‘PIÙ ERETICO D’OGNI ALTRO FRATE TRAGEDIANTE IN QUEL SECOLO’.
FRANCESCO RINGHIERI, MONACO E DRAMMATURGO,
TRA TESTI, POLEMICHE, ATTORI E DOCUMENTI.

GIANNI CICALI

Riassunto: Il saggio, attraverso testi e documenti, mette in luce alcune caratteristiche della drammaturgia di Francesco Ringhieri (Imola 1721-1787), segnatamente quelle più legate alla messinscena, alla spettacolarità, alla recitazione, al rapporto con l’opera in musica, ma anche alla fortuna teatrale di tale repertorio. Monaco olivetano, lettore di teologia e soprattutto tragediografo di grande successo ‘popolare,’ Ringhieri fu ciò nonostante tra i drammaturghi più duramente criticati del ’700. Questo breve studio presenta documenti d’archivio (integrati anche con testimonianze coeve) relativi agli allestimenti fiorentini del *Baldassarre* e dell’*Adelasia in Italia*. I documenti evidenziano la spettacolarità degli allestimenti, ma anche la popolarità di tale repertorio tra le compagnie teatrali del tempo. Non sarà ignorato il *Ragionamento apologetico* di Ringhieri che fornisce una interessante, e per certi versi unica, difesa del teatro e dei suoi interpreti, sia laici, sia religiosi. In appendice, il *corpus operis* teatrale di Ringhieri (che consente di valutarne in parte la fortuna editoriale), e le pagine *Al lettore* dalla *Bologna liberata* del 1779, risposta polemica al poligrafo napoletano Pietro Napoli-Signorelli.

La figura storico-teatrale di Francesco Ringhieri, così il nome da monaco di Pompeo Ulisse Ringhieri (Imola 1721-1787), appare quella di un drammaturgo dotato di interessanti caratteristiche teatrali più che testuali. Nel contesto del teatro tragico italiano della seconda metà del Settecento, la figura di Ringhieri si rivela singolare. Fu definito con disprezzo “il tragico del volgo e degli Ebrei” dal Napoli-Signorelli per l’aspetto e il successo popolari dei suoi testi e per le numerose trame prese dall’Antico Testamento¹; ma fu anche definito come il “più eretico d’ogni altro frate tragediante in quel secolo” per certa sua libertà nei confronti delle regole del comporre tragedie e delle unità aristoteliche².

I documenti d’archivio qui presentati confermano e in parte testimo-

¹ Napoli-Signorelli, *Storia critica de’ teatri*, 187-188.

² Bertana, *La Tragedia*, 268.

niano il successo di quest'autore che, con un repertorio tragico, riuscì ad avere fortuna sulle scene italiane in prosa nel secolo dominato dall'opera (sia seria che buffa). I suoi scritti teorici ci consegnano la figura di un religioso che oltre a essere lettore di teologia era anche coinvolto in polemiche dai toni accessi su tematiche relative al teatro e alla sua difesa, condotta anche con argomentazioni originali.

Questo monaco olivetano si scontrò con il poligrafo Pietro Napoli-Signorelli (Napoli 1731-1815), fu maltrattato dal *Journal des sçavans* e ha lasciato con il suo *Ragionamento apologetico*³ una difesa del teatro e dei suoi protagonisti dagli aspetti in parte singolari, oltre a varie prefazioni dai contenuti polemici o programmatici o esplicativi del suo modo di comporre, specialmente in relazione alle fonti storico-bibliche, alle unità aristoteliche e alla tipologia metrica adottata.

La ricognizione in alcuni allestimenti di suoi testi di cui abbiamo notizie documentarie rivela e conferma le caratteristiche di natura spettacolare-teatrale della drammaturgia di Ringhieri. Nell'ambito di questo studio viene dedicata una maggiore attenzione all'aspetto performativo, teatrale e spettacolare di certo repertorio di Ringhieri (didascalie, cambiamenti di scena, recitazione, interpreti *et similia*), piuttosto che a quello esclusivamente testuale o legato alla scelta dei soggetti, aspetto che tuttavia non sarà ignorato.

Francesco Ringhieri sebbene monaco olivetano, sacerdote e lettore di teologia è un autore che si colloca, per la sua speciale e 'disinibita' vocazione allo spettacolo, tra il circuito dei collegi (e delle recite private dei nobili) e il circuito commerciale teatrale ed editoriale, in cui godette grande fortuna anche tra gli attori: per questo, forse, non fu perdonato da certi suoi severi critici coevi.

Cenni bio-bibliografici

A tutt'oggi, le migliori informazioni biografiche sull'autore del *Baldassarre*, dell'*Adelasia in Italia*, della *Bologna liberata*, della *Gerusalemme*, del *Diluvio*, del *Saulle*, sono ancora quelle riportate da Giovanni Fantuzzi nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi* (Vol. VII, pubblicato a Bologna nel 1789), migliorate e integrate dalle notizie curate da Pier Alessandro Paravia nella sua voce per il volume 5 (pubblicato a

³ Il titolo completo è *Ragionamento proemiale ed apologeticodello stesso Autore [della Berenice vendicata, o sia Laodice Regina di Siria] intorno ai Teatri*. Vd. Appendice, *Berenice vendicata o sia Laodice Regina di Siria*.

Venezia nel 1837) della *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei ...* curata da Emilio De Tipaldo, a cui vanno aggiunte le pagine dedicate da Antonio De Carli a Ringhieri nel suo *L'influence du théâtre français à Bologne de la fin du XVII^e siècle à la Grande Révolution* del 1925.

Vanno inclusi anche gli scritti, di natura più critica, di Emilio Bertana che nei suoi volumi e saggi dedicati al teatro tragico italiano (del 1901 e del 1905, vd. bibliografia) si occupa anche di Ringhieri. Importante, infine, il contributo 'consuntivo', unico nell'ambito della storiografia contemporanea, di Gerardo Guccini, autore di una ottima scheda su Ringhieri stilata per *Uomini di teatro nel Settecento*, opera in due volumi curata da Eugenia Casini Ropa nel 1986 e suddivisa in *Biografie* (in cui si trova la scheda su Ringhieri) e *Documenti* (in cui è riportato un breve passo del *Ragionamento apologetico*). Brevi cenni o voci dedicate a Ringhieri si trovano anche in enciclopedie e storie della letteratura, come, ad esempio, la voce curata da Bruno Morelli per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: Le Maschere, 1961).

Guccini, oltre a certe 'intuizioni già ascrivibili al Bertana (specialmente sulla natura teatral-spettacolare delle tragedie di Ringhieri), è l'unico che in ambito storiografico contemporaneo riconosca un certo valore all'opera di Ringhieri sottolineandone la teatralità più che la qualità testuale; come i suoi predecessori, tuttavia, non si esime dal constatare lo scarso valore 'artistico' delle tragedie del monaco-drammaturgo⁴.

Pompeo Ulisse Ringhieri nasce a Imola (Bologna) nel 1721 da famiglia bolognese. Muore, sempre a Imola, nel 1787, poco prima degli sconvolgimenti europei dovuti alla Rivoluzione francese. Proviene da una famiglia colta che appartiene all'antica nobiltà e di cui Pompeo Ulisse non era l'unico ad aver intrapreso la carriera ecclesiastica. Rimasto orfano a dieci anni, viene messo nel monastero di S. Michele in Bosco della congregazione

⁴ Guccini, "Francesco Ringhieri," 206-210. Sono da menzionare anche alcuni interventi di Valentina Gallo: "Eros, violenza e sacro nel secolo dei lumi: Francesco Ringhieri e le sue tragedie bibliche," comunicazione presentata al convegno *Entre violence et séduction: Judith et autres héroïnes bibliques dans l'Europe des XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 8-9-10 dicembre 2008. Sempre di V. Gallo si segnala anche "Giuditta ed Ester sulla scena italiana tra Cinque e Seicento" comunicazione di lunedì 10 dicembre 2007 per il seminario di studio *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture. Seminario di Studio*, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie; Università di Paris III — Sorbonne Nouvelle, C.I.R.R.I. Équipe italianiste du L.E.C.E.M.O., 10-11 dicembre 2007. Non ho notizia della pubblicazione di questi interventi.

Olivetana. Studia filosofia e matematica a Bologna, e teologia a Milano. Insegna per cinque anni filosofia a Lucca (dove ‘debuttò’ come librettista d’opera seria), e per sette anni teologia a Ferrara da dove passerà a Padova (De Carli, *L’influence du théâtre français a Bologne*, 86 e n.; Guccini, “Francesco Ringhieri,” 208). Sul debutto come librettista ci lascia testimonianza lo stesso Ringhieri nell’avviso “A chi legge” dell’*Ifigenia in Aulide* (che insieme all’*Annibale in Bitinia* è uno dei due libretti lucchesi scritto sotto il nome di Girolamo Ringhieri). Ringhieri dichiara: “[Fui] obbligato io da chi potea comandarmi, ed a chi m’era gloria l’ubbidire, a tessere un’opera drammatica da rappresentarsi a Lucca nella solenne rinnovazione de Comizj di quella Repubblica Serenissima⁵.” Fantuzzi cita invece una lettera di Ringhieri (datata Lodi, 21 gennaio 1769) in cui quest’ultimo riconosce i suoi drammi per musica solo come “scherzi della gioventù” (Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 191).

A Piacenza per dieci anni “si travagliò nella cattedra, nel pergamo, e nella cura delle anime” (Paravia, “Francesco Ringhieri,” 446). Il Ringhieri vi si era trasferito dopo un grave disturbo ematico occorsogli nel corso della sua residenza a Padova. Durante il soggiorno patavino era entrato nelle grazie di un nobile della Serenissima, Francesco Loredano (doge di Venezia), cui dedicò la prima edizione della sua *Gerusalemme* nel 1755 (vd. qui *infra*). A Piacenza ritroverà la salute e amministrerà la parrocchia del Santo Sepolcro. Ringhieri viene descritto anche come uomo portato a intemperanze disciplinari per cui la sua carriera ebbe qualche contraccolpo (Paravia, “Francesco Ringhieri,” 446-447). Secondo il Paravia “le novità, che il celebre ministro Du Tillot⁶, andava operando nelle cose ecclesiastiche [del Ducato di Parma e Piacenza], e la soverchia libertà con cui ne ragionava il Ringhieri, furon cagione che egli dovesse abbandonare quella città” (Paravia “Francesco Ringhieri,” 446). Dimora per qualche tempo a Lodi, poi passa ad Imola dove muore il 7 ottobre 1787 (De Carli, *L’influence du théâtre français a Bologne*, 86 e n.).

Iniziò la sua attività di drammaturgo come librettista di opere serie, composte sotto il nome di Girolamo Ringhieri: ne è un esempio l’*Annibale in Bitinia* stampato a Lucca nel 1746. La prima raccolta delle sue tragedie esce col titolo *Opere del padre lettore D. Francesco Ringhieri* a Ferrara nel

⁵ Citazione ripresa da Guccini, “Francesco Ringhieri”, 207. Vd qui Appendice *Annibale in Bitinia*.

⁶ Guillaume du Tillot (Bayonne 1711 – Paris 1774) fu ministro del Ducato di Parma e Piacenza. Condusse politiche illuminate ed espulse i Gesuiti da Parma nel 1768. L’ordine non coinvolse direttamente Ringhieri (olivetano), ma, stando a quanto afferma Paravia, si crearono delle tensioni con il ministro di origine

1753 per i tipi di Tommaso Fornari e con una lettera del ferrarese Jacopo Agnelli in lode dei componimenti. Le *Opere* comprendevano l'*Archidamia* (dramma in musica), l'*Ifigenia* (idem), la tragedia *Brunechilde*.

Francesco Ringhieri appare nei frontespizi di alcune sue tragedie con il nome da pastore arcade: Erenio Fallaride. Tale nominativo, però, non è presente nel catalogo dei pastori arcadi curato da Anna Maria Giorgetti Vichi e pubblicato nel 1977. Tuttavia, il fatto che Ringhieri sia un religioso di famiglia aristocratica e docente universitario non fa ipotizzare che il monaco 'millanti' l'appartenenza a una qualche colonia arcadica.

Tra gli altri titoli di successo di Ringhieri che videro la luce nel corso di un quarantennio circa (dal 1746 al 1787, ma il successo proseguì oltre la scomparsa dell'autore) citiamo *L'Adelasia in Italia*, *Il Diluvio* (che ispirò, come altre tragedie di Ringhieri, anche il teatro d'opera per una versione musicata da Donizetti, vd. qui *infra*), la *Bologna liberata*, diverse varianti sul soggetto della storia di Nabucco (*Nabucco il grande umiliato da Dio*, *Nabucco il grande convertito a Dio*, *Il Baldassarre*), la *Gerusalemme*⁷. Le sue tragedie stampate a Venezia da Zatta e figli e pubblicate postume tra il 1788 e il 1789 sono da considerarsi la raccolta più completa di testi del drammaturgo di Imola⁸.

Ringhieri tra documenti, didascalie, drammaturgia, attori e due messinscene fiorentine.

Ringhieri compone le sue tragedie con una notevole varietà di metri, non di rado in endecasillabi sciolti con altri metri per i cori (quando è presente un coro) e il frequente inserimento di settenari⁹. L'autore de *Il Diluvio* adotta un'estrema libertà nella scelta metrica, fino ad arrivare all'uso sapiente del martelliano nel *Saulle*, con cori dai versi brevi e numerose sticomitie all'interno del testo. Nel *Proemio* della *Gerusalemme* (ediz. Bologna, 1755) afferma di fare "uso delle mescolanza nelle Tragedie mie del verso corto e dell'intero, in quanto che, se così forse all'orecchia sublimatissima di taluno meno grave riesce, e meno maestoso il metro, a quella di

⁷ Per la lista delle tragedie di Ringhieri vd. Appendice.

⁸ Si segnala che nella raccolta delle *Tragedie* pubblicate in 5 tomi dallo stampatore Giovan Battista Bianchi a Milano nel 1778-79 lo stampatore ha aggiunto di suo arbitrio una tragicommedia di P. N. Destouches (*L'ambizioso e la loquace*) nel primo volume, vd. Appendice.

⁹ È Ringhieri stesso che interviene a difesa della varietà dei metri da lui adottati sia nel *Proemio* a *Il Vitello d'oro*, sia occasionalmente anche in altre prefazioni o avvisi "a chi legge", ad esempio nella *Gerusalemme* e nella *Brunechilde*.

altri molti più dolce senza dubbio rassembra, più dilettevole, più naturale (*La Gerusalemme*, xxii).”

Ringhieri non disdegna affatto l'uso della rima. Se essa è 'totale' nei martelliani del *Saulle* appena citato, è relativamente frequente in altri casi, ma sempre usata con l'intento, come dice il drammaturgo stesso, di rendere più piacevole e scorrevole il ritmo per lo spettatore: “di qualche rima fo uso, in quanto che mi par essa più atta ad ingerire negli animi altrui quel piacere, ch'esser debbe il primo scopo de' Tragici, giusta l'insegnamento di Orazio (*La Gerusalemme*, xxii).”

Non sono rare infatti le rime in chiusa di alcune battute, seguendo, come osservava anche Paravia (Paravia, “Francesco Ringhieri,” 448), il gusto dei recitativi del melodramma. Sembra che, fin dall'aspetto metrico, la meta fondamentale di Ringhieri non sia tanto o solo quella di comporre una tragedia regolata, quanto, piuttosto, quella di suscitare il gradimento dello spettatore, di creare spettacolo, di ‘fare teatro’ seppure all'interno di un *onestissimo divertimento* corredato di numerosi precetti morali di carattere religioso e con i personaggi sempre subordinati al volere divino.

Le tragedie di Ringhieri¹⁰ si possono dividere sostanzialmente in due filoni: uno civile-storico, l'altro biblico-religioso. Il monaco di Imola non traeva i suoi soggetti dalla letteratura greca o latina, ma dalla Bibbia, dalla storia medievale e dalla storia della Chiesa cristiana. Al filone biblico-religioso appartengono tragedie con varia tipologia di finali, quali il *Diluvio*, i vari *Nabucco* (compreso *Il Baldassarre*), l'*Osiride*, la *Sara in Egitto*, il *Saulle*, la *Giuditta*, *Daniele glorificato da Dio*, *Il Vitello d'oro*. Sul versante del filone civile-storico si collocano invece tragedie come la *Bologna liberata* ma anche *L'Adelasia in Italia*, la *Gerusalemme* o *L'Imelda ovvero i Lambertazzi e i Geremei* (anch'essa d'ambiente bolognese e tratta dalla ‘storia patria’ della città)¹¹.

Napoli-Signorelli stigmatizzava così, con parole forti e sarcastiche, il repertorio di Ringhieri:

Ma che diremo del *Diluvio Universale*, di *Adelasia in Italia*, della *Rovina*

¹⁰ Ringhieri fu autore prolifico e Bertana gli ascrive ventiquattro tragedie. Per l'elenco delle tragedie e delle opere in musica di Ringhieri vd. Appendice.

¹¹ Donizetti, nel 1830, mandò in scena al San Carlo una *Imelda de' Lambertazzi* su libretto di Andrea Leone Tottola, dalla tragedia *Imelda* di Gabriele Sperduti. Non è stato possibile verificare l'influenza o meno di quest'opera di Ringhieri su quella dello Sperduti. Resta il fatto che Ringhieri inaugura un repertorio dai tratti involontariamente preromantici, ambientando certe sue tragedie nel medioevo, o dotandole di effetti spaventosi. Vd. qui *infra*.

di *Gerusalemme* [probabilmente o *La Gersusalemme*, o *La Gerusalemme distrutta*], del *Nabucco*, del *Davide*, della *Sara* &c, del Ringhieri ristampate dopo la di lui morte, e ripetute da' commedianti Italiani, piene di tragiche mostruosità, e scritte in istile inelegante, prosaico, snervato e seminate di dispute sottili e mezzo scolastiche. Che della sua *Bologna liberata* armata di una prefazione contro di certo Dottore Don Pietro Napoli-Signorelli che non avea lodate le sue tragedie che l'Italia chiama mostruose? Ciò che ne dicemmo altra volta, cioè che può bastar loro il servir di capitale a parecchie compagnie di commedianti. Aggiungeremo quel che ne dice un giornalista in parte suo parziale, che egli era "il tragico del volgo e degli Ebrei." Egli pur ebbe molte situazioni interessanti e teatrali in mezzo alle stranezze egli fu dunque calzando il coturno ciò che era il nostro Cerlone nelle sue chiamate commedie mostruose e talvolta interessanti reimprese in Roma colla falsa data di Bologna. Il pugnale di Melpomene vibrato senza effetto da mani sì deboli, è stato in questi ultimi anni impugnato con più successo (Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 187-188).

Anche il più accanito detrattore del monaco drammaturgo, pur cercando di fornirne il peggior ritratto possibile, non può nascondere il successo popolare e teatrale del repertorio di Ringhieri, così come la definizione "tragico del volgo e degli Ebrei," espressa da un cronista coevo, è stravolta dal Napoli-Signorelli per denigrare l'arte e il successo dell'autore del *Diluvio*.

Nel teatro di Ringhieri si sovrappongono varie pratiche dello spettacolo, tra cui l'opera seria e la macchinaria d'eredità barocca che proprio allora veniva riscoperta e riproposta anche dal Gozzi nei teatri veneziani¹². Ringhieri non agisce solo nel mondo dei teatri dei colleghi ma anche in quello del teatro commerciale in cui trovava successo proprio per l'elasticità con cui si atteneva alle unità, in particolare quella di luogo, come suggerisce il Bertana:

L'unità di luogo [era] troppo difficile da soddisfare rispettando le regole care ai dotti, ai letterati; e infatti noi vediamo che ai mutamenti di scena ricorse spessissimo l'unico autor tragico veramente popolare che producesse il Settecento: il Francesco Ringhieri; popolare anche perchè il suo teatro fu il solo capace di rivaleggiare in varietà di decorazioni o di spettacolo col melodramma, che appunto dalla varietà delle decorazioni e dello spettacolo attingeva in gran parte il dono di piacere (Bertana, *La Tragedia*, 262-263).

¹² Si veda a questo proposito il capitolo "Venezia: la Repubblica a teatro" in Zorzi, *Il teatro e la città*, 235-91.

Lo stesso studioso, 'esegeta' dell'Alfieri, rileva acutamente nei rapporti tra il melodramma e la drammaturgia di Ringhieri una delle chiavi del suo successo in un mondo teatrale dominato dall'opera lirica. Dice ancora il Bertana:

Tutti concordi [i teorici] poi avevano fatto guerra al meraviglioso fantastico, al soprannaturale, alle *macchine*, nemiche mortali della *verosimiglianza*: avevano insomma fatto guerra alle *licenze* dell'opera, per cui in Italia s'era perduto, nel secolo corrotto, il gusto e fin quasi il nome della *regolata* tragedia, poggiante sui cardini delle unità. Orbene, cotesto frate eretico spargeva rime a capriccio nel corso delle parlate e le metteva costantemente in fine d'ogni parlata, come a' rei tempi del Cicognini; mutava la scena ad ogni istante; faceva cantare con accompagnamento di musica i cori o i singoli personaggi; li faceva precedere da "liete sinfonie"; faceva succedere battaglia campali sulla scena, e crollar statue e palazzi e avvenir prodigi d'ogni sorta, da mandare in visibilo i gonzi. [...] Ma il pubblico italiano non ebbe di cotesti scrupoli, e applaudi l'autore, che con quel genere di tragedia *fiabesca* (io non posso pensare ai trionfi del Ringhieri senza ricordarmi di quelli di Carlo Gozzi) soddisfaceva largamente il generale desiderio di *vedere* e di godere senza troppo pensare (Bertana, *La Tragedia*, 268-69).

Ringhieri, però, non ricusa affatto le unità e anzi ne parla, specialmente di quella di luogo per cui tanto veniva criticato, nelle sue prefazioni rivendicando la sua adesione al 'canone'. In particolare, nel Proemio della *Gerusalemme*, il tragediografo illustra la sua aderenza ai dettami delle unità:

Ecco pertanto in principio di questa Tragedia, ed eccone il fine. Essa comincia nell'assedio, ed essa termina nell'espugnazione di Sionne [e nella caduta dei due tiranni Giovanni di Giscala e Simone]; cioè unisce in un giorno solo quanto avvenne dal giorno decimo di Agosto, in cui fu preso e bruciato il Tempio, fino all'ottavo di Settembre, in cui Tito entrò vittorioso in Sionne. Restami a dire ora alcuna cosa intorno al luogo, che io trascelgo alla rappresentazione della Tragedia, giacché vengono introdotti in essa e Tito, e Gioseffo, che non erano in Sionne. Il luogo, dunque, che io le destino, si è il magnifico Portico, chiamato Sisto, su cui stavano le porte, e il ponte, che univa la Città superiore col Tempio, così che questo ponte nel tempo del loro congresso era di mezzo fra i due Tiranni [...]. Quindi apparisce ben chiaro, non esser cosa punto disdicevole, che un sì fatto ponte venga in iscena per quell'unica volta tra di loro [i Tiranni e Tito] rappresentato [...] giacché rappresentandolo non si rappresenta il verisimile soltanto ma il vero. In questa guisa, cred'io, non dovrò punto commovermi contro la delicatezza di coloro, i quali [...]

nelle teatrali rappresentazioni una fisica unità di luogo superstiziosamente richiedono [citaz. dal Proemio de *I Taimingi* di P.J. Martello] (*La Gerusalemme*, xvi-xvii¹³)

In altre occasioni lo svolgersi dell'unica azione nello spazio di un unico giorno è ribadito nel testo stesso per bocca di qualche personaggio, come accade nella scena prima del secondo atto della *Bologna liberata* allorché Ghianirre rivela ad Imar: "Vedrai che l'empio in un sol dì si vince, / Vedrai che il Reno in un sol dì si salva."

La drammaturgia di Ringhieri entra nel circuito teatrale delle compagnie di prosa italiane e diventa repertorio tragico circolante con successo tra i teatri commerciali. Brigida Sacchi (17??-1775), figlia del grande attore Giovanni Antonio Sacco (o Sacchi) in arte *Truffaldino*, interpretò per prima nell'*Ortoguna* di Ringhieri il personaggio eponimo e l'autore le dedicò dei versi encomiastici nella seconda edizione del testo¹⁴:

Rappresentando il personaggio di Ortoguna la prima volta in Piacenza con applauso universale e singular maestria la signora Brigida Sacchi.

Mano all'opra, o pittor. Quest'è Ortoguna,
che Arabia ornò, ch'orna l'Ausonie Arene;
pingi virtù, pingi arte, e quanto aduna
Melpomene di grande in auree Scene.

Spiri odio, e amor, ma senza macchia alcuna,
senza alcun neo mostri furori e pene;
e quando è vinta dalla rea fortuna,
vinca il maschio valor d'Argo, e d'Atene.

Con ciglia immote il Grande e il Vil l'ammiri,
e rapito dall'arte pellegrina,
frema a' suoi sdegni, e a' suoi sospir sospiri.

Giaccia invidia sul suol; l'alta Eroina
fama preceda, e scritto al più si miri:
degli Eroi coturnati io sono regina.
(Rasi, *I comici italiani II*, 454-455)

Luigi Rasi riporta anche di un'altra attrice che teneva in repertorio Ringhieri, Luigia Bernaroli-Lancetti-Modena (1772-post 1813), figlia di Giuseppe Bernaroli e di Angela Vignoli. Di lei dice il Rasi: "Né ad un

¹³ Ringhieri cita tra le sue fonti il *De Bello Judacio* di Flavius Josephus.

¹⁴ Per la biografia di Brigida Sacchi vd. Rasi *I comici Italiani II*, 454-55. Brigida Sacchi fu certamente la prima protagonista dell'*Ortoguna*, ma non si hanno dati certi di una sua interpretazione parigina, di cui pare vi siano tracce.

genere solo si attenne; chè tanto era valente nelle *parti comiche*, quanto nelle *drammatiche*, e le commedie del Goldoni, e le tragedia del Ringhieri ebbero in lei una interprete valorosa.” (Rasi, *I comici italiani I*, 360-361).

È Ringhieri stesso a insistere sulla vita scenica delle sue opere, sul loro successo ‘popolare’ e sul loro valore teatrale dovuto anche a una certa grandiosità degli allestimenti, a trame romanzesche e amorose inserite all’interno della vicenda principale. Nella *Bologna liberata* del 1779 (edizione da cui qui si cita), nell’avviso “Al lettore”, polemizzando col Napoli-Signorelli, Ringhieri afferma che intellettuali di prestigio a lui favorevoli non avevano niente da ridire sui suoi spettacoli ‘troppo’ teatrali (*Bologna Liberata*, 3), ed afferma che egli ebbe “sempre in costume di non darne alla luce [di Tragedie], se prima non venivano sulle Scene rappresentate, per quindi regolarsi sul giudizio universale del pubblico.” (*Bologna Liberata*, 2).

Questo dato è rilevante e segna in parte la sua produzione come strettamente connessa a una pratica scenica preventiva al testo. Il successo di Ringhieri tra attori e pubblico rivela che i suoi drammi ipertrofici da un punto di vista spettacolare erano ciò nonostante ben congegnati sia per l’udienza (che vi ritrovava elementi del melodramma così di successo all’epoca), sia per gli attori, che utilizzavano le tragedie di Ringhieri come repertorio serio all’interno di una differenziazione repertoriale caratteristica delle compagnie di prosa del Settecento.

La *Bologna liberata* del 1779, dal titolo ‘tassanamente’ accattivante, è tra i lavori di Ringhieri uno dei più interessanti, e tra quelli su cui la pur sporadica critica non si è soffermata. Da rilevare *in primis* la presenza nel testo di riferimenti autonobilitanti e autobiografici espressi attraverso due personaggi storici (non si dimentichi che la famiglia dell’autore è di antica nobiltà bolognese): Battista Ringhiera, e un certo Benedetto Ringhiero, forse antenati del drammaturgo: “In questo tempo Battista Ringhiera (che io nella Tragedia con nome anagrammatico appello Ghianirre) Teologo, Medico Filosofo, e Umanista, disciplinato insieme con Papa Alessandro terzo, mentr’era giovinetto, vive.” (*Bologna liberata*, 8).

Il soggetto della tragedia è tratto dalla storia della chiesa medievale, segnatamente quella riguardante lo scisma generato dall’opposizione tra Alessandro III “nativo di Siena” e l’antipapa Vittore IV, il quale è riconosciuto come vero papa a Pavia da Federico Barbarossa, causando così la scomunica dell’imperatore e dell’antipapa da parte di Alessandro III. Ambientata a Bologna, la trama parla dello spodestamento del tiranno-prete imperiale Bozzo, il quale prese le parti dell’antipapa Vittore per essere poi ucciso da alcuni cittadini bolognesi.

Il soggetto e il tenore di certe battute, in cui ritorna insistentemente il

motivo della “patria,” e dell’invasore e/o dell’usurpatore coloriscono questo testo con sfumature (involontariamente) preromantiche. Non è un caso, dunque, che i testi del monaco olivetano fossero utilizzati nel teatro d’opera da Rossini per il suo *Mosè in Egitto*¹⁵ (tratto dall’*Osiride* di Ringhieri, libretto di Andrea Leone Tottola) e da Gaetano Donizetti che prese dal *Diluvio* del monaco per il suo *Diluvio Universale* “azione tragico sacra” su libretto di Domenico Gilardoni.

Il *Diluvio Universale* di Donizetti fu rappresentato per la prima volta a Napoli, al Teatro San Carlo il 28 febbraio 1830, il che attesta anche una certa longevità del repertorio del monaco di Imola. Una nuova versione venne allestita per il Teatro Carlo Felice di Genova il 17 gennaio 1834¹⁶.

Anche il *Nabucco* di Verdi e Solera (1842) “reca, specie nella scena della punizione divina, evidenti reminiscenze del dittico di Ringhieri,” così come l’aria di Ulrica nel *Ballo in maschera* (Verdi e Somma) del 1859 “ripete quasi alla lettera l’invocazione demoniaca della pitonessa Tanatea nel *Saule* (II, 4) (Guccini, “Francesco Ringhieri,” 210).” Ma da osservare, soprattutto, è che Ringhieri produce una drammaturgia che fornirà spunti e soggetti alla successiva opera romantica o preromantica.

Anche la scelta dei personaggi e l’intrecciarsi dell’azione con motivi amorosi legati a caratteri femminili rinviando in parte all’opera. Nelle *Bologna liberata*, accanto ai nomi dei personaggi storici come Bozzo, abbiamo Clitonèa (figlia di Evandro e promessa sposa di Imar), e Alcino

¹⁵ Da notare quanto riporta Conati: “Rossini returned to Naples in the first days of January 1818 and resumed composition of a new work to be presented that Lent at the San Carlo. Since by order of the Bourbon court formal operas could not be staged during Lent, Andrea Leone Tottola, poet of the *reali teatri* of Naples, elaborated an “azione tragico-sacra” [il *Mosè in Egitto*] from the tragedy *L’Osiride* by the Olivetan monk Francesco Ringhieri. Discussing his source in the *Argomento* printed as an introduction to the libretto, Tottola takes credit for adding the amorous intrigue between the Hebrew girl and the Egyptian prince; but this element of the plot—an indispensable ingredient of every opera seria—was already present in Ringhieri’s work. Indeed, Petrobelli and Isotta have shown that the Neapolitan librettist followed his source closely, maintaining the general layout of the plot, often reproducing Ringhieri’s verses verbatim, and retaining the names of the characters” (Conati, “Between Past and Future,” 35). Sulla fonte e il libretto di Tottola vd. Petrobelli, “Balzac, Stendhal e Rossini”, e la curatela e le pagine di Paolo Isotta per Gioacchino Rossini, *Mosè in Egitto: azione tragico-sacra*. Il “tiranno”, di cui molte tragedie di Ringhieri si ‘avvalgono’ era un preciso ruolo delle compagnie teatrali italiane dal tardo ’700 all’800-’900, vd. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento, a.v.* “tiranno.”

¹⁶ Vd. *Dizionario dell’opera, ad voces* “Mosè in Egitto” e “Diluvio Universale”.

(liberto di Ghianirre, il già citato personaggio, ambasciatore papale), o Zoastro (“confidente di Bozzo”): tutti personaggi che rientrano nella sfera del verisimile e non del vero (perché slegati dalle fonti storiche) e che echeggiano anche l’esotismo di certi nomi dell’opera seria coeva.

Nella *Bologna liberata* si trova un vero e proprio microprontuario scenotecnico nelle didascalie finali, allorché ucciso Bozzo tiranno antipapale ne viene gettato il corpo giù dalla “maestosa Ringhiera” (che forse è anche un’allusione al nome dell’autore). Vi è specificato l’uso di un fantoccio insanguinato che deve essere lestamente precipitato sul fondo della scena in un momento che necessita un difficile accordo tra attori e scenografia:

Bologna liberata, V, 13

[Ghianirre] *Trafigge Bozzo, e questi cade dentro alla Ringhiera*

Custodi gittano dalla Ringhiera il preparato, e insanguinato Fantoccio, di Bozzo

Ma il testo offre anche altre ricche indicazioni didascaliche e scenografiche, come nella ‘melodrammatica’ scena in cui Argenide e Clitonea facendo sfoggio del loro lato guerresco sfoderano pugnali e si dichiarano pronte a usarli nella lotta civile contro Bozzo, per poi tornare a più pacifici atteggiamenti¹⁷. Non si tratta delle uniche didascalie relativamente elaborate e che, soprattutto, danno indicazioni sui gesti degli attori. Riportiamo qui di seguito un estratto da alcune delle scene più movimentate e dunque con un maggior numero di specificazioni didascaliche:

Bologna Liberata, I, 6

SCENOGRAFIA

Gran Sala del Consiglio. Trono nel mezzo coll’immagine maestosa di Cesare sotto il Trono. Sedia nobilissima per Bozzo alla destra del Trono. Alcuni piccioli sgabelletti intorno pe’ Senatori. Comparsa, che porta sopra un bacile l’impronto gemmato di Cesare.

DIDASCALIE

Evandro, Argenilde [sic, ma Argenide], Clitonea, Siro *Partono*

Bozzo *Prende l’impronto di Cesare, e glie lo appende al petto*

Crassalle I, 6, 22 *Parte*

Bozzo (solo) I, 7, 22 *Siede*

Bologna Liberata, I, 8

¹⁷ *Bologna liberata*, I, 5: Argenide *Cava un pugnale*; Clitonea *Cava un pugnale*; Argenide, *Ripone il pugnale*; Clitonea, *Ripone il pugnale*.

DIDASCALIE

Evandro *Guardando gli sgabelletti*Bozzo *Accennando l'effigie di Cesare*[tutti i Senatori, popolo] *Tutti seggono.*Bozzo *Bozzo si alza, e legge* [un proclama di Federico Barbarossa: "Questo è il voler di Federico il grande..."], *i Senatori si scuoprano, e s'inginocchiano.*[Sensori] *Sensori si alzano, e si cuoprano.*Bozzo *S'alza, e scende sdegnoso.*[Custodi] *Custodi incatenano Evandro, e gli altri Senatori.*Evandro [e gli altri] *Partono.*

Come è possibile vedere da questo breve estratto, il numero delle didascalie è piuttosto consistente e il loro contenuto ragionevolmente preciso, in quanto regola i movimenti sia dei singoli personaggi, sia della massa delle comparse. Ancora:

Bologna liberata, III, 1

SCENOGRAFIA

Sala del Consiglio. Trono nel mezzo colla immagine di Cesare sotto il Trono. Gran Sedia a destra del Trono per Bozzo, e altre nobili Sedie intorno pe' Generali, e Uffiziali. Due Comparse, che tengono due Bandiere."

Bozzo [più uffiziali] *Va a sedere, e i Duci, e Uffiziali seggono*

III, 2

Bozzo *Si alza, e prende le Bandiere presentategli in ginocchio dalle due Comparse. Duci si alzano, e nudano le spade.*

Bozzo *Consegna a Siro, e ad Imar genuflessi le Bandiere, e siede. Duci, e Uffiziali ripongono le spade, e seggono. Nell'atto della consegna gran sinfonia di bellici stromenti*

Bozzo [più duci e uffiziali] *Si alza, e tutti si alzano*Bozzo *Parte seguito da Tigrau, e Soldati*

III, 3

Siro *Le bacia la mano* [ad Argenide]Imar *Le bacia la mano* [a Clitonea]Argenide *Piange*Clitonea *Piange*

III, 7

Ghianirre *Gitta la spada, e i Custodi l'incatenano*

III, 8

SCENOGRAFIA

Gabinetti di Bozzo con Sofà maestoso"

DIDASCALIE

[Custodi] *Custodi partono.*

Bozzo *Si adagia sopra il Soffà* [sic] *in atto di dormire*

III, 9 [refuso nella ediz. Bologna: 1779, in realtà è la sc. 10]

Bozzo *Fingendo di sognare*

Argenide *Cava il pugnale in atto di ucciderlo*

III, 11 [sc. Ultima]

Bozzo *Balza dal Soffà* [sic]

Crassalle *La disarmo* [Argenide], *e gitta il pugnale*

[Bozzo grida: "Guardie, Custodi"] *Escono le Guardie*

[Guardie] *Le Guardie l'incatenano* [Argenide]

Crassalle *S'inginocchia* [a Bozzo]

Crassalle, ib., *Depone la spada*

[Tutti] *Partono*

Questi esempi didascalico-scenografici illustrano un tipico modo 'drammaturgico' di Ringhieri che per le azioni più movimentate e ricche di *pathos* inserisce indicazioni precise e teatrali. La scena ottava dell'atto terzo vede Argenide agire come una sorta di Giuditta nel tentativo di uccidere il tiranno Bozzo mentre dorme. Le didascalie si rendono necessarie, nella drammaturgia di Ringhieri, proprio nelle scene più drammatiche e ricche d'azione, come la scena seconda del terzo atto sopra riportata che quasi ricorda, nello sventolio delle bandiere presentate al pretore Bozzo la retorica storica di certi quadri del romanticismo italiano.

Il testo aiuta e dirige, a livello di versi e ritmi, i momenti più concitati della recitazione dei personaggi attraverso un uso intensivo delle sticomitie, qui come in quasi tutti i testi di Ringhieri. Guccini afferma che nelle tragedie del monaco olivetano è presente una "particolare recitabilità dei versi" che gli viene dall'attenta osservazione degli attori italiani i cui difetti derivano, secondo Ringhieri, anche dall'uso del metro più comune per questo genere, cioè l'endecasillabo continuato (Guccini, "Francesco Ringhieri," 209). Già Bertana rilevava l'uso abbastanza frequente delle sticomitie, fatto che gli fece pensare, da studioso dell'Alfieri, al grande autore della *Mirra*:

Talvolta egli dà al suo verso un'impronta d'energia che a mezzo il Settecento era rarissima, o sconosciuta, facendo il dialogo rotto e incalzante, spezzando il verso, quanto fece di poi l'Alfieri. Chi infatti non pensa subito al proverbiale "Scegliesti? — Ho scelto — Emon? — Morte — L'avrai, quando s'imbatte in questo verso d'una scena tra Palmira e Zambri: "Ma Pensa ... — Ho già pensato — E vuoi ... — La morte [Baldassarre, II, 3]" (Bertana, "Il teatro tragico italiano," 125¹⁸)

¹⁸ Nostre alcune correzioni al testo riportato dal Bertana, che abbiamo confrontato con l'originale.

Bertana non ‘osa’ fare un paragone diretto, né giudica dello stesso valore l’uso che Ringhieri fa della sticomitia rispetto a quello dell’Alfieri. Quello che non rileva Bertana è che Ringhieri fa un uso molto sapiente e teatrale della sticomitie che sono sempre legate a un ‘crescendo’ della recitazione o a situazioni di dubbio e preoccupazione.

Come buon esempio di didascalie ‘spettacolari’ si deve portare quello del *Diluvio*, che tanto successo pare abbia avuto al suo tempo, arrivando fino all’adattamento operistico ottocentesco di Donizetti cui abbiamo fatto cenno sopra. Nella *Bologna liberata* non ci sono manifestazioni del divino, mentre le tragedie di Ringhieri di argomento biblico spesso sono ricche di elementi spettacolari inerenti un *meraviglioso* sacro. Questi elementi spettacolari vengono proposti dal monaco drammaturgo ricorrendo a una macchinaria barocca tardiva, ma non esangue (si veda *Il Diluvio*, atto V, 9 in cui è descritta una nuvola con cui far scendere un angelo sulla scena). Le scene di massa, invece, con combattimenti sono pur presenti in questa tipologia di teatro tragico e rimandano a una pratica diffusa nel teatro d’opera, i cui cosiddetti *abbattimenti* erano praticati sia nel genere comico che in quello serio¹⁹.

Nella scena nona dell’atto quinto del *Diluvio* due didascalie specificano: *Angelo che scende nella Nube fra tuoni, lampi, e fulmini [...] Chiude l’uscio dell’Arca e risale tra le nubi*²⁰. Tutta questa tragedia richiede non solo strumenti come la macchina di tipo operistico-barocco che trasporta la nube con l’angelo, ma anche effetti sonori come i tuoni.

Da segnalare inoltre la presenza, come già nella *Bologna liberata*, di morti in palcoscenico, all’interno di scene tutte segnate dall’uso di serrate sticomitie: *Jafet, e Cam veggonsi di lontano combattere con Asa, e Cainano, che finalmente uccidono, e dette* [Tebite e Asfene] (*Il Diluvio* III, 7). Cam in una battuta della medesima scena descrive l’azione testé commessa: “Ecco vinti, ecco a terra ambo i nemici.” Sebbene sullo sfondo della scenografia (nel *Diluvio*), o gettato da una ringhiera (nella *Bologna liberata*), è ovvio che Ringhieri tratta l’elemento drammaturgico del ‘cadavere in scena’ (stigmatizzato severamente da molti teroci del teatro) in maniera piuttosto libera²¹.

¹⁹ Il genere delle battaglie ha origini in parte barocche. Oltre agli *abbattimenti* presenti in molte opere, si deve pensare anche ai cosiddetti *battaglisti*, pittori specializzati nella descrizione di battaglie famose. Sugli abbattimenti nella drammaturgia operistica tra Sette e Ottocento vd. Piperno 1994.

²⁰ Si cita dall’edizione Venezia: Zatta e figli, 1788.

²¹ “Il divieto proveniva dall’*Ars poetica* di Orazio [che] prescriveva di non insanguinare la scena; nel Settecento alcuni, come il Gorini Corio, ad es., ammettono la possibilità della morte in scena per avvelenamento” (Mattioda, *Tragedie del Settecento I*, 373).

Sempre in materia di effetti speciali, sono da segnalare anche quelli presenti nel *Saulle*, e in particolare l'apparizione del fantasma del sacerdote Samuele al re Saul. Nell'atto secondo (scena settima) del *Saulle* (ediz. Venezia, 1788) la didascalia così illustra l'azione: *Samuele, che sorge improvvisamente dalla terra [...]. All'apparir di Samuele, cadono rovesciate sull'Ara le immagini di Plutone, e delle Furie infernali, fuggono i seguaci di Tanatea* [l'indovina pagana], *ed ella abbandonando la face palpita alla vista di Samuele*. Ringhieri ricorre all'apparizione di un fantasma (in cui si potrebbe intravedere anche una ulteriore involontaria sfumatura preromantica del suo repertorio), con sapiente uso del sottopalco, il che autorizza a supporre che certa sua drammaturgia fosse destinata a teatri con palcoscenici capaci di certe operazioni.

Se nel *Diluvio* è presente una complessa macchineria di stampo barocco (la nuvola per l'angelo, gli effetti sonori e visivi come tuoni e lampi, complessi fondali e quinte) legata a un 'meraviglioso' spettacolare connesso con il 'divino,' lo stesso 'meraviglioso' ritroviamo nel *Baldassarre* (figlio di Nabucco) di cui si possono osservare alcuni aspetti di un allestimento attraverso i documenti d'archivio che testimoniano, all'interno di una stagione per un teatro del circuito commerciale, la traduzione scenica della spettacolarità presente nelle tragedie del monaco di Imola.

La ricognizione negli allestimenti di due tragedie composte da Ringhieri alla metà del '700 circa, consente, seppure in modo relativo, di osservare il passaggio della sua spettacolarità dal testo alla scena per mano dei tecnici e del cast del teatro fiorentino detto di via del Cocomero di proprietà degli accademici Infuocati.

L'affermazione, nell'avviso "Al lettore" della *Bologna liberata*, che l'autore dava alla luce le sue tragedie dopo la loro 'verifica' sulle scene (vd. qui *infra*) non si applicherebbe agli allestimenti fiorentini qui documentati che furono sicuramente successivi all'edizione dei testi²². Forse è da riconoscere una certa esagerazione polemica nelle parole di Ringhieri, che in quell'occasione rispondeva alle critiche rivoltegli da Pietro Napoli-Signorelli. Tuttavia, l'affermazione resta, come resta il fatto che l'attività del monaco si divideva tra il circuito teatrale commerciale delle accademie e delle compagnie, e quello dei collegi religiosi, il che lascia supporre che i suoi testi fossero, almeno in alcuni casi, allestiti prima nei collegi e in seguito vedessero una loro edizione a stampa, per finire poi nel repertorio di qualche compagnia.

²² Il *Baldassarre* fu stampato per la prima volta nel 1754 e l'*Adelasia in Italia* nel 1758. Entrambi gli allestimenti fiorentini furono immediatamente successivi alle stampe.

In questo senso è da notare che il *Baldassarre* fu messo in scena, come attesta il frontespizio dell'edizione del 1765, anche a Varallo, per il locale collegio della cittadina piemontese famosa per il suo Sacro monte: "Tragedia colla quale trattengosi, nel carnouale dell'anno 1765, i signori conuittori del Collegio Vecchi," dotato di un piccolo teatrino. Il frontespizio indica esattamente la stampa a Varallo "Appresso Carlo Francesco Gilardone stampatore del Sacro Monte." Un'altra tragedia del Ringhieri, la *Sveva principessa di Pesaro* ("tragedia di Erenio Fallaride") viene "consacrata al merito singolare delle religiosissime madri del Corpus Domini di Pesaro" nel 1777 (vd. Appendice) ed è dunque un ulteriore esempio dell'attività 'anfibia' di Ringhieri, quasi equamente divisa tra collegi e teatri. Il soggetto della *Sveva* si adattava particolarmente a un pubblico di suore essendo ispirato alla monacazione di Sveva di Montefeltro, signora di Pesaro.

Le tragedie del Ringhieri venivano dunque rappresentate in contesti eterogenei, tra cui anche quello delle rappresentazioni private dei nobili di cui dà conto una cronaca locale: "Gli porse [al Brognoli] questa nuova opportunità di esercitare il suo talento nel seguente anno 1761. Una scelta schiera di Dame, e di Cavalieri si accinse a rappresentare la *Sara in Egitto* Tragedia del P.D. Francesco Ringhieri" (Corniani, *Elogio di Antonio Brognoli bresciano*, 7).

A Roma, invece, abbiamo notizie della presenza del repertorio di Ringhieri nel collegio del Nazareno dei padri Scolopi, in cui le tragedie del monaco olivetano trovarono regolari messinscene nel corso del Settecento (Franchi, *Drammaturgia romana*, CXIV). Ringhieri si muove in un contesto diverso da quello del teatro dei Gesuiti, circoscritto, nella maggior parte dei casi ai collegi (con alcune eccezioni, si pensi alle opere di Andrea

²³ Sul teatro dei Gesuiti si segnalano, oltre le pagine oramai classiche di Marc Fumaroli in *Heïros et orateurs*, anche quelle di Ferdinando Taviani in *La fascinazione del teatro*, ma anche il suo intervento sul *Christus Iudex* di padre Stefano Tuccio ("Christus Iudex: tragoedia Stephani Tuccii saepius habita") nel volume *Meraviglie e orrori dell'aldilà: intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a cura di Silvia Carandini (Roma: Bulzoni, 1995). Di particolare interesse anche il volume collettaneo curato da Annamaria Cascetta *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (Milano: Vita e pensiero, 1993) che, sebbene focalizzato soprattutto sulla scena milanese (per altro importantissima), offre un'ampia gamma di studi. Sempre sul teatro e lo spettacolo dei Gesuiti a Milano di notevole valore e interesse anche il recente volume di Giovanna Zanolonghi *Teatri di Formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano* (Milano: Vita e pensiero, 2002). In particolare, sugli scenari del teatro dei Gesuiti del collegio romano, si è rivelato importante lo studio di Bruna Filippi: *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi*

Perrucci)²³. Le opere di Ringhieri hanno diffusione sia nei collegi, sia nei teatri commerciali (anche quelli gestiti da accademie), ma anche tra gli attori e nel mondo dell'editoria, tanto che l'autore addirittura si lamenta che alcune sue tragedie, per il successo incontrato, furono ristampate da compagnie di attori abusivamente. Infatti "nel 1766 fece reimprimere a Piacenza il suo *Baldassarre* e l'*Adelasia*" per sottrarle, a suo dire, alle ristampe non autorizzate da parte di compagnie di attori (Guccini, "Francesco Ringhieri," 208). Caso interessante, dunque, che proprio del *Baldassarre* e dell'*Adelasia in Italia* ci restino notizie documentarie relative alla loro messinscena da parte di una compagnia teatrale maggiore come quella del teatro del Cocomero dell'accademia degl'Infuocati di Firenze alla metà del Settecento circa.

I documenti riguardano per lo più conti relativi alle scene del *Baldassarre* (ma anche dell'*Adelasia*), pubblicato a Mantova per la prima volta nel 1754 (vd. Appendice) e rappresentato poco dopo a Firenze. I registri degli accademici Infuocati, da cui fu allestita la tragedia biblica, consentono di mettere in relazione le didascalie del testo con i conti della compagnia. Questo l'elenco delle indicazioni scenografiche nelle didascalie del *Baldassarre*:

a. Logge maestose (I, 1);

del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico (Roma: Institutum Historicum S.J., 2001) che offre un inedito punto di vista sul teatro gesuita. Come dice il titolo stesso ("scenari secenteschi") i testi catalogati dalla studiosa spesso hanno la struttura dei canovacci come quelli usati nella Commedia dell'Arte, il che offre un prezioso spaccato sul metodo compositivo all'interno dei collegi dei Gesuiti. Oltre ai 'classici' studi di Fumaroli e Taviani, ci siamo soffermati a questi altri studi tralasciando l'ampia, e recente, bibliografia su singoli gesuiti autori di teatro (in particolare Andrea Perrucci). Tuttavia il volume di Mirella Saulini, *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio s.j.* (Roma: Bulzoni, 2002) è da segnalare per l'importanza che questo gesuita ebbe in quanto uno degli estensori della *Ratio studiorum* adottata nei collegi; inoltre il volume offre un articolato capitolo che fornisce un ricco spaccato sul ruolo del teatro nel piano educativo della Compagnia di Gesù ("Il teatro e i suoi 'precedenti' nella prassi educativa dei collegi e nella *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*"). Sempre per *loci selecti*, segnaliamo, per quanto riguarda importanti testi del teatro gesuita *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste* a cura di Marco Lombardi. Su Andrea Perrucci (o Perruccio) si veda, *pars pro toto*, il suo classico trattato, che combina retorica e Commedia dell'Arte, nell'edizione curata da Anton Giulio Bragaglia: Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia*. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961 (per i titoli citati in questa nota vd. qui "Opere citate").

b. *Logge corrispondenti a destra colle Stanze di Nicotri, a sinistra con quelle di Palmira* (II, 1);

c. *Reggia illuminata in tempo di notte. Simulacro di Belo. Mensa imbandita.*

“Baldassarre fra numerosissimo stuolo di convitati seduto a mensa, indi Palmira, e Zambri, e poi Gezaele” (II, 6); (*Ibid.*): “Gran lampo, che d'improvviso si discende. Mano, che scrive sulla parete opposta. Convitati che fuggono atterriti. Baldassarre, che attonito, e sbigottito erra per la Reggia.”

d. *Parte della Reggia* (III, 1);

e. *Logge* (IV, 1);

f. *Galleria* (V, 1); *Logge con maestosi balconi. Dal nostro lato vedesi in lontananza l'aspetto esteriore di magnifico Tempio tutto illuminato; e dal sinistro scuopresi un gran Ponte, per cui dalla Reggia si passa al Tempio, tutto circondato di Statue, e similmente illuminato* (V, 12).

Nella scena sedicesima del quinto atto la didascalia prescrive “Baldassarre ferito e sostenuto da' Custodi, che si arresta in mezzo il ponte, e detti.” Queste le descrizioni scenografiche e scenotecniche. Qui di seguito, invece, in forma di regesto, la documentazione relativa all'allestimento al teatro del Cocomero:

Conto dei Sig. Deputati della Accademia di via del Cocomero Con Benedetto Cappelli Legnaiolo.

1° dicembre 1758

per la commedia del *Baldassarre* per aver fatto un Ponte di lunghezza di circa braccia 8 e con sua ripiani, montata e scesa, e fattovi la intelaiatura del Tempio, e tiratovi tela e fogli, e sua ferri per illuminarlo, et altri pezzi per adattarvi i Lanternoni al Ponte, e fatto una intelaiatura con sua parole trasparente, con suo Braccio incanalato mobile e da potersi illuminare, e fermato da levare e porreal [sic] foro della Sala, e fattovi la sua credenza intelajata, con diversi vasi contornati di cartone, e fermi a detta credenza, e fatto la tavola con diversi cartoni che fingono vasi sacri, con sua tovaglia davanti e accomodato il suo idolo con suo altare e trapezzo ... z.33²⁴

Bernardo Baldi deputato

Saldato a me Benedetto Cappelli con lire Setanta [sic] Sette mano propria questo dì Primo Dicembre 1758

(ASCF²⁵ 8307,1758, dicembre)

²⁴ Gli importi sono in zecchini fiorentini. Qualche anno prima rispetto a questi dati, nel 1747, Sir Horace Mann diceva che a Firenze un cuoco d'alta cucina addetto anche all'organizzazione della tavola in una casa aristocratica, dunque una professionalità medio-alta, percepiva uno stipendio di circa dieci zecchini al mese (lettera di H. Mann a H. Walpole, 31 gennaio 1747, da Firenze, in *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, vol. 19, 357).

²⁵ Archivio Storico del Comune di Firenze, d'ora in avanti ASCE.

A di 15 9bre [novembre] 1758

*Conto di decorazioni fatte nel Teatro di via del Cocomero per li Signori Impresari
Decorazione per l'Opera del Baldassarre*

Per aver dipinto un ponte che attraversa il palco e a canto di esso un mezzo
tempio trasparente ... z. 14

Per aver dipinto una tavola ornata di tovaglia tappeto e vasi di trionfo z. 3

Per aver dipinto una credenza ornata di copioso numero di piatti urne e vasi
ombrati di argento e d'oro ... z. 14

Per aver dipinto una nuvola con mana [sic, cioè "mano"], che [... ?] i caratteri
trasparenti e fatti detti caratteri ... z. 7

(ASCF 8307 *ricevute dell'autunno* 1758)

Nota di spese che fà a minuto il Boncinelli [1758 stagione d'autunno]

A 10 settembre per n. 8 comparse nella tragedia [cioè il *Baldassarre*] con il
Bambino ... z. 2.3.4

A di 11 detto per la suddetta commedia²⁶ detta il *Baldassarre*²⁷ ... z. 2.3.4.

A 17 detto per le comparse per il *Baldassarre* ... z. 2.3.4.

A primo ottobre per il *Baldassarre* ... z. 2.3.4

A 10 ottobre nel *Baldassarre* ... z. 2.3.4

A 22 detto *Baldassarre* ... z. 2.3.4

A di 13 detto nel *Baldassarre* ... z. 2.3.4

Da notare la scritturazione di comparse e di un bambino, che è così descritto nel testo da Ringhieri, a giustificare il 'verosimile' del suo personaggio: "Avvertasi però, prima di passar oltre, che l'età da me assegnata al picciolo Gezaele, non è già di Bambino poco men che lattante, ma bensì di Fanciullo di circa anni sette, come dalla Scena terza, e dalla Scena quarta dell'Atto quinto raccogliasi: età per vero dire bastevole a giustificare que' sentimenti, che una virtuosa educazione, e la santa divina grazia gli suggeriscono" (*Baldassarre*, 9)²⁸.

Gli estratti dai pagamenti fatti dagli accademici Infuocati per lavori alle scene danno idea dell'accuratezza con cui erano state seguite le indicazioni del testo. Infatti, dal ponte fino alla tavola imbandita, dalle comparse fino alla nuvola "con mana [sic]" per la scena della scritta divina che compare magicamente, fino a pezzi di macchineria vera e propria come il "Braccio incanalato movibile e da potersi illuminare, e fermato da levare e porreal [sic] foro della Sala" (da intendersi la sala della reggia), così come l'idolo di Belo ("accomodato il suo idolo con suo altare"), vediamo l'im-

²⁶ Da notare l'oscillazione frettolosa nella terminologia tra commedia/tragedia/opera (in altri documenti) nella prassi dello scrivano.

²⁷ Corsivi miei.

²⁸ La specificazione non differisce dall'altra edizione, quella di Mantova 1754.

pegno scenografico e scenotecnico degli allestitori per rendere la spettacolarità del testo. Le indicazioni di Ringhieri trovano dunque negli allestimenti del teatro fiorentino una loro realizzazione sostanzialmente fedele e utile alla messa in atto della drammaturgia, attestando così anche una prassi esecutiva alla metà del secolo e in un contesto socio-teatrale di rilievo.

Nel cartellone relativo al repertorio tragico del teatro e della compagnia fiorentini è da segnalare, nel 1758, la presenza di una tragedia di grande successo come *Giovanni di Giscala*. Non abbiamo dati certi sul *Giovanni di Giscala* che compare nei documenti di quel teatro, ma è probabile che si tratti di quello di Alfonso Varano dei duchi di Camerino²⁹. Poche stagioni dopo il *Baldassarre* di Ringhieri, troviamo in altri conti riportato che il primo dicembre 1758 il “legnaiuolo” Benedetto Cappelli fu pagato “per la commedia del *Giovani di Ciscala*, per aver accomodato i suoi trofei sopra alle sua Base, e confitto i suoi Cartoni dove bisognava ... z[ecchini] 2” (ASCF 8307, 1758, dicembre). Un altro conto, infine, attesta spese fatte per le prove del *Giovanni di Giscala*³⁰ nello stesso mese del *Baldassarre*: “Nota di spese che fa a minuto il Boncinelli: A 16 detto [ottobre 1758] nel *Gio. Giscala* ... z. 3.10” (ASCF 8307, *Ricevute dell'autunno 1758*).

Gli accademici fiorentini, al di là di valutazioni legate al valore o alla ‘regolarità’ delle tragedie, privilegiavano il formarsi di un cartellone tragico con i titoli e gli autori più alla moda della stagione, e in cui rientrano, a prescindere dai giudizi qualitativi, sia Ringhieri che Varano con il *Giovanni di Giscala*, unico suo lavoro ad avere avuto successo e diffusione abbastanza ampi.

L'altro testo rappresentato nel teatro del Cocomero degli accademici Infuocati di Firenze fu l'*Adelasia in Italia* nella stagione *clou* del carnevale del 1759. Il testo era appena stato stampato a Padova (nel 1758 dallo stampatore Conzatti), poco prima dell'allestimento fiorentino, il che attesta la validità commerciale del repertorio di Ringhieri che dalle stampe passava direttamente ai palcoscenici. Fortuna, nel genere anche profano del tragico, che gli viene ancora riconosciuta nel 1781 nelle *Memorie enciclopediche* bolognesi: “Il Ringhieri è noto all'Italia per le sue Tragedie sacre, fra le quali la *Rovina di Gerusalemme*³¹, il *Vitello d'oro*, e *Sara in Egitto* occupano il primo

²⁹ Varano, Alfonso. *Giovanni di Giscala, tiranno del tempio di Gerusalemme*. Venezia: Valvasense, 1754.

³⁰ Corsivi miei. Per l'errore nella scelta del termine “commedia” rinvio qui sopra alla nota 26.

³¹ Si ha notizia qui (e in Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, 187) di questo titolo, o variante di titolo. Probabilmente l'estensore (forse ripreso dal poligrafo napoletano) si confonde con *La Gerusalemme distrutta* di cui si sa di una stampa a Padova per Conzatti, forse nel 1775 (vd. Appendice).

posto. Si è applicato ancora sopra dei soggetti profani, e la sua *Adelasia in Italia* fu ricevuta con applauso” (*Memorie bolognesi* “dicembre 1781,” 297). Le principali didascalie scenografiche dell’*Adelasia in Italia* sono:

- a. *Bosco con veduta di vari Monti, in lontananza, e di un Fiume alle falde de’ medesimi.* “Alerano seduto a piè di una Pianta. Una Rete appoggiata alla pianta, e alcune nasse a piè della medesima.” (I,1);
- b. *Parte interna del Bosco. Antro a sinistra circondato di Allori. Gran Pianta, a destra, su cui vedesi confitto un Pugnale. Gran sasso a piè della pianta, su cui miransi scolpiti alcuni caratteri.* [Adelasia: (*) “Svelle il pugnale dalla pianta”] (II,1);
- c. “Linceo, e detta [Adelasia] abbandonata sopra un Sasso” (II, 2);
- d. *Vasta, e deliziosa Pianura, su cui vedesi il Fiume tra due margini fioriti a serpeggiare. Aspetto del Monte, e della Selva in lontananza.* “Otone, Emiro, Prisco, e seguito di Principi, e Cacciatori” (III, 1);
- e. *Parte interna del Bosco. Aspetto esteriore dell’Antro circondato d’Allori.* “Adelasia che esce dall’Antro” (III, 11);
- f. *Bosco con Padiglioni Reali* (IV, 1); *Bosco con padiglioni reali* (V, 1).

I documenti sull’allestimento fiorentino riportano quanto segue:

Conto di Decorazioni fatte nel Teatro di Via del Cocomero per li Signori Impresari del presente Carnevale 1759

Per aver dipinto una grotta nel Bosco con suo fondo e ritocati [sic] alcuni pezzi di alberi, e fatto una pianta di un pino di nuovo ... z. 15

(ASCF 8307, *ricevute dell’autunno 1758*)

Per due paia di scarpe per i due giovanetti, che recitano nell’*Adelasia* ... z. 6 [firmato] Bernardo Baldi e da Pietro Fantosini per Giuseppe Orlandini che non sa scrivere

(ASCF 8307)

Elenco membri della compagnia del teatro degli accademici Infuocati, detto del Cocomero, nel febbraio 1759 [le cifre sono da intendersi in zecchini fiorentini]

Pietro	Pertici	...	25
Giovanni	Roffi	e	moglie ... 30
Giorgio Frilli ...	7		
Antonio Martini ...	7		
Baldassare Bosi ...	4.2		
Gaetano Ciarli ...	1.3		
Agostino Cipriani ...	4		
Gaetano Poggi ...	4		
Antonio Boscoli ...	5		
Jacopo Corsini ...	4		
Gaspero Minieri ...	2		
Gaetano Boncinelli ...	5.5	[cassiere]	
Nonziata Pecchioli ...	8	[più una frazione del cachet, ma è cancellata]	

Rosa Lombardi ... 4

(ASCF 8307)

per la decorazione dell'*Adelasia* fatto una grotta con suo trapezzo dietro, e fatto un albero che forma pino di nuovo, e adattato altri alberi con diversi monti, e fermato con sua spiagge e ferri in tutto ... z. 21

(ASCF 3524)

Speseminute [per rappresentazioni, 1759]

A di 15 [gennaio] nella tragedia [*Adelasia in Italia*] 9 compare z ... 2.5

A di 18 detto nella tragedia [*Adelasia in Italia*] come sopra z ... 2.5

A di 14 detto [febbraio] nell'*Adelasia* [ecc.]

A di 24 detto nell'*Adelasia* [ecc.]

(ASCF 3524)

Anche in questo caso le prescrizioni drammaturgico-scenografiche dell'autore trovano parziale, purtuttavia sostanziale, riscontro nei conti degli accademici fiorentini impresari teatrali. Il ricorso a compare, ma anche ai "due giovinetti" Lidio e Doralice, "figli di Alerano e di Adelasia" esemplifica uno sforzo produttivo che non prevedeva tagli radicali all'impianto dell'autore, almeno stando alla lista dei personaggi.

L'ambientazione silvestre e in parte marina di questa tragedia (come si vede anche dalle didascalie), si conclude con il trionfo dell'eroina eponima, dopo un'esistenza nelle selve. La tragedia infatti narra le vicende di due amanti sfortunati che si nascondono per sfuggire l'ira dell'imperatore Ottone che si oppone all'amore tra Adelasia, sua figlia, e Alerano. I due si rifugiano in Italia, e Adelasia, come specifica la didascalia relativa al personaggio, è in "abito di Pastorella," il che conferisce alla tragedia un peculiare carattere 'arcadico-boschereccio' coronato da un tribolato lieto fine³². Anche in questo caso vediamo come Ringhieri intrecci vari elementi che, di solito, non erano accettati dai 'rigoristi' in fatto di composizione delle tragedie.

L'edizione Zatta e figli del 1788-1789 è arricchita da alcune incisioni che ripropongono momenti dei testi. Sono illustrazioni che hanno una 'intenzione teatrale' nel loro offrirsi al lettore. Infatti, specialmente l'immagine dedicata al *Baldassarre* che raffigura il banchetto del re riproduce un'ideale scena teatrale, come si può osservare dalla ristrettezza degli spazi,

³²Il soggetto è trattato anche in una novella (la XXVII della seconda parte) del Bandello dal titolo: "Istoria de l'origine dei signori marchesi dal Carretto ed altri marchesati in Monferrato e ne le Langhe" che narra di Adelasia e di Alerano. Ringhieri non cita la novella del Bandello (che di sicuro conosceva) ma menziona il *Compendio storico* di Niccolò Doglioni, pubblicato nel 1594 (vd. *Adelasia in Italia* ediz. 1789, p. 3).

G. Ziliani, Il Baldassarre,
illustrazione dall'edizione Zatta 1788.

fiorentino del Cocomero ha un notevole rilievo per una serie di elementi. Pietro Pertici era in primo luogo un attore molto famoso, definito da Goldoni “il miglior attore del mondo³⁵,” stimato anche dall’inglese David Garrick (vd. qui *infra*). Inoltre il teatro fiorentino era in una capitale importante dello spettacolo, frequentato da un pubblico locale ma anche cosmopolita come nelle maggiori ‘città teatrali’ italiane, Napoli e Venezia. Ancora, la compagnia di Pertici si mostrava particolarmente attiva nella

dagli sfondi architettonici che paiono già scene-fondali, e anche dal numero dei personaggi, che corrisponde più o meno a quelli che potevano essere sul palcoscenico nel corso di qualunque allestimento degno di rilievo (si veda l’immagine qui riprodotta)³³.

Ma quale era il livello o lo stile ‘tragico’ della recitazione messa in atto dalla compagnia guidata da un attore quale Pietro Pertici, che allora operava nel teatro degli Infuocati di Firenze? La questione non è secondaria, visto il dibattito che proprio quest’aspetto suscitava tra i contemporanei, assillati dalla ricerca di attori in grado di interpretare, senza scadere nell’istrionismo deterritoriale, o nell’eccessiva declamazione francese, il repertorio tragico³⁴. Il fatto che i testi di Ringhieri siano stati messi in scena da Pietro Pertici e dalla sua compagnia per il teatro

³³ Su questa tipica iconografia settecentesca si veda l’*Introduzione* di Cesare Molinari a C. Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, in cui lo storico del teatro e dell’iconografia teatrale descrive la retorica visiva di certe illustrazioni settecentesche che accompagnavano le edizioni di Goldoni, ma non solo (infatti il discorso analitico-metodologico si estende al ‘genere’ delle edizioni teatrali illustrate).

³⁴ Vd. anche Mattioda, *Tragedie del Settecento I*. 13 e sgg.

³⁵ Lo definisce tale nell’avviso “L’Autore a chi legge” Carlo Goldoni nella sua commedia *Il Cavaliere e la dama* (p. 62, dell’ediz. a cura di Franco Arato del 2004 che utilizza l’edizione Firenze: Paperini, 1753).

differenziazione del repertorio offrendo già traduzioni da testi francesi³⁶, ed era composta da una variegata compagine di abilità professionali a metà strada tra il teatro di prosa e quello d'opera³⁷.

L'attore fiorentino aveva speso la giovinezza e gran parte della carriera nell'opera buffa per poi dedicarsi sempre più stabilmente, e infine esclusivamente, alla prosa e all'impresariato. "Vidi Pertici con piacere: essendo vecchio e non potendo più cantare, recitava la commedia e da buon comico, il che è raro, dacchè i cantanti, maschi e femmine, confidando nella durata della lor voce, trascuran l'arte della scena" così Giacomo Casanova ricorda il grande attore-cantante fiorentino³⁸. Pertici ottenne notevole eco per le sue esibizioni come cantante buffo di primo piano anche all'estero, segnatamente a Londra, dove fu ammirato da Charles Burney e David Garrick in alcune opere buffe³⁹.

Tuttavia vi fu anche un altro testimone delle *performances* di Pertici, forse meno indulgente ed entusiasta degli altri, ma per noi prezioso: l'ambasciatore britannico presso la corte granducale toscana, sir Horace Mann (1706-1786). Nella sua fitta e ricchissima corrispondenza con l'amico Horace Walpole, Mann più di una volta si trova a parlare di Pertici. In un caso è particolarmente feroce, ma probabilmente acuto: "Pertici acts tragedies and comedies, but in former he is far short of the encomius which Garrick⁴⁰ and others gave him in England; in short he is Signore Anselmo or Pancrazio in every heroic character."⁴¹

³⁶ Pochi anni prima, nel 1751, la compagnia di Pertici aveva messo in scena (probabilmente tradotta da Pertici stesso) la commedia *La semplice curiosa* tratta dalla *Cherchouse d'esprit* che Charles-Simon Favart (poi direttore dell'Opéra-Comique di Parigi) scrisse insieme al marchese de Paulmy nel 1741.

³⁷ Su queste stagioni al teatro del Cocomero e sull'attività di Pertici mi permetto di rinviare a Cicali, *Attori e ruoli*, in particolare ai capp. I e II. Di notevole interesse anche lo studio sull'editoria in Toscana nel Settecento di Maria Augusta Morelli Timpanaro in cui sono dedicate alcune importanti pagine all'attore fiorentino (M.A. Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, 43-45). La studiosa rivela l'alto grado di cultura di Pertici, conoscitore del francese e capace di tradurre testi francesi per le stagioni al teatro del Cocomero (vd. Cicali, *Attori e ruoli*, cap. I).

³⁸ Giudizio del Casanova riportato in Rasi, *I comici italiani II*, 260.

³⁹ Vd. Cicali, *Attori e ruoli*, cap. I, *passim*.

⁴⁰ "[David] Garrick says he [Pertici] is the best comedian he ever saw", lettera di H. Walpole a H. Mann, 2 dicembre 1748, da Londra, in *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, vol. 20, 4.

⁴¹ Lettera di H. Mann a H. Walpole, 2 febbraio 1753, da Firenze, in *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, vol. 20, 151.

Allo smalzato ambasciatore inglese, frequentatore di lunga data dei teatri fiorentini (fu ambasciatore a Firenze per decenni) non sfugge un dato essenziale della recitazione di Pertici: egli rivede attraverso la filigrana ‘tragica’ i Pancrazi e gli Anselmi dell’opera buffa (di solito personaggi di vecchi padri appannaggio dei primi buffi), ma non vede alcun vero stile “eroico,” non vede Pertici incarnare alcunché di tragico: “in short he is Signore Anselmo or Pancrazio in every heroic character” afferma senza mezzi termini l’ambasciatore.

Difficile stabilire se il giudizio di Goldoni e di Garrick (che però vide Pertici solo nelle opere buffe a Londra nella stagione teatrale 1748-49) fosse influenzato da elementi estranei al talento dell’attore stesso. Il primo poteva avere degli interessi editoriali, visto che a Firenze si stampava l’edizione Paperini delle sue opere e dunque c’era il concreto vantaggio di avere un interprete toscano, preso per di più ad esempio anche nell’aggiustamento dei testi⁴², come interprete di riferimento in occasione dell’uscita dei volumi goldoniani. Nel caso di Garrick, invece, può aver giocato un ruolo la differenza tra la recitazione di alto livello come buffo di Pertici, insieme all’altro grande buffo toscano Filippo Laschi (172?-1789), e quella in media conosciuta fin lì dal grande attore inglese. La raffinatezza di Pertici, insieme a Laschi, deve aver avuto un grande impatto su Garrick, almeno stando al suo entusiasmo per l’attore fiorentino. Inoltre Pertici era allora assai più giovane rispetto agli allestimenti del *Baldassarre* e dell’*Adelasia in Italia*. Sir Mann scrive la sua lettera sul ‘tragico-ma-buffo’ Pertici nel 1753, non molto tempo prima che il *Baldassarre* fosse allestito nel teatro di via del Cocomero a Firenze⁴³.

Sullo stato e la fortuna dei testi di Ringhieri, e sulla qualità degli allestimenti di tragedie in ambito fiorentino abbiamo anche due testimonianze, seppur ‘parziali,’ di Jérôme de La Lande (1732-1807):

Quoique la Tragédie soit peu du goût des Italiens, ils en ont cependant de fort bonnes; telle est la *Mérope* du Marquis Maffei, la *Morte di Cesar* de l’Abbé Antoine Conti; *Bione*, *Sedecia*, *Manasse & Scila* du Jean

⁴² Vd. Scannapieco, “Introduzione”. 1996. Il saggio di Anna Scannapieco mette in evidenza come Goldoni sia intervenuto su suoi testi dopo che questi erano stato allestiti e ‘arrangiati,’ e linguisticamente ‘purificati,’ da Pertici.

⁴³ Da tener presente che, come si osserva in alcuni conti degli accademici Infuocati (oltre che dalle lettere di sir Horace Mann e Horace Walpole), il teatrino (gli inglesi chiamavano il Cocomero *little theatre*) era frequentato dall’aristocrazia fiorentina, ma anche internazionale, vd. ASCF 8292 *Libro entrate e uscite*, in cui sono elencati gli affitti, per il 1730, dei palchi agli ambasciatori di Francia e Inghilterra, tra gli altri.

Granelli, jésuite; *Eustacchio*, du Augustin Palazzi, Jésuite; *Ulysse il giovane* de l'Abbé Dominique Lazzarini; *Medo, Teone, Ciane*, de Philippe Rosa Morando; *Sara in Egitto*, & la *Jerusalemme* du Ringhieri, Olivetin; *Sofonisbe*, du Trissin; *Oreste*, de Ruccellai; *Merope* de Torelli; *Torismondo*, du Tasso, *Demetrio*, de M. Varano de Ferrare
(La Lande, *Voyage d'un françois en Italie*, 213-214)

E su Firenze e l'allestimento del teatro tragico:

On donnoit à Florence d'une maniere plus raisonnable la belle tragédie de *Mahomet II*, traduite en Italien; les Acteurs jouient fort bien, mais les Actrices n'étoient pas de la meme force: on n'y avoit point déguisé, ainsi que nous le faisons, l'habillement des Turcs: on suivit exactement leur costume; il y avoit meme des scenes où les Acteurs étoient assis par terre sur des carreaux, & cela donnoit à la representation un plus grand caractere de vérité. Le peuple de Florence commence à goûter beaucoup les tragedies, mais les gens de condition accoutumés à causer au spectacle, qu'ils ne regardent que comme un lieu d'assemblée pour converser, s'en soucient peu; ils préfèrent les comedies, ou, pour mieux dire, les farces qui n'exigent pas une attention soutenue & qui les gênent moins: quant aux Vénitiens, ils sont encore plus pour les farces

(La Lande, *Voyage d'un françois en Italie*, 213-214)

Il famoso viaggiatore include Ringhieri nel suo 'canone' di tragediografi italiani di un certo livello (almeno tra quelli che lui conosce), e ci fornisce un interessante spaccato, da un punto di vista francese, dello stato della rappresentazione della tragedia nei teatri fiorentini, lodandone gli allestimenti, lamentandosi (come tutti) del pubblico, premiando gli attori a discapito delle attrici nella messinscena di tragedie francesi⁴⁴.

La specializzazione pluriennale di Pertici, ma anche di altri membri della compagnia, nel repertorio buffo e nella commedia, fecero di lui un interprete goldoniano apprezzatissimo. Proprio i suoi 'precedenti' come buffo e la sua grande esperienza e pratica nel genere comico (anche in prosa), tuttavia, danno maggior credito all'affermazione di sir Mann secondo cui Pertici non era che un Pancrazio o un Anselmo in costume da eroe da tragedia: in altre parole non era un grande attore tragico, per l'ambasciatore britannico, forse

⁴⁴ Da notare che spesso le attrici, ad esempio quelle scritturate in compagnia dagli accademici Infuocati di Firenze, si dedicavano sia all'opera comica, sia alla commedia in prosa, sia alla tragedia, dunque la loro specializzazione era molto 'generica.' Sulla varietà dei repertori delle compagnie settecentesche e sui contratti che specificavano per alcune attrici fiorentine di recitare sia nell'opera che nella prosa, vd. Cicali, *Attori e ruoli*, capp. I, II, e III e i contratti e le biografie ivi riportati.

acuto spettatore. D'altro canto, la non specializzazione in un genere teatrale di molti membri della compagnia, e l'osmosi tra professionalità di ambiti diversi per soddisfare la stagione, lascia intendere che non si potesse facilmente ottenere una recitazione tragica di altissimo livello.

La cura nell'allestimento scenografico probabilmente non si traduceva in una altrettanta attenzione verso la recitazione tragica, nonostante la grande fama di Pertici anche come regista *ante litteram*⁴⁵, ma vedeva piuttosto l'adattamento di tecniche performative che si travasavano, con aggiustamenti, da un genere all'altro. Questo avveniva all'interno di una programmazione stagionale all'insegna della più grande varietà offerta dal teatro fiorentino: commedie (anche all'improvviso), tragedie, opere buffe, intermezzi per musica⁴⁶. Varietà di offerta che rientra perfettamente in un tipico divenire mercantile settecentesco che solo nella teorizzazione aspira ad una regolarità che sembra il rimedio a una vita vera del teatro in enorme espansione e dunque necessariamente irregolare nella sua crescita frenetica.

La compagnia di Pertici e il teatro degli Accademici Infuocati di Firenze erano uno dei templi sia di certa opera buffa, sia del repertorio di Goldoni, tanto che venuto a mancare il 'flusso' di commedie del veneziano, emigrato a Parigi, i "Signori Accademici" devono pensare ad assumere un poeta in grado di fornire un numero stabile di commedie "oneste."⁴⁷ Come molti altri teatri e realtà imprenditoriali italiani del Settecento, anche quella

⁴⁵ Vd. Cicali, *Attori e ruoli*, cap. 1.

⁴⁶ Per una cronologia delle opere in musica, ma non solo, nei teatri fiorentini nella seconda metà del Settecento si vedano le stagioni teatrali riportate in Weaver-Wright, *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1751-1800*; per il XVII secolo, invece, e fino alla metà del Settecento, sempre riguardo le stagioni nei teatri fiorentini, vd. Weaver-Wright, *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1590-1750*.

⁴⁷ "Promemoria. La scarsità di scrittori Comici e il piccolo numero di buone Comedie che si hanno sarà sempre fatale al felice proseguimento dell'Impresa Comica del Teatro di Via del Cocomero, molto più che il Signore Avvocato Goldoni hà desistito di scrivere. Il Pubblico annoiato da tanti anni, à sentire sempre l'istesse Comedie si volterà certamente à nuovi divertimenti. Il Ceto pure delle Dame che godono ora la libertà d'andare al Casino de' Nobili, penseranno alla Riforma d'una spesa annuale non indifferente allora quando non trovino divertimento al Teatro per causa di ascoltarvi sempre l'istesse Comedie. Diminuito il credito, e la frequenza del Teatro l'Accademia de Signori Infuocati, averà gran pena à trovare Impresari, e trovandoli sarà obbligata à una diminuzione grande di Canone. L'intertesse massimo de Signori Accademici è di praticare ogni cautela, esporre ogni mezzo più efficace per garantire sempre più della Conservazione d'un Fondo reso fortunatamente assai rispettabile, e che

degli Infuocati era un'impresa accademico-teatrale (in realtà un'impresa privata e commerciale a tutto tondo) sempre alla ricerca di nuovi autori e interpreti.

Quella del teatro fiorentino era dunque una compagnia in cui la mescolanza di competenze professionali e teatrali era adatta a servire una causa (il successo del teatro) attraverso un'ampia gamma repertoriale. Questo lascia intravedere tuttavia come le lamentele espresse da più parti rispetto alle carenze degli attori tragici italiani siano verificabili sul piano documentario e delle testimonianze: a un impegno nell'allestimento non corrisponde un adeguato risultato sul piano della recitazione.

Tuttavia il teatro tragico di Ringhieri con i suoi effetti, con il suo 'me-raviglioso,' con le sue indicazioni didascaliche utili ad aumentarne la fruibilità tra gli attori, con le sue sticomitie che cercano di imprimere un ritmo alla recitazione, con la sua drammaturgia e la sua spettacolarità in parte debitrice di stilemi provenienti dal melodramma, si offriva come tra i più adatti alle esigenze di compagnie come quella di Pertici e del teatro degli accademici Infuocati, al di là di considerazioni sul 'valore artistico' del repertorio stesso.

Il *Ragionamento* del 1775 tra "Ebrei divinissimi poeti" e difesa degli attori

Oltre che nelle prefazioni e negli apparati, Ringhieri ha espresso il suo punto di vista teorico e poetico soprattutto nel *Ragionamento proemiale ed apologetico* pubblicato a Padova da Conzatti nel 1775 in appendice alla *Berenice vendicata* "tragedia di Erenio Fallaride." Firmarsi col nome da pastore arcade proprio in un testo in cui espone il suo *Ragionamento* esplicita l'ambito cui l'autore vuole ascrivere la propria figura di drammaturgo, ma, forse, è anche il tocco di una piccola strategia di retorico anonimato.

tanto onore, e utile porta à tante Civili, e Nobili famiglie, mediante la Clementissima Protezione [sic] di Sua Altezza Reale, e delle di lei continove Beneficenze. Uno dunque de' mezzi più efficaci sarebbe che i Signori Accademici Infuocati stabilissero un assegnamento conveniente ad un Autore Comico, che servisse il loro Teatro, e che desse un numero fisso di Commedie annualmente [...]”ASCF, 8274, 1771 [c. segnata con il numero di riferimento nella rubrica all'inizio del volume: 170]. In questo caso il riferimento è esattamente a “Commedie.” Da notare che, nell'oscillazione tra i due teatri maggiori di Firenze (La Pergola e il Cocomero, il primo dedito soprattutto all'opera seria, il secondo all'opera buffa e al teatro in prosa) nei rispettivi privilegi repertoriali (sanciti da disposizioni granducali), non sempre al teatro degli Accademici Infuocati si offrivano tragedie in cartellone.

Guccini afferma che “la sicurezza e l’anticonformismo in alcune affermazioni” di Ringhieri, riguardo soprattutto le scelte stilistiche e metriche adottate, “suggeriscono l’estraneità dell’autore a qualsiasi cerchia specificamente letteraria (Guccini, “Francesco Ringhieri,” 208). Certo però, l’appartenenza arcadica messa ben in evidenza proprio nella *Berenice* in cui trova spazio anche il suo *Ragionamento* farebbe pensare che, almeno in parte, Ringhieri non si autoescludesse dalla ‘cerchia’ letteraria maggiore, cioè quella arcadica, che al suo interno conteneva molte e varie declinazioni.

Ringhieri col suo *Ragionamento* si dimostra autore sì di tragedie di stampo epico-storico-religioso, con varia tipologia di finale, non esclusa dunque la tragedia a lieto fine, in cui “va riconosciuta la forma tragica più originale del Settecento, l’unica che sia fondata su di un’ideologia corrente, quella del dispotismo illuminato” (Mattioda, *Tragedie del Settecento*, 9), ma è anche consapevole sostenitore di Goldoni e di Chiari, mostrandosi così un autore religioso aperto a istanze teatrali e drammaturgiche contemporanee e soprattutto legate al commercio del teatro, e dando così rilievo all’inserimento del proprio repertorio in un ambito teatrale vivo di cui si citano autorità legate al mercato dello spettacolo (Goldoni e Chiari). Una realtà teatrale affatto diversa da quella dei teatri dei colleghi, dove pure le opere di Ringhieri erano rappresentate, come abbiamo visto.

Lo scritto in difesa della propria poetica e del proprio lavoro è uno sfoggio di erudizione, ma anche una puntigliosa e a tratti spregiudicata presa di posizione contro i detrattori ‘bigotti’ dell’arte teatrale. È un’appassionata difesa del teatro in base a una serie di citazioni che vanno da san Tommaso a san Bonaventura (l’Angelico e il Serafico), secondo una tradizione adottata già da certi grandi attori-autori del Seicento nei loro scritti apologetici della professione teatrale. Ringhieri non manca di assegnare un ruolo determinante al principe nella gestione e supervisione del teatro all’interno della società, dando un rilievo essenziale al ruolo del monarca in favore e in garanzia di un teatro e di un divertimento “onesti.”

Questa sorta di trattato in difesa del teatro onesto in un secolo che “finalmente può chiamarsi fra tutti il Secolo pe’ Teatri fortunato” (*Ragionamento*, 111) è particolare e prezioso proprio per la sua collocazione in una zona d’ombra rispetto ai teorici maggiori (sia dell’Arcadia, sia del secolo in generale). Uno scritto teorico immerso sì in un contesto letterario ed erudito, ma non slegato dalla pratica e dal professionismo della scena. In questo *Ragionamento* che attacca i pedanti che condannano il teatro senza appello (i “fanatici rigoristi” come a più riprese li definisce Francesco Ringhieri), è notevole che si enuncino le funzioni del principe riguardo al

teatro (e i doveri del teatro nei confronti dello stato, della corona e della morale), ma non si ignorino i diritti degli attori e delle attrici.

Ma chi potrebbero essere i “fanatici rigoristi” cui si riferisce spesso Ringhieri? Non è forse casuale che su una pubblicazione molto importante come il *Journal des sçavans* appaia, proprio in coincidenza dell’uscita della prima raccolta delle sue opere (Ferrara, 1753) una brevissima corrispondenza dalla città dell’Emilia-Romagna in cui si dà conto dell’edizione, ma che contiene anche un attacco durissimo a Ringhieri. L’anonimo estensore della notizia biasima duramente il drammaturgo in quanto autore commerciale che pubblica addirittura col suo vero nome senza ricorrere a uno pseudonimo. Un comportamento stigmatizzabile perché Ringhieri è un religioso e soprattutto un monaco. Il disprezzo nelle parole dell’autore di queste poche righe per il famoso periodico francese è totale:

De Ferrare.

Opera del Lettore D. Francesco Ringhieri, Monaco Olivetano, al nobil vomo il Signor Francesco Calcagnini Patrizio Ferrarese. In Ferrara, per Tommaso Fornari, 1753. in-8°. On trouve à la tête de ce recueil une Lettre d’une personne de condition à l’Auteur⁴⁸, où elle loue les pièces contenues dans ce volume, qui sont *la Brunechilde*, *l’Archidamia*, & *l’Ifigenia*. Ces œuvres dramatiques qui on déjà paru sous un autre nom, peuvent mériter des louanges; mais un Religieux, un Moine qui s’en dit l’Auteur, & qui les publie sous son nome, n’en méritera jamais, au jugement des personnes sensées.

(*Journal des sçavans*, Avril 1754, 251-252)

L’anno dopo, sempre in occasione di una breve corrispondenza (questa volta da Padova) in cui sul *Journal des sçavans* si dava notizia della pubblicazione del *Baldassarre*, il tono è pacato e anzi si tessono le lodi del suo teatro:

De Padoue.

Baldassarre, Tragedia del Lettore D. Francesco Ringhieri, Monaco Olivetano, consacrata all’Illsutr. E Rever. M. Ottavio Ringhieri, Patrizio Bolognese, e Vescovo d’Assisi⁴⁹. In Padova, 1754. in-8°. Le Ringhieri est connu par les pièces de Théâtre qu’il a données. On nous mande que sa Tragédie de Balthasar lui fait honneur par l’élégance du style, & par la beauté de la Poésie.

(*Journal des sçavans*, Novembre 1755, 756)

La notizia del 1754, tuttavia, lascia intendere come settori di certo cat-

⁴⁸ Si tratta di Jacopo Agnelli, ferrarese.

⁴⁹ Ottavio Ringhieri, vescovo d’Assisi dal 1736 al 1755, anno della sua morte.

tolicesimo, o di certa critica, fossero contrari al fatto che un religioso pubblicasse per il mercato dell'editoria teatrale e che il suo teatro e i suoi testi avessero una vita al di fuori di quella nei collegi o nei conventi.

Ringhieri stende un'accurata e documentata difesa non solo dei religiosi che calcano le scene, ma, come uomo attivamente impegnato per le scene (sia dei collegi che dei teatri d'impresa), anche del valore altamente 'teatrale' della sua drammaturgia. Egli deve dunque sottolineare, anche per difendere quest'aspetto, l'autorevolezza 'divina' delle fonti per molti dei suoi soggetti, cioè gli "Ebraici divinissimi poeti." Al di là delle dotte disquisizioni per difendere il teatro (che alla fine dei conti aggirano Tertulliano concentrando su noti passi di san Tommaso, soprattutto), il monaco drammaturgo esalta il contenuto, il valore poetico assoluto delle sue fonti: i poeti della Bibbia, "gli Ebraici divinissimi poeti." Sono poeti *necessariamente* divini perché ispirati direttamente da Dio, e, dunque, sono al vertice dei modelli cui riferirsi, ma sono anche fonte intrinsecamente drammatica di cui il teatro 'svela' la potenza spettacolare (*Ragionamento*, 166).

Questa elezione degli "Ebraici divinissimi poeti" non deve lasciar intendere alcuna forma di tolleranza nei confronti degli ebrei. È sufficiente leggere la dedica al doge di Venezia o il Proemio della *Gerusalemme* del 1755 per fugare ogni dubbio al riguardo. Ringhieri vi usa espressioni come "la rea Gerusalemme" (*Gerusalemme*, viii), o "l'empia Sinagoga" (*ibid.*), "l'ingrata Gerusalemme" (*ivi*, xiii), oppure, descrivendo le ultime ore del terribile assedio che portò alla diaspora del popolo ebraico, scrive: "così permise pe' suoi fini giustissimi Iddio, che tutta quasi l'Ebreja Nazione si ritrovasse, come in una prigione, adunata per la solennità Pasquale nella famosa Città, in cui 37 anni prima commeso avea nella Persona di Gesù Cristo l'orribile Deicidio" (*ivi*, xiv).

Secolo benedetto per il teatro, il Settecento, in cui principi saggi sanno governarlo affinché sia "onesto" e di cui sono protagonisti anche Goldoni e Chiari presentati come drammaturghi esemplari dell'epoca, fatto un po' sorprendente trattandosi di un autore soprattutto di drammi biblici e dato il contesto ideologico-religioso in cui si muove.

Goldoni è descritto come il campione di un teatro di carattere laico ma "onesto," e l'onestà del divertimento, da sempre ma con rinnovato vigore nel Settecento (anche per l'ipertrofia dell'offerta teatrale), è la *conditio sine qua non* per cui lo spettacolo è dato e può darsi. Entrambi, Goldoni e Chiari, se "emularono nella virtù i Plauti, e i Terenzj, gli emendarono nel vizio. [...] Questi due Genj immortali d'Italia si diede'essi colla felice lor penna a correggere a gara i costumi degli uomini, e a secondar di proposito le cure religiosissime della Veneta Repubblica. [...] Così fecero questi

due luminosissimi Maestri, così fann'eglini tant'altri, che ne battono l'orme, e basta leggerli, per rimanerne convinti" (*Ragionamento*, 113). Ringhieri, citando due dei maggiori nomi del teatro coevo, colloca la sua drammaturgia in un discorso non solo teorico ma anche legato alla pratica del teatro d'impresa, di cui Goldoni è l'esponente più rispettato e di maggior successo. In altre parole, Ringhieri non si limita a una difesa del teatro dai generici attacchi di pedanti non meglio identificati ("i fanatici rigoristi"), ma nel suo *Ragionamento* si pone come difensore del teatro in genere e della libertà che la professione deve avere, pur nei limiti del consueto "onesto divertimento."

Infatti il *Ragionamento* contiene anche una appassionata difesa, si potrebbe dire autodifesa, di Ringhieri in quanto religioso e uomo di teatro. L'autore vi difende quello che per lui è il legittimo diritto dei religiosi a calcare le scene e a scrivere per esse, fenomeno diffuso fin dal Medioevo (si pensi ai cosiddetti *clerici vagantes*):

Gridano in appresso con zelo farisaico gl'ipocriti rigoristi: non è scandalo vero, scandalo grande, scandalo intollerabile, che Persone consacrate particolarmente al Divin servizio, come sono i Claustrali, s'abbino a vedere, con disonore di tutto il Ceto Ecclesiastico, mascherati su' Teatri? Mi vergogno a rispondere a questa sorta d'inezie; ma pure vi rispondo [...] ma dove trovano nelle Claustrali rappresentazioni, tutte morate, tutte istruttive, tutte religiose, tutte serie, dove trovano, dico, un solo detto, una sola azione, un solo gesto, il quale dia o direttamente, o indirittamente occasione al prossimo di rovina spirituale?

(*Ragionamento*, 157-158)

Ringhieri, d'altro canto, difende il teatro in senso praticamente assoluto, portando poi, in nota e nel testo, a giustificazione "l'Angelico" cioè san Tommaso d'Aquino:

Ogni scenica rappresentazione, che sia indirizzata a fine umano, a fine ragionevole, a fine onesto, e che venga nei suoi modi debiti, e dalle debite circostanze accompagnata, ha tutta in se medesima quella intrinseca bontà, che aver puote nel suo genere ogni azione umana, nella sua linea d'azione ragionevole, nel suo carattere d'azione onesta, e in se medesima è buona.

(*Ragionamento*, 164)

Il drammaturgo non si scorda di difendere la professione degli attori ("Strioni"), quasi si trattasse di una carrellata delle molte e antiche opposizioni al teatro (compresi i ruoli *en travesti*, anch'essi difesi dal Ringhieri). La difesa dell'arte attorica, nel suo grado onesto e ragionevole, parte da lontano:

... sebbene nel secolo XIII, a cagione degli abusi intollerabili, atterrati

fossero i pubblici abominevoli Teatri, e cacciati gli Strioni osceni, è però storia innegabile, e certa che in quel secolo appunto uscivano per ogni dove, e per ogni dove erravano i *Provenzali* Strioni, che alzavano nelle Case i Palchi, che invitavano numerosissimi gli spettatori, che davano pubblicamente i loro spettacoli, e che pubblicamente recitavano i loro romanzi. Ma non è questo il carattere, l'arte, l'ufizio, il sistema de' veri Strioni? Concedasi, che materialmente, e individualmente non vi fossero in quel tempo le pubbliche fabbriche Teatrali; ma ciò che prova? Anche gli Strioni d'oggi, dove non trovano i pubblici Teatri, gl'alzano ben tosto e nelle case, e ne' luoghi, ora pubblici, ora privati, ch'essi credono più acconci al loro ministero. Non sono propriamente i pubblici Teatri, che formino i veri Strioni; ma son'eglino propriamente i veri Strioni, che forman pubblici i Teatri. (*Ragionamento*, 128)

Può dirsi questa una delle più belle, ma anche articolate difese sia dell'attore, sia del teatro. L'attore è il teatro secondo Ringhieri, e non è intrinsecamente cattivo. La professione viene definita, forse con scelta lessicale oculata, addirittura "ministero." Il concetto di Ringhieri si può riassumere così: *non è il teatro che fa l'attore, ma l'attore che fa il teatro*, e l'attore, in quanto professionista e *performer* non è intrinsecamente cattivo (come non lo è il teatro), ma soggetto al bene o al male come qualunque altro essere o evento umani.

Conclusioni

Attraverso la *Bologna liberata*, ma anche il *Baldassare* e l'*Adelasia in Italia*, senza ignorare *La Gerusalemme*, o il 'kolossal' *Il Diluvio* (così legato, ancora, alla macchinaria barocca), o il fantasma del *Saulle*, padre Ringhieri si rivela tragediografo dalla produzione articolata, improntata anche all'utilizzo spregiudicato delle possibilità del 'mezzo teatrale' in un mondo intellettuale che, al contrario, era dominato da dibattiti sulle regole, sulle unità aristoteliche e sulla deroga o meno dalle medesime. I documenti e le testimonianze presentati, messi a raffronto, hanno offerto uno spaccato sullo stato della tragedia e della sua messinscena in Italia, segnatamente a Firenze e in un teatro di una notevole importanza⁵⁰ del circuito teatrale italiano ma anche internazionale dato il suo pubblico cosmopolita sia di residenti stranieri, sia di viaggiatori del *Grand Tour*.

⁵⁰ Il teatro del Comero è citato anche in uno dei libretti metateatrali di maggior diffusione nel Settecento, *L'Orazio* di Antonio Palomba, che fu musicato da diversi autori anche oltre la metà del secolo e in cui si cita espressamente il teatro del Cocomero di Firenze, e Firenze di per sé, come data agognata per la cantante protagonista di quella trama metateatrale. Per le numerose edizioni dell'*Orazio* vd. Sartori, *I libretti italiani*, a.v.

I conti della importante compagnia toscana di Pietro Pertici e degli accademici Infuocati hanno permesso non solo di verificare le affermazioni di Napoli-Signorelli, di Bertana e altri circa il successo di Ringhieri tra le compagnie di “istrioni” e nel circuito dei teatri commerciali, ma anche di ricostruire e vedere, attraverso l’occhio della scena e della messinscena, gli esiti, e in un certo senso la prassi esecutiva, di questo repertorio tragico.

Avere avuto a disposizione materiali documentari sugli allestimenti di due tragedie di Ringhieri all’indomani della loro stampa ha consentito per ciò di condurre una verifica concreta e realistica della fortuna scenica dei testi di Ringhieri, ‘apparati’ con un certo rigore e impegno al teatro del Cocomero di Firenze. Il confronto con alcune testimonianze di spettatori coevi ha permesso anche di fare alcune valutazioni sulla qualità della recitazione, che è risultata essere non esattamente tragica, stando al racconto di sir Horace Mann su Pertici attore ‘tragico-ma-buffo’, ma anche prendendo in esame le caratteristiche professionali dei componenti di quella compagnia con competenze ‘anfibia’ tra prosa, opera buffa e teatro tragico.

Le valutazioni drammaturgiche, il dato documentario e storiografico, l’intrecciarsi di varie filiere (testo, autore, messinscena, recitazione, luogo, stagione, teatro, pubblico, testimonianze) consentono di affermare che la drammaturgia di Ringhieri, che poi sarà di spunto anche per alcune opere musicali dell’Ottocento, rappresenta un repertorio tragico-drammaturgico meno letterario di quanto s’immagini proprio per certe sue caratteristiche spettacolari che abbiamo messo in evidenza: didascalie in alcuni casi molto dettagliate; uso sapiente della sticomitia per dare un ritmo alla recitazione; scene di massa e combattimenti come erano d’uso e di successo anche nel melodramma coevo; effetti speciali anche molto elaborati; morti in scena; macchinaria barocca; apparizioni di fantasmi; trame romanzesche. Si è visto inoltre che il repertorio tragico di Ringhieri, che molti stigmatizzavano come ‘adatto agli istrioni,’ proprio dagli attori era apprezzato e ricercato all’indomani delle edizioni di sue opere, non solo da un famoso attore come Pietro Pertici, ma anche da Brigida Sacchi, che recitò il personaggio eponimo dell’*Ortoguna*, e da altri.

I dati documentari qui presentati inoltre hanno una certa rilevanza anche perché sono relativi proprio a uno dei due maggiori teatri di Firenze in quegli anni, città che, sebbene non potesse rivaleggiare con Venezia o Napoli per quantità di offerta teatrale, si trovava ciò nonostante pur sempre in una situazione culturalmente privilegiata come patria della lingua, sede dell’Accademia della Crusca, culla dell’arte e del Rinascimento, e soprattutto una delle tappe principali del *Grand Tour*.

Dunque l’intrecciarsi di documento, testo e critica ha consentito di far maggior luce sulla realtà teatrale di Ringhieri, autore che riuscì ad ottenere

un enorme successo con un repertorio di tragedie in un contesto dominato dall'opera seria e dall'opera buffa. Ringhieri non rinuncia per ciò a inserire, sapientemente, elementi 'da melodramma' nelle sue tragedie e così facendo riesce, stando ai suoi detrattori, a conquistarsi il favore, seppure effimero, del pubblico sia di spettatori che di lettori, stando al numero di edizioni delle sue tragedie, probabilmente acquistate per la maggior parte dalle biblioteche di collegi e conventi e non solo da attori o 'normali' lettori.

Il discorso teorico che Ringhieri affida al suo *Ragionamento apologetico* esalta la figura del principe illuminato e dell'onesto divertimento, ma nello stesso tempo difende il teatro e i suoi artisti dalle secolari accuse che ad esso e ad essi venivano rivolte, e lo fa proprio ricorrendo alle autorità della chiesa (San Tommaso d'Aquino, soprattutto). Il risultato è un breve trattato segnato però da aspetti particolarmente originali come la difesa della professione attorica, ma anche la difesa dei religiosi che si dedicano allo spettacolo (sia come autori che come attori). Inoltre Ringhieri si preoccupa di citare autori quali Goldoni e Chiari, esponenti di un teatro laico e commerciale, nel suo argomento teorico dando così maggior forza all'inserimento del proprio repertorio non solo nel circuito teatrale dei collegi (dove pure era messo in scena), ma anche in quello commerciale dei teatri d'impresa e delle compagnie. Non è casuale, infatti, la citazione proprio di due autori come Goldoni e Chiari (autori cioè per il mercato del teatro) all'interno del proprio scritto teorico principale.

Lo studio, seppure relativamente settoriale, della drammaturgia di Ringhieri, senza ignorarne l'aspetto teorico e polemico (soprattutto nei confronti di Napoli-Signorelli e dei "fanatici rigoristi"), trova nuove prospettive interpretative attraverso la ricognizione documentaria che attesta una corrispondenza tra il momento performativo e il testo (preventivamente) ideato dall'autore.

L'analisi dei testi condotta oltre il loro 'valore' testuale o letterario in favore di un'osservazione attenta anche del loro contenuto 'teatrale' rende visibile quella rete di didascalie e indicazioni sceniche di vario tipo che in molti casi, anche associata all'uso della sticomitia, si rivela non solo dettagliata ma pensata anche in funzione performativa. Così facendo si sono potute evidenziare quelle valenze eminentemente teatrali, forse 'spettacolari,' che rendono la drammaturgia di Ringhieri proprio per queste sue molteplici caratteristiche un caso raro, se non unico, nel panorama dei testi tragici coevi.

GEORGETOWN UNIVERSITY

APPENDICE 1

Il corpus operis teatrale di padre Francesco Ringhieri.

Nota.

Il *corpus operis* teatrale di Francesco Ringhieri è stato qui ricostruito ricorrendo a biblioteche e testi e incrociando oculatamente tali dati con quelli di molti OPAC online. Le ricerche bibliografiche sono state condotte in loco soprattutto a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze-BNCF), Pistoia (Biblioteca Forteguerriana), Toronto (Th. Fischer Rare Book Library), Milano (Biblioteca dei Filodrammatici) e Mantova (Biblioteca Teresiana e Biblioteca della Domus Pasotelliana). Non si riportano i titoli citati nel *Dictionnaire historique* 1818-20 poiché contiene numerosi errori evidenti.

I titoli sono esposti in ordine alfabetico. Viene fornita la prima edizione dell'opera e in sott'ordine le eventuali edizioni successive.

Tra parentesi quadre, ad esempio [Paravia 1837] o [EDS] o [Guccini 1986], è segnalata selettivamente la letteratura relativa ai titoli che necessitano conferme o presentavano dati ritenuti possibilmente contrastanti o unici.

Come citato da più parti, Ringhieri ebbe una tale fortuna editoriale tanto che si parla di edizioni non autorizzate fatte dagli "istrioni." Difficile stabilire quale possa essere definita una tale tipologia di edizioni, e ancor più difficile riconoscerla eventualmente nella lista riportata qui sotto, che tuttavia crediamo non contenga alcuna di queste edizioni non autorizzate.

Quando si è reso necessario sono state aggiunte delle note esplicative.

Non si è dato conto, invece, della ricca produzione di rime encomiastiche e d'occasione, come d'uso nel Settecento (e di cui Ringhieri ha lasciato diversi esempi), poiché esulavano dallo specifico teatrale.

A

Adelasia in Italia. Tragedia del padre d. Francesco Ringhieri monaco ulivetano e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1758.

Adelasia in Italia. Tragedia del lettore don Francesco Vlisce Ringhieri monaco Vliuetano. Piacenza: Giuseppe Tedeschi, 1766.

Adelasia in Italia. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco ulivetano. Bologna⁵¹: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1778.

Adelasia in Italia tragedia. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779, tomo 1 (vd. *Tragedie* ... Milano 1778-79).

Adelasia in Italia tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

⁵¹ Napoli-Signorelli (Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, 187) afferma che di Ringhieri furono "reimprese" delle tragedie a Roma ma con la falsa data di Bologna, tuttavia la frase non è chiara, né attendibile.

Adonia. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1779.

Adonia tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

Annibale in Bitinia “dramma per musica consacrato al merito sempre grande di sua eccellenza la signora principessa d. Margherita Lambertini nata Spada.” Lucca: Filippo Maria Benedini, 1746 [Paravia 1837; Salvioli 1903] firmata Girolamo Ringhieri, con dedica del medesimo.

Nota: Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, a.v.* *Annibale in Bitinia* riporta: “Il compositore non è nominato. Il dramma probabilmente sarà stato rappresentato nella solita funzione delle Tasche [le elezioni degli Anziani del Governo, una ricorrenza festiva laica e politica molto antica a Lucca]. Il Melzi ci avverte che questo Girolamo Ringhieri è il padre Francesco Ulisse Ringhieri, monaco olivetano, di Bologna autore di moltissime tragedie di sacro argomento cui piacque cangiarsi il nome anche in altre composizioni d'argomento profano.” Vd. qui anche *Il Ciro liberato* “opera drammatica” Lucca, 1748.

[Melzi 1859]. Si veda anche Sartori, *I libretti italiani* libretto n. 2029.

Antemnos tragedia inedita del rev. p.d. Francesco Ringhieri monaco Olivetano, riveduta e corretta dallo stesso autore ... Venezia: Zatta e figli, 1789.

Anticristo [Napoli-Signorelli 1790, senza ulteriori indicazioni; probabilmente si tratta di una ‘esagerazione’ di Pietro Napoli-Signorelli].

Archidamia. Opera drammatica. (dramma per musica) (vd. qui *Opere* ... Ferrara, 1753)

B

Baldassarre, Tragedia [...] Consacrata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Ottavio Ringhieri, Patrizio Bolognese, e Vescovo di Assisi. Padova: Conzatti, 1754 [Fantuzzi 1789].

Baldassarre tragedia del padre lettore don Francesco Ringhieri monaco olivetano consacrata al [...] sig. marchese Carlo Valenti patrizio mantovano. Mantova: Giuseppe Ferrari erede Pazzoni regio-ducale stampatore, 1754 [Fantuzzi 1789].

Il Baldassarre. Tragedia ... Padova: Conzatti, 1755 [Guccini 1986].

Il Baldassarre. Tragedia del padre d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1758.

Il Baldassarre del padre D. Francesco Ringhieri monaco olivetano e lettore di teologia. Tragedia colla quale trattengosi, nel carnouale dell'anno 1765, i

signori conuittori del Collegio Vecchi. Varallo: Appresso Carlo Francesco Gilardone stampatore del Sacro Monte [circa 1765].

Il Baldassarre tragedia del lettore don Francesco Vlisce Ringhieri monaco vliuetano. Ultima edizione riveduta e corretta dall'Autore. Piacenza: Giuseppe Tedeschi, 1766.

Il Baldassarre. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano fra gl'Arcadi Erenio Fallaride — Ultima edizione riveduta e corretta dall'Autore. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1783.

Il Baldassarre tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano. Riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788

Berenice regina di Siria. Tragedia di Erenio Fallaride. Padova: Conzatti, 1774.

Berenice regina di Siria. Tragedia di Erenio Fallaride. Venezia: Paolo Colombani, 1775.

Berenice vendicata o sia Laodice regina di Siria. Tragedia di Erenio Fallaride. *Con un ragionamento intorno ai teatri ...* Padova: Conzatti, 1775.

Berenice Regina di Siria (vd. *Tragedie ...* Milano, 1778-79)

Berenice regina di Siria tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

Berenice vendicata ovvero Laodice regina di Siria tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

Bologna liberata. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco ulivetano. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1779.

Bologna liberata tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

Berenice vendicata (vd. *Tragedie ...* Milano, 1778-79)

Brunechilde (vd. *Opere ...* Ferrara, 1753)

Brunechilde s.d. [Paravia 1837]

Nota: Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, a.v.* riporta di un'edizione a Padova, sempre Conzatti, precedente quella del '66, vd. qui sotto.

Brunechilde "Seconda edizione [...] migliorata." Padova: Conzatti, 1766

Brunechilde tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

C

Il Ciro Liberato. Opera drammatica. Lucca: G. Salani e V. Giuntini, 1748 [firmata Girolamo Ringhieri]. [EDS]

Ciro Re di Persia, tragedia del Padre D. Francesco Ringhieri Monaco Olivetano. Padova: Conzatti, 1765

Nota: Con ritratto dell'autore.

Ciro re di Persia (vd. Tragedie ... Milano, 1778-79)

Ciro re di Persia, tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

D

Daniele glorificato da Dio tragedia inedita del rev. p.d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta ... Venezia: Zatta e figli, 1789.

Davide [senza ulteriori indicazioni da parte di Napoli-Signorelli 1790, quindi molto dubbia].

Il Diluvio. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano fra gli Arcadi Erenio Fallaride. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1783 (?)

Il Diluvio tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

G

La Gerusalemme. Tragedia del padre lettore don Francesco Ringhieri monaco olivetano. Bologna "a Colle Ameno": all'Insegna dell'Iride, 1755.

Nota: Con grande ritratto di Francesco Loredan (1685-1762), "Dux Venetiarum". Dedicata di Ringhieri a "Francesco Loredano doge di Venezia."

La Gerusalemme. Tragedia del padre D. Francesco Ringhieri monaco olivetano e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1757.

La Gerusalemme. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1778.

La Gerusalemme, tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

La Gerusalemme distrutta. Padova: Conzatti, 1775? [la notizia è ricavata dalla lista dei titoli Conzatti nella *Berenice vendicata* del 1775, 106].

Giuditta tragedia inedita del rev. p.d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

I

Ifigenia. Dramma per musica (vd. Opere ... Ferrara, 1753) [Paravia 1837].

L'Imelda ovvero i Lambertazzi e i Geremei. Tragedia del p.d. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1781.

L'Imelda tragedia del Rev. P.D. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

M

Manasse, rè di Giuda: tragedia. Bologna: [s.n.], 1762.

*Manasse*⁵² tragedia inedita del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

N

Nabucco il grande convertito a Dio. Tragedia di Erenio Fallaride. Padova: Conzatti, 1771.

Nabucco, il Grande convertito a Dio. Tragedia del P.D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco olivetano. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1777.

Nabucco il grande convertito a Dio (vd. *Tragedie* ... Milano, 1778-79)

Nabucco, il Grande convertito a Dio. Venezia: Zatta e figli, 1788.

Nabucco il Grande umiliato da Dio. Tragedia del d. Francesco Ulisse Ringhieri. Padova: Conzatti, 1770.

Nabucco il Grande umiliato da Dio. Tragedia del d. Francesco Ulisse Ringhieri. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1777.

Nabucco il grande umiliato da Dio (vd. *Tragedie* ... Milano, 1778-79)

Nabucco il Grande umiliato da Dio. Venezia: Zatta e figli, 1789.

O

Opere del padre lettore d. Francesco Ringhieri monaco ulivetano, dedicate al Nobil uomo Francesco Calcagnini patrizio ferrarese. Ferrara: Tommaso Fornari, 1753. Contiene: *Brunecilde*: tragedia; *Archidamia*: opera drammatica (per musica);

⁵² Il database online della Bristih Library di Londra riporta due edizioni sorprendentemente precoci di questo titolo, entrambe stampate a Bologna (senza indicazione dello stampatore, però) nel 1732 e nel 1740. Il dato è certamente da considerarsi inattendibile poiché nel 1732 e nel 1740 Ringhieri aveva rispettivamente 11 e 19 anni. Plausibile, forse, la seconda data (ma non ci sono rimaste altre copie documentate oltre quella della British Library), implausibile a nostra conoscenza la prima. E' con tutta probabilità un errore nel catalogo.

Ifigenia: opera drammatica (per musica)⁵³.

Ortoguna s.d., s.l. [Piacenza?].

Si desume l'esistenza di una possibile altra prima edizione poiché l'ed. di Piacenza 1768 è definita "seconda edizione."

Ortoguna tragedia del lettore don Francesco Vlisse Ringhieri monaco vliuetano. Piacenza: Niccolo Orcesi librajo nella via de' Calzolaj, 1768. "Seconda edizione riveduta e corretta dall'autore."

Ortoguna. Tragedia del padre lettore D. Francesco Ulisse Ringhieri monaco ulivetano nuovamente riveduta, e corretta...Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1779.

Ortoguna tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

L'Osiride. Tragedia del p.d. Francesco Ringhieri monaco ulivetano e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1760.

Nota: Con ritratto di Ringhieri nell'antiporta: "D. Franciscus Arengherius Patr. Bonon. Et Mon. Oliu. Aetat. Ann. XXXV."

L'Osiride tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

L'Osiride Firenze: s.a., Pagani Librajo [Fantuzzi 1789].

Nota: Il Fantuzzi riporta, senza specificarne la data, che dell'*Osiride* "haverne una ristampa in Firenze ad istanza d'Anton Francesco Pagani, Librajo" (Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 191). Non è stata ancora trovata traccia di questa edizione

P

La Pentapoli tragedia inedita del rev. p.d. Francesco Ringhieri monaco olivetano. Venezia: Zatta e figli, 1789.

S

Sara in Egitto. Bologna: 1747 [Bertana 1901; Guccini 1986]

Sara in Egitto. Tragedia del padre d. Francesco Ringhieri monaco vliuetano e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1757.

Sara in Egitto (vd. *Tragedie ...* Milano, 1778-79.

⁵³ L'*Archidamia* quale titolo del repertorio operistico, ha precedenti illustri quali ad esempio l'*Archidamia Festa teatrale per musica da rappresentarsi nell'Imperial Corte festeggiandosi il glorioso e felicissimo nome della Sac. Ces. Catt. e Real Maestà di Elisabetta Cristina [...]* l'anno 1727 (poesia dell'abate Giovan Claudio Pasquini; musica di Giorgio Reuter "il giovine". Vienna: Gio. Pietro van Ghelen stampatore di corte di sua maestà ces[area] e catt[olica], 1727 (vd. Sartori, *I libretti italiani*, a.v.).

Sara in Egitto tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

Saulle. Tragedia del D. Francesco Ringhieri monaco ulivetano e lettore di teologia, consacrata al merito sublime di sua eccellenza la sig. contessa donna Clelia Scotti nata marchesa Pallaucini. Padova: Conzatti, 1761.

Saulle tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1788.

La Sveva principessa di Pesaro tragedia di Erenio Fallaride consacrata al merito singolare delle religiosissime madri del Corpus Domini di Pesaro. Pesaro: Stamperia Amatina, 1777.

La Sveva principessa di Pesaro tragedia del Rev. P.D. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta ... Venezia: Zatta e figli, 1788.

T

Le Tragedie del Padre Don Francesco Ringhieri. Venezia: Paolo Colombani, 1775 [Guccini 1986].

Contiene: *La Berenice Regina di Siria*; *Il Vitello d'Oro*; *Il Nabucco umiliato da Dio*; *Il Nabucco convertito a Dio*; *La Gerusalemme distrutta*; *Il Baldassarre Re di Babilonia*; *L'Ortoguna, Regina degli Arabi*; *Saulle Re d'Israele*; *L'Osiride primogenito di Faraone*; *Sara in Egitto*; *Ciro di Persia*; *Adelasia in Italia*; *Brunechilde Regina d'Austrasia*.

Tragedie del Padre D. Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano lettore di Teologia. Tomo 1. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779.

Contiene: *Adelasia in Italia*; *Ciro re di Persia*; *Sara in Egitto*.

Nota: Il volume, per evidente scelta dello stampatore, contiene anche una tragicommedia di Philippe Néricault Destouches (1680-1754) tradotta in italiano: *L'ambizioso, e la loquace tragicommedia di cinque atti*. Purtroppo nessuno degli OPAC online ha evidenziato questo intervento dello stampatore Giovan Battista Bianchi e il dato appare come se il testo fosse di Ringhieri (e sarebbe stato un 'hapax drammaturgico' dato che il monaco-drammaturgo ha scritto solo tragedie e opere serie). È stata possibile la verifica grazie alle copie delle *Tragedie* di Ringhieri pubblicate da Bianchi conservate presso la biblioteca dell'Istituto Filodrammatico di Milano e presso la biblioteca della Domus Pasotelli di Mantova.

Tragedie del Padre D. Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano lettore di teologia. Tomo 2. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779.

Contiene: *Il vitello d'oro*; *Nabucco il grande umiliato da Dio*; *Nabucco il grande convertito a Dio*.

Tragedie del Padre D. Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano lettore di Teologia. Tomo 3. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779.

Contiene: *Il Baldassarre*; *Saulle*; *L'Osiride*.

Tragedie del Padre D. Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano lettore di teologia. Tomo 4. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779. Contiene: *Brunechilde*; *Ortoguna*; *La Gerusalemme*.

Tragedie del Padre D. Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano lettore di Teologia. Tomo 5. Milano: Gio. Battista Bianchi regio stampatore, 1778-1779. Contiene: *Berenice vendicata*; *Berenice Regina di Siria*.

Tragedie del Rev. P.D. Francesco Ringhieri monaco olivetano, rivedute e corrette dallo stesso, ed accresciute di altre... Venezia: Zatta e figli, 1788-89 [vd. alle singole voci]. L'opera venne annunciata dagli Zatta attraverso un opuscolo: "Due sono le imprese a cui siamo ora per accingerci. La Storia dell'attual guerra tra gli imperj russo, austriaco ed ottomano, e le Tragedie tutte del fu padre don Francesco Ringhieri. Queste due opere da noi si stamperanno per associazione, come lo rilevera dagl'inserti manifesti ... " a Venezia il 15 marzo del 1788. L'edizione è arricchita da varie tavole rappresentanti scene delle tragedie.

V

Il vitello d'oro. Tragedia del Francesco Ringhieri bolognese monaco olivetano, e lettore di teologia. Padova: Conzatti, 1756.

Il vitello d'oro. Padova: Conzatti, 175? [Forse esiste un'edizione intermedia tra la prima e la terza per Conzatti, visto quanto riportato nell'edizione del 1759 qui sotto].

Il vitello d'oro, tragedia. Padova: Conzatti, 1759 "Terza edizione riveduta e corretta dell'autore."

Il vitello d'oro. (vd. *Tragedie ...* Milano 1778-79)

Il vitello d'oro, tragedia del rev. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, riveduta e corretta dallo stesso. Venezia: Zatta e figli, 1789.

APPENDICE 2

Francesco Ringhieri.

Avviso “Al Lettore” dall’edizione della *Bologna liberata*.
Bologna: stamperia san Tommaso d’Aquino, 1779, 3-6⁵⁴.

Voi qui [sic] forse vi aspettate, Lettor mio gentilissimo, ch’io vi presenti con questa nuova Tragedia una qualche apologia dell’altre, che uscirono finora alla luce. E non sapete, mi gridate alto all’orecchia, che un certo Dottore D. Pietro Napoli-Signorelli nella *Storia critica de’ Teatr*⁵⁵, ch’egli pubblicò non ha molto nella Stamperia [sic] Simoniana di Napoli, ha dato di tutte le vostre Tragedie uno svantaggioso giudizio? Non sapete, che alla pagina 325 scrive appunto così: “Frequenti rappresentazioni si son fatte, e si fanno tuttavia in Italia delle Tragedie del Ringhieri. Molte ne ha egli scritte, e la più parte nello stile drammaturgico metastasiano. Il suo dialogo degenera sovente in dispute sottili, e mezzo scolastiche. I suoi caratteri non sono ordinariamente che Protei. L’armonia poetica non regna ne’ suoi versi che a salti, per così dire, e spesso inopportunamente; ma l’azione viva, e lo spettacolo di alcuni colpi forse anche troppo teatrali hanno sostenute le Tragedie del Ringhieri, le quali hanno fatta la fortuna di parecchie compagnie d’Istrioni.”

Udiste? Perchè [sic] dunque tacere, perchè non rispondere, perchè non difendervi? Dirò, Lettor mio gentilissimo, dirò. Mi è noto benissimo quanto scrive delle mie Tragedie questo critico Dottore; ma sapete anche voi, come risposi al Signor Conte Cosimo Codronchi, Patrizio Imolese, e Cavaliere per ogni titolo rispettabilissimo, quand’egli, che ben mi conosce in cose non dissimili spregiudicato, mi diè la prima volta un cotal libro a leggere? Quì, gli diss’io ridendo, si loda più d’uno, che non ha merito, qui si biasima più d’uno, che non ha demerito; e a me riesce più cara la compagnia di alcuni Valentuomini, i quali vengono in questo libro biasimati, che la compagnia di alcuni semiuomini, i quali vengono in questo libro commendati. Non è già per questo, Lettor mio gentilissimo, ch’io reputi scevre da ogni macchia le mie rozze Tragedie, che le voglia di pregio, che le pretenda, se non belle, almeno buone. Dio me ne guardi. So purtroppo, che son elleno mie; e benchè naturalmente le ami, come un Padre ama naturalmente i suoi figli, quantunque deformi, so per altro ancor io, che una pianta non buona non può dar buoni frutti. Fu appunto perciò, ch’ebbi sempre in costume di non darne

⁵⁴ Copia della Thomas Fischer Rare Book Library, Robarts Library-University of Toronto.

⁵⁵ Corsivo mio. Ringhieri si riferisce quì alla prima edizione dell’opera di Pietro Napoli-Signorelli, che fu infatti riedita a Napoli da Vincenzo Orsino tra il 1787 e il 1790 in sei volumi. Qui, evidentemente, Ringhieri parla dell’edizione del 1777, stampata sempre a Napoli ma nella stamperia Simoniana. Le date coincidono: la stampa del 1779 della *Bologna liberata* è di due anni successiva alla prima edizione del 1777 da cui cita Ringhieri. L’edizione veneziana degli Zatta del 1789 non recepisce più questa polemica, anche se il giudizio negativo di Napoli-Signorelli permane nella ristampa 1787-1790 della sua *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*.

alla luce, se prima non venivano sulle Scene rappresentate, per quindi regolarli sul giudizio universale del pubblico. E fu perciò eziandio, che non ebbi mai l'ardimento di commetterle a' torchi, se prima non l'esponeva all'esame rigorosissimo di Letterati, quanto ingenui per amicizia, tanto singolari per virtù. Presso me ne conservo ne' lor fogli medesimi i loro medesimi sentimenti; e chiunque mostrasi bramoso di averli sott'occhio, ved'egli a chiarissime note, come m'incoraggisca, e mi stimoli all'onesto divertimento di tesser tragedie un Abate Lami, un Abate Facciolati, un Francesco Maria Zanotti, un Dottore Morgagni, e altri tali, che dir si possono lumi immortali d'Italia. Essi (che pure d'altre cose mi resero avvertito) essi non videro i miei *Protei*, essi non ravvisarono gl'inopportuni miei *falli*, essi non iscoprirono le scolastiche mie *dispute*, essi non osservarono i miei spettacoli *troppo teatrali*. Era questa una scoperta riserbata alla mente perspicace, e all'occhio veramente linceo del nostro critico Dottore. Ciò però non ostante non ho motivo a dir vero che di ridere d'una siffatta censura, mentre n'ho io per una parte di contro il giudizio favorevole d'uomini sì grandi, che in faccia loro sarebbe gloria di tali Critici il chiamarli pigmei: e n'ho di contro per l'altra quel grazioso compatimento, onde si accolgono su' Teatri le mie Tragedie con una sorte sì fausta, che seguono tutto giorno a non ispiacere i miei *Protei*, a non deridersi i miei salti, a non isgradirsi le mie *dispute*, a non tediare i miei spettacoli. Non entro poi, Lettor mio gentilissimo, nell'esame de' pretesi difetti a parte a parte, giacchè vedete voi pure, che il critico Dottore non si degna di scendere al particolare, ma sputando soltanto dalla magistral sua Cattedra, generali sentenze, contentarsi di gittarmeli tutti come in un fascio sul volto, e pare a lui forse, che a giustificarsi sul Mondo i suoi giudizi basti l'immaginaria presunzione d'un *ipse dixit*. Non basta però, non basta. Le mie Tragedie, se dispiacciono a lui non dispiacciono ad altri. Tutte le cose di quaggiù son buone, o cattive secondo il genio diverso degli uomini; e d'ordinario le cose tutte, dice Cicerone, lodate vengono, o vilipese sulla Terra secondo il diverso capriccio, e la diversa qualità degli uomini: *perinde omnia laudantur, aut vili habentur, ut hominum alia, et alia qualitas est*. La regola per altro, se non sicura, men fallibile almeno per conoscer ciò, ch'è degno di stima, si è l'approvazione venerata de' saggi, che sono pochi veramente sul Mondo, ma sono giudici competenti del merito.

*Sed quia meno potest cunctis virtute placere,
Sufficient paucis te placuisse bonis.*

OPERE CITATE

Manoscritti

Archivio Storico del Comune di Firenze (ASCF), Accademia degli Infuocati (Fondo Teatro Niccolini):

ASCF 8292 1730

ASCF 8306 1757

ASCF 8307 1758

ASCF 3524 1759

ASCF 8274 1771

Nota: Si è preferito riportare la vecchia segnatura dei documenti rispetto alla segnatura attuale che raggruppa sotto Teatro Niccolini (TN, il nome nuovo dato al teatro degli Acc. Infuocati detto del Cocomero) le vecchie segnature. IT ASCFI TN. Ad esempio, la filza sopra riportata come ASCF 8274 è adesso IT ASCFI TN 16.

Stampati

Bertana, Emilio. "Il teatro tragico italiano del XVIII secolo prima dell'Alfieri." *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 4 (1901): 121-126.

—. *La tragedia*. Milano: F. Vallardi, [1905?].

Brunelli, Bruno. "Ringhieri Francesco" in *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: Le Maschere, 1961, vol. 8, coll. 1000-1001.

Cicali, Gianni. *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Firenze: Le Lettere, 2005.

Conati, Marcello. "Between Past and Future: The Dramatic World of Rossini in *Mosè in Egitto* and *Moïse et Pharaon*." *19th-Century Music*, 4.1 (1980): 32-48.

Corniani, Giovan Battista. *Elogio di Antonio Brognoli Bresciano*. Brescia: Nicolo [sic] Bettoni, 1807.

De Carli, Antonio. *L'influence du théâtre français a Bologne de la fin du XVII^e siècle à la Grande Révolution*. Torino: Casa editrice Giovanni Chiantore Succ. Ermanno Loescher, 1925.

Dizionario dell'opera. A cura di Piero Gelli, Filippo Poletti. Milano: Baldini e Castoldi Dalai, 2007.

La fascinazione del teatro. A cura di Ferdinando Taviani. Roma: Bulzoni, 1991 (rist. anast. dell'edizione Roma: Bulzoni, 1970).

Fantuzzi, Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*. Vol. 7. Bologna: stamperia san Tommaso d'Aquino, 1789.

Filippi, Bruna. *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*. Roma: Institutum Historicum S.J., 2001.

Franchi, Saverio. *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1988-1997, 2 voll.

Fumaroli, Marc. *Eroi e oratori: retorica e drammaturgia seicentesche*. Bologna: Il

- Mulino, 1990.
- Giorgetti Vichi, Anna Maria. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma: Tip. Editrice Romana, 1977.
- Goldoni, Carlo. *Il Cavaliere e la Dama*. A cura di Franco Arato, Venezia: Marsilio, 2004.
- Guccini, Gerardo. "Francesco Ulisse Ringhieri" in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna: il teatro della cultura: prospettive biografiche*. A cura di Eugenia Casini-Ropa, G. Guccini [et al.]. Modena: Mucchi, 1986, vol 1 *Biografie*: 206-210.
- . "Francesco Ulisse Ringhieri" in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna: il teatro della cultura: prospettive documentarie*. A cura di Eugenia Casini-Ropa, G. Guccini [et al.]. Modena: Mucchi, 1986, vol. 2 *Documenti*: 120-121.
- Jandelli, Cristina. *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento: con un dizionario in 68 voci*. Firenze: Le Lettere, 2002.
- Journal des sçavans (Pour l'année MDCCLIV; Pour l'année MDCCLV)*. Paris: Chez la veuve Quillaut, 1754 e 1755.
- La Lande, Jérôme de. *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Tome huitieme, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les moeurs, les usages ...* Venezia: Chez Desaint, 1769.
- Melzi, Gaetano. *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*. Milano: Giacomo Pirola, 1848-1859. 3 voll.
- Memorie enciclopediche*. Compilata dalla Società letteraria. Bologna: s.e. [Società letteraria?], 1781.
- Molinari, Cesare. "Introduzione" a Goldoni, Carlo. *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*. Venezia: Marsilio, 1993.
- Morelli Timpanaro, Maria Augusta. *Autori, stampatori, librai: per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII*. Firenze: Olschki, 1999.
- Napoli-Signorelli, Pietro. *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Tomo "sesto ed ultimo." Napoli: Vincenzo Orsino, 1790.
- Paravia, Pier Alessandro. "Ringhieri, Francesco" in De Tiplado, Emilio. *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio de Tiplado*. Vol 5. Venezia: Tipografia d'Alvisopoli, 1837, 446-449.
- Perrucci, Andrea. *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*. Testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961.
- Petrobelli, Pierluigi. "Balzac, Stendhal e Rossini." *Annuario del Conservatorio di Musica G. B. Martini* (Bologna, 1970): 205-219.
- Piperno, Franco. "Drammaturgia e messinscena nell'opera italiana fra Sette e Ottocento. Il caso degli abbattimenti." *Drammaturgia* 1 (1994): 39-64.
- Rasi, Luigi. *I comici italiani I*. Firenze: F.lli Bocca, 1987.
- . *I comici italiani II*. Firenze: Lumachi ["successore dei F.lli Bocca"]: 1905.
- Rossini, Gioacchino. *Mosè in Egitto: azione tragico-sacra; Moïse et Pharaon: opéra en*

- quatre actes; Mosè: melodramma sacro in quattro atti*. A cura di Paolo Isotta. Torino: UTET, 1974.
- Salvioli, Giovanni; Carlo Salvioli. *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana: contenente i titoli di tutte le produzioni drammatiche pubblicate per la stampa in lingua italiana e nei vari dialetti in Italia e all'estero: dalle origini del teatro italiano e del dramma musicale sino ai nostri giorni*. Venezia: C. Ferrari, 1903, vol. 1: A-C.
- Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*. A cura di Marco Lombardi. Firenze: Alinea Editrice, 2003.
- Sartori, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertela & Locatelli, 1990-94. 7 voll.
- Saulini, Mirella. *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio s.j.* Roma: Bulzoni, 2002.
- Scannapieco, Anna. "Introduzione" a Goldoni, Carlo. *Il Padre di famiglia*. A cura di A. Scannapieco. Venezia: Marsilio, 1996: 9-52.
- La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*. A cura di Annamaria Cascetta. Milano: Vita e pensiero, 1993.
- Taviani, Ferdinando. "*Christus Iudex* : tragoedia Stephani Tuccii saepius habita" in *Meraviglie e orrori dell'aldilà: intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*. A cura di Silvia Carandini. Roma: Bulzoni, 1995, 25-52.
- The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*. Ed. W.S. Lewis. New Haven: Yale University Press, 1937-1983, 48 voll.
- Tragedie del Settecento*. A cura di Enrico Mattioda. Modena: Mucchi Editore, 1999. 2 voll.
- Weaver, Robert Lamar e Norma Wright Weaver. *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1590-1750*. Detroit: Information Coordinators, 1978
- . *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1751-1800. Operas, prologues, farces, intermezzos, concerts and plays with incidental music*. Warren: Harmonic Park Press, 1993.
- Zanlonghi, Giovanna. *Teatri di Formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*. Milano: Vita e pensiero, 2002.
- Zorzi, Ludovico. *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi, 1977.