-13): uno schema ben presente – come vedremo – alla struttura parodica dell'*Ottaviano trionfante di Marcantonio*.

La detta Tragedia non è però toccata in verun luogo neppur d'una letteruccia, essendosi ristampata tale, e quale il virtuosissimo di lei Autore l'ha pubblicata, toltane la divisione degli Atti, e delle Scene.

Intanto gradisci il mio buon desiderio, con cui mi ti dedico, e Vivi felice.

Molteplici gli spunti di interesse contenuti in questa prefazione. *In primis*, la condizione professionale di Miti, non solo ingaggiato nella compagnia del San Luca (*Alvise Vendramini mio riveritissimo Padrone*), ma anche – con ogni evidenza – portavoce, se non direttore, della *troupe*. In secondo luogo la capacità dell'attore di intervenire sui testi, e in un'ottica squisitamente rappresentativa: le ferree regole con cui Lazzarini aveva composto la sua tragedia²⁵ non sono compatibili con le esigenze di un moderno allestimento e un esperto uomo di scena (ma anche di libro...) sa come intervenire per rimuovere sequenze testuali non più pertinenti a teatro (una rimozione che può risparmiare il libro, ma non la scena: come nel caso dei cori, soppressi nella rappresentazione, ma lasciati sulla pagina per «chiunque ne vorrà il diletto»). Peraltro, che ciò sia avvenuto perché *comandato* da Alvise Vendramin è lecito dubitarne, mentre è più probabile che il patrizio proprietario del San Luca fosse chiamato in causa come figura dello schermo, a evitare che un 'semplice' comico osasse metter mano a opera *dell'Illustrissimo Signor Abate Domenico Lazzarini, dignissimo e celebre* autore. Il quale autore, d'altro canto, mostra la sua sovrana indifferenza alla scena, confinando con decisione il teatro tra le pagine di un libro ([Lazzarini] «non ha voluto fare la distribuzione d'essa, acciocché dalli Comici non fosse rappresentata»)²⁶.

In quello stesso 1720 il rapporto con il repertorio tragico viene documentato dalla ripresa al San Luca, dopo alcune recite in ambienti privati cittadini, della *Demodice*, opera del gentiluomo veneziano Giovan Battista Recanati (1687-1734), bibliofilo e collezionista, membro come il Lazzarini dell'*Arcadia* e dell'*Accademia della Crusca*. In questo caso, ancora più evidente risulta il protagonismo di Miti, che esplicitamente riconduce a sua iniziativa la stampa della tragedia (Venezia, Rossetti, 1720). Nessuna presenza dell'autore negli spazi paratestuali: né nella *princeps*, né nella ristampa fiorentina dell'anno successivo (dove la dedica – non a caso – a Scipione Maffei è firmata dall'editore Domenico Manni, cui fa seguito una

²⁵ Cfr. *supra*, nota 21.

²⁶ La rappresentazione veneziana venne recensita con un certo cipiglio dal «Giornale de' letterati d'Italia», XXXII, p. II, 1722, pp. 372-373: «Dall'applauso che nella sua prima edizione di Padova riportò la tragedia del Sig. Domenico Lazzarini, intitolata *Ulisse il giovane*, non meno che dal comandamento di un autorevole personaggio indotto il degno comico *Pompilio-Lorenzo Miti*, volle farla rappresentare dalla sua compagnia di comici, nel suo sito comunemente detto di San Salvatore. Ma per comodo maggiore della recita, la distinse in atti e scene, e que' versi che dall'autore veniano fatti pronunziare dal coro de' soldati, esso gli pose in bocca d'un sol personaggio, a cui diede il nome di *Severo*; il quale a non pochi, e forse non senza ragione, è sembrato poco adattato al tempo e al luogo in cui fingesi vissuto il personaggio principale della tragedia, come quello è nome tutto romano, e di tempi assai posteriori» (il quarto corsivo è mio).

dottissima recensione dell'abate Girolamo Lioni, nobile di Ceneda) né in un'edizione inglese dell'anno successivo (Londra, Jacob Tonson, 1721) che affiancava la *Merope* di Maffei alla *Demodice* di Recanati, «acciò da ambe due queste si veggia, quanto i virtuosi Italiani si sieno inalzati presentemente alla perfezione di tal genere di Poesia, in cui si sono felicemente impiegati questi due Nobili Soggetti», come dichiarava al lettore Francesco Haym (1678-1729), musicista, librettista, nonché segretario della Royal Academy of Music. Quanto alla *Demodice*, il curatore affermava di aver ripreso alla lettera la stampa veneziana di Rossetti, che era corredata solamente (oltre all'argomento) di un *Pompilio Lorenzo Miti detto Ottavio Comico al lettore*: un giallo editoriale però avvolge questa prefazione, che in tutti gli esemplari da me visionati (Casanatense, Braidense, Casa Goldoni) si risolve in una paginetta e mezza redatta in corsivo spaziato, mentre nell'edizione londinese (e nell'esemplare utilizzato nel citato studio di Gerardo Guccini) si estende per ben quattro pagine in un fitto tondo (pp. 149-152). Vediamo le caratteristiche della versione *minor*:

Nuova non sarà forse per giungerti la presente Tragedia, tuttoché per la prima volta io abbia la fortuna di pubblicarla. A me non conviene dar giudizio del di lei pregio, sì perché non posso sollevarmi sopra la mia professione, sì perché dall'Autore, quand'anche il potessi, mi verrebbe proibito. Una cosa però mi sia lecito il dire, ed è, che egli di quest'Opera ne ha fatto a me uno spezioso regalo, a cui non sapendo io in qual altra miglior maniera corrispondere, ho risolto di stamparla, per far noto ad ognuno e la di lui generosità, e la mia divota riconoscenza.

Tre mi pare che siano gli elementi significativi che emergono da questa stringata prefazione: l'intraprendenza dell'uomo di teatro, che *post eventum*, consegna alle stampe un'opera che è entrata nel repertorio della sua compagnia; l'*humilitas* dell'uomo di scena che non si arroga il diritto di giudicare il suo valore ma che, al tempo stesso, e sia pur tra le righe, lascia intendere il suo successo («Nuova non sarà forse per giungerti la presente Tragedia»); infine, la *generosità* dell'autore che ha fatto della propria tragedia «uno spezioso regalo» all'attore e alla sua compagnia. Quest'ultimo elemento sembra davvero segnare il tramonto di quel divorzio tra autori teatrali e pratica scenica che ancora contraddistingueva il primo Settecento italiano, nonostante l'eclatante eccezione del rapporto Maffei-Riccoboni, sulla cui scia, peraltro, il nostro Miti pare collocarsi.

La versione *maior* della prefazione inizia col soffermarsi sul grande successo che la tragedia aveva riscosso, recitata in prima istanza per volere dall'autore privatamente, in vari ambienti molto altolocati (e molto affollati) dalla compagnia del San Luca, nonostante la fisiologica soggezione degli attori («Quel vedersi osservare da tanta nobiltà affollata [tra cui il principe di Modena], egli è ben altro che l'esporsi ad un Popolare Teatro»): una notazione che abilmente veicola l'idea dell'abilità interpretativa e della versatilità ambientale dei comici

professionisti. Anche la presenza dell'autore, durante queste recite, è fonte di «apprensione», stante la pregiudiziale diffidenza degli scrittori teatrali verso la messinscena delle proprie opere; ma pure in questo caso la valentia degli attori diretti da Miti ebbe la meglio («Egli è difficile di pienamente compiacere gli Autori nel recitare le loro Opere, ma questi mi pareva impossibile di poterlo appagare. Si adoperarono però tanto col loro studio i miei bravi compagni, che meritano il compatimento di S.A.S [di Modena] non meno, che da tutta la Nobiltà»). Immancabili i riferimenti alla «magnificenza» dell'apparato, del corredo illuministico e musicale, nonché dei «rinfreschi» offerti al pubblico nell'intervallo tra un atto e l'altro, tali potenzialmente da interrompere «con troppa dilazione il filo della Tragedia», inconveniente che peraltro non aveva luogo «per somma riprova della perfezione della medesima». Seguono altre compiaciute annotazioni sull'analogo successo riscosso a Ferrara – sempre presso un pubblico altolocato – e l'interessante insofferenza verso l'estremistica autocritica dell'autore, incline ad un continuo lavorio di revisione e di ripulitura: «Ed infatti. non saprei dire quant'egli l'abbia ripulita, e le intere scene mutata, così che non picciola fatica è a noi costata nel dimenticare quello che v'ha levato, e nel dire quello che di nuovo v'ha aggiunto». «Fra le righe – ha osservato Gerardo Guccini – traspare l'insofferenza del comico per tutte quelle novità che turbavano i ritmi del mestiere»;²⁷ ciò nondimeno, dall'insieme emerge anche il credito che veniva riconosciuto a Miti e alla sua compagnia da un pubblico elitario e la fiducia che in essi riponeva l'autore. Una fiducia che non a caso traspare tutta nella parte conclusiva della prefazione: «Ora non altro resta a me da dire se non quello appunto che l'Autore vorrebbe che si tacesse, ed è la di lui generosità nel dono a me fatto della stampa di questa Tragedia da lui non per altro fine che per suo puro divertimento composta».

La familiarità, e la fama derivatane, con il repertorio tragico che Miti veniva maturando con prove sempre più emblematiche è infine attestata da una preziosa testimonianza di Scipione Maffei, che il 12 giugno 1724 scriveva a Bertoldo Pellegrini:

Pompilio con la truppa de' suoi virtuosi viene a Verona. Vorrei gli fosse fatto intendere di preparar la recita dell'Oreste, e di tre o quattro altre Tragedie in versi delle stampate nel Teatro Italiano [1723]; il che servirebbe molto a promuoverne lo spaccio, senza di che non andrà avanti la stampa.²⁸

Appare indubitabile la funzione capocomicale e direttiva che l'attore svolge nella sua compagnia («Pompilio con la truppa de' suoi virtuosi»), come il suo prestigio nell'esecuzione di un repertorio tragico, tale da essere un decisivo fattore per incrementare la vendita

²⁷ GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 280

²⁸ SCIPIONE MAFFEI, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano, Giuffè, 1955, vol. I, p. 479.

dell'opera del Maffei: il successo della scena diventa viatico per quello del libro, a sanare un divorzio di lunga durata.

Così come appare altamente probabile che nell'esercizio della sua professione Miti ebbe a guadagnarsi protettori molto influenti, che avranno una decisiva influenza sulla sua vita: come Lodovico Manin – il futuro ultimo doge di Venezia, ma anche e soprattutto il membro di una famiglia di spicco del patriziato, per potere politico e disponibilità finanziarie²⁹ – che avrebbe reso possibile il suo accesso, al termine della professione, allo stato ecclesiastico.³⁰

Ma è ora giunto il momento di chiamare in causa la terza tessera documentaria, sempre del 1720 (o dei primi giorni del 1721), che testimonia inequivocabilmente la centralità di Pompilio Miti nel sistema impresariale del San Luca.

Per lungo tempo si è ritenuto che l'organizzazione del teatro Vendramin «per quanto articolata e funzionale, non contemplava alcun ruolo che fungesse in modo evidente da tramite fra l'attività professionale della compagnia e la proprietà»,³¹ e che fossero i Vendramin a provvedere all'ingaggio diretto degli attori. Ma da una lettera di Giuseppe Imer ad Alvisé Vendramin del 17 gennaio 1720 (1721 se *more veneto*) appare indiscutibile che fosse invece Miti il responsabile della composizione della compagnia. Del documento, riprodotto integralmente nella seconda appendice, merita estrapolare *incipit* ed *explicit*:

²⁹ Sulla figura di Manin, e la sua famiglia di origine friulana, ascritta al patriziato con il consueto esborso di 100.000 ducati nel 1651, capace di raggiungere uno stato sociale consono alle proprie ambizioni politiche attraverso un'oculata strategia matrimoniale con famiglie molto influenti, cfr. la voce curata da DORIT RAINES per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 69, 2007. Per il collezionismo e il mecenatismo, segnatamente di Lodovico, cfr. ANTONELLA BARZAZI, *Collezioni librerie in una capitale d'antico regime. Venezia secoli XVI-XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 187-188.

³⁰ Secondo una preziosa annotazione del Bartoli, «Dopo ch'egli rimase Vedovo [1740] pensò d'abbandonare la Professione del Comico, onde vestendo da Abate, mediante la valida protezione di Sua Eccellenza il Nobile Uomo Manini, condusse felicemente i suoi giorni, lasciando delle azioni sue una fama onorata, e morendo in quella Città per lui tanto benefica nel decorso dell'anno 1766». (FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, t. II, Padova, Conzatti, 1782, p. 50). Secondo GIOVANNI FANTUZZI (*Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. VI, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1788, p. 36), «Moglie del Miti fu una Donna che Vittoria ebbe nome, ma tra Comici chiamossi Eularia; e dopo la morte di lei, che avvenne in Venezia nel 1740 il Miti vestì da Abate, e sotto la valida protezione di Sua Eccellenza il Nobile Uomo Manini visse felicemente fino all'anno 1766 nel quale anch'egli passò all'altro Mondo. Quanto è qui scritto, l'abbiamo tratto dalle Notizie Istoriche de' Comici Italiani [...] Benché il vestir da Abate non tragga seco necessariamente il divenir Sacerdote; e la protezione di un Patrizio non si distenda necessariamente alla dispensa degli Ordini Sagri da conferirsi ad un Comico; ciò non ostante crediamo, che il Bartoli abbia voluto indicarci, che il nostro Pompilio Miti in realtà fosse abilitato ad esser uomo di Chiesa». Anche Scipione Maffei, che nonostante le assidue frequentazioni professionali con Miti non fece mai cenno delle sue doti interpretative, ricorda questa fase della vita dell'attore: «[...] il ben noto Sig. Pompilio Miti, il quale, abbandonata la Comica Professione, vive in abito ecclesiastico da molto tempo e a secondar tal'ispirazione fu più volte dal medesimo [*scilicet* Maffei] animato e sollecitato» (SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni* [1754], in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988 p. 121).

³¹ GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 268. Anche in questo caso decisiva influenza ha avuto la testimonianza goldoniana: «il n'y avoit pas là [al San Luca] de Directeur; les Comédiens partageoient la recette, et le propriétaire de la salle, qui jouissoit du bénéfice des loges, leur faisoit des pensions à proportion du mérite ou de de l'ancienneté» (CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, chap. XVII, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935, pp. 116-117).

Per la seconda settimana di gennaio aspettavo l'ultima decisiva risposta di Vostra Eccellenza toccante il negotio, ma in vece sua ho trovato lettera del signor Pompilio, la quale dice che la Compagnia non vuol aggravarsi di più di tre quarti di tutto per la terza Donna, e che circa lo suggeritore non vuol scostarsi dal rito solito.

[...]

Al signor Pompilio scrivo et accetto l'impegno, se l'eccellenza vostra mi farà mandare scrittura più vantaggiosa da sottoscrivere mi sarà cara, altrimenti non mancherò di firmarla sperando che saranno distinte le mie procedure in altra occasione che potesse rappresentarsi per i miei vantaggi.

È ben chiaro che il ruolo di Miti è quello che potremmo definire di un “amministratore delegato”, a cui la proprietà appunto *delega* tutta la gestione dell'impresa; alla proprietà ci si può tutt'al più rivolgere, come nel nostro caso, nei modi di una supplica, nel tentativo di strappare un'eccezione, senza peraltro mai mettere in discussione l'autorità del “datore di lavoro” effettivo («Al signor Pompilio scrivo et accetto l'impegno, se l'eccellenza vostra mi farà mandare scrittura più vantaggiosa da sottoscrivere mi sarà cara, altrimenti non mancherò di firmarla»).

3. Il *melolepidodramamusicale*

L'indugiare sulla ricostruzione del profilo dell'autore – sia pur nei limiti del possibile e delle inevitabili lacune – comporta il vantaggio di apprezzare in tutta la sua significatività il «melolepidodramamusicale» *Ottaviano trionfante di Marcantonio*.

È ormai ben noto che tale genere di componimenti, sotto la spinta decisiva del *Teatro alla moda*,³² si esercitava come aperta e compiaciuta parodia dell'opera seria o della tragedia classicheggiante, che detenevano il monopolio del mercato e proprio per questo, in certo qual modo, ne avevano determinato la saturazione. Che un attore come Pompilio Miti (e la sua compagnia), distintosi in maniera così pronunciata nel repertorio tragico e apprezzato anche da un pubblico colto, si facesse autore di un *divertissement* che smontava pezzo a pezzo³³ il meccanismo tragico, paratesti e testo, mostrandone il rovescio scoronante, è una riprova della sensibilità dell'uomo di scena verso gli orizzonti d'attesa del pubblico, anche di quello colto – deputato più di ogni altro a cogliere il rovesciamento antieroico e caricaturale del meccanismo drammaturgico parodiato – e a riprova della consapevolezza di quanto fosse essenziale, per il successo di una compagnia teatrale, perseguire un fondamentale principio di varietà.

I paratesti dell'*Ottaviano trionfante* debordano in misura esorbitante (particolare, peraltro, che si può apprezzare solo in una prospettiva di lettura): ricalcano, ad esempio, quelli

³² Cfr. *supra*, p. 9 e nota 4.

³³ Come ha giustamente sintetizzato ANNA VENCATO (*Introduzione a GOLDONI, Drammi musicali per i comici del San Samuele*, cit., p. 12): «A Venezia la parodia dell'opera seria, della pastorale e della tragedia classicheggiante non risparmia nessuno degli snodi strutturali e formali del testo. Titolo, frontespizio, dedica, argomento, personaggi, linguaggio e situazioni topiche vengono rivisitati in funzione scopertamente antieroica e caricaturale».

che erano stati propri dell'*Ulisse il giovane* di Lazzarini (dedica, lettera dell'autore a destinatario competente, risposta di questo, argomento, *Al lettore*) ed erodono beffardamente gli spazi del testo (del libretto a stampa ben nove pagine su complessive ventitré sono assorbite dai paratesti). Inutile sottolineare (ma ne darà conto il commento) che tutti questi orpelli narcisistici sono pretesti per decostruire e irridere la prassi corrente. Altri elementi che, in buona sostanza, si possono cogliere principalmente in un orizzonte di lettura sono l'ubicazione («*La scena è in campagna, città, atrio, arcova, gabinetto, prigione tutto insieme*»), illustrata in un'apposita xilografia (riprodotta di seguito), e la non-partizione in atti, con la beffarda indicazione di «ATTO UNDUTERZO».

Quanto al testo, esilissimo, si articola ne «la manifesta distorsione di eventi noti, l'aura surreale che spira dall'assoluta mancanza di nessi logici, temporali e causali, [che] costituiscono di per sé una fonte di divertimento».³⁴

Una Cleopatra scarmigliata – distante anni luce dalle Cleopatre di una copiosa produzione di drammi musicali e tragedie – irrompe in scena per spronare Marcantonio a difendersi dall'arrivo di Ottaviano, ma l'«eroe romano» – come recita l'elenco dei personaggi – è a letto, sprofondato in un sonno a cui non intende rinunciare («Lascia ch'io dorma, e poi farò la guerra»). La regina cerca allora aiuto in Trespolo (una specie di secondo zanni in salsa romana, «pescatore, e barbiere confidente di Marcantonio»), che allerti il capitano delle guardie Oronte. Costui arriva e ingaggia battaglia, suscitando il risentimento di Marcantonio, («Che creanza è mai questa / di far rumore e non lasciar dormire. / Olà non si risponde? (*s'alza dal letto*)»; «(*si pulisce gl'occhi, e si destira, e si specchia*)»; «Aspetta pur, aspetta, / che la perucca accomodata sia»); il fiero Ottaviano, non propriamente un fulmine di guerra, si accorge infine della sua presenza e gli si avventa contro per «rompergli la zucca», ma «*Ottavia* – sorella di Ottavio e moglie di Marcantonio – *entra furibonda*» e offre a suo marito (fedifrago, ma sempre amato – del resto il tradimento «è un affar, che passa per usanza» e «all'uso dei mariti, egli s'unisce») il destro per nascondersi, cosa che Marcantonio fa calandosi nel pozzo. Se le truppe di Oronte sono sconfitte, Ottaviano si allontana per trovare il nemico («Troviam costui, che voglio farlo arosto»). Nel mentre Ottavia, rimasta sul posto, sente la voce di Marcantonio, non capendo da dove provenga: e l'«eroe romano», come un pupazzetto, va su e giù dal pozzo per parlarle, ma il rientro in scena di Ottaviano induce la sorella ad allontanarsi, e Marcantonio a ritornare dento il pozzo. Alla fine, viene scoperto perché Trespolo si rifiuta di fare la spia e viene condannato da Ottaviano ad essere impiccato con la fune del pozzo; al

³⁴ Ivi, p. 18.

che, «Deh per pietà – prega Marcantonio – non mi cascate addosso». Lo scaltro Ottaviano intuisce allora il nascondiglio dell'avversario e, fattolo arrestare, gli annuncia la condanna a morte. Nelle scene successive sia Cleopatra che Ottavia cercano inutilmente di farlo desistere dalla sua decisione (mentre Ottaviano degusta un caffè con Oronte, passato al suo servizio), e, inascoltate, progettano il proprio suicidio, con sapido commento di Marcantonio: «Giacché così vi piace / da buoni, e veri amici / morriamo tutti tre allegri in pace». L'inaspettato *deus ex machina* giunge da un'inverosimile conversione di Ottaviano, che d'improvviso tramuta la sua furia vendicatrice in una irragionevole clemenza che salva tutti: «si dia bando agli affanni, / godin lieti li cori, e qui d'intorno / venghi la pace ad illustrar il giorno». Un finale surreale, del tutto incongruo, che tuttavia suggella felicemente la grottesca deformazione satirica di quegli illustri eventi storici che gli spettatori del tempo potevano finalmente vedere spogliati dalle consuete vesti paludate, e riderne saporitamente.

Appendice I*

Venezia, Biblioteca di Casa Carlo Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, *Scritture attenenti alli accordi con li signori Comici per dover recitare nel Teatro di San Salvador*, cc. 28r-29v

[28r] (Laus Domino) 1723 a 10 ottobre Venezia

Con la presente privata scrittura, qual valer debba come se fatta fosse per mano di publico nodaro di questa città, si dichiara come il signor Pompilio Lorenzo Mitti e la signora Vittoria Mitti di lui moglie, e la signora Isabella Natalini detta Corallina, tutti tre Comici s'obligano di recitare per anni quattro seguenti cioè dal 1724 sino l'anno 1727 inclusive tutto l'intiero dell'anno cioè primavera, estate, autunno e Carnevale in quella Compagnia de' Comici che sarà destinata dalli nobilhomini ser Andrea e fratelli Vendramini fu de ser Andrea nel loro Teatro di San Luca d'anno in anno.

Doverano li suddetti tre signori Comici dipender intieramente in tutto e per tutto e per la scielta delle Piazze per la primavera et estate e nella alteratione della Compagnia e nel numero delle parti della medesima e in qualunque altra cosa immaginabile dall'intiero arbitrio di detti nobilhomini in qualunque caso e in qualunque tempo.

Doverano detti tre signori Comici conseguir la sua porzione delli soliti ducati ottocento cinquanta che si dano per regalo alle Compagnie con la sua porzione delli tre soldi per una delle careghe quali [28v] si fano il Carnevale giusta il solito, la sua porzione di cassetta, riportandosi a quel di più che paresse alli nobilhomini suddetti per lo che mai haverano alcuna obligatione.

In caso che nell'autunno e Carnevale predetti s'intermettessero le recite per qualche tempo, per publico commando o altra causa, non potranno detti tre signori Comici, né uniti né separati, disobbligarsi per giorni quindici dalli nobilhomini medesimi, ma doverano star a loro dispositione per il termine suddetto senza veruna pretesa.

Nell'incontro poi che per peste o guerra o publico comando (che il Signore Iddio tenga lontani) non si recitasse o fossero sospese nel suo corso le recite, non correrà a detti nobilhomini alcun obbligo di dare alli tre Comici medesimi la sua quota delli ducati 850, ma bensì se si fossero fatte recite siano tenuti li nobilhomini medesimi, a raguaglio delle recite fatte, contribuire la giusta porzione delli ducati 850 a misura delle recite fatte.

* Riprodotto parzialmente, con qualche errore di trascrizione e senza commento in ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, cit., p. 234

Non potranno detti tre signori Comici pretender da detti nobilhomini alcun anticipato sforzo per la sua quota delli ducati 850, ma doverano conseguirla a soliti tempi, [29r] cioè un terzo a Santa Lucia e due terzi la Settimana grassa et così d'anno in anno.

Intendendosi per patto espresso che tanto una parte quanto l'altra de' contraenti non possa sciogliersi dal suddetto contratto per il corso delli suddetti anni quattro senza che vi fosse un reciproco assenso. Dovendo però terminati li medesimi anni quattro esser in arbitrio di detti nobilhomini Vendramini d'obligare li suddetti tre Comici a recitar per altri anni due suseguenti nel loro Teatro di San Luca, cioè sin tutto l'anno 1729 inclusive, con li patti, modi e condizioni soprascritti.

E perché tra detto signor Pompilio e signora Vittoria di lui moglie da una parte, e la signora Isabella Natalini dall'altra fu stipulata scrittura sotto li [in bianco nel testo] di recitar assieme et altre particolarità come in quella circa il tempo della duratione et qualunque altra circostanza et particolarità della medesima, dichiarano essi tre Comici rispettivamente che come di consenso commune hano di presente stipulato questo contratto così questo s'intenda ratto e fermo sopra la scrittura suddetta di [in bianco nel testo] onde ella non habbia mai ne possa pregiudicare al presente accordo, rispetto al quale essa scrittura s'intenda nulla, invalida e come non fosse fatta.

[29v] In fede delle cose tutte suddette sarà la presente sottoscritta da ambe le parti.

Alvise Vendramin affermo

Io Pompilio Lorenzo Miti affermo tanto per me quanto per mia moglie Vittoria.

Io Isabella Natalini affermo quanto sopra.

Appendice II*

Venezia, Biblioteca di Casa Carlo Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, *Lettere diverse di diversi Comici scritte al nobilbomo ser Alvise Vendramin*, cc. 2r-3v

[2r] Eccellenza,

Per la seconda settimana di genajo aspettavo l'ultima decisiva risposta di Vostra Eccellenza toccante il negotio, ma in vece sua ho trovato lettera del signor Pompilio, la quale dice che la Compagnia non vuol aggravarsi di più di tre quarti di tutto per la terza Donna, e che circa lo suggeritore non vuol scostarsi dal rito solito.

Vostra Eccellenza sa quanto tempo sii stato in speranza, Vostra Eccellenza sa d'avermi esibita la parte intiera, la quale accettai, e però eccomi a supplicarla che voglia degnarsi d'interporre i suoi ufficii valevoli presso la Compagnia, acciò io possa conseguire almeno la parte intiera, e quando quel quarto di più non sia bene impiegato in mia moglie, lo sacrificchino a me, che [2v] doppo aver recitato da secondo Moroso, e sostenuto, benché debolmente, qui in Ferrara il posto di primo, vengo a far da suggeritore per far conoscere che in me non regna ambizione, ma bensì desiderio di guadagnarmi il pane in una truppa che ha per Padrone un Cavalliere che le fa da Padre e per la quiete e per l'interesse. Se le persuasive di Vostra Eccellenza ponno valere, se io ho qualche ragione di dire che non dimando spropositi in chieder tal vantaggio, bene, altrimenti io intendo d'accettare anco li tre quarti solamente con lo spesato del suggeritore per me, avendo stabilito di vincere l'ostinazione di quella stella che m'ha contrastato, e mi contrasta, l'onore di servire Vostra Eccellenza [3r] con la sicurezza che potendo l'Eccellenza Vostra coadiuvarmi lo farà, e per esser Cavalliere benigno e perché vorrà degnarsi di considerare alla sincerità del mio tratto, el al trascurar ch'io faccio d'ogn'altra cosa per entrare nel numero de' suoi servitori umilissimi.

Al signor Pompilio scrivo et accetto l'impegno, se l'eccellenza vostra mi farà mandare scrittura più vantaggiosa da sottoscrivere mi sarà cara, altrimenti non mancherò di firmarla sperando che saranno distinte le mie procedure in altra occasione che potesse rappresentarsi per i miei vantaggi. E qui bacciandole le vesti le faccio proffondissima riverenza.

Di Vostra Eccellenza

umilissimo, devotissimo, ossequiosissimo servitore

Giuseppe Imer (detto Ottavio)

* Documento già riprodotto, con qualche taglio ed errore di trascrizione, senza commento in ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, cit., p. 232.

Ferrara li 17 genajo 1720

[3v, sul retro] Lettera Imer d'impegno per l'anno 1720.

Nota al testo

La tradizione testuale di *Ottaviano trionfante di Marcantonio* è monotestimoniale, non riscontrandosi alcuna stampa oltre la *princeps* veneziana del 1735, di cui – allo stato attuale della documentazione – sono sopravvissuti sette esemplari:³⁵

OTTAVIANO / TRIONFANTE/ DI / MARCANTONIO. / MELOLEPIDODRAMAMUSICALE / Da rappresentarsi nel Teatro / prope San Salvatore / IL CARNOVALE 1735./ DEDICATO / Al Signor / ODMUAPONARCEMDO / MIROP. / [IMPRESA] / IN VENEZIA. / Per Alvise Valvasense, / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Alle pp. 3-4, in corsivo, la parodica dedica a ignoto (*Signor mio Riveritissimo*), firmata con la forma anagrammata di Pompilio Miti (*Itmipolimipo*); a p. 5 la *Lettera dell'Autore al Signor Compasso- / rio de' Sicuri Agrimensore dignissimo*; alle pp. 5-7 la *Risposta del Signor Compassorio de' Sicuri / al Signor Itmipolimipo Ronzelo*; alle pp. 7-8 l'*Argomento*; a p. 9 una breve avvertenza *Al lettore*; a p. 10 l'elenco dei personaggi, cui fa seguito – in pagina distinta non numerata – l'illustrazione dei luoghi, satiricamente assemblati in immagine unitaria, in cui si svolge l'azione. Il *melolepido-dramamusicale*, costituito di un *atto unduterzo* e suddiviso quindi solo in scene, occupa le pp.11-23.

La stampa, come è documentato dal frontespizio, fu realizzata nell'imminenza della rappresentazione, sicuramente promossa dalla compagnia del San Luca e dal suo ex-primo uomo (gli era subentrato, all'altezza del 1735, Antonio Franceschini detto Argante), nonché autore del testo, Pompilio Miti.

Essa è complessivamente accurata, fatta salva qualche incertezza nella scansione metrica. Gli emendamenti che si sono resi necessari sono i seguenti (precede la lezione erronea):
stando dal foco in bona compagnia > *stando del foco in bona compagnia* ♦ *moderai* > *moderni* (*Risposta del signor Compassorio de' Sicuri*)

In Historia > *in Historia* (*Argomento*)

Cleli > *Cieli* (1.13)

Suquadre > *squadre* (1.23)

e d'ubbidir al cenno mio le [a Oronte] piaccia > *e d'ubbidir al cenno mio li piaccia* (2.16)

Oh perverso destino! > *Oh perverso destino!* (*parte con soldati*) (6.7)

MARCANTONIO *fuggendo, salta nel pozzo* > MARCANTONIO *fuggendo, salta nel pozzo, e detta* (7.did.)

nel sen di Cleopatra mia rivale > *nel seno di Cleopatra mia rivale* (6.22)

Son qui, son qui. (*dal pozzo alzandosi, e nascondendosi*) / OTTAVIA E dove? e dove sei? > MARCANTONIO Son qui, son qui. (*dal pozzo alzandosi, e nascondendosi*) OTTAVIA E dove? e dove sei? (7.8, verso a scalino; così anche per 10.1, 10.6 e 10.52)

[MARCANTONIO] *Esci mia ec.* > OTTAVIA] *Esci mia ec.* (7.19)

trionfi l'amore, trionfi la fé > *trionfi l'amore, / trionfi la fé* (7.13)

³⁵ Due a Venezia, presso la Biblioteca Marciana e quella di Casa Goldoni; due a Roma, presso la Nazionale e la biblioteca del Conservatorio di Musica; una a Milano presso la Braidense e una Bologna (Biblioteca di Casa Carducci); una copia infine è conservata presso la Music Library dell'University of California (Los Angeles). In questa sede si sono riscontrati gli esemplari di Casa Goldoni e della Marciana.

OTTAVIA [...] Ardo, sudo, m'aggiaccio, e mi confondo. (*parte*) / MARCANTONIO Ed io nel pozzo da eroe m'ascondo. (*si nasconde*) > OTTAVIA [...] Ardo, sudo, m'aggiaccio, / e mi confondo. (*parte*) / MARCANTONIO Ed io nel pozzo da eroe / m'ascondo. (*si nasconde*) (7.23-24)

Per quanto attiene ai criteri di trascrizione:

- si è intervenuto sulla numerazione dei versi, ogni cinque unità, autonoma per ciascuna delle scene, e si è provveduto a dislocare correttamente tutti i versi a scalino;
- sono state sciolte tutte le abbreviazioni;
- le maiuscole sono state ricondotte all'uso moderno, tranne in casi tipo *Cieli, Dèi*. Si sono invece conservate le minuscole a seguito di punto esclamativo o interrogativo, nella convinzione che la sistematicità dell'uso deponga nel senso di una continuità logico-emotiva dell'enunciato;
- l'accentazione è stata ricondotta all'uso moderno (e dunque con la distinzione di grave ed acuto per *e* ed *o*, di contro alla generalizzata opzione per il grave proprio delle stampe settecentesche; nonché con il riassorbimento dell'accentazione monosillabica, utilizzata solo laddove presupposto da ragioni distintive, o – come nel caso del *che* causale – nell'originale sempre atono – di marcatura sintattica: si segnala al riguardo che è parso opportuno distinguere *vo' = voglio* da *vo = vado*);
- il carattere corsivo è stato preservato nelle occorrenze previste dall'originale (per lo più nei corredi paratestuali, per citazioni) ed è stato introdotto nella *Risposta del Signor Compassorio de' Sicuri* per la citazione corretta dei vv. 7.9b-10;
- la *j* è ridotta a *i*;
- sono state rispettate le frequenti oscillazioni tra forme geminate e forme scempie;
- per quanto attiene il profilo interpuntivo, si è osservato un criterio tendenzialmente conservativo. In particolare, si è agito sulla ricorrenza della virgola davanti a *che*: è parso opportuno intervenire ad eliminare la virgola in tutti i casi in cui la sua preservazione avrebbe dato luogo, per il moderno lettore, ad un tipo di pausa aberrante o fuorviante (ed è stata pertanto espunta nella demarcazione reggente-subordinata completa, nella scansione delle relative con funzione limitativa, nella separazione del *che* relativo da un antecedente pronominale di tipo dimostrativo). Inoltre, quando la battuta-verso di un personaggio rimaneva in sospeso, e si concludeva solo a seguito della battuta-verso di un altro personaggio, si è sostituito l'originario punto fermo con i puntini sospensivi (ripresi all'inizio della battuta-verso che concludeva quanto rimasto in sospeso).

[POMPILIO MITI]

OTTAVIANO
TRIONFANTE

DI

MARCANTONIO

MELOLEPIDODRAMAMUSICALE

Da rappresentarsi nel Teatro prope

San Salvatore

IL CARNOVALE 1735

DEDICATO

Al signor

ODMUAPONARCEMDO

MIROP

IN VENEZIA

Per Alvise Valvasense

CON LICENZA DE' SUPERIORI

Signor mio Riveritissimo.

Giacché la vostra modestia m'insegna a lasciare li titoli, dirò che al vostro patrocínio raccomandando questa mia debole fatica, perché so quanto sia il vostro merito, dallo universale degli uomini rispettato. Per impegnarvi a favorirmi, non starò qui a descrivere le vostre gesta, la nobiltà del vostro sangue, l'antichità della vostra stirpe, già si sa che da voi sono sortiti tanti eroi, in guerra, in pace, ed in belle Lettere, e si prevede che ne sortiranno ancora, e perciò a voi la raccomando, ed a' vostri posterì, che così sarà sicura da ogni pungente critica. Io poi mi protesto tutto vostro, e. per conseguenza a' vostri comandi, e mi dico

Di voi mio Signore

Di casa il giorno d'oggi del mese che siamo, dell'anno che corre.

Devotissimo obbligatissimo affezionato servitore
Itmipolimipo Ronzello
detto il brillante
pecoraro della selva

LETTERA DELL'AUTORE AL SIGNOR COMPASSORIO DE' SICURI AGRIMENSORE DIGNISSIMO

Compatite vi prego se v'incomodo con questa mia, avendovi trovato fuori di città, con essa troverete una mia composizione, che vi mando, acciò mi favorite dirmi la vostra opinione, sapendo quanto siate provetto nell'arte dell'agricoltura, ed aritmetica; se vi è cosa da mutarsi, avendo gran concetto del vostro spirito, attendo subita risposta, e con le vostre censure, che mi saranno care, benché son più sicuro della vostra approvazione, e lode, e mi rassegnò

Di voi spiritosissimo padrone
servo, ed amico
Itmipolimipo Ronzelo

RISPOSTA DEL SIGNOR COMPASSORIO DE' SICURI AL SIGNOR ITMIPOLIMIPO RONZELO

Mi giunse la vostra cara lettera, con l'opera intitolata Ottaviano trionfante di Marcantonio, e mi giunse l'altra sera, in tempo che io era tornato da un campo, ove feci certi lavori, e cavamenti singolari; e siccome si facevano delle frittelle, così stando del foco in bona compagnia la lessi, e se devo dire il vero, non ho mai letta cosa più graziosa, e sia detto a gloria della vostra modestia mai tanto virtuosa; tutti quelli che si trovarono presenti ne ebbero un gusto matto; il fattore, la gastalda, il gastaldo, la cucciniera, ed il boaro, che sapete quanto sia facceto costui, e che sona così bene il caliscione, tutti l'ammirorono; io poi, che per grazia del Cielo ho più intelligenza (quasi direi di tutti questi), ho considerato il vostro talento, la rarità dell'invenzione, la facilità del verso, li sali, le sentenze, e le belle figure non più poste in vista, e dirò alla sfuggita ciò che mi ha fatto stupire, ed è da stimarsi quel Marcantonio, che fra tanti rumori dorme saporitamente; questa è una finezza di spirito grande, e tutta vostra, e affatto nova, e ben si capisce, che quello dormendo si sottrae dalli impegni, e sta in insogno, pensando a soggiogar Ottaviano. Bella bella per certo. L'invenzione di nascondersi Marcantonio nel pozzo, è la più bella cosa che sia mai stata esposta, e con grazia, e con brio. È degno di lode il sentimento di Marcantonio, e degno di lode quando tutto accorda ad Ottaviano per non morire, ho ammirato il verso, che dice Ottavia *qui sei, e non ti vedo*, che nella disinenza *moro di freddo*, avete levato quella doppia lettera *d*, perché la rima non sconsoni, stava anche bene se l'aveste aggiunto al *vedo* due *dd*, tutto però benissimo, unendovi all'assioma *gaudent brevitate moderni*. È poi lodevolissima cosa l'esservi levato dal solito costume usato da' poeti nella figura della rondinella, tortorella, facendo comparire con nuovo stupore un quagliotto sulla scena, né mai v'è stato come voi, ch'abbia fatto credere che parlino le rane. Vi esorto a darla subito alle stampe, per non fare ingiuria a voi, agli uomini di spirito, che sanno, e a quelli che non sanno, mi rallegro con voi, e poi con voi mi rallegro, che meritate ogni lode, e con ringraziarvi tanto sono di voi stimatissimo signore ed amico

devotissimo cordialissimo servitore e amico
Compassorio de' Sicuri

ARGOMENTO

Quindi è, che partiti Ottaviano da dov'era, e portatosi dove giunse, nel qual loco stava la bella Cleopatra amata da Marcantonio marito d'Ottavia, che essendo di un animo pacifico non si sdegnava che Cleopatra corrispondesse a Marcantonio, il quale in segno di buon cuore amava tutte due. Allo improvviso giunse questo Ottaviano, quello del triumvirato, come già si sa, e se non si sapesse, si può leggere l'istoria, o farsela raccontare per servizio da qualche amico, perché qui non è tempo da mettere un tale paragrafo, che parrebbe piuttosto fillastrocca, che necessario parlamento, come appunto uno che di mezzogiorno, quando Febo con li raggi più luci sopra l'orbe risplende, accendesse un lume in chiarissima camera, per scrivere. Il lume è fuori di proposito, quando però non servisse per bollare a cera spagna la lettera, o biglietto; così Marcantonio sopraffatto mentre dormiva fuggì, Ottaviano gli corre dietro, il fuggitivo salta in un pozzo, il vincitore lo trova, lo condanna a morte. Moglie, ed amata lo dimandano in grazia, Marcantonio sprezza la morte, ma perché gli dispiace di morire, cede Cleopatra ad Ottaviano, e nascono molti accidenti, come si vede. Il fatto è tolto dal scrittore in *Historia Universali lib. 5 de factis transactis Cap. de triumphis vigore belli acquisitis, epistola Carissime mi.*

AL LETTORE

Gradisci caro, ed amato Lettore la presente mia fatica, perché il tuo aggradimento mi farà coraggio a migliori cose. Io di te mi fido, perché so che sei galante, e garbato, e mi ti dichiaro tuo servo.

Le parole fato, destino, sorte, ec. ec. sono tutti vocaboli della poesia, ma chi ha scritto si protesta vero cattolico per grazia di Dio.

PERSONAGGI

OTTAVIANO romano, poi Cesare
CLEOPATRA, ultima regina d'Egitto
MARCANTONIO, eroe romano marito di Ottavia
OTTAVIA, sorella di Ottaviano
ORONTE, capitano generale di Cleopatra
TRESPOLO, pescatore, e barbiere confidente di Marcantonio
GUARDIE

La scena è in campagna, città, atrio, arco, gabinetto, prigione tutto insieme.



ATTO UNDUTERZO

Campagna spaziosa, da una parte un letto sotto ad un albero; specchio attaccato ad un ramo dell'albero, sedia, tavolino con da scrivere. Pozzo dall'altra parte con girella, e corda; in lontananza fiume, con padiglioni, porta di una camera dalla parte del letto.

SCENA PRIMA

MARCANTONIO *dormendo sul letto*, CLEOPATRA *agitata esce dalla porta.*

- CLEOPATRA Oh me infelice! dove
a questa vita troverò mai scampo?
Se di nemiche squadre
mi spaventa il furor, ond'io ne tremo,
5 e cerco il diffensor che me assicuri
dall'insolente vincitor superbo.
Già Ottaviano s'avvanza,
e di veder già parmi
cingere il piede mio d'aspre cattene,
10 e accrescer al mio cor tormenti, e pene.
Marcantonio dove sei?
Io ti cerco; e non ti trovo.
- MARCANTONIO Chi mi sveglia, oh Cieli! oh Dèi!
Oh che sonno mai io provo!
- 15 CLEOPATRA Dove sei rispondi, e di?
- MARCANTONIO Chi mi chiama? oh Ciel! son qui.
- CLEOPATRA Ah mia vita ti vedo,
che lode al Ciel guercia non son, né cieca,
gran cose dirti deggio.
- 20 MARCANTONIO Ed io d'udirle mi farò gran preggio.
- CLEOPATRA Sappi dunque, che il superbo Ottaviano...
- MARCANTONIO Che gli venga il malanno.
- CLEOPATRA ... con squadre furibonde
questa reggia minaccia,
25 prigioniera farammi.
Ah dal timor questo mio cor si sface!
- MARCANTONIO Vano è il timor, lascia ch'io dorma in pace.

- CLEOPATRA Di dormir non c'è tempo anima mia.
- MARCANTONIO Digli che dormo, e che sen vada via.
- 30 CLEOPATRA Del vincitor io temo la presenza.
- MARCANTONIO Questa l'ora non è di dargli udienza.
- CLEOPATRA Ogni scampo ci toglie, o asillo serra.
- MARCANTONIO Lascia ch'io dorma, e poi farò la guerra.
- 35 CLEOPATRA No... non dormir... ascolta.
Ohimè! che in dolce sonno
dorme il mio ben, né di svegliarlo ho core.
Che far dovrò, tu mi consiglia amore.
Olà miei servi, e serve
tosto accorrete e le mie voci udite.
- 40 Alcuni non risponde?
Ma colui chiamerò, che sta in distanza.
Ei... tu... costui... al cenno mio s'avvanza.

SCENA SECONDA

TRESPOLO, *che sta pescando con arnesi pescarecci*, e CLEOPATRA.

- TRESPOLO Mi chiamate signora?
- CLEOPATRA Sì, ho bisogno di te, non far dimora.
- 5 TRESPOLO Non posso affé, non posso,
che pescar deggio il pranso
per Marcantonio mio signore, e vostro.
- CLEOPATRA Oh Dèi! Superni Dèi!
sì abbandonata sono;
odimi, per pietà dammi soccorso.
- TRESPOLO Del danno mio, farete voi lo sborso?
- 10 CLEOPATRA Io tutto pagherò, non ti sgomenta.
- TRESPOLO A me basta per premio una polenta;
eccomi, che volete?
- CLEOPATRA Tu vanne tosto a ritrovare Oronte
capitan general delle mie genti,
15 digli che a me ne venga,
e d'ubbidir al cenno mio li piaccia.

TRESPOLO E dove mai sarà?

CLEOPATRA Sarà alla caccia.

TRESPOLO Sì che vedrassi in questa nostra terra
 straggi, morte, furor con aspra guerra.
 20 Ancor io d'armi finito
 fatto ardito
 l'inimico abatterò.
 Non più tenche,
 25 non più anguille:
 rane, o schille
 con la rete piglierò.
 Ancor io ec. (*parte*)

CLEOPATRA Giacché il mio ben riposa
 30 in guardia veglierò della sua vita,
 che lo sdegno, ed amor mi fanno ardita.
 Da' nemici, dall'amante
 è quest'anima agitata,
 questa fronte coronata
 35 la corona perderà.
 Ma nel periglio
 pronto consiglio
 tosto si prenda,
 e si diffenda
 40 questo mio impero,
 scudo e cimiero,
 e lancia, e spada
 per ogni stradda
 questa mia destra – impugnerà.
 Da' nemici ec. (*parte*)

SCENA TERZA

TRESPOLO, *ed* ORONTE.

TRESPOLO Vi chiama Cleopatra la regina.

ORONTE Oronte è pronto, e a lei fedel s'inchina.

TRESPOLO Altro che riverenze,
 5 io vi so dire; fra poco Ottaviano
 qui ne verrà con furibonda armata,
 e vol far di noi tutti una frittata.

ORONTE Del mio valor a fronte
 resister non potrà; io sono Oronte.
 Venga l'altero

SCENA QUINTA

MARCANTONIO *sul letto si sveglia, e detti.*

MARCANTONIO Che creanza è mai questa
di far rumore e non lasciar dormire.
Olà non si risponde? (*s'alza dal letto*).

OTTAVIANO Cedi fellow.

5 ORONTE Ch'io ceda, o questo no.

OTTAVIANO Cadrai sì sì.

(intanto Marcantonio si alza dal letto, si pulisce gl'occhi, e si distira, e si specchia)

ORONTE Cader, no, no.

MARCANTONIO Olà dico, e poi un'altra volta olà.

OTTAVIANO Sento a parlar, chi sei tu? Voltati in qua.

10 MARCANTONIO Aspetta pur, aspetta,
che la perucca accomodata sia,
e poi dirotti l'oppinione mia.

OTTAVIANO Che oppinion? che perucca?
Mio schiavo sei, e ti rompo la zucca.

15 MARCANTONIO Tu menti ribaldo.

OTTAVIANO Hai tanto ardir, mori. (*va per ucciderlo*)

SCENA SESTA

OTTAVIA *entra furibonda, e detti.*

OTTAVIA Ferma signor, deh non ferir ancora.

MARCANTONIO Un bel fuggir salva la vita ognora.

OTTAVIANO Olà guardie seguite
il traditor che fugge,
5 e se mai si diffende l'uccidete,
Oronte s'imprigioni.

ORONTE Oh perverso destino! (*parte con soldati*)

OTTAVIA Sappi ch'ei non intende...

- 10 OTTAVIANO Ben io l'intendo.
So che salvo il vorresti, essendo moglie.
- OTTAVIA Confesso il ver, che salvo lo vorrei.
- OTTAVIANO No, salvo non l'avrai
te lo prometto, e giuro.
Per Cleopatra il so, ei ti tradisce.
- 15 OTTAVIA All'uso de' mariti, egli s'unisce.
- OTTAVIANO T'è marito, e per te non ha costanza.
- OTTAVIA Questo è un affar che passa per usanza.
- OTTAVIANO Meco soldati ne venite tosto,
troviam costui, che voglio farlo arosto. (*parte, e resta Ottavia sola*)
- 20 OTTAVIA Oh me infelice, e sconsolata donna!
Perdo il marito, ma già lo perdei
nel seno di Cleopatra mia rivale.
Oh eroe sfortunato!
Ch'averse avesti al nascer tuo le stelle,
25 la tua vita passando in rie procelle.
Quando nacque Marcantonio
era brutto, e contrafatto,
che pareva il gran demonio.
Quando nacque ec.

SCENA SETTIMA

MARCANTONIO *fuggendo, salta nel pozzo, e detta.*

- MARCANTONIO Me infelice, ove fuggo?
Ah dal timor m'ingozzo,
salto qui dentro, e mi salvo nel pozzo.
- 5 OTTAVIA Questa la voce parmi
del mio diletto sposo.
Ove sei? rispondi, e di'.
- MARCANTONIO Son qui, son qui. (*dal pozzo alzandosi, e nascondendosi*)
- OTTAVIA E dove? e dove sei?
non ti celar agl'occhi miei così.
- MARCANTONIO Son qui, son qui.
- OTTAVIA Qui sei? ma non ti vedo.

10 MARCANTONIO Nel pozzo sono, e mi moro di fredo.

OTTAVIA
 Esci mia vita
 consola il mio core,
 trionfi l'amore,
 trionfi la fé.

15 MARCANTONIO Gioia gradita
 ho troppo timore.
 Di morte il dolore
 Peggior non v'è.

20 OTTAVIA Esci mia ec.
 Ma il vincitor qui giunge,
 dove mi salvo... dove. (*affannata guardando*)
 Ardo, sudo, m'aggiaccio,
 e mi confondo. (*parte*)

25 MARCANTONIO Ed io nel pozzo da eroe
 m'ascondo. (*si nasconde*)

SCENA OTTAVA

OTTAVIANO *con* ORONTE *incatenato*, TRESPOLO, *e guardie*.

OTTAVIANO Siete ancor ostinati,
 né palesar volete
 ove nascosto sia
 Marcantonio l'ardito?

5 ORONTE Ei per certo è fuggito,
 così almen mi lusingo.
 Trespol saprà, e il credo,
 ove egli sia, o pur ove s'invola.

TRESPOLO Io niente so, tu menti per la gola.

10 ORONTE Signor, giacché trionfi
 tu mi doni la vita, e libertade.
 Gradisci il servir mio,
 che tuo schiavo mi vanto,
 e ti prometto intanto
 15 di condur al tuo piede
 di Marcantonio la gentil consorte,
 forse da lei saprai
 ciò che costui di palesar ricusa.

- 20 OTTAVIANO Quel troppo ardir per traditor l'accusa.
Libertade a te dono. (*una guardia li leva le cattene*)
Meco farai soggiorno.
- ORONTE Per Ottavia men vo, e poi ritorno. (*parte*)
- 25 OTTAVIANO Orsù prò tribunali
m'affiderò giudice indifferente.
Trespol t'avvanza, e dimmi
Marcantonio sai tu dov'egli sia?
- TRESPOLO Il mestiere non so di far la spia.
- 30 OTTAVIANO Così ricusi ardito
di palesar il vero,
olà ministri qui tosto apprestate
li tormenti più crudi
per affligger costui troppo insolente.
- TRESPOLO Voi fallate signor, io non so niente.
- 35 OTTAVIANO Confessa, su confessa,
che grato mi sarà quanto rapporti.
- TRESPOLO Se nulla so, che il diavolo vi porti.
- 40 OTTAVIANO Giacché ostinato sei,
ostinato m'avrai,
ed ora mi protesto,
che di pietà questo mio cor si scorda,
senz'altro più a tardar abbia la corda.
Alla corda s'attacchi costui,
che di poi risolverò.
- 45 Troppo buono seco fui,
Ma fors'io lo impiccherò.
Alla corda ec.
- TRESPOLO Ohimè! che pena è questa? (*viene attaccato alla corda*)
Un sì fiero dolor soffrir non posso.
- MARCANTONIO Deh per pietà non mi cascate addosso.
- 50 OTTAVIANO Che voce? chi ha parlato?
sul tormento rispondi a mente sana.
- TRESPOLO Si mosse a compassion per me una rana.
- OTTAVIANO Su gettatelo abbasso, e lo negate.
- MARCANTONIO Tu mi rovini, per pietà non fate.

- 55 OTTAVIANO Qui nascosto è il nemico, oh quanto è scaltro. (*guarda nel pozzo*)
A me d'avanti venga e l'uno, e l'altro.
Vittoria, vittoria
ho trovato Marcantonio.
- 60 MARCANTONIO Veramente, che gran gloria,
oh che faccia da demonio.
- TRESPOLO Ma la colpa mia non è.
- OTTAVIANO Alla morte ti condanno.
- MARCANTONIO È per me quest'un malanno.
- OTTAVIANO Tu la meriti scellerato.
- 65 MARCANTONIO Oh che colpo inaspettato!
- TRESPOLO Che perturba ancora me.
- MARCANTONIO Non dovuto alla mia fé.
- OTTAVIANO Meritato sol da te.
Vittoria, vittoria ec.

SCENA NONA

CLEOPATRA *in disparte, e detti.*

- 5 CLEOPATRA Che ascolto, condannato
Marcantonio alla morte!
Ah che il mio cor nol soffre,
signor, ecco a' tuoi piedi
la real Cleopatra,
che umil ti chiede Marcantonio in dono,
la grazia della vita, e del perdono.
- 10 OTTAVIANO Oh di soverchio ardita
vorresti Marcantonio?
Vo' che mora l'indegno,
alzati, non t'ascolto
di senno fuori dall'amor sei tratta.
- TRESPOLO Più non serve il parlar la grazia è fatta.
- 15 CLEOPATRA Alzati... fuor di senno...
sei tratta... e non regina!
Sì rispettata sono?
Dèi fulminate,

20 Furie uccidete,
mostri assalite
il tiranno, il superbo, il vincitore.
Disperata mi trovo
entro l'inferno, ed ho le furie al core.

SCENA DECIMA

ORONTE, OTTAVIA, *e detti.*

ORONTE Ecco signor Ottavia.

OTTAVIANO Oronte aspetta.

ORONTE Non ho alcuna fretta.

OTTAVIANO Smania pur a tuo senno. (*a Cleopatra*)
Costui deve morir.

5 OTTAVIA Morir lo sposo mio?

OTTAVIANO Morrà. (*Ottaviano, ed Oronte si mettono a sedere sul letto, e bevono il caffè*)

CLEOPATRA Oh Ciell!

OTTAVIA Oh Dio!

MARCANTONIO Quietatevi mie belle,
e vivete felici
10 il tempo che vi resta,
che sopra di me si deve far la festa.
Vieni o morte
io t'aspetto.
Mio diletto, (*a Cleopatra*)
mia consorte (*ad Ottavia*)
15 non credea – di morir.

CLEOPATRA
OTTAVIA (*a due*) Fier martir.

MARCANTONIO Subito morro
a te mio core. (*a Cleopatra*)

CLEOPATRA Oh che dolore!

20 MARCANTONIO A te mio bene. (*ad Ottavia*)

OTTAVIA Oh Dio che penel!

- MARCANTONIO Per mio conforto
verrà il mio desir.
- CLEOPATRA
OTTAVIA (*a due*) Che languir.
25 Cruda morte ec.
- CLEOPATRA Vivere più non posso,
pria che il dolor m'uccida
col suo freddo veleno
mi priverà quest'aspide di vita.
- 30 OTTAVIA Questo pugnàl a me darà la morte.
- MARCANTONIO Giacché così vi piace,
da buoni, e veri amici
morriamo tutti tre allegri in pace.
- CLEOPATRA Ecco ch'al petto l'aspide m'appresto.
- 35 OTTAVIA Ed io senza parlar qui faccio il resto.
- OTTAVIANO Suspendete eroine
il genio di morir sì disperato,
oggi m'ispira il fato
d'esser con voi pietoso
40 di Marcantonio ad obliar le offese
pur che cessin fra noi l'alte contese.
- MARCANTONIO Se la vita io salvo il tutto accordo.
- OTTAVIANO In parola ti prendo.
45 Tu vivrai alla moglie,
mia sarà Cleopatra
Oronte meco verrà
a trionfar colà nel Campidoglio.
- MARCANTONIO Salva è la vita, quel che vuoi io voglio.
- ORONTE Al tuo cenno ubbidisco.
- 50 CLEOPATRA Son lieta.
- OTTAVIA Ed io gioisco.
- OTTAVIANO Si dia bando agli affanni,
godin lieti li cori, e qui d'intorno
venghi la pace ad illustrar il giorno.

55 CORO Viva, viva Ottaviano
viva il saggio,
viva il forte,
viva il nostro vincitor.
All'aspetto tuo sovrano
60 porge omaggio
fida sorte
e s'umilia il nostro cor.
Viva viva Ottaviano ec.

Commento

Frontespizio

melolepidodramamusicale: una delle consuete formulazioni scherzose per classificare questo genere di componimenti, basato sulla ridondanza (melo- e musicale) e sulla altisonante complessità lessicale; in sostanza, ‘dramma giocoso per musica’. ♦ *prope*: latinismo, ‘vicino, accanto’. ♦ *dedicato al Signor Odmuaponarcemdo Mirop*: non è stato possibile sciogliere l’anagramma, ma è comunque altamente probabile che l’astrusa denominazione nasconda un dedicatario inesistente.

Dedica

Itmipolimipo Ronzello: mentre il secondo (in forma scempia nelle due successive occorrenze) è un cognome di fantasia (forse imparentato con *ronzino*, nell’accezione figurata di «Persona mediocre, di limitate capacità, che deve lavorare accanitamente», GDLI), il primo nome è l’anagramma di Pompilio Miti.

Lettera

La giocosa ipertrofia paratestuale associa alla canonica richiesta di patrocinio rivolta a un non meglio identificato protettore influente, cui viene dedicata-raccomandata l’opera, una miriade di altri testi di corredo, tra cui una breve lettera interlocutoria rivolta a una sedicente autorità giudicante (che dietro l’altisonante designazione rinvia a una dimensione contadina), e la lunga risposta della medesima. Non mancheranno, sempre giocati in chiave ironica, l’esposizione dell’argomento e l’avviso al lettore. ♦ *Compassorio de’ Sicuri*: l’«agrimensore» (alla lettera ‘il misuratore di terreni’) «dignissimo» viene burlescamente denominato con un neologismo derivato da *compasso* o dal veneziano *compassar* («misurare col compasso [...] pesare», BOERIO); nell’insieme la denominazione vale ‘che sa valutare con sicurezza, con giudizio ponderato’.

Risposta

Coerentemente con il contestuale registro stilistico, la risposta del *Signor Compassorio de’ Sicuri* è tutta bilanciata su un rovesciamento parodico dei cenacoli accademici (qui contraffatti nella discussione e nell’apprezzamento ad opera di *fattore, gastaldi, cucciniera, e boaro* mentre mangiano *frittelle* davanti al fuoco) e nell’esibizione narcisistica della propria «intelligenza» esegetica, divorata in realtà da insulse minuzie stilistiche e da motivi topici della satira stile Benedetto Marcello. In questa *Risposta* Gerardo Guccini ha voluto scorgere un più circoscritto bersaglio satirico: «Probabilmente, la satira di Miti si riferì, oltre che alle generiche espressioni di compiacimento in uso fra i poeti aulici, anche a un testo preciso, vale a dire, alla lettera di Pier Jacopo Martello che circa due anni prima il letterato Sebastiano degli Antonij aveva pubblicato in testa alla sua tragedia *La congiura di Bruto figliuolo di Cesare* (Vicenza 1733). L’incipit della risposta di Martello al drammaturgo vicentino è pressoché identico a quello della lettera – ovviamente immaginaria – «del Signor Compassorio de Sicuri Agrimensore dignissimo al Signor Itmipolimipo Ronzello». Nella prima leggiamo: «Giorni sono mi vidi arrivar certo Rolo [...] che da me aperto, fu trovato contenere una Tragedia a me da V. S. Illustrissima indirizzata». E nella seconda: «Mi giunge la vostra cara Lettera, con l’opera intitolata Ottaviano trionfante di Marcantonio [...]». Martello afferma poi di aver letto la tragedia nel corso di una riunione notturna. «[...] portatomi da lì a pochi momenti ad una dotta e notturna conversazione, alla quale pochi ma scelti amici intervenivano, da chi per felicità di pronuncia

e per chiarezza di voce è destinato ivi a leggere, feci recitare i primi due Atti della Tragedia [...]». Esattamente lo stesso fa l'agrimensore immaginato da Miti» (GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore*, cit., pp. 281-282).

cavamenti: «Agric. Zappatura» (GDLI). ♦ *la gasta*, *il gasta*: la prima è la moglie del castaldo, l'amministratore di un'azienda agricola, o, per dirla col BOERIO, «quegli che ha a cura ai negozi e alle possessioni altrui». ♦ *caliscione*: 'colascione', «strumento musicale simile al liuto, di sonorità aspra, provvisto di tre o quattro corde e di sedici tasti sul manico (in uso specialmente nel napoletano durante il XVII secolo), in senso figurato «Strumento suonato sgarbatamente». ♦ *Poeta da colascione*: «di scarso valore, da strapazzo» (GDLI). ♦ *ho ammirato il verso*: il riferimento va a 7.9b-10, «OTTAVIA Qui sei? ma non ti vedo. / MARCANTONIO Nel pozzo sono, e mi moro di *fredo*» ♦ *sconsoni*: verbo denominale non attestato da *scononanza*, «Ant. Contrasto, disaccordo» (ivi); ♦ *gaudent brevitare moderni*: era espressione propria del linguaggio giuridico (da una glossa di Accursio con riferimento a un frammento di Ulpiano dove si parlava della semplificazione di un capitolo dell'Editto Pretorio), ma anche teologico e musicale; oggetto di ironia da parte degli umanisti, fu interpretato come un invito a eliminare «etiam syllabam unam non necessariam» e, in riferimento alla 'modernità', un proverbio medievale recitava «metrificant quoniam gaudent brevitare moderni» («i moderni fanno versi perché a loro piace la stringatezza»). Nel nostro contesto, appare del tutto surreale l'impiego della massima, per quanto usurata, a giustificare un banale fenomeno di scempiamento, peraltro con ironia (suggerendo la soluzione di un ipercorretto *veddo*). Si veda anche di seguito, p. 47. ♦ *È poi lodevolissima cosa l'esservi levato dal solito costume usato da' poeti nella figura della rondinella, tortorella, facendo comparire con nuovo stupore un quagliotto sulla scena*: in realtà nel melolepidodrammamusicale non appare alcun quagliotto, e tanto meno rane che parlino (tranne un pallido riferimento alla battuta di Trespolo in 8.52: «Si mosse a compassion per me una rana»; a giustificare buffonescamente la voce di Marcantonio uscita dal pozzo); ma la trovata serve a sfruttare uno dei motivi parodici più diffusi del *Teatro alla moda*, quello relativo all'inflazione di *rondinelle* e *tortorelle* sulla scena musicale.

Argomento

come già si sa, e se non si sapesse, si può leggere l'istoria, o farsela raccontare per servizio da qualche amico, perché qui non è tempo da mettere un tale paragrafo, che parrebbe piuttosto fillastrocca, che necessario parlamento: perfettamente intonata alla decostruzione delle paludate esibizioni erudite delle pubblicazioni teatrali "serie", la *vis* satirica si spinge sino a una giocosa "aggressività" verso il lettore, tanto più grottesca in quanto, in effetti, *l'istoria* da cui trarrebbe spunto il dramma melolepidomusicale non è mai esistita; l'iperbolica similitudine che fa seguito (*come appunto uno che di mezzogiorno, quando Febo con li raggi più luci sopra l'orbe risplende, accendesse un lume in chiarissima camera*) non fa che rafforzare l'effetto surreale della deformazione. ♦ *parlamento*: 'discorso'. ♦ *cera spagna*: propriamente *cera di Spagna*, 'ceralacca' (cfr. GDLI) ♦ *Il fatto è tolto [...]*: naturalmente, del tutto fantasioso e parodico il riferimento alla fonte.

Personaggi

Trespolo è nome parlante: in accezione metaforica vale 'membro virile'; con valore aggettivale 'molto magro, scarno' (cfr. GDLI): a rimarcare la natura buffonesca del personaggio, la sua funzione di 'zanni' all'interno del disegno drammaturgico eroicomico la *Drammaturgia* di Allacci registra due stampe bolognesi (una s. d. e l'altra del 1683) che designano con questo nome il protagonista eponimo di una commedia (*Trespolo podestà di Greve*) e di un dramma burlesco in prosa (*Trespolo tutore*). ♦ *barbiere*: sarebbe come dire il 'medico personale' («un

tempo (e ancor oggi, in certe regioni) il barbiere praticava anche la bassa chirurgia (faceva il cavadenti e il cavasangue)», GDLI).

La scena è [...] tutto insieme. la *vis* satirica irrompe anche nei ristretti spazi dell'indicazione di luogo, estremizzando con gusto surreale il rispetto della fatidica unità e giungendo beffardamente a riproporre in un'apposita illustrazione (riprodotta *supra*, p. 32) gli elementi che 'unitariamente' compongono l'ambientazione.

Testo

ATTO UNDUTERZO: altra staffilata parodica nei confronti di prassi drammaturgiche 'ortodosse'; c'è solo un altro libretto – per quanto a mia conoscenza – che fa ricorso a un simile *divertissement*, e cioè il *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (San Luca, 1725): «Atto primo, e per brevità secondo, e terzo. *Perché Gaudent brevitate moderni*» (p. 10). Anche per il ricorso alla medesima espressione, *gaudent brevitate moderni*, presente nella *Risposta*, mi pare altamente verosimile che la paternità del *Nerone detronato*, anonimo, vada ricondotta a Pompilio Miti, come d'altronde aveva a suo tempo, per altre ragioni, ipotizzato WEISS, *Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi*, cit., pp. 214-215. Quanto al detto latino, ricorre anche in *Bacco usurpatore di Parnaso o sia Arlichino poeta tragico alla moda* (Venezia, 1724), attribuito a Michelangelo Boccardi, nel cui avviso ai lettori ricorre la seguente protesta: «Io non t'importunerò d'avantaggio con una lunga, e noiosa prefazione, sapendo che, *gaudent brevitate moderni*» (p. 6 n.n.)

DIDASCALIA GENERALE *girella*: «Ruota della carrucola; la carrucola stessa» (GDLI)

1.1.did.: *dormendo sul letto*, [...] *agitata esce dalla porta*. di grande impatto, la scena incipitaria delinea con sapienza drammaturgica le polarità inedia-agitazione entro cui si muoveranno il protagonista e le sue controparti femminili.

1.1-10: Cleopatra irrompe in scena con un recitativo (a consueta alternanza endecasillabi-settenari), con rima baciata conclusiva, che poi sfocia in un canto di ottonari (vv. 11-16), intonato a due con Marcantonio.

1.5: *e cerco il difensor che me assicuri*: la regolarità metrica del verso va a scapito di quella sintattica (per evitare l'anacoluto non avrebbe dovuto figurare la congiunzione iniziale).

1.17-43: recitativo in cui si distende l'invincibile ed esilarante sonnolenza dell'eroe romano. Ha giustamente rilevato WEISS (*Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi*, cit., pp. 209-210) la non casuale ricorrenza del motivo del sonno che in questo genere di componimenti coglie, in forme per lo più parodiche, l'eroe scoronato: esso infatti è presente anche in *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (San Luca, 1725) e ne *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfale* (San Samuele, 1727). Nel nostro caso, tuttavia, le caratteristiche dell'anti-eroe sono piegate a un'iperbole inedita, in quanto il personaggio non è reduce da una, sia pur parodica, stanchezza 'belligerante', bensì appare afflitto da una congenita *voluptas dormiendi*, radicale rovesciamento dell'attitudine dinamica e guerriera del personaggio storico.

1.32: *asillo*: per *asilo*, nel significato di «luogo che la legge riconosceva inviolabile (tempio, chiesa, convento, sede vescovile, ecc.) e che dava l'immunità a chiunque vi si rifugiasse» (GDLI); il timore è che tale riparo sia *serrato*, cioè 'chiuso', 'impedito'.

2.2: *non far dimora*: ‘non indugiare, non star lì fermo’.

2.3: *affé*: ‘in fede, in verità’.

2.6: *superni*: ‘celesti’.

2.9: *sborso*: ‘pagamento, rimborso’.

2.11: *A me basta per premio una polenta*: sintomo espresso della natura zannesca (per l’esattezza di secondo zanni) del personaggio.

2.19: *vedrassi*: ‘si vedrà’.

2.20: *finito* nell’accezione di «fornito, provveduto» (GDLI).

2.21-28: Trespolo intona un’aria eroicomica prima di uscire di scena (per l’esattezza, preceduta da due versi – vv.19-20 – di recitativo), formata da ottonari e quadrisillabi, e conclusa con un ottonario tronco, v. 27, che sembra ribadire la buffa determinazione guerriera del personaggio; analogamente, di seguito gli farà eco Cleopatra, con più energica dignità regale (vv. 31-44, ottonari e quinari; il v. 43 è un doppio quinario).

2.23: *tenche*: per *tinche*, ‘pesce d’acqua dolce’ (cfr. ivi).

2.25: *schille*: per *squille*, ‘crostaceo commestibile’, la cui specie più diffusa è nota sotto il nome di ‘canocchia’ o ‘cicala di mare’ (cfr. ivi).

3.5-6: *armata... frittata*: classico espediente di sfruttamento della rima per fini di abbassamento eroicomico.

3.9-16: aria fiera di Oronte (quinari, di cui il v. 15 con raddoppio, come in 2.43), con clausola affidata a Trespolo (quinario sdrucchiolo + quinario tronco).

4.1-11: l’entrata in scena di Ottavio è affidata a un recitativo vibrante di umori bellicosi.

4.12: *basto*: «sella di legno (grossa e rozza) che s’impone alle bestie da soma (per portarvi ceste e bigonci)» (ivi). La risposta irriverente di Trespolo interviene a smorzare la solennità del momento.

4.18: *Di fuggire ho il pensier, e non mi pento*: tipica battuta da zanni, ancora una volta mirata a ‘raffreddare’ con lazzo buffonesco la gravità del momento.

4.13: *contendo*: ‘discuto’.

4.19: settenario anomalo, con dieresi (*te-me-ra-ri-o*).

4.20: *lunario*: ‘oroscopo’; ‘per te presagisco il peggio’ (*nuvolo*).

5: l'unità metrica della scena è fortemente irregolare: solo i vv. 1-3 e 10-14 hanno la struttura del recitativo, mentre i rimanenti hanno un andamento molto anomalo (in particolare i vv. 4, 6 e 7 sono quinari tronchi; del tutto atipici i vv. 8-9 e 15-16).

5.11: *perucca*: variante di 'parrucca', «capigliatura posticcia usata per travestimenti in costume, per truccature teatrali [...]» (ivi); ma qui è, con evidente anacronismo comico, riferimento alle parrucche in uso nel Sei-Settecento.

5.14: *ti rompo la zucca*: anche l'eloquio di Ottaviano si tinge di tonalità grossolane e 'plebee'.

6.9: verso metricamente non inquadrabile nel recitativo in corso.

6.17: *affar*: qui nell'accezione di 'faccenda'.

6.19: *che voglio farlo arosto*: come già in precedenza, scelte espressive basse e gergali deformano buffonescamente la fisionomia dell'eroe.

6.23-28: l'«assolo» di Ottavia appare ispirato alla più goffa e grossolana deformazione storica: se è vero che la vita di Antonio passò anche *per vie procelle*, del tutto destituito di fondamento il ricondurle al suo essere nato «brutto, e contrafatto, / che pareva il gran demonio». Anche a tacere del fatto che proprio la sua prestantza fisica fu per antonomasia all'origine del longevo termine *marcantonio* ('persona grande e grossa, dall'aspetto florido e robusto'), valga la testimonianza di Plutarco: «Aveva un'aria nobile e una bella barba, un'ampia fronte e un naso aquilino che gli davano un aspetto gagliardo simile a quello di Eracle, quale appare nei dipinti e nelle statue» (PLUTARCO, *Demetrio e Antonio. Vite parallele*, a cura di Osvalda Andrei e Rita Scuderi, Milano, BUR, 2023¹¹, p. 315). È chiaro che qui Ottavia, nel rovesciare iperbolicamente una realtà tanto nota da divenire proverbiale, va ben al di là della parodia, restituendo al pubblico una reinvenzione farsesca del repertorio storico e mitologico.

6.25: *rie procelle*: 'dolorose tempeste'.

7.2: *m'ingozzo: ingozzarsi*, qui nell'accezione di «provare una sensazione di soffocamento» (GDLI).

7.8.did.: *dal pozzo alzandosi, e nascondendosi*: questo dialogo tra marito e moglie, con Marcantonio che fa su e giù dal pozzo per farsi e non farsi vedere, costituisce uno dei momenti più esilaranti del testo.

7.11-19: duetto di vari metri.

7.22: *m'aggiaccio*: ant. per 'mi agghiaccio'.

7.22-25: si è sciolta qui in due settenari e in due quinari la configurazione originaria dei versi (cfr. *Nota al testo*, anche per l'intervento su 7.13).

7.24-25: *Ed io nel pozzo da eroe / m'ascondo*: è il sugello più efficace della dissacrazione parodica esercitata sull'eroe romano.

8.1-7: anomali per un recitativo, la scena si apre con sette settenari consecutivi.

8.6: *mi lusingo*: qui nell'accezione di «indursi, per lo più con eccessivo ottimismo, a credere, a sperare, a confidare» (GDLI).

8.8: *s'invola: involarsi*, «allontanarsi furtivamente, partire precipitosamente; andarsene, fuggire» (ivi).

8.9: *tu menti per la gola*: espressione che percorre il linguaggio letterario da Boccaccio a Pirandello, ma che attinge alla lingua parlata del Medioevo, dove il suo uso appare documentato in incartamenti processuali per oltraggio (sul tema, cfr. GIUSEPPE PATOTA, «*Mentire per la gola*», «Lingua e Stile», XLVIII, 2013, pp. 155-176).

8.17: *forsì*: forma antica per 'forse'.

8.23: *prò*: «Dall'alto di una posizione elevata (nell'espressione *Pro tribunale*, che traduce il lat. *prò tribunali*, per indicare la solennità con cui viene emesso un giudizio)» (GDLI).

8.24: *m'affiderò*: oggi desueto, il riflessivo del verbo ha il significato di «confidare, fare assegnamento». ♦ *indifferente*: «che giudica in modo obiettivo e impersonale; imparziale, neutrale» (ivi).

8.35: *quanto rapporti*: 'quanto riferirai'.

8.39: *mi protesto*: 'mi dichiaro'.

8.41: *la corda*: intesa come strumento di tortura e ancor più, nel caso specifico, come strumento di impiccagione (cfr. v. 45).

8.42-46: aria composta da un decasillabo e tre ottonari.

8.51: *a mente sana*: «con l'animo sereno, non turbato da passioni o pregiudizi; equamente, imparzialmente» (GDLI).

8.53: *negate*: 'annegate'.

8.57-69: aria a tre voci, composta di ottonari.

9.17-20: aria di quinari, sigillata da un endecasillabo.

10.6.did.: *Ottaviano, ed Oronte si mettono a sedere sul letto, e bevono il caffè*: incongruo quanto esilarante il comportamento, peraltro anacronistico, dei due uomini nel mezzo della scena della disperazione delle due donne.

10.11-15: aria di quadrisillabi, di cui il penultimo doppio (come evidenziato dalla lineetta, che non è nell'originale).

10.17-25: l'aria procede con versi quinari.

10.33: *m'appresto: apprestarsi*, «prepararsi; accingersi a una determinata azione» (ivi).

10.49a: *Son lieta*: l'incongruenza drammaturgica della reazione di Cleopatra non fa che evidenziare in maniera eclatante la surreale inverosimiglianza dell'*happy ending*.

10.53-61: aria di ottonari e quadrisillabi.

BIBLIOGRAFIA

Fonti archivistiche

- Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, *Lettere diverse di diversi Comici scritte al nobilhomo ser Alvise Vendramin*
- Ivi, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, *Scritture attenenti alli accordi con li signori Comici per dover recitare nel Teatro di San Salvador*

Opere a stampa

- BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782. 2 vv.
- BARZAZI, ANTONELLA, *Collezioni librerie in una capitale d'antico regime. Venezia secoli XVI-XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- BLICHMANN, DIANA, *Maccari Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2006.
- BOERIO = GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856 [ristampa anastatica Firenze, Giunti, 1998].
- BRUNELLI, BRUNO, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.
- CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1947], Milano, Adelphi, 1992².
- FANTUZZI, GIOVANNI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1788.
- GALLETTI, LORENZO, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Unione Tipografica Torinese, 1961-2002.
- GOLDONI, CARLO, *Mémoires*, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935, pp. 1-619.
- _____, *Prefazioni e polemiche*, vol. III, *Memorie italiane*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio (IDEM, *Le Opere*, Edizione Nazionale), 2008.
- _____, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio (IDEM, *Le Opere*, Edizione Nazionale), 2009.
- GROPPO, ANTONIO, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 fin oggi*, Venezia, 1741, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. it. VII 2326 [=8263].
- GUCCINI, GERARDO, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e storia», II/2, 1987, pp. 251-293.
- JACKMAN, JAMES L., *Maccari Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 11, *Linderman-Mean-tone*, London, Macmillian Publishers Limited, 1980.
- LAZZARINI, DOMENICO, *Ulisse il giovane*, Padova, Conzatti, 1720.
- _____, *Ulisse il giovane*, Ferrara, Pometelli, 1721.
- MAFFEI, SCIPIONE, *De' teatri antichi e moderni* [1754], in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.
- _____, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano, Giuffè, 1955.
- MAFFEI, SCIPIONE-RECANATI GIOVAN Battista, *Merope – Demodice*, Londra, Giacob Tonson, 1721.
- MANFREDI, GIANVITO, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746.
- PATOTA, GIUSEPPE, «*Mentire per la gola*», «Lingua e Stile», XLVIII, 2013, pp. 155-176.

- PLUTARCO, *Demetrio e Antonio. Vite parallele*, a cura di Osvalda Andrei e Rita Scuderi, Milano, BUR, 2023¹¹.
- RAINES DORIT, *Manin Lodovico*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 69, 2007.
- RECANATI, GIOVAN BATTISTA, *Demodice*, Venezia, Rossetti, 1720.
- _____, *Demodice*, Firenze, Manni, 1721.
- TAVAZZI, VALERIA G., *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Torino, Accademia University Press, 2014.
- VESCOVO, PIERMARIO, «*Mestre e Malghera*» da Venezia a Varsavia, «Quaderni Veneti», x/xi, 2005, pp. 7-20.
- WEISS, PIERO, *Da Aldivia a Lotavio Vandini. I "drammi per musica" dei Comici a Venezia, nel primo settecento*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp.168-188.
- _____, *Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi*, «The Musical Quarterly», 70, 2, Spring 1984, pp. 195-217.
- WIEL, TADDEO, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897.

