

Teresa Megale

Inedite imprese di spettacolo

Un inglese, un teatro ligneo
e alcuni danzatori di corda

1. Microsocietà Impresariali

Vi sono talvolta tracce d'archivio in grado di stimolare lo studio della storia, di suscitare domande e di suggerire ricerche, nell'attimo in cui ridisegnano i comportamenti sociali e artistici di specifici gruppi umani. Senza bisogno di invocare la categoria formulata da Jacques Le Goff circa i gradi di differenza fra il documento e il monumento, vi sono carte, per quanto isolate e uniche (o forse proprio per questa intrinseca monoliticità), più di altre rivelatrici di visioni, di utopie e di sogni, in grado di arricchire il già poliedrico e multiforme studio del teatro e di imprimere un'orma non trascurabile all'avanzamento delle conoscenze in ambito storico-spettacolare. Il singolo prelievo archivistico, di cui qui si offre la trascrizione integrale, allo stato attuale non seguito da altri, analoghi rinvenimenti, è rivelatore dell'attrazione esercitata nella Napoli di età moderna nei confronti dell'impresariato straniero ed è al contempo una ennesima conferma della presenza di un esteso mercato dello spettacolo, della pluralità delle forme e dei generi e del livello di interazione fra cittadini di diversa provenienza geografica e culturale.

Nella tarda primavera del 1718, di quel lontano anno di oltre tre secoli fa, noto per la battaglia navale di Capo Passero, che accelerò la fine del dominio degli Asburgo di Spagna nel Mezzogiorno d'Italia, la mappa dei teatri partenopei registrò un inedito edificio smontabile, commissionato da un impresario inglese, Robert Evans, nel largo antistante la chiesa di Sant'Orsola, nei pressi della Porta di Chiaia. Non era affatto la prima volta che ciò accadeva, essendo l'orizzonte spettacolare di quella realtà, colta nel lungo periodo vicereale, invariabilmente punteggiato da continue nascite e sparizioni sia di spazi adibiti a teatro, sia di teatri effimeri eretti per le più imprevedibili occasioni, ed essendo tale, ripetuto naufragio rivelatore di processi storici segnati dallo scontro fra variabilità e instabilità delle istituzioni preposte al suo governo e delle loro contraddittorie relazioni con il bru-

licante mondo dello spettacolo¹. È però la prima volta a quell'altezza cronologica che uno straniero risulti committente di un teatro posticcio, innalzato in un luogo urbano centrale, crocevia di incontri e di scambi umani, di traffici e di relazioni al punto tale da divenire attrattivo e fertile anche per i non partenopei.

All'ombra del Vesuvio, l'adattabilità al repentino cambiamento, tratto culturale fra i più pertinenti di pratiche che coincidono con mentalità e con linguaggi legati all'istantanea mobilità come all'indeterminatezza, ha attratto a sé anche lo sconosciuto venuto dalla terra di Albione. A contatto con usi e costumi di quella civiltà teatrale, con processi culturali in costante trasformazione, capaci di generare continuativi rapporti e inediti intrecci, Evans concepisce un'impresa rivolta allo sfruttamento immediato degli spettacoli fondati sulla lingua energica degli attori, composti programmaticamente e prevalentemente da balli e da giochi di corda. Nel progettare guadagni sicuri, il dinamico impresario, fra l'altro colto in movimento – forse per presumibili interessi teatrali – tra Napoli e Roma, insegue una rapida e fruttuosa realizzazione: un teatro effimero, in linea con le convenzioni della microsocietà teatrale napoletana, con i suoi saperi artigianali, in specie con i comportamenti del variegato pubblico. Come si desume dal contratto notarile, sottoscritto il 22 aprile 1718, vi investe la somma di duecentocinquanta ducati, simile all'incirca a quanto vent'anni dopo verserà il costruttore-impresario del Teatro San Carlo, Angelo Carasale, per la sola dipintura dei palchetti e del palco reale al pittore paesaggista Leonardo Coccorante o per la fornitura di «drappi e preziosi» per i costumi delle cantanti del nuovo teatro del re, o a quanto conferisce esattamente a tale Domenico Catalano per l'assistenza prestata durante l'allestimento di quattro opere regie e di un'opera burlesca nel corso della stagione teatrale inaugurale del 1737-1738².

Il teatro provvisorio, interamente realizzato in legno e coperto da una stoffa bianca («una tenna bianca a modo di tetto»), ancorata a una falda-tettoia dotata della opportuna sporgenza e pendenza, doveva essere costruito dal falegname partenopeo Domenico Maldacena e consegnato a Evans entro quindici giorni dal suo rientro da Roma. Il progetto prevedeva una superficie complessiva all'incirca di quattrocentoventicinque metri quadrati. Doveva essere provvisto, nell'altezza di cinque metri e poco più, di due file di palchetti e di una galleria munita di due camerini

¹ Per la dinamica di lunga durata fra la cancellazione di spazi teatrali e la loro rinascita al posto di chiese o di luoghi ad esse prossimi, fissatasi durante lo sviluppo del professionismo attorico, e per il suo radicamento sociale, cfr. T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* [2017], Roma, Bulzoni, 2020, pp. 101-233.

² Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, matr. 877, 9 dicembre 1737. Angelo Carasale versa trecento ducati a Leonardo Coccorante per aver dipinto le stanze e il palchetto reale del Teatro San Carlo. Polizza bancaria pubblicata nella tesi di dottorato di S. Prisco, *Impresari, maestranze e artisti per il primo San Carlo (1737-1759)*, 2 voll., Tesi di Dottorato, Università di Firenze-Pisa-Siena, 2024 (Dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, ciclo XXXVI, tutor Teresa Megale), vol. I, p. 30. Per gli altri pagamenti, cfr. *ivi*, vol. II, pp. 304 e 415.

«per uso di spogliarsi, e vestirsi». Gli artisti, che avrebbero abitato quei camerini e quel teatro, avrebbero dovuto eseguirvi un repertorio alla moda, un misto di attrazioni coreografiche e acrobatiche («balli, giochi di corda et altri giochi»), occorrendo per tali performance la dotazione di un imprescindibile «palco di tavole lisce ben commesse». Sul palcoscenico si doveva erigere «torno torno una fila di palchetti d'altezza proportionata»: ognuno dei palchetti, ben separato dagli altri, doveva avere due sedili, simili a panche, uno sul retro, infisso alla struttura, l'altro davanti, mobile, oltre ai consueti parapetti e alle porte di accesso.

La platea doveva essere munita di un pavimento ben fatto, diviso a metà da tavole di un metro e mezzo circa di altezza. Tavole di legno alte venti palmi, ossia cinque metri e ventisei centimetri, dovevano circondare («murare» è il termine tecnico scelto dall'originale) il teatro, in modo che nessuno da fuori, sprovvisto di biglietto, potesse guardarvi dentro. Dal palcoscenico dovevano partire due fila di palchetti «uno sopra l'altro d'altezza proportionata [...] con le loro separationi, parapetti, porte e sedini [...], con farvisi anco le scalette per poter salire in ciascuno di detti palchetti». Una galleria, provvista degli stessi «parapetto, seu passamano e con li sedini» doveva erigersi sopra le due fila di palchi, purché della stessa altezza. I palchetti, per i quali il contratto insiste sulla separatezza spaziale, divisi l'uno dall'altro, erano dotati di un «passeggiaturo» (corridoio) esterno, di finestrone per la luce e di «scalandroni per salirvi». Il teatro doveva avere tre porte, una delle quali, la maggiore, doveva essere munita di un «tamburro con un tavolino dentro», utile alla vendita dei biglietti.

Per aumentare la gradevolezza dell'insieme, il teatro ligneo doveva essere interamente dipinto a guazzo. In particolare, i palchetti e la galleria avrebbero dovuto essere decorati all'interno con una pittura che imitasse i teli, come a indicare un finto parato, e all'esterno con motivi decorativi a fogliame.

L'abile artigiano, Maldacena, si impegnava a fornire non soltanto la materia prima, ma anche un giovane «della sua arte», con il compito di assistere a ciascuna rappresentazione, con inizio alle dieci di sera, «acciocché se si scongia qualche cosa in detto teatro si possa accomodare». Se ciascun spettacolo consiste sempre nel danzare sull'orlo dell'abisso, è vitale il dominio dell'imprevedibilità del caso: l'obbligo, lungi dall'essere un superfluo codicillo, assorbe e restituisce le dinamiche dell'arte vivente soggetta come nessun'altra alla variabilità del presente. Il legno fornito da Maldacea serviva non solo per edificare il teatro ma anche per gli stessi «giochi» che vi si dovevano svolgere, con un'attenzione specifica e implicita alle danze con la corda, bisogno di forcelle di sostegno e di attrezzi analoghi per fornire l'adeguata tensione e il giusto ancoraggio alle funi. Il rogito fu stilato nella casa di proprietà di tale Vincenzo Mastrillo, dove abitava il duca di Mondragone, Agapito Domenico Grillo, sita oltre la scomparsa Porta Medina: particolare non irrilevante, se il duca stesso prestò il denaro all'impresario inglese e se il suo personale compare fra i testimoni del contratto.

Le dettagliate informazioni contenute nel documento attestano la presenza a Na-

poli di un impresariato straniero, certificano la pratica, alta nel tempo, di generici spettacoli di danza e di acrobatici giochi di corda, una specializzazione pervasiva, che ha annoverato fra i suoi membri eserciti di sconosciuti eppure ricercati artisti. Di tale esperienza e di tante altre sommerse dello stesso rilievo, rimane una labile eco nella memoria dei luoghi, sottoposti al pari delle arti a processi di manipolazione e di trasformazione che talvolta li rendono irriconoscibili. Non a caso, nel 1875 il chiostro del convento della chiesa di Sant'Orsola, dinanzi alla quale si dovettero esibire i danzatori e i funamboli scritturati dall'impresario inglese nel 1718, fu cancellato per lasciare il posto al Teatro Sannazzaro, eretto su progetto di Fausto Nicolini e di Antonio Francesconi, in una zona storicamente connotata da un alto tasso di spettacolo.

2. Artisti aerei dell'inatteso: un diagramma

Antichi forse quanto l'uomo, i cosiddetti "giochi di corda" hanno sollecitato stupore e incredulità negli spettatori di ogni tempo, abbacinando lo sguardo di quanti, a testa in su, guardassero esercizi fondati sul coraggio estremo e sulla leggerezza, e sul loro inestricabile e portentoso intreccio. Arte dell'impossibile, ma anche dell'inatteso, nell'anteporre l'equilibrio aereo alla gravità del corpo il funambolismo riempie gli occhi di chi ne fa esperienza per secoli, addirittura per millenni. A voler tacere delle numerose fonti figurative, a partire dalla bellissima serie di satiri e sileni che danzano su rigide corde raffigurati negli affreschi pompeiani³, alcune testimonianze letterarie della pervasività del particolare genere spettacolare si trovano incastonate sin nel *Liber de spectaculis* di Marziale. Qui, restituiti nella *brevitas* epigrammatica, spiccano i destini atroci di Dedalo lucano, finito nelle fauci degli orsi, e di Alcide, sbranato dai tori, entrambi impegnati a volteggiare sui canapi stesi sopra le arene gladiatorie⁴. Radici acrobatiche ha anche uno dei primi, clamo-

³ Il riferimento è all'affresco, di autore ignoto, del I secolo d.C., conservato presso il Museo archeologico Nazionale di Napoli, sala LXVIII, inv. 9119. Un pannello a fondo nero raffigura satiri e sileni danzanti su corde ben tese, mentre suonano strumenti musicali: una fusione di abilità per uno spettacolo di forte attrazione. Puntuali registrazioni delle presenze acrobatiche nell'antico Egitto, nel mondo greco-romano e nel Medioevo cristiano e dei loro significati rituali in relazione al ciclo di morte e rinascita sono contenute in W. Deonna, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, trad. it. di M.-E. Craveri, Milano, Medusa, 2005. Riferimenti ai funamboli, artisti di frontiera fra mondi culturali solo apparentemente distanti, sono disseminati in N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992 e nel poderoso volume di C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023.

⁴ Tali testimonianze si estraggono da Marziale, *De spectaculis liber*, epigramma 8: «Daedale Lucano cum sic lacereris ab urso / Quam cuperes pennas nunc habuisse tuas»; ivi, epigramma 16: «Raptus abit media quod ad aetera taurus arena / Non fuit hoc artis sed pietatis opus / Vexeras Europen fraterna per aequora taurus / At nunc Alcidem taurus in astra tulit / Caesaris, atque Jovis confer nunc schema juvenci / Par onus ut tulerit: altius ista tulit».

rosi fiaschi registrati dalla storiografia teatrale, quando il debutto dell'*Hecyra* di Terenzio nel 165 a.C., per ammissione dello stesso drammaturgo, fu rovinato dal richiamo irresistibile esercitato dai giochi di corda⁵, prima che dai giochi gladiatori, su un pubblico mai sazio di avvincenti e imprevedibili visioni.

L'arte del danzare sulla corda percorse piazze e fiere europee, così come le corti, essendo una delle arti a pendenza lieve, giusta l'acuta definizione di Foucault: un'arte che, nel solcare ampie cronologie, conserva nella ripetizione la propria irriducibile impronta. Dalla perdita della memoria storica di tali professionisti del paradossoso, dispensatori insieme di gusto orrorifico e di esotismo fisico, si sono salvati accidentalmente alcuni, i pochi a contatto con il potere, oltre i già menzionati.

Vale, dunque, la pena accennare almeno alla microstoria di Venturello Barcaro di Positano, buffone, giocoliere e funambolo della regina Giovanna I, munificato dalla sovrana angioina nel 1352 con una provvigione di dodici onces d'oro e con l'importante carica di comito, ossia di nostromo, «per le sue lepidezze e più più per sua agilità meccanica»⁶. Venturello fu dotato di particolare energia acrobatica, con la quale osava sfidare le possibilità fisiche umane, utilizzando con particolare destrezza e senza timore alcuno sia le mani che i piedi e camminando su una corda tesa a ragguardevole altezza dal suolo⁷.

In età moderna, molte città, fra cui Bologna con le sue altissime torri, ospitarono performance di intrepidi funamboli con largo seguito di pubblico. Nel *Diario* di Jacopo Rainieri sono registrati spesso in dettaglio i voli di ballerini di corda, talvolta anche solo di audaci e sfortunati giovani, che utilizzavano la Torre dell'Orologio e altre simili costruzioni cittadine per tentare imprese acrobatiche spesso fatali. Fra costoro, vi fu il turco Alea, che nella Sala del Podestà conquistò gli sguardi dei felsinei nell'aprile del 1547, esibendosi sulla corda in modo impressionante con o

⁵ Terenzio, prologo all'*Hecyra*: «... novom intervenit vitium et calamitas, / ut neque spectari neque cognosci potuerit: / ita populu' studio stupidus in funambulo / animum occuparat .../ quom primum eam agere coepi, pugilum gloria / (funambuli eodem accessit exspectatio) / comitum conventu', strepitu', clamor mulierum / fecere, ut ante tempus exirem foras / ... quom interea rumor venit / datum iri gladiatores / populu' convolat / tumultuantur, clamant, pugnant de loco». *Hecyra*, Prologo 1, 2-5; 2, 25-28 e 31-33.

⁶ M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, vol. II, Salerno, Stabilimento Tipografico Nazionale, 1881, p. 598.

⁷ Così recita il documento angioino: «Pro servitiis prestiti, nec minus delectabiliter intuentes eximios, et laudabiles actus suos admiratione dignos ex quadam personae suae singolari industria, qua humanos actus videtur excedere agiler et intrepide manibus ac pedibus ludendo, et ambulando per funem erectam non mediocriter supra terram» (*ibid.*). La regina Giovanna I, assassinata a 37 anni dopo una vita tragica in tutto simile a quella di un personaggio shakespeariano, fu particolarmente generosa con i professionisti del suo divertimento privato. Oltre Venturello, si conosce tale Giovanni da Firenze, noto come Malizia Barattone, che in cambio dei suoi sonetti, ottenne un'isoletta sul Volturno come proprio feudo (atto del 27 dicembre 1360, pubblicato in M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, cit., pp. 598-599).

senza contrappeso, fingendo più volte di cadere per aumentare il livello di paura negli sguardi del pubblico, andando avanti e indietro sul canapo con la disinvoltura di un gatto, saltando all'occorrenza con uno e con due piedi, tenendo persino in braccio un bambino, oppure volteggiando ora con un sacco sulle spalle, ora con alcune spade fra le mani. La parte finale dello spettacolo, che riscosse tanti denari da far gola all'avido cardinale felsineo, è così puntualmente descritta:

[...] quando el metea el piedo in su la corda, retornava al suo locho, e con li contrapexo in mano e senza contrapexo, e questo fu anchora lui uno gran fare, e poi se lassò chascare a cavallo como le altre volte, e poi se livò in piedo e non tochè la corda con le mane, e comenzò a balare e a saltare inanti e indrieto, e saltava forto come se fa a balare a la ghaiarda, e poi comenzò andare a piedo zoppo, zoè con uno piedo, e caminava como uno ghate, e poi comenzò a balare con uno piedo solle, ch'era una ch'era cossa maraviglioxa, e poi anchora li andò con uno putto in spalla inante e a l'indria, e poi lo portò zoxo; e retornò su la corda corando, e poi comenzò andare pian, e quando el fu in mezo de la corda el se fermò su tutti dui li piedi, e fè dare l'onda a la corda in cà e in là, come se fa a uno dondolo piano, e poi comenzò a fare forto forto, e poi se afermò e cominzò una altra volta a dondolarsse su uno piedo sollo con contrapexo, e andò drieto uno bono puocho, e questo fu più gran cossa che ne fu le altre, e ogni homo avea che dire; e quando el fu ferma la corda, el comenzò a saltare con tutti dui li piedi e con uno piedo, zoè in questo modo, saltando se voltava tut'a la persona e metea la punta del piede dove era el chalchagne, e cossì feva diexe overo dodexe volte presto presto, e poi comenzò andare su la corda caminando innante e a l'indriete, zoè con le spalle e metendo uno piede doppe l'altro, e poi tre uno salto con uno crido, e saltò a cavallo de la corda, che ogni homo se maravigliò credendo chel caschasse e masemamene le done, che se apiatavano el volte per non vedere; e anchora se deva de la corda e steva longho de stexo con le braxe volto indrieto chel pareva che li avesse volte dinanze, e poi mandò xoxe la corda con la sacha e li missino dentro doe spade nude e le tirò su, e poi le tolse una per man, e comenzò andare innanzo e a l'indrieto batando le spade una con l'altra, e andaghando, se trè zoxo de la corda con le spale indrieto, e prexe con le laxine una corda de pili, zoè de lana, ch'era de longha da l'altra quante è quàxo uno homo, la quale era congnata, che quando el se butò indrieto con le spade nude in mano e prexo la corda con le lagine, la corda ruzelava e rucelò quaxe a presso tera, e li se afermò; presto presto comenzò a voltarse con fa la rota de uno mulino con le spade nude in mano e andò fazando, zoè voltandesse cossì uno bon pochete, e poi ogni homo se ne andò a caxa contento.⁸

⁸ J. Rainieri, *Diario bolognese*, a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna, Regia Tipografia, 1887, pp. 102-103. Il documento viene riportato con una trascrizione leggermente diversa dalla citata edizione da Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti editori, 1888, pp. 6-12.

Alea, dal corpo piccolo e grosso, sormontato dall'immancabile turbante, era la star di una delle più antiche *troupe* finora conosciute di saltatori di corda, composta da Zoane Antonio da l'Aquila, mercante che parlava bene il turco, da Lazaro, giudeo fatto cristiano residente da molti anni in Turchia, da Assalone, turco fatto cristiano, e dall'ex schiavo Agulizio da Palermo. Insieme a costoro, nella primavera del 1547, ricco di denari e di onori, si trasferì a Firenze. Qui, da nomade artefice dell'impossibile compì una ennesima prodezza, se «andò da la tore de santo Meniato, e passò n'Arno su per la corda in piedo caminando»⁹. Resistendo alle lusinghe di Cosimo I de' Medici, pronto a donargli un intero palazzo e altre ricche prebende pur di inserirlo fra i suoi provvisionati, se solo si fosse fatto cristiano, l'acrobatico turco, incassati cento scudi d'oro elargiti dal duca come compenso alle sue pubbliche e mirabolanti imprese, scomparve con la sua compagnia girovaga fra le pieghe della storia. È probabile che abbia potuto spostarsi a Venezia, così come a Palermo, luogo naturale di innesto e di incrocio con le culture mediterranee ancora da studiare in profondità in relazione alle principali manifestazioni dello spettacolo moderno, città in cui – non a caso – già agli inizi del 1560 è attestata la presenza, alta nel tempo, dei comici dell'Arte, capitanati dal friulano Domenico da Udine¹⁰.

Nei decenni immediatamente successivi al contratto napoletano dell'impresario inglese, che qui si pubblica per la prima volta, la veneziana Maddalena Fachinetti, universalmente nota come Maddalena Marliani o Maddalena Raffi Marliani, fu affidata da bambina a una compagnia di ballerini di corda, perché imparasse a danzare come funambola. Ritenuta la migliore attrice dei palcoscenici italiani, secondo il giudizio coevo di Antonio Piazza, compì l'apprendistato nella formazione di saltimbanchi capitanata da Gaspare Raffi, al culmine di un nomadismo a geografia variabile (con puntate a Vienna e in una fin troppo generica Germania, come rivela un documento d'archivio). Girò, dunque, per le piazze italiane e straniere in una compagnia di ballerini di corda prima di convolare a nozze con il «commediante piacentino» Giuseppe Marliani, di dodici anni più vecchio di lei. Erano «ambidue Ballarini da Corda, quali in loro vita hanno girato il mondo hor qua, hor là in diversi luoghi

⁹ J. Rainieri, *Diario bolognese*, cit., p. 104.

¹⁰ La compagnia, composta da soli uomini, è stata individuata e studiata da G. Isgrò, *Il teatro negato. Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011. Il contratto, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Palermo e sottoscritto presso il notaio Vincenzo Carnovale, è datato 18 febbraio 1560, quindici anni dopo il primo documento che attesta la costituzione di una «fraternal compagnia», risalente, come è risaputo, al 25 febbraio 1545 (G. Isgrò, *Il teatro negato*, cit., pp. 133-134). Fecero parte della *troupe* palermitana, capitanata dal citato Domenico 'Furlano' da Udine, Antonio Aniello David da Napoli, Bartolomeo Platena da Roma, Gentile de Lattanzio da Orte, Carlo Fortunato da Nola, Matteo Impero da Licata, Giuliano Irgintano, Vincenzo Vilardo e Antonio di Siragusa, tutti e tre «civis Panormi», il veneto Giovanni Maria della Nave e Paolo Bardi da Firenze (cfr. ivi, pp. 133-134).

dell'Europa»¹¹, secondo quanto asserito dalle loquaci carte del processo matrimoniale¹².

Provetta danzatrice di corda, prima di tramutarsi in una delle principali attrici sulla quale Goldoni modellò alcuni dei personaggi femminili immortali del suo teatro, Maddalena Fachinetti Marliani è probabile che avesse indossato quel costume, descritto dall'abate bresciano Pietro Chiari nel romanzo *La commediante in fortuna*, pubblicato nel 1755, in cui la protagonista, Rosaura, *alias* di Maddalena, «abbandonata in fasce dal Padre», «trascurata del pari ne' primi anni [...] dalla Madre» e raccolta «da un buon galantuomo», finì in una «truppa di ballerini da corda»¹³:

Ognuno sa qual sia l'abito da noi usato nel ballar sulla corda: cioè ristretto affatto, e succinto, che non serva d'impaccio, ma che non sia insieme di scandalo agli occhi de' circostanti. Un guarnellino di seta, o d'altra sottile materia, che a foggia di calzoni non scende più in giù della metà della coscia dove s'annoda, e si serra, ci lascia in libertà tutto il resto della gamba, in cui tutta consiste la nostra bravura. In tal abito monto ancor io la fune già tesa, mi libro sulla persona, e mi metto in positura di corrispondere all'altrui aspettazione. Si fa nel Teatro tutto un profondo silenzio, ed io comincio a meritarme le meraviglie, e gli applausi, quando nel meglio d'un salto mi si sfibbia alle reni il guarnello, e scivolando all'ingiù mi mette in necessità di perdere l'equilibrio, e fiaccarmi il collo giù dalla corda per non trascurare alla meglio i doveri della modestia¹⁴.

Simile descrizione, in cui si batte forzosamente la pista delle necessità performative e della moralità di un corpo di donna esaltato dal costume e dai movimenti nella sua carica erotica, è ricalcata, quasi citata, da una delle immagini settecentesche più emblematiche del funambolismo nella sua declinazione al femminile. Il quadro del

¹¹ Archivio storico del Patriarcato di Venezia, *Curia sezione antica, Examinum Matrimoniorum*, reg. 213, c. n.n.

¹² Le importanti carte, dense di precisazioni e di stimoli per la biografia dell'attrice, sono state pubblicate e discusse da S. Bonomi e P. Vescovo, «*In due si fanno l'opre famose*»: il sodalizio Goldoni-Medebach (I), «Studi Goldoniani», n.s., 2018, n. 7, pp. 45-86, in part. pp. 45-75; Ead.-Id., *Il sodalizio con Medebach: Sant'Angelo e dintorni*, in *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di Paolo Vescovo, Roma 2019, pp. 104-105. Sul nodo fra arte e vita, cfr. anche A. Scannapieco, *Sublimare il disordine della vita nell'ordine della scena: Maddalena Marliani Raffi, alias Mirandolina*, in Ead., *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia 2019, pp. 47-61; e T. Megale, *Maddalena Fachinetti (Maddalena Marliani). L'attrice-emblema del teatro moderno*, in *Dizionario biografico delle donne italiane*, diretto da Emma Giammattei, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana (in corso di stampa).

¹³ P. Chiari, *La commediante in fortuna o sia Memorie di Madama N.N. scritte da lei medesima*, tomo I, In Napoli MDCCLV, Per Domenico Lanciani 1755, ed. moderna a cura di Valeria G.A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 26. Nella trama del romanzo, l'incidente avrebbe spinto la protagonista a non danzare più sulla corda.



belga Léonard Defrance, conservato al Metropolitan Museum di New York (cfr. fig. *in alto*), illustra un momento capitale dell'esibizione di una funambola che, con un pantaloncino chiaro, corto e gonfio legato alla coscia sopra calzamaglie dello stesso colore cammina su una robusta corda con un lungo contrappeso impugnato saldamente fra le mani, accompagnata dal suono di un trio musicale e seguita da due compagni di scena. Alcune donne, frammiste fra gli spettatori, e qualche bambino hanno gesti di paura. Uno la scruta con un rudimentale binocolo, altri, non paganti, la spiano arrampicati alla staccionata di legno che delimita lo spazio circolare, prolungamento del palcoscenico. Mentre avanza con coraggio, altre funambole, agghindate con il medesimo costume e con l'identica cuffia per raccogliere i capelli, attendono ai lati del palcoscenico il loro turno. Sotto il grosso canapo teso su una forcilla di legno, nello spazio antistante il teatro, sono dipinti due cerchi di diverso diametro e una spada, probabili oggetti utilizzati durante la performance. Il pittore di Liegi ritrae con particolare realismo un genere spettacolare di moda nei teatri e nelle piazze dell'Europa dei Lumi, prima della sua assimilazione in uno dei numeri cardine nei circhi dell'Ottocento. Fra le numerose funambole del XVIII secolo passate alla storia si possono annoverare oltre la citata Marliani almeno Marguerite-Antoinette Lalanne, in arte Madame Saqui, e Oceana Renz.

Il funambolismo, che da secoli sfidava dentro e fuori i teatri le principali leggi della fisica, oltre che le leggi della morale non scritta assunse proporzioni tali da suscitare attenzione e interesse presso alcuni detentori della cultura ufficiale. Non

a caso, intorno al 1809, il professore di matematica e di nautica nel Real istituto navale di Livorno, maestro di artiglieria nel corpo dei cannonieri, il fiorentino Vincenzo Brunacci, ragionava sui principi fisici e meccanici che consentissero ai funamboli le *mirabilia* di corpi leggeri e potenti nello stesso tempo. Nel *Ragionamento fisico-meccanico*¹⁵, steso dopo aver scrutato con acribia le capacità acrobatiche di numerosi artisti del canapo, alla ricerca ossessiva di una spiegazione dinanzi al disequilibrio, Brunacci registra la sorpresa che generavano negli occhi degli spettatori coevi, al pari di quelli di ogni tempo:

Quel muoversi infatti, correre, rivoltarsi ed andar barcolloni a guisa d'imbriaco sopra una sottilissima fune con la stessa sveltezza, con la quale noi passeggiamo sul pavimento; quell'attendere, per dir così, ai propri affari quasi sospeso per l'aria; quello slanciarsi in alto e scherzare sulle piume dei venti come spoglio di peso; quel ricadere appunto nel solo luogo ove si trova l'incertissimo appoggio, quasi che il funnambolo (*sic*) prenda a scherno la gravità, che in ogni momento lo aggrava per stramazzarlo al suolo e punirlo di un tanto ardimento; sono operazioni che piacevolmente sorprendono il più freddo ed indifferente osservatore¹⁶.

Lo studio dell'alterazione dell'equilibrio e lo sprezzo della legge di gravità vengono descritti analiticamente in pagine esemplari, in cui il moderno pensiero scientifico cerca di comprendere gli effetti del contrappeso, assunti a tema centrale dell'indagine. Si legge, infatti:

Egli ha di bisogno di sforzi continui per conservare il centro di gravità nel perpendicolo che passa per le piante de' suoi piedi, giacché i più piccoli movimenti che ei faccia, allontanando quel centro dalla verticale, gli cagionerebbero irreparabile caduta, se il mezzo ei non avesse di ricondursi appiombo sul canapo. Questa facilità di riportare il centro di gravità al luogo d'onde si era spostato, la ritrae il funnambolo (*sic*) da quel contrappeso, ed eccomi a decifrare i modi con i quali esso presta questo ufficio al Ballerino¹⁷.

Tentativi innumerevoli cercano, dunque, di dare sostanza scientifica all'incorporeo e alla precisione, alla leggerezza e alla determinazione, di coglierne l'essenza e di decifrarne il segreto¹⁸. Mentre il funambolismo finisce per essere un osservato

¹⁵ V. Brunacci, *Ragionamento fisico-meccanico sopra i Ballerini di corda. Memoria ricevuta il 15 dicembre 1809*, in *Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze*, tomo XV, parte II, Verona, dalla Tipografia di Luigi Mainardi, MDCCCX, pp. 104-116.

¹⁶ Ivi, p. 104.

¹⁷ Ivi, p. 106.

¹⁸ Sull'argomento e sui suoi sviluppi nelle teoriche del Novecento e in una prospettiva transculturale cfr. le pagine fondamentali di Eugenio Barba in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 73-92, che

speciale sui tavoli delle tassonomie ottocentesche, ancora sul finire del secolo XIX, si constata in alcuni territori italiani la persistenza di «bagattellieri, cantambanchi, e i soliti funamboli e buffoneschi esecutori di esercizi di ginnastica, giostre, esposizioni e gallerie posticce di rarità artistiche, fenomeni naturali, straordinari, e simili spettacoli»¹⁹. Sul palcoscenico della storia, quando una rapace industria dello spettacolo ne inglobava le caratteristiche per un organizzato sfruttamento capitalistico, taluni invocavano «leggi severe contro i funamboli che slogano le ossa dei fanciulli, e contro gli uomini-volanti e le donne-mosche che si danno ai loro pericolosi esercizi ginnastici senza una sottoposta rete protettrice»²⁰: la sicurezza come briglia e contenimento di inquietanti alterità.

3. Il contratto

Nota di trascrizione

Nell'adottare un criterio prevalentemente conservativo, rispettoso della fonte archivistica, la trascrizione del contratto notarile riproduce le alternanze delle doppie e delle scempie e le oscillazioni grafiche. Si sono mantenuti inalterati la punteggiatura originaria, l'*h* etimologica o pseudoetimologica, l'uso delle maiuscole e delle minuscole nei titoli, nelle cariche, nei nomi e negli aggettivi onorifici. Si è introdotto ovunque il punto fermo, sconosciuto nell'originale. Si sono sciolti le abbreviazioni e i diffusi segni di compendio. In un caso (c. 72v/c.73r) si sono eliminate le parole ripetute nel passaggio dal *verso* al *recto* della carta. Come di prassi, integrazioni e lacune, dovute a danneggiamenti della fonte, a indecifrabilità della grafia o a punti di oscura interpretazione, vengono indicate fra parentesi quadre.

Archivio di Stato di Napoli, Notai del Seicento, *Notaio Francesco de Geronimo*, scheda 715, protocollo 21, cc. 72v-74v.

Conventio inter Robertum Evans et Domenicum Maldacena [*sul margine sinistro*]

Die vigesimo secundo Mensis Aprilis 11^e indictionis 1718, Neapoli, et prope domi Dominum Presidialis domini Vincentii Mastrillo ubi ad presens habitat Dominus Dux Mandragonis situm extra Ianuam Medina. Nella nostra presenza costituiti Domenico Maldacena Mastro falegname di questa Città, quale intervenuto alle cose infrascritte per sé e per li suoi eredi e successori et cetera da una parte et il Signor Roberto Evans

introduce le nozioni di equilibrio extra-quotidiano, di equilibrio di lusso, di equilibrio in azione, di equilibrio e immaginazione.

¹⁹ La notizia, con tutta evidenza esemplificativa di un fenomeno ben più radicato e vasto, riferita all'astigiano, è ricavata da F. Daneo, *Il comune di San Damiano d'Asti: notizie storico-statistiche*, Torino, G. Derossi, 1888, p. 385.

²⁰ N. Colajanni, *La sociologia criminale*, vol. II, Catania, Filippo Tropea, 1889, p. 247.

Inclese al presente qui in Napoli, quale similmente intervenuto alle cose infrascritte per se e per li suoi eredi e successori et cetera dall'altra parte.

Li detti Domenico e Signor Roberto specialmente in presenza nostra sono venuti all'infrascritta conventionione, cioè di doversi da esso Mastro Domenico fare, confare specialmente in presenza nostra s'obbliga, e promette fare nel largo sito vicino la Chiesa di S. Orsola nella Porta di Chiaia un Teatro da poter fare Balli, giochi di corda, et altri giochi fra il tempo e del modo infrascritto, cioè:

In primis si conviene, che detto Teatro debba essere di lunghezza palmi novanta cinque e di larghezza palmi sessanta cinque, quale debba essere murato attorno di tavole ben commesse d'altezza palmi venti, dalle quali di nessun modo di possa haver veduta dentro dentro [*sic*] teatro.

Di più si conviene, che nel detto Teatro vi si debba fare un palco di tavole lisce ben commesse che vi si possi ballare, e fare detti giochi, di lunghezza et altezza a sodisfatione di esso Signor Roberto, e di larghezza per quanto contiene detto Teatro.

Di più si conviene, che sopra del detto palco, vi si debbano fare torno torno una fila di palchetti d'altezza proportionata, et a sodisfatione del detto Signor Roberto, nelli quali vi si debbano fare li partimenti seu separatione, che uno non habbi comunicazione con l'altro con farvisi anco ad ognuno di essi due sedili lunghi per quanto tiene ciascuno balchetto, cioè quello di dietro inchiodato, e quello d'avanti a levatore, e con li loro parapetti, e porte.

Di più si conviene, che nel rimanente di detto Teatro, seu nella platea vi si debba fare // il pavimento di tavole similmente ben commesse, con farvisi in mezzo un spartimento di tavole d'altezza palmi sei, e di tante da detto palco a sodisfatione del detto Signor Roberto.

Di più si conviene, che dal detto palco sino al detto spartimento dall'una a l'altra parte vi si debbano fare due fila di palchetti uno sopra l'altro d'altezza proportionata e similmente a sodisfatione del detto Signor Roberto con le loro separationi, parapetti, porte e sedini del modo come di sopra, con farvisi anco le scalette per poter salire in ciascuno di detti palchetti.

Di più si conviene, che nel detto rimanente di detto Teatro, seu platea vi si debba far anco torno torno una Galleria similmente con il suo parapetto, seu passamano e con li sedini, come di sopra si è detto, quale galleria debba essere d'altezza eguale alle dette due fila di palchetti.

Di più si conviene[,], che sopra tutti li detti palchetti, così nel palco come in quelli della seconda fila, e sopra la detta galleria vi si debba fare una pennata torno torno a detto teatro di tavole ben commesse che non vi possi penetrare l'acqua piovana, quale debba avere la pendenza da dietro detti palchetti e galleria, con dover sporgere la detta pennata un palmo d'avanti et un palmo da dietro li detti palchetti e galleria.

Di più si conviene, che li detti palchetti e galleria debbano avere di sfondato palmi nove, cioè palmi sei di palchetto, e galleria, e li restanti palmi tre di passeggiaturo.

Di più si conviene, che il detto Teatro si debba coprire di una Tenna bianca a modo di tetto, che habbi la pendenza sopra la detta pennata di tavole, quale debba essere sana, et ben commessa con detta pennata che non vi possi penetrare né acqua, né sole in detto Teatro.

Di più si conviene, che detto Teatro debba essere tutto pittato a guazzo, cioè da dentro li detti palchetti, e galleria a ferze, e da fuori di fogliame, con ponersi torno torno // una tavoletta da sotto la detta pennata che facci friso, seu finimento, con doversi anco li cieli delli palchetti di sotto pittare anco a guazzo che facci qualche lavoro.

Di più si conviene, che sotto la detta galleria si debbano fare due camerini per uso di spogliarsi, e vestirsi le persone che faranno li detti giochi, e balli con le loro porte.

Di più si conviene, che nelli detti palchetti vi si debbano fare tutte le porte, scantronì per salirvi, e li finestroni da dietro il passeggiaturo per pigliare il lume, e tutto e quanto vi bisognerà, e compliti di tutto punto che uno non dia soggettione all'altro come di sopra.

Di più si conviene, che nel detto Teatro vi si debbano fare tre porte in quelle parti che detto Signor Roberto vorrà, con ponervi le loro mascature, e chiavi, con farvi anco avanti di una di dette porte, seu nella maggiore un tamburro con un tavolino dentro.

Di più si conviene, che dal detto Mastro Domenico si debbano dare ad esso Signor Roberto tutti li travi, tavole, et ogn'altra cosa di legname che bisogna per poter fare li detti giochi.

Di più si conviene, che detto Mastro Domenico sia obbligato far assistere in tutti quelli giorni che si faranno li detti giochi un giovane della sua arte dalle 22 hore sino che terminano li detti giochi, accioché se si sconda qualche cosa in detto teatro si possa accomodare.

Di più si conviene, che detto Teatro debba esser complito, e perfettionato, con fare esso Mastro Domenico s'obbliga e promette compirlo, e perfettionarlo dal modo come di sopra, quindici giorno [*sic*] dopo che detto Signor Roberto sarà ritornato da Roma, e non completandolo per detto tempo, si conviene anco che sia lecito al detto Signor Roberto farlo compiere da altri a tutti danni, spese et interessi d'esso Mastro Domenico, quali interessi esso Mastro Domenico s'obbliga, e promette subito nel caso suddetto darli, e pagarli al detto Roberto senza replica né // eccezione alcuna, con potersi il presente istrumento per la conseguenza dalli danni, et interessi suddetti per detto Roberto incusare, e liquidare e contro detto Mastro Domenico nella Gran Corte della Vicaria, et in qualsivoglia altro Tribunale secondo la forma del Rito di detta Gran Corte, e che habbi subito contro del medesimo la pronta, parata, et espedita esequitione tanto reale, quanto personale, con potersi eseguire anco via executiva senza citatione di parte, e senz'osservarsi la forma della legge, ma solamente in vigor del presente istrumento, e patto, a costume anco di piggioni di case di questa Città, ed obbliganze liquide fatte presso li atti di detta Gran Corte, e per qualsivogliano citationi che occorresero farsi contro detto Mastro Domenico, il medesimo ha designata la mia curia, sita sotto le case dell'eredi della fu Angela Cimmino all'interno la Venerabile chiesa di Sant'Angelo a Nilo di questa Città, nella quale citato, vaglia come se fusse citato di persona. Rinunciando esso Mastro Domenico con giuramento, all'eccezione ostica, al termine a denunciare, et al Rito di detta Gran Corte, et a qualsivogliano altre cose in contro delle quali ha promesso anco non servirsene.

Di più si conviene[,] che detto signor Roberto si possa servire, et avvalere di detto Teatro per tutto il mese di Novembre prossimo venturo, e per altri giorni venti appresso, in caso detto Signor Roberto se ne volesse servire a sua elettione.

E questo per prezzo di ducati duecento cinquanta, de' quali esso Mastro Domenico dichiara haverne ricevuto dal detto Signor Roberto ducati cinquanta cinque, cioè ducati cinque contanti e l'altri ducati cinquanta per il Banco del Spirito Santo con fede di credito in testa del signor duca di Mondragone, quale ha detto pagarli in nome e parte del detto signor Roberto ex omni et cetera.

E li restanti ducati cento novanta cinque esso signor Roberto s'obliga e promette pagarli al detto Mastro Domenico, presente per qui in Napoli, in questo modo, cioè ducati novantacinque subito, che esso signor Roberto ritornerà da Roma, e li restanti ducati cento complito che sarà il detto teatro di tutto punto, e del modo come di sopra, et ha promesso detto signor Roberto dal pagamento sodetto non mancare per qualsivoglia causa, in pace e senza replica né eccezione alcuna, anco liquida prevention, alla quale esso signor Roberto, specialmente con giuramento in presenza nostra ha rinunciato, e rinuncia, et ha promesso non servirsene.

Et il presente istrumento per la consegna delli detti restanti ducati cento novanta cinque nelli tempi e paghe suddette, si possa per il detto Mastro Domenico per similmente incusare, e liquidare contro detto Roberto nella Gran Corte della Vicaria, et in qualsivoglia altro Tribunale, secondo la forma del rito di detta Gran Corte, quale habbi subito la sua pronta e parata esequitione, tanto reale, quanto personale, con potersi anco eseguire via executiva senza citatione di parte e senz'osservarsi la forma della legge, solamente in vigor del presente istrumento e patto, a costume anco di piggioni di case di questa Città ed obbliganze liquide fatte presso li atti di detta Gran Corte. E per qualsivogliano citationi ch'occorressero farsi al detto Signor Roberto, il medesimo ha designata la medesima soprascritta mia Curia, sita nel soprascritto luogo per citatione, nella quale citato, vaglia come se fusse citato di persona. Rinunciando similmente esso Roberto con giuramento al termine a denunciare, all'eccezione ostica et al rito di detta Gran Corte et a qualsivogliano altre cose in contro delle quali anco ha promesso non servirsene.

Et han promesso e convenuto essi Mastro Domenico e Roberto per solenne stipulatione per uno all'altro e l'altro all'uno presenti per la presente convention, e tutt'e quanto in essa si contiene haver sempre rata, e ferma, et a quella non controvenire per qualsiasi ragione, occasione e causa.

E per la reale osservanza delle cose predette et cetera, essi Roberto e Mastro Domenico per quel che a ciascuno di loro rispettivamente spetta, et appartiene attenta le cose predette sponte hanno obligato le loro persone, loro eredi, successori, e beni tutti, mobili, e stabili, presenti e futuri, et cetera, uno all'altro e l'altro all'uno presenti et cetera, sub pena dupli et cetera, medietate et cetera, cum potestate capiendi et cetera, constitutione precarii et cetera, et renunciaverunt et cetera, et iuraverunt et cetera.

Presentibus Iudice M[agnific]o Notaro Onuphrio Gagliardo Regio ad contractus de Neapoli, Thoma Micucci R[ationa]le domini ducis Mondragonis, Domenico Fedeli Segretario eiusdem domini ducis, Petro Alfiero Cam[ere]ro dicti domini ducis, et Ianuarius Puolo de Neapoli Mastro d'ascia testibus.