

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

**CARLO DI BORBONE.**  
**Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa**

*a cura di*  
**LUCA CERULLO**

NAPOLI 2017

© Copyright  
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"  
Novembre 2017

In copertina  
Antonio Joli, Cuccagna in Largo di Palazzo (dettaglio)

ISBN 978-88-6719-152-9

## INDICE

Premessa. Lo spazio di Carlo	9
Introduzione	13
JESÚS CAÑAS MURILLO, <i>Carlos III de Borbón, un monarca ilustrado en los Retratos de los reyes de España</i>	17
ROBERTA ALBANO, <i>La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri</i>	83
PAOLO SOMMAIOLO, <i>Gli ingegnosi allestimenti del Marchese di Liveri alla corte di Carlo III di Borbone</i>	119
GIANCARLO LACERENZA, <i>Carolus Rex Iudaeorum? Per una rilettura del rapporto tra Carlo III e gli ebrei</i>	141
GILLES MONTÈGRE, <i>La conscience de l'incomplétude. Présence et mémoire de Charles de Bourbon dans les écrits des voyageurs français à Naples au XVIIIe siècle</i>	161
LETIZIA NORCI CAGIANO, <i>Carlo di Borbone sotto lo sguardo dei Francesi</i>	191
IRENE BRAGANTINI, <i>Lo scavo dei siti vesuviani e le antichità nelle lettere di Bernardo Tanucci a Carlo III</i>	207
MARIA CERULLO, <i>L'Albergo dei poveri nella finzione romanzesca di Tahar Ben Jelloun</i>	221



GLI INGEGNOSI ALLESTIMENTI DEL MARCHESE DI LIVERI  
ALLA CORTE DI CARLO III DI BORBONE.

PAOLO SOMMAIOLO  
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Nella parte finale del *Paradosso sull'attore* di Diderot si rintraccia un interessante riferimento a un "poeta drammatico" (la cui identità non viene però rivelata) che operava a Napoli nel Settecento; si tratta di un esemplare caso di autore "la cui principale preoccupazione non è quella di scrivere commedie [...] ma consiste nel trovare nella vita personaggi che abbiano l'età, l'aspetto, la voce, il carattere adatto a ricoprire i suoi ruoli"<sup>1</sup>. Per raggiungere un tale risultato il suddetto poeta "fa provare gli attori per sei mesi, insieme e separatamente"<sup>2</sup>. Un lungo e accurato addestramento rafforza il livello di affiatamento tra gli attori della compagnia, rendendo più viva e naturale la loro interpretazione dei personaggi della commedia. Grazie a questo lavoro si ottiene, nel tempo, una controllata resa scenica, che favorisce la possibilità di un prolungato numero di repliche della stessa rappresentazione.

La notizia è riferita dal primo dei due interlocutori cui Diderot affida, in forma di dialogo, l'esposizione del suo trattato sull'arte della recitazione e sulla creazione drammatica (lasciandoci riconoscere, in questo immaginario artefice della conversazione, più di un accenno alla sua personale biografia). Le fonti, dalle quali il "Primo interlocutore" dichiara di aver ricevuto la segnalazione durante una conversazione privata, sono due: l'abate Ferdinando Galiani<sup>3</sup>, economista e scrittore di

---

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, Roma, Editori Riuniti, 1993 (I ed. 1972), p. 129.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Che il "Primo interlocutore" presenta nel *Paradoxe*, al suo amico di conversazione, come "uomo attendibile, d'intelligenza singolare e vivacissima". Vedi Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, cit., p. 128.

formazione napoletana, vissuto dieci anni a Parigi, dal 1759 al 1769, come segretario dell'ambasciata di Napoli (nonché amico di Diderot in persona) e il marchese Domenico Caracciolo, uomo di varia cultura, scientifica e umanistica, rappresentante napoletano a Parigi nel 1753 e per un decennio, dal 1771 al 1781, ambasciatore partenopeo nella capitale francese. A questo punto il "Secondo interlocutore" ricorda al "Primo" lo straordinario successo riscosso a Napoli dal *Père de famille*, in occasione delle quattro rappresentazioni allestite di seguito nel Teatro di Corte alla presenza del re (in deroga al protocollo ufficiale che prescriveva per ogni giorno di spettacolo la rappresentazione di una commedia diversa)<sup>4</sup>. L'opera in questione (il cui vero autore sappiamo essere lo stesso Diderot) viene attribuita nella conversazione tra i due interlocutori al "primo" di essi (fornendoci uno di quei tanti riferimenti sparsi nel dialogo che ci consentono di associare questa figura immaginaria all'autore del *Paradoxe*)<sup>5</sup>.

La vicenda, legata al successo del *Père de famille* a Napoli nella seconda metà del Settecento, trova una sua conferma storica nelle pagine del saggio di Benedetto Croce *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, in cui si fa cenno al duro colpo inferto alle malandate compagnie locali in occasione della venuta al Teatro dei Fiorentini, nel 1773, di una compagnia francese. La formazione diretta da un tal M. de Sénapart poteva vantare tra i suoi componenti attori del calibro di d'Aufresne, Busset, ma anche giovani promesse come la sedicenne signorina Teissier. L'entusiasmo che gli attori francesi

---

<sup>4</sup> In merito al successo che la rappresentazione del *Père de famille* di Diderot riscuote a Napoli si possono leggere i commenti che l'abate Galiani esprime nei frequenti scambi epistolari intercorsi tra il 16 gennaio e il 23 febbraio 1773 con Madame d'Epinay. Cfr. Louise d'Epinay, *Epistolario. Louise d'Epinay, Ferdinando Galiani*, a cura di Stefano Rapisarda, 2 voll., Palermo, Sellerio, 1996 (in particolare il secondo volume che riguarda la corrispondenza tra il 1773 e il 1782).

<sup>5</sup> "Come ha rilevato Arnaldo Pizzorusso (*Riflessioni sul «Paradoxe»*, in Diderot. *Il politico, il filosofo, lo scrittore*, a cura di Alfredo Mango, con Prefazione di Paolo Alatri, Milano, Franco Angeli, 1986), il primo interlocutore del dialogo sembra assumere l'identità stessa di Diderot, alla cui personale biografia egli fa più di un accenno", (vedi nota 1 in Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, cit., p. 71).

suscitarono durante la trasferta napoletana fu causa della scarsa affluenza di pubblico negli altri teatri cittadini. Anche Croce utilizza come fonte, in merito all'accoglienza calorosa riservata alla troupe francese e alle reazioni di apprezzamento del pubblico napoletano, la corrispondenza che l'abate Galiani intrattiene con Mme d'Épinay dal 16 gennaio al 27 febbraio 1773<sup>6</sup>. Al suo esordio sulla ribalta del Teatro dei Fiorentini la compagnia francese presenta per l'appunto il *Père de famille* di Diderot, cui farà seguito l'allestimento della *Zaïre* di Voltaire. Sempre dalle cronache del Galiani, riportate da Croce, si apprende che gli spettatori napoletani, per le ovvie difficoltà di comprensione della lingua francese adoperata dagli attori, erano rimasti per tutto il tempo della rappresentazione con lo sguardo più attento a seguire le pagine del testo drammaturgico, che ognuno si era procurato, piuttosto che gli sviluppi dell'azione scenica<sup>7</sup>.

Ritornando al *Paradoxe* di Diderot, e al passo che si commentava all'inizio, dalle dichiarazioni del "Primo interlocutore" non si riesce a capire se quel "poeta drammatico [napoletano] la cui principale occupazione non è quella di scrivere commedie" sia in qualche modo da mettere in relazione con il successo riscosso dalla pièce di Diderot

---

<sup>6</sup> In una lettera del 23 gennaio 1773 l'abate Galiani così scriveva a Madame d'Épinay in merito al successo riportato dalla troupe francese sul palcoscenico napoletano: «Il re ha applaudito moltissimo questo lavoro; ne ha gustate tutte le bellezze e aveva fatto sedere l'ambasciatore di Francia al suo fianco per comunicargli la propria opinione. Il successo di questa commedia è stato tale che il re ha auspicato di riavere gli attori francesi alla corte ancora tre o quattro volte [...]. Dite tutto ciò a Diderot, dategli che i miei napoletani sono convinti che la sua commedia è la migliore di tutto il teatro francese», (vedi nota 93 in Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, cit., p. 129).

<sup>7</sup> Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo decimottavo*, Milano, Adelphi (ristampa dell'edizione Laterza del 1947, a cura di Giuseppe Galasso), 1992, pp. 260-261. Lo studio di Croce compare la prima volta dal 1889 al 1891 nei fascicoli dell'«Archivio storico per le provincie napoletane» e successivamente in volume, con una serie di aggiunte, per l'editore Piero di Napoli nel 1891. Una seconda edizione, riveduta e corretta, uscirà come VII volume degli *Scritti di storia letteraria e politica* nel 1916, per l'editore Giustino Laterza & figli, di Bari; seguiranno una terza edizione (Bari, Laterza, 1926) e una quarta edizione, riveduta e accresciuta (Bari, Laterza, 1947).

sulle scene partenopee. Tant'è che Croce dà soltanto il riferimento di una compagnia di attori francesi diretta da un tale M. de Sénapart. È presumibile, allora, un'altra ipotesi. Quando Diderot parla di quel "poeta drammatico" napoletano, che sottopone gli attori della sua compagnia a lunghi periodi di prove, ha in mente un'altra figura di uomo di teatro, della cui esistenza è venuto a conoscenza attraverso le sue conversazioni con l'abate Galiani e con il marchese Caracciolo. La persona in questione sarebbe Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri, un commediografo e direttore teatrale, attivo a Napoli nella prima metà del Settecento, fino all'anno della sua scomparsa avvenuta nel 1757, e che quindi, per ragioni anagrafiche, non è associabile al debutto del *Père de famille* a Napoli che è datato 1773. Nel 1735 Domenico Barone esordì nel teatro di Corte con la messa in scena della sua commedia *La Contessa* che gli valse l'entusiastico consenso del re, Carlo III di Borbone, dell'Accademia degli Oziosi e un sonetto d'elogio da parte di Giambattista Vico:

In lode del Sig. D. Domenico Barone Baron  
di Liveri per una Commedia fatta dallo  
stesso intitolata la Contessa

---

SONETTO

Di guardar Tu ne dai l'util piacere  
De la vita privata i varj eventi,  
Amor, tema, speranze, ire, e contenti,  
Finte così, che sembran cose vere:

Per cui van sì le greche Muse altere,  
Che ne sdegnan del Lazio anco i cimenti  
Il difficil lavoro innalzar tenti,  
Onde il bell'Arno miglior fato spere.

Quindi drappello di gentili Spirti  
Di riva in riva al gran fiume sacrato,  
che versa l'acque del divin furore,

Per somma laude, ed immortal'onore  
Or al tuo nome d'alto pregio ornato  
Ghirlande intesse d'odorosi mirti<sup>8</sup>.

Una delle prime fonti in cui viene associata la figura del “poeta drammatico” napoletano, di cui parla Diderot, alla persona del Marchese di Liveri, è una nota a piè di pagina di Manlio Duilio Busnelli, che nella sua opera *Diderot et l'Italie. Réflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot*, del 1925, scrive:

Au même endroit du *Paradoxe*, on rapporte aussi un trait, raconté à Diderot par l'abbé Galiani et confirmé par le marquis de Caracciolo, concernant un poète dramatique napolitain, que l'on ne nomme pas. Ce poète – dit-on –, après avoir terminé sa pièce, cherchait dans la ville les personnes douées de la figure, de la voix et du caractère le plus propres à remplir ses rôles. La troupe formée, il exerçait ses acteurs pendant six mois, ensemble et séparément: et c'est à la suite de ces répétitions sans nombre qu'on jouait la comédie devant la roi et la cour, qui jouissaient alors «du plus grand plaisir que l'illusion théâtrale puisse donner» (DID. VIII, 409). – Nous croyons reconnaître, dans ce poète dramatique inconnu, le baron Domenico Luigi des marquis de Liveri, qui, entre 1741 et 1750 environ, fit imprimer et représenter à Naples, en présence de Charles de Bourbon et de sa cour, plusieurs pièces romanesques, telles que *L'Abate*, *Il Governatore*, *Il Corsale*, *Il Gian secondo* (sic), *La Contessa*<sup>9</sup>.

Sempre Busnelli, nella stessa nota, segnala tre opere, precedenti alla sua pubblicazione: la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1790) di

---

<sup>8</sup> Il sonetto, *In lode del Sig. Domenico Barone Baron di Liveri per una commedia fatta dallo stesso intitolata la Contessa*, è in Carlantonio De Rosa, *Opuscoli di Giovanni Battista Vico*, raccolti e pubblicati da Carlantonio De Rosa, marchese di Villarosa, vol. III, Napoli, Porcelli, 1819, p. 116.

<sup>9</sup> Manlio Duilio Busnelli, *Diderot et l'Italie. Réflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot. Avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (rist. anast. dell'edizione Paris, Champion, 1925), nota 1, p. 46. In realtà la commedia del Marchese di Liveri che Busnelli indica come *Gian secondo* ha per titolo *Il Gianfecondo*.

Pietro Napoli-Signorelli<sup>10</sup>, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII* (1891) di Benedetto Croce<sup>11</sup> e il *Saggio storico critico della commedia italiana* (1829) di Francesco Salfi<sup>12</sup>, nelle quali si rintracciano notizie sulla produzione drammaturgica e sulla pratica scenica del Marchese di Liveri. Ma in nessuna di esse compaiono riferimenti espliciti alle pagine del *Paradoxe* in cui Diderot alluderebbe alla figura di Domenico Barone. In verità Francesco Salfi propone un accostamento a Diderot, ma solo per restituire al Barone la paternità di aver introdotto nei suoi drammi scene multiple e simultanee, un metodo di rappresentazione che Diderot avrebbe imitato, passando poi alla storia delle cronache teatrali come l'inventore della «scène composée»<sup>13</sup>. Invece Napoli-Signorelli mette l'accento su Carlo Goldoni che avrebbe imitato, nell'allestimento del *Filosofo inglese*, «la maniera di sceneggiare del Barone, [...] ponendo alla vista più colloqui in un tempo stesso; ma non ne fu approvato, e ci avvertì nell'imprimerlo che *niuno gli aveva detto bravo per questo*»<sup>14</sup>. La non entusiastica accoglienza da parte dell'uditorio veneto sarebbe stato il motivo, per Napoli-Signorelli, che avrebbe indotto Goldoni a insinuare tacitamente l'inutilità dell'artificio liveriano<sup>15</sup>.

Nella seconda metà del Novecento, e in anni più recenti, si rintracciano diversi studi, che offrono preziosi contributi per inquadrare la produzione drammaturgica e la pratica scenica di Domenico Barone,

---

<sup>10</sup> Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Napoli, V. Orsino, 1813, III ed. (I ed., *Storia critica de' teatri antichi e moderni libri 3. del dottor d. Pietro Napoli-Signorelli. Dedicata all'eccellentissimo signore d. Giambattista Centurione ...*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777; II ed., che riprende la prima, Napoli, Osimo, 1787-90).

<sup>11</sup> Vedi nota 7.

<sup>12</sup> Francesco Salfi, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Paris, Baudry, 1829 (altra edizione stampata nello stesso anno, Milano, per Giacinto Battaglia editore dell'Indicator Lombardo, co' tipi di Luigi Nervetti e C., 1829).

<sup>13</sup> Cfr. Ivi, p. 48.

<sup>14</sup> Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Napoli, V. Orsino, 1813, III ed., pp. 22-23.

<sup>15</sup> Per una più approfondita analisi del rapporto Goldoni/Liveri si rimanda al saggio di Piermarco Vescovo, «*J'avois grandes envie d'aller à Naples*». Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco, in Antonia Lezza e Anna Scannapieco (eds), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Atti della Giornata di Studio del 9 settembre 2008, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 63-82.

nell'ambito della storia del teatro italiano e della cultura napoletana della prima metà del Settecento<sup>16</sup>. Tra questi c'è un saggio, dedicato all'analisi di alcune pagine del *Paradoxe*, in cui l'autore, Franco Ruffini, riprende quel passo del trattato di Diderot, che apriva il nostro intervento, per invitarci nuovamente a riconoscere, nelle allusioni del "primo interlocutore", dei chiari riferimenti alla "scena multipla alla Liveri"<sup>17</sup>.

Ma torniamo alle vicende degli ingegnosi allestimenti di Domenico Barone che riceveranno i favori del sovrano, Carlo III, permettendogli, per più di vent'anni, di scrivere e rappresentare le sue commedie nel Teatro di Corte, esclusivamente per la famiglia reale. Barone aveva esordito come attore nel 1703, nel Collegio dei gesuiti di Napoli, nel ruolo di Pilade in una *Clitemnestra*, e già prima del suo elogiato

---

<sup>16</sup> In particolare per i rapporti di Carlo Goldoni e Denis Diderot con il Marchese di Liveri segnaliamo i preziosi contributi di Piermarco Vescovo: "*Tarasca*", *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», Firenze University Press, Anno XI, n.s. I, 2014, pp. 193-215 e il già citato «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». Goldoni, *l'erudito cavaliere Baron di Liveri e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*. Sulle vicende biografiche e sulla produzione drammaturgica di Domenico Barone si rimanda all'ampia monografia di Felice Ianniciello, *Marchese Domenico Luigi Barone: commediografo alla corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2011. Un interessante studio critico sulle innovazioni scenografiche nel teatro napoletano del Settecento, con note ricche di rimandi bibliografici, è il saggio di Armando Fabio Ivaldi, *Tradurre nella scena. Tradizione e innovazione nella scenografia napoletana del '700*, in Maria Grazia Profeti (ed), *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006, Firenze University Press, 2007, pp. 209-230. Di fondamentale importanza, sulla produzione drammatica e sulle pratiche sceniche a Napoli nel Settecento, sono i lavori di Franco Carmelo Greco dei quali in particolare ricordiamo: *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli, Pironti, 1981; Franco Carmelo Greco, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 33-72; *Dal Belvedere al Liveri: la scrittura teatrale nel primo Settecento napoletano*, in Gerardo Guccini (ed), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1988, pp. 205-241. Va infine citata la ponderosa raccolta di studi contenuta in Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (eds), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, all'interno della quale si segnala, per una maggiore pertinenza con l'argomento del nostro contributo, il saggio di F. Cotticelli. *Il teatro recitato*, pp. 405-510.

<sup>17</sup> Cfr. Franco Ruffini, «*Gens de lettres*» et «*gens de théâtre*»: *dell'attore nel Settecento*, in AA. VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, *Le dimensioni dello spettacolo*, pp. 569-572.

debutto a corte nel 1735 aveva composto alcune commedie di cui aveva curato gli allestimenti, dirigendo una compagnia di filodrammatici, in un teatro della sua residenza privata di Liveri nei pressi di Nola. Venuto a conoscenza della compostezza delle commedie del Barone, Carlo III, irritato dalle sconcezze dei comici che si esibivano nel suo teatrino di corte, lo convocò a Napoli. Dopo aver assistito personalmente a uno dei suoi allestimenti e gratificato dalla pregevolezza dell'intrattenimento, il re incoraggiò Domenico Barone nella sua attività di commediografo<sup>18</sup>. Così ne dà notizia Pietro d'Onofri nel suo *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, datato 1789, l'anno dopo la scomparsa del monarca:

Si divulgò adunque la fama di queste Commedie *Liveriane*, e la gente da Napoli, e da altri paesi ansiosa correva a *Liveri*, per udirle. Era in quei tempi vivente S. E. la Signora D. Anna Francesca *Pinelli Sangro*, Principessa di *Belmonte*, Dama d'ogni merito, di grande spirito, versatissima nelle scienze, e protettrice de' Teatri: onde in sentir gli applausi di tali commedie del *Barone* allora di *Liveri*, vi andò ella una volta per curiosità: ed invero ne restò per tal modo sorpresa, ed ammirata, che nel ritorno che fece in Napoli non sapea saziarsi di lodarla, e di decantarla. Or accadde, che nel Real Teatro di *S. Carlo* (sic) si era rappresentato un ballo, che non troppo piacque al *Re*, né alla *Regina*; mentre amendue nelle opere niente voleano allusivo a mal costume. Quindi fu, che la Principessa di *Belmonte* in sentir, che i *Sovrani* disapprovavano que' balli, e diceano, che più volentieri avrebbero sentito delle commedie in prosa, e senza musica, e canto; ella subito propose alle MM. LL. le Commedie del *Baron di Liveri*, e gliele descrisse di maniera, che invogliò i *Sovrani* a sentirle. Di fatti si mandò subito ordine al Sig. Domenico Barone, *Baron di Liveri*, che disponesse una Commedia per farla rappresentare in *Napoli* nel Real Palazzo, e così fu fatto. Si apparecchiò dunque il Teatro nella sopraddetta sala de' *Vicerè*, e la prima Commedia, che si rappresentò al cospetto del *Re Carlo*, e della *Regina Amalia*, fu

---

<sup>18</sup> Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo decimottavo*, cit., p. 194.

intitolata la *Contessa*. Riuscì ella di tanta soddisfazione di amendue i *Sovrani*, che determinarono di voler sentire due volte la settimana sì fatte Opere nel tempo d'Inverno; quando la corte per lo più stava in Napoli<sup>19</sup>.

A distanza di circa un secolo, lo stesso resoconto si ritrova nelle *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano* compilate da Pietro Martorana:

Carlo III di Borbone un giorno, si lagnava di alcune sconcezze che avea mirato nel Real Teatro di S. Carlo; allora fu che la signora D.\* Anna Francesca Pinelli Sangro Principessa di Belmonte, gli parlò della costumatezza che si ammirava nelle commedie in prosa del Barone. Il Re Carlo disse, che non si sarebbe curato s'era prosa o musica, basta che fossero state decenti. Fu subito invitato il Barone a condursi in Napoli, e a scrivere una commedia pel Teatro del Real Palazzo; e così scrisse la Contessa, e piacque tanto al Re, che in quel teatro non si rappresentavano altre produzioni che quelle di Domenico Barone<sup>20</sup>.

Secondo un'altra versione, quella di Carlantonio De Rosa, marchese di Villarosa, il re si sarebbe recato personalmente nella residenza del Barone a Nola per assistere alla rappresentazione di una delle sue commedie.

Domenico Barone di Liveri Patrizio della città di Nola fu un Cavaliere ornato di molta letteratura, ed assai proclive a compor Comedie, che faceva recitare privatamente nella sua casa in Nola.

---

<sup>19</sup> Pietro d'Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, nella stamperia di Pietro Perger, dopo il 1789, pp. CXXXIII-CXXXIV. Nel passo di D'Onofri c'è da segnalare un errore storico perché la rappresentazione del "ballo, che non troppo piacque al Re, né alla Regina", inducendo la Principessa di Belmonte a proporre alle alte Maestà, in sostituzione di quello sgradito intrattenimento, le più costumate commedie in prosa del Liveri, non poteva essersi svolta nel Teatro di S. Carlo, la cui inaugurazione avverrà nel novembre del 1737, quando ormai si era consolidata già da un paio di anni la presenza del Liveri a corte, in qualità di esclusivo allestitore di spettacoli teatrali per la famiglia reale.

<sup>20</sup> Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 19.

Portatosi colà il Re Carlo Borbone ebbe l'agio di sentire ivi una Comedia di tale Autore, che incontrò molto il genio di quel magnanimo Sovrano. Da tale occasione il Baron di Liveri incoraggiato, seguì a scrivere Comedie che faceva rappresentare nella sua Casa in Napoli, ove si condusse, e che venivano applaudite. Avendo cominciato a darne alcune alle Stampe e fra queste quella intitolata la *Contessa* gli Accademici detti *Oziosi*, che univansi nella casa di D. Nicolò Salerno, scrissero molti componimenti in sua lode (e fra questi vi si legge il sonetto del Vico) che pubblicarono con le stampe nel 1735 in 8<sup>o</sup><sup>21</sup>.

La notizia della prima uscita a stampa, nel 1735, della commedia di Domenico Barone, *La Contessa*, è riportata anche sulla «Gazzetta di Napoli» del 2 agosto dello stesso anno:

È uscita dalle Stampe, consagrada alla Real Maestà del nostro Regnante, la tanto celebre e applaudita Commedia del Barone di Liveri, intitolata: *La Contessa* che per tutto il verno passato, e in buona parte di questa Està, si è rappresentata in casa del medesimo Barone, nella sua terra di Liveri, con esserci intervenuta, non una, ma più volte tutta intiera questa Nobiltà, come altresì ogn'altro cetto di persone. Sua Maestà si è degnata riceverla con tutta benignità. E oltre a un numero sufficiente, che ne ha fatto fare l'Autore, per presentarli a questa Nobiltà, se ne sono fatte più a conto di un Letterato per sodisfare la curiosità de' Virtuosi, e si dispensano da Felice Mosca vicino al Monte della Pietà<sup>22</sup>.

Grazie ai successi delle rappresentazioni allestite nella nuova residenza napoletana, nella quale nel frattempo Domenico Barone si era trasferito, Carlo III gli conferì l'onorificenza di Marchese di Liveri, una pensione annua e l'incarico di scrivere ogni anno una nuova commedia da rappresentare nella gran sala del Palazzo Reale alla presenza del sovrano e della famiglia reale. Non molto tempo dopo, in

---

<sup>21</sup> Carlantonio De Rosa, marchese di Villarosa, nota agli *Opuscoli di Giovanni Battista Vico*, vol. III, cit., pp. 217-218. Le notizie di Martorana e De Rosa sono riportate anche in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo decimottavo*, cit., p. 194.

<sup>22</sup> «Gazzetta di Napoli», Num. 33, 2 agosto 1734, IV pagina.

virtù della stima che seppe conquistarsi a corte, Domenico Barone fu nominato ispettore del Teatro S. Carlo, nel periodo fra il 1741 e il 1747, dove ogni anno mise in scena una sua commedia, alternandola alle rappresentazioni d'opera.

L'aspetto interessante che colpisce, nella ricostruzione delle vicende teatrali legate al marchese di Liveri, riguarda soprattutto il suo modo di affrontare i problemi dell'organizzazione scenica, per allestimenti che a volte potevano richiedere anche una durata di sette ore. Attraverso una minuziosa concertazione della resa scenografica e della preparazione degli attori, riusciva a mantenere viva l'attenzione degli spettatori, superando la ridondanza romanzesca e le affettate locuzioni che appesantivano la sua scrittura drammaturgica. A questo scopo dedicava un anno intero di prove, per più ore al giorno, prima di portare in scena una delle sue commedie, curando con estrema pignoleria la recitazione degli attori o di semplici comparse (tutti regolarmente stipendiati), non accontentandosi che le azioni fossero eseguite con qualche mediocrità e senza tralasciare una sottile vena di realismo nella ricostruzione di ambienti e costumi, ispirati alla vita quotidiana della società napoletana del suo tempo. Un aspetto singolare, che caratterizzava il metodo di lavoro di Domenico Barone, riguardava la scelta degli attori. Di solito erano non professionisti, per plasmarli in maniera più consona alla rappresentazione che aveva in mente, soprattutto per gli allestimenti delle commedie che all'inizio aveva realizzato nel teatro della sua casa a Liveri. In mancanza di attori di mestiere, che potessero per lunghi periodi di prove essere a disposizione della compagnia, cercava tra la gente comune, del posto, soggetti che avessero tratti fisici e movenze corporee ben adattabili ai personaggi della commedia o dedicava parte del suo tempo ad osservare le sembianze e gli atteggiamenti delle persone incontrare per la strada, per carpirne quelle espressioni di naturalezza da rendere poi nella recitazione scenica. Come si può leggere nel brano di un saggio sulla declamazione composto da Francesco Saverio Salfi alla fine del Settecento e pubblicato postumo, nel 1878, dal nipote Alfonso Salfi:

Si narra che il marchese di Liveri napoletano, *il quale intendeva assai meglio l'arte di rappresentare, che quella di comporre le sue commedie*, e che per l'ordinario sacrificava all'interesse della rappresentazione quello della composizione, si tratteneva sovente in mezzo alla *plebe* estemporaneamente osservante e parlante per meglio apprendere ad imitarne i tuoni, gli atteggiamenti e le maniere più espressive e più naturali<sup>23</sup>

Certamente anche la tradizione dei presepi artistici napoletani, già viva nei secoli XVII e XVIII, offriva al Liveri la possibilità di osservare un campionario di facce, espressioni, figure umane, ambienti, costumi e spaccati di vita popolare, da cui attingere, per immaginare e creare i caratteri dei personaggi, le azioni drammatiche e le atmosfere che ritroviamo in alcune scene delle sue commedie.

Un'altra testimonianza, sul metodo di lavoro con gli attori che il Liveri adottava, ce la fornisce Pietro d'Onofri nel suo *Elogio di Carlo III*:

Il Signor D. Domenico *Barone* (...) era molto geniale in fare per suo, ed altrui divertimento, delle Commedie in sua casa in *Liveri*: ed egli medesimo, perché abilissimo, non solo componeva le commedie, ma egli stesso con invitta pazienza ne concertava la comica per lungo tempo, scegliendo egli prima i personaggi più adatti alla scenica rappresentanza, così per la statura, per l'età, e per i volti, che per gli andamenti tutti, acciò tutto andasse al naturale<sup>24</sup>.

Benedetto Croce, a proposito dell'addestramento cui venivano sottoposti i membri della compagnia del Marchese di Liveri, ci informa che,

---

<sup>23</sup> Francesco Saverio Salvi, *Della declamazione per F. Salvi. Preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salvi*, Napoli, Androsio, 1878, p. 142. Citato in Franco Ruffini, «Gens de lettres» et «gens de théâtre»: dell'attore nel Settecento, in AA. VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. II, *Le dimensioni dello spettacolo*, cit., p. 571.

<sup>24</sup> Pietro d'Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, cit., p. CXXXIII.

(...) erano da lui esercitati per ogni commedia un anno intero e per più ore al giorno; e soprattutto curava la mimica, volendo che il semblante parlasse, «più delle parole», perché nei punti in cui la passione giunge al colmo «l'anima a far mostra di quel che sente s'affaccia nel volto»<sup>25</sup>.

E continua Croce, riportandoci il racconto di una curiosa scena alla quale Francesco Cerlone avrebbe assistito di persona, dandone egli stesso notizia nella *Prefazione* al volume XIV delle sue *Commedie*:

Un sospiro (ed io stesso ne fui testimonia di vista), un sospiro che esalar dovea un personaggio, concertato dal fu marchese di Liveri, sempre fra noi di gloriosa memoria, un sospiro fu da lui concertato una sera trentadue volte, e nemmeno giunse il povero personaggio, che versava freddi sudori dalla fronte per compiacere l'insigne concertatore, che in quel sospiro cento cose volea che esprimesse in esalarlo; onde passò avanti, riserbandosi a meglio perfezionarlo in appresso. Un sospiro? mi dirà taluno. Un sospiro: e fu me presente e sull'onor mio lo giuro<sup>26</sup>

Anche quando, al servizio del re, potrà avvalersi di una compagnia di attori regolarmente stipendiati, il Marchese di Liveri continuerà a mantenere in vita questa sua abitudine di utilizzare attori presi dalla strada: «[...] per Napoli andava egli medesimo scegliendo i personaggi i più adatti, [...] tanto giovani quanto vecchi; che era cosa d'incanto»<sup>27</sup>. E per rispettare la volontà del sovrano, che non gradiva in scena la presenza di donne in veste di attrici, Domenico Barone sottoponeva a una meticolosa preparazione giovinetti o uomini anziani, cui affidare ruoli di parti femminili:

---

<sup>25</sup> Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo decimottavo*, cit., pp. 195-196. Il virgolettato di Croce è tratto da una dedica inserita da Domenico Luigi Barone per la stampa de *L'abbate*, Napoli, Mosca, 1741 (vedi Croce, nota 1, p. 196).

<sup>26</sup> Francesco Cerlone, *Prefazione*, in Id., *Commedie*, vol. XIV, Napoli, Vinaccia, 1778. Citato in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento al secolo decimottavo*, cit., nota 2, p. 196.

<sup>27</sup> Pietro d'Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, cit., p. CXXXIV.

Già sapeva il Barone di Liveri, che non voleva il Re Carlo, che vi recitassero *Donne*; onde egli prendeva de' Giovani così adatti per i suoi *Drammi*, che ognuno avrebbe giurato, essere quelli *vere verissime femmine*<sup>28</sup>.

Gli effetti teatrali più stupefacenti che il Marchese di Liveri otteneva, ricorrendo all'espedito di scene simultanee, ben congegnate nella sequenzialità delle azioni e degli inserti recitativi, restituivano una visione d'insieme di sicuro effetto teatrale, conferendo alla scena "l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa"<sup>29</sup> evitando quella "inverosimile desolazione delle gran piazze e contrade"<sup>30</sup> che solitamente ricorreva nelle messe in scena dell'epoca. Come pure riusciva ad ottenere effetti sorprendenti nella realizzazione di scene di massa, distribuendo i diversi "personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza polita"<sup>31</sup>. Per ottenere questa armoniosa combinazione tra gli elementi scenografici, la recitazione e le azioni drammatizzate, a volte multiple, che si svolgevano in contemporanea sulle tavole del palcoscenico, il Barone dedicava molto del suo tempo al "concerto" d'insieme, cercando di ottenere un effetto di naturalezza nell'andamento dello spettacolo. I termini "concerto" e "concertazione" assumono, è il caso di sottolinearlo, una fondamentale valenza di significato nel lavoro scenico condotto dal Marchese di Liveri per allestire le sue commedie<sup>32</sup>. In proposito Piermario Vescovo rammenta l'uso che di queste due parole

---

<sup>28</sup> Ivi, p. CXXXV.

<sup>29</sup> Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Napoli, V. Orsino, 1813, t. X, parte II, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ivi, p. 21.

<sup>32</sup> Termini che ricorrono, come abbiamo visto, anche nelle citazioni di Pietro d'Onofri e di Francesco Carlone che si riferiscono alla nota 24 e alla nota 26 del presente scritto.

si è fatto nel lessico teatrale fin dal principio del XVIII secolo, menzionando l'attenzione che Andrea Perrucci rivolge alla figura del "concertatore" in un passo del suo trattato, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, del 1699<sup>33</sup>. Di «concerto», nel senso di "messinscena", aggiunge Vescovo, si parla anche in riferimento a Domenico Barone e cita un passaggio della dedicatoria al lettore che il conte Errigo Brinzi aveva scritto per l'edizione a stampa del *Partenio*:

Taluno adunque che avuto ha la sorte di leggere in gran parte la presente favola, com'altresi di vederne sovente volte il *concerto*, s'è lasciato altamente intendere che non vi ha trovato a gran pezza in leggendola quel diletto che ha provato in vedendola rappresentare [...]<sup>34</sup>.

Vescovo si richiama al significato del lemma "concertare" (e alla sua derivazione da "certare" con l'aggiunta del suffisso "con"), così come si può attingere dal *Dizionario della lingua italiana* Tommaseo-Bellini, rimarcando il valore semantico che tale termine assume, nel linguaggio teatrale settecentesco, per indicare un'armoniosa combinazione del parlato e delle azioni in una rappresentazione scenica, e specificando, in aggiunta, che l'uso del termine, serve anche a denotare l'operato di chi, in funzione di coordinatore esterno alla messa in scena, si occupa della direzione dell'allestimento e degli attori.

«Concertazione» è dunque, insieme, un determinato tipo di scrittura delle battute, di concatenazione del parlato e delle azioni (suggerite dal sistema didascalico), ma anche di pratica della direzione dell'allestimento e degli attori, esercitata sostanzialmente da una persona che guarda da fuori e che è, in questo caso, anche l'autore del testo o, più in generale, della sua

---

<sup>33</sup> Cfr. Piermario Vescovo, "Tarasca", *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», cit., p. 197.

<sup>34</sup> Errigo Brinzi, *A Chi Legge*, in Domenico Barone, *Il Partenio*, Napoli, Stamperia di Felice Mosca, 1737, p. 17. Citato in Piermario Vescovo, "Tarasca", *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», cit., p. 197.

idea o – in termini meno idealizzanti, come si addice a questo orizzonte pur sempre artigianale – del suo ‘disegno’<sup>35</sup>.

È interessante la descrizione che ci fornisce Pietro d’Onofri a proposito della cura che il Liveri metteva per concertare scene multiple con un tocco particolare di naturalezza visiva:

In un’altra *Commedia* finse egli una Galleria, con quattro tavolini di diversi giuochi, uno di *Quadriglio*, l’altro di *Tressette*, il terzo di *Primiera*, il quarto di *Calabresella*, ove tutti giocavano in un tempo; nel mentre che vi erano altri, che passeggiavano parlando, ed altri come paggi portavano da bere, smoccolavano le candele, e raccoglievano le carte cadute. Ognuno vede, che concerto difficile dovea esser questo, per non far confusione; e di fatti riuscì cosa meravigliosa, perché tutto era a tempo, tutto distinto, e tutto con intreccio, e con chiarezza: e nello stesso tempo si sentiva, e si sapeva l’avvenimento, la vincita, o la perdita de’ quattro nominati tavolini da giuoco, e di che si trattava nella conversazione di quelli che passeggiavano. (...) Lo stesso *Marchese* di *Liveri* faceva da *scenario*, e stava situato come in una botte alla bocca del Teatro, e con le spalle all’udienza, per regolare ogni passo, ed ogni occhiata<sup>36</sup>.

Anche Giovanni Gherardo De Rossi, nel suo volume sul moderno teatro comico italiano, apparso nel 1794, così annotava l’ingegnosa architettura delle scene che il Marchese di Liveri esigeva per i suoi allestimenti:

I comodi, che somministravagli la regia munificenza, gli fecero ideare anche una maggiore esattezza nella materiale costruzione della scena; onde sullo stesso palco combinata ingegnosamente l’architettura dello scenario, che potria dirsi più reale che finto, veggonsi talvolta nello stesso momento la figlia disperata rinchiusa dal padre nella sua camera, il padre sospettoso, che sta in guardia nella sala vicina, l’amante ardito che dal giardino viene

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 197-198.

<sup>36</sup> Pietro d’Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, cit., nota (b), pp. CXXXV-CXXXVI.

sotto il balcone ad ispiegare la sua passione alla bella. Questa fedeltà d'imitazione rendeva interessantissime le commedie del Liveri, ma le rese anco inesequibili fuori del regio teatro<sup>37</sup>.

Nella nota *A Chi Legge*, inserita nella pubblicazione stampa de *Il Partenio*, la prima commedia di Domenico Barone rappresentata esclusivamente a corte nel 1737 e edita nello stesso anno, il conte Errigo Brinzi ci informa che l'autore aveva fatto stampare, un foglio a parte con i luoghi scenici numerati (la numerazione si ritrova anche nel testo della commedia), in modo da rendere più agevole, agli spettatori e ai lettori dell'opera, il compito di seguire lo spostamento delle azioni e dei personaggi nei vari ambienti di un villaggio nel Contado di Urbino.



<sup>37</sup> Giovanni Gherardo De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti recitati nelle adunanze degli Arcadi da Gio. Gherardo De Rossi direttore della reale Accademia delle belle arti di Portogallo in Roma, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1794, p. 82.*

Per lo che più agevolmente comprendere ben sarà primamente il considerare, che in un piccol solitario villaggio unite avendo con meravigliosa industria l'autore le persone tutte, che alla favola fan di mestiere, ha pensato per varj giusti motivi non poter bastare al suo 'ntento il solito precedente avviso, che la scena della favola era il detto villaggio; ma d'uopo gli è stato di formare egli stesso con rarissima invenzione la scena, e stamparla in un foglio a parte, con la nota numerale de' principali suoi luoghi, per comodo, ed intelligenza de' leggitori. Non potea veramente egli pensarla con avvedimento maggiore; imperciocchè son tante le azioni, ed i parlari con esquisita proporzione, che ciocchè per ragion d'esempio va ben fatto, o detto, ad una volta d'arco, ad un portico, nol potrà essere in altra parte, che sconciamente, e fuor di ragione. Adunque riscontrar dovendo necessariamente chi legge i luoghi nella scena notati per poterne la proprietà riconoscere, e 'n tal necessità non essendo che la favola vede rappresentare, per averne senz'altra osservazione tutta sotto gli occhi la 'ntera vaghezza, verrà sempre il primo in paragon del secondo a trarne un più stentato, e men considerabile godimento<sup>38</sup>.

Alcuni decenni dopo, Francesco Salfi nel suo *Saggio storico-critico della commedia italiana*, metterà ancora l'accento sulla perizia tecnica che Domenico Barone impiegava nella trasposizione scenica delle sue commedie:

La scena divenne per lui più operosa e più frequente di attori, e per non esporla a continue mutazioni, secondo che avrebbe richiesto la varietà degli incidenti i quali succedevansi ed

---

<sup>38</sup> Errigo Brinzi, *A Chi Legge*, in Domenico Barone, *Il Partenio*, cit., pp. 18-19 e cfr. Franco Ruffini, «Gens de lettres» et «gens de théâtre»: dell'attore nel Settecento, in AA. VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, cit., vol. II, pp. 570-571. Un'incisione della scenografia del *Partenio*, ad opera di Nicola Rossi, con una sottostante lista numerata dei luoghi scenici, (I-Napoli, Società Napoletana di Storia Patria) è riprodotta nelle tavole fuori testo che accompagnano lo scritto di Franco Mancini, *Feste, apparati e spettacoli teatrali a Napoli nel Settecento*, Napoli, Soc. Storia di Napoli, 1971, pp. 651-714 (estratto da *Storia di Napoli*, Napoli, Ed. Storia di Napoli, 1970, vol. VIII); un altro esemplare è riprodotto nella tavola n.15 dell'apparato iconografico del volume di Franco Carmelo Greco (ed), *La tradizione e il comico a Napoli dal XVII secolo ad oggi*, IV vol. della collana *La scrittura e il gesto. Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, Napoli Guida editori, 1982.

incrociavansi, fu divisa in più luoghi separati e distinti, ove le diverse persone avessero potuto verisimilmente incontrarsi, interloquire e trattare delle loro faccende. Questo metodo che da una parte gli fe' sentire il vantaggio d'un intreccio complicato e romanzesco gli fece, dall'altra immaginare ed eseguire alcuni quadri meravigliosi, in questo genere, pieni di verità e di vita, sicché più non credevi di essere al teatro, ma in un mondo animato e reale<sup>39</sup>.

Salfi non mancherà però di rimproverare al Liveri un'esagerata predilezione del suo sistema di rappresentazione che, sebbene contribuisse "all'effetto ed alla verisimiglianza dell'azione o della favola"<sup>40</sup>, rimaneva, pur sempre, "un mero artificio esteriore dell'arte"<sup>41</sup>. Le scene di solito erano fisse e di rado prevedevano, come ci ricorda Pietro d'Onofri, "qualche picciola mutazione di qualche tela; mentre l'azione della *Commedia* richiedeva, o l'immagine di una Galleria, o di stanze, o di balconi, da non muoversi mai in tutta la rappresentanza"<sup>42</sup>.

Tutto ciò non ci deve indurre a definire ingenuamente la tecnica rappresentativa del Marchese di Liveri come la pratica scenica di un moderno regista ante-litteram. Già nel corso del diciassettesimo secolo la tendenza a sviluppare la grandezza e la magnificenza della scenografia aveva trovato la sua piena realizzazione nell'opera della famiglia dei Bibiena, che saranno gli scenografi più influenti dell'epoca. Intorno al 1703, Ferdinando Bibiena introduce la «scena per angolo». Mentre gli scenografi precedenti avevano fatto uso della prospettiva ad asse centrale, con un unico punto di fuga, il Bibiena sistema gli edifici, le mura, le statue o i cortili al centro del disegno scenografico e colloca gli scorci prospettici, secondo due o più punti di

---

<sup>39</sup> Francesco Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana del professore F. Salfi*, Milano, per Giacinto Battaglia editore dell'Indicator Lombardo, co' tipi di Luigi Nervetti e C., 1829, pp. 41-42.

<sup>40</sup> Ivi, p. 42.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Pietro d'Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, cit., p. CXXXV.

fuga, ai lati. Combinando la presenza di questi elementi scenografici con l'effetto creato dagli scorci prospettici laterali non completamente in vista, la scena per angolo riusciva a suscitare un'impressione di ampiezza e rendeva più dinamica la percezione visiva dello spazio. Molti elementi continuano ad essere soltanto dipinti e anche quando si notano scalinate o piani sovrapposti, difficilmente sono utilizzati come praticabili. L'effetto principale che questo tipo di scenografie tende a ottenere è l'articolazione della percezione visiva dello spazio, sollecitando l'occhio dello spettatore a immaginare, oltre i limiti del boccascena, la monumentalità di edifici di cui si vedono solo le strutture in primo piano. In genere si tratta di residenze nobiliari o di scorci di città con strade, monumenti e palazzi aristocratici. Solo più tardi, verso la fine del Settecento, comincia a farsi strada un nuovo gusto teatrale, legato alla diffusione dell'opera buffa, con scene raffiguranti ambienti domestici o luoghi rustici, più consoni al tono popolare delle vicende rappresentate.

Domenico Barone intuisce, in anticipo e forse inconsapevolmente, la possibilità di introdurre originali variazioni nella costruzione di uno spettacolo teatrale e nella direzione degli attori che vi prendono parte. Non sarebbe del tutto azzardato allora riconoscere, nelle modalità di intervento scenico da lui introdotte, una serie di fermenti innovativi, che fanno presagire i futuri sviluppi delle pratiche teatrali nel corso del XVIII secolo e soprattutto di quello successivo. Basti pensare alla crescente tendenza verso una maggiore illusione realistica dell'impianto scenico, all'uso di oggetti quotidiani, agli elementi di arredo, ai dettagli di scorci urbani o di luoghi campestri, che troveranno una sempre più ampia diffusione sui palcoscenici europei della seconda metà dell'Ottocento. L'esigenza realistica che percorre il teatro in questo periodo sarà uno dei motivi fondamentali all'origine della nascita della regia.

È una consuetudine della storiografia teatrale attribuire a Adolphe Montigny (1805-1880), il direttore del Théâtre du Gymnase a Parigi, il merito di essere stato il primo a trattare in Francia la regia con intenti artistici. Ed è a lui che si pensa quando si cita l'esempio di una scena

teatrale dove gli attori, forse per la prima volta, abbandonano la convenzione, ancora ampiamente praticata, di recitare assumendo nella zona avanzata del proscenio una posizione a semicerchio. Montigny rompe lo schema di una consuetudine artefatta e colloca in scena un tavolo con delle sedie intorno, per farvi sedere gli attori, invitandoli a recitare rivolgendosi ai compagni e non agli spettatori. Poi dispone tutt'intorno alcuni mobili e alcuni oggetti di uso quotidiano, per rendere più naturali i movimenti e le azioni che gli attori devono compiere, rafforzando quell'impressione di vita reale che ormai il teatro inarrestabilmente reclama. E come non pensare, ripercorrendo le vicende artistiche del Liveri, agli attori di Saxe-Meiningen (1826-1914), impegnati per lunghi periodi di prove nella preparazione di uno spettacolo, alla perizia nella costruzione dell'impianto scenografico e alla disciplina nella recitazione, che il duca esigeva, soprattutto nella realizzazione di quelle scene di massa che hanno reso memorabili alcuni suoi allestimenti.

Le soluzioni adottate dal Marchese di Liveri non scaturivano certamente dalle stesse esigenze che animavano questi precursori della regia alle origini del teatro contemporaneo, non potevano nutrire le stesse motivazioni, ma conservano tuttavia il fascino di aver sparso i primi semi di possibili innovazioni, nelle prospettive e nelle dinamiche del lavoro teatrale. E di questo bisogna essergli, nonostante tutto, riconoscenti.