



Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia dello spettacolo
CICLO XXIII

COORDINATORE Prof.ssa Sara Mamone

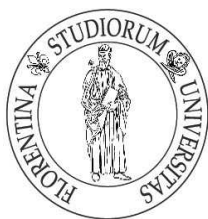
**Drammaturgie in viaggio.
Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria**

Settore Scientifico Disciplinare
L-ART/05 Discipline dello spettacolo

Dottorando
Dott.ssa Chiara Bettinelli

Tutor
Prof.ssa Anna Maria Testaverde

Anni 2008/2012



Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia dello spettacolo
CICLO XXIII

COORDINATORE Prof.ssa Sara Mamone

**Drammaturgie in viaggio.
Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria**

Settore Scientifico Disciplinare
L-ART/05 Discipline dello spettacolo

Dottorando

Dott.ssa Chiara Bettinelli

Tutor

Prof.ssa Anna Maria Testaverde

Anni 2008/2012

a Francesco

Si ringrazia per la disponibilità dimostrata:

Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; Biblioteca e Archivio Storico Civico di Milano; Dott. Piero Corbella e Dott. Eugenio Monti Colla, Archivio della Compagnia Marionettistica Famiglia Colla presso l'Associazione Grupporiani di Milano; Biblioteca di San Salvatore Monferrato (Alessandria); Archivio Teatro Regio di Parma presso la Casa della Musica di Parma; Cirpem (Centro Internazionale di Ricerca sui periodici musicali) presso La casa della Musica di Parma; Biblioteca Universitaria di Pavia; dott. Nicola Boaretto Archivio Storico Civico di Padova; Biblioteca Civica di Padova; Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia; Dott.ssa Paola Gibbin Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Sezione Musica; Biblioteca Moreniana di Firenze; Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli Sezione Lucchesi Palli; prof. Roberto Cuppone dell'Università di Genova e Venezia; dott.ssa Anna Maria Evangelista; prof. Siro Ferrone dell'Università degli Studi di Firenze; prof. Marco Lombardi dell'Università degli Studi di Firenze; prof.ssa Maria Pia Pagani dell'Università degli Studi di Pavia; prof.ssa Anna Maria Testaverde dell'Università degli Studi di Bergamo.

Indice

Introduzione	p.	3
1. Uomini di pensiero e di azione a teatro	p.	8
2. Pubblico	p.	18
3. Teatri	p.	23
4. Attori e compagnie	p.	31
5. Legislazione	p.	39
6. Drammaturgia in viaggio	p.	44
Capitolo I - La drammaturgia ‘di consumo’: adattamenti e riscritture	p.	49
I. 1. Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo: i due opposti del sistema teatrale romantico	p.	58
I. 2. Il repertorio popolare ‘di commercio’: adattamenti e riscritture	p.	65
Capitolo II – Il repertorio goldoniano e le riscritture nell’Italia preunitaria	p.	78
II. 1. La fortuna goldoniana	p.	78
II. 2. Filippo Cammarano: esempi di riscrittura in area napoletana	p.	87
II. 2. 1. <i>La donna in quattro maschere</i> , ovvero <i>La vedova scaltra</i> di Carlo Goldoni	p.	93
II. 2. 2. <i>Li femmene attarantute pe’ la villeggiatura de Puortece, Li spasse e l’allegria de lo mese d’ottobre, Chi sciala d’ottobre lo novembre picceja</i> ovvero <i>La trilogia della villeggiatura</i>	p.	107
II. 3. Il caso delle <i>Baruffe Chiozzotte</i>	p.	121
II. 4. <i>Il servitore di due padroni</i>	p.	130

Capitolo III - Dalla fiaba veneziana di Salvatore

Fabbrichesi al successo napoletano: le riscritture de *Il*

Medico e la Morte p. 145

III. 1. La Francia in Italia p. 145

III. 2. *Crispino e Fabbrichesi* p. 148

III. 3. *Comare Morte* e Fabbrichesi p. 155

III. 4. Medici e comari napoletani p. 158

III. 5. Drammaturgie a confronto p. 161

III. 6. Crispino e la musica p. 170

III. 7. Medici fiorentini p. 175

Capitolo IV – Dalla leggenda fiorentina al palcoscenico

napoletano: gli adattamenti di *Ginevra degli Almieri* p. 180

IV. 1. I palcoscenici nazionali tra due secoli: le *Ginevra degli Almieri*
di Giuseppe Foppa e di Luigi Del Buono p. 183

IV. 1. 1. Due *Ginevra* a confronto p. 189

IV. 2. Del Buono e le sue due *Ginevra* p. 197

IV. 3. Le arguzie linguistiche di Stenterello p. 206

IV. 4. *Ginevra* nei vicoli di Napoli p. 209

IV. 5. *Ginevra* in viaggio p. 215

Allegato p. 221

Il Cd-Rom: copioni di riscritture e adattamenti p. 221

Bibliografia p. 223

INTRODUZIONE

*La tradizione è custodire il fuoco,
non adorare le ceneri.*

G. Mahler

Il presente lavoro di ricerca ha preso avvio dall'intenzione di verificare l'eventuale esistenza, nell'Italia pre-unitaria dell'Ottocento, di scambi teatrali fra aree della Penisola politicamente distinte: circolazioni di testi o di compagnie di attori, osmosi di gusti o di motivi drammaturgici, diffusioni di sistemi produttivi o legislativi.

Il riscontro di tali correlazioni, palesi nonostante i confini amministrativi interni al Paese, è una preziosa conferma documentale dell'esistenza di un particolare aspetto di quella 'unità culturale' che ha preceduto, condizionato e favorito l' 'unità politica' in via di realizzazione.

Che l'Italia, fin nella prima metà dell'Ottocento, fosse profondamente frammentata non solo da un punto di vista statutario, ma anche da quello della rappresentazione scenica, è un dato evidente. Gli studi sul Settecento teatrale hanno riconosciuto almeno quattro 'regioni teatrali'¹, caratterizzate da diversi sistemi di produzione e distribuzione degli spettacoli, che permangono anche nella prima metà dell'Ottocento: la Lombardia, la Toscana, Roma e il Napoletano.

Quello che a prima vista appare come un panorama segnato da nette divisioni geopolitiche, matrici di una radicata differenziazione fra le rispettive tradizioni, ad uno sguardo più attento rivela invece un incessante fermento di

¹ Cfr. G. Guccini, *Il Teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 54-66.

pratiche culturali – e, in modo particolare, teatrali – che valicano i confini e superano le molteplici diversità che devono affrontare: linguistiche, sociali e normative.

Ad esempio, l'area lombarda – che ha visto nascere le compagnie dell'arte, operare i duchi impresari di Modena, Parma e Mantova, sorgere le prime formazioni stanziali veneziane e le compagnie sovvenzionate dell'età napoleonica – appare subito (oltre che un sistema 'chiuso', definito da aspetti caratterizzanti) un vero e proprio bacino di formazione e diffusione di compagnie che percorreranno tutto il resto della Penisola, raggiungendo zone contraddistinte da stili e pratiche teatrali molto diverse da quelle da cui erano partite. Zone come la Toscana, ad esempio, dove il teatro professionistico esercitato dalle compagnie itineranti lombarde integra quello dilettantesco offerto al pubblico (quale sorta d'intrattenimento sociale) da parte delle numerose accademie, dotate spesso di una sala teatrale propria².

Scendendo lungo la Penisola, mentre nell'area di Roma era stato invece il divieto alle donne di esibirsi in pubblico ad aver impedito lo sviluppo di formazioni professionistiche e, dunque, a determinare la ricettività al tipo di intrattenimento offerto delle compagnie lombarde, l'area di Napoli appare aperta allo scambio con compagnie allogene per una ragione ancora diversa. Siccome la città partenopea è una vera e propria metropoli, nella quale vive la maggior parte dei sudditi del Regno, al posto di compagnie di giro che, come accade nell'area lombarda, si spostino per recitare anche in provincia, si sviluppano invece, all'interno del tessuto urbano di Napoli, formazioni stabili, per lo più di ambito popolare, ospitate in teatri come il San Carlino. Ed è proprio su alcuni di questi palcoscenici che gli impresari, pur servendosi anche di formazioni locali, ospitano compagnie lombarde e francesi: fondamentale, in questo senso, il ruolo svolto dal Teatro dei Fiorentini.

² Cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-30, II, pp. 177-178.

All'interno di questo panorama complesso, in cui convivono e interagiscono contraddittori fenomeni di frazionamento e commistione, abbiamo focalizzato la nostra attenzione su una tipologia di teatro poco frequentata dalla storiografia, ma eminentemente significativa per gli scopi della nostra ricerca: il repertorio delle numerose compagnie (probabilmente la maggior parte di quelle presenti in Italia nei decenni della Restaurazione³), che si esibiscono fuori dal circuito dei centri cittadini più importanti e che «quando non trovano paghe per i propri lavori nella mediocre attività dei palcoscenici municipali, proseguono nella grande maggioranza la loro antica carriera errante alla ricerca di un pubblico che, disseminato nella penisola, è però stabile in un gusto medio collaudato»⁴.

Si tratta di una forma di pratica teatrale rilevante, nella prospettiva del nostro studio, per almeno due ragioni.

La prima, di natura qualitativa: trattandosi di spettacoli che perseguono l'adeguamento al «gusto medio collaudato» di un pubblico che cerca forme di intrattenimento popolare, più che modelli da imitare, ci permettono di entrare in contatto con una sorta di ampio 'minimo comun denominatore teatrale', lontano da esperienze più circoscritte (nate da spinte di natura riformatrice o addirittura rivoluzionaria e giacobina, o, all'opposto, da necessità di apologia e glorificazione dello status quo, tipiche di alcune compagnie privilegiate e sovvenzionate dal potere costituito).

La seconda, di natura quantitativa: in anni, come quelli della prima metà dell'Ottocento, in cui si assiste a un significativo allargamento di pubblico teatrale verso la fascia più popolare, la netta maggioranza delle compagnie rintracciabili lungo la Penisola ha una «carriera errante». È possibile, infatti, affermare che una forma di teatro a carattere nazionale, in Italia, in questi anni

³ Si veda, nel proseguo della trattazione, il censimento delle compagnie che si esibiscono sul palcoscenico di Parma in *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840 compilato dal portiere del teatro Alessandro Stocchi*, Parma, G. Rossetti, 1841.

⁴ *Il Teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, Vol. V, Tomo I, p. XIX.

non esista: il nostro è un teatro che ‘viaggia’ con gli attori, che «si incarna nella tensione a superare i confini»⁵ e si declina nell’identità delle città che incontra: Napoli, Torino, Milano, Roma, Palermo, Bologna, Firenze e Venezia.

In ciascuna di queste localizzazioni geografiche la ricerca di un’identità culturale si articola in modo diverso in relazione alle caratteristiche dei diversi aspetti della cultura locale.

Il percorso di ricerca di cui abbiamo sommariamente indicato le tappe, se è stato entusiasmante per la mole e la rilevanza di materiale inedito che è emerso, è stato però anche faticoso per la scarsità sia di assodate categorie storiografiche pertinenti al periodo in esame sia di strumenti bibliografici sufficientemente calibrati all’obiettivo della ricerca.

Tale lacunosità della ricerca dipende, in primo luogo, dalla natura polivalente del teatro italiano della prima metà dell’Ottocento. Non è possibile sintetizzarla in una sola istituzione, in una sola modalità recitativa oppure in una serie di valori teatralmente forti condivisi dalle compagnie⁶, come accadrà nei decenni seguenti⁷.

Osservato a distanza di due secoli, quel teatro appare come un agglomerato di aspetti e forme che difficilmente si possono ricondurre a una sola corrente culturale che sia in grado di restituire, pur nelle varie sfaccettature, il senso ultimo della sua identità. In particolare il palcoscenico della prima metà dell’Ottocento non riflette l’irrompere della modernità nella

⁵ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2003, p. 136.

⁶ *Ivi*, p. 235.

⁷ Proprio per ovviare all’impossibilità di ottenere agilmente un panorama complessivo del teatro preunitario spesso sono nati studi relativi a singole città, come Bologna (M. Calore, *Commercio e teatro a Bologna nell’Ottocento*, in *Strenna storica bolognese*, vol. XXXX, Bologna, Patrón, 1990, pp. 121-133), Reggio Emilia (D. Seragnoli, *L’industria del Teatro. Carlo Ritorti e lo spettacolo a Reggio Emilia nell’Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1987), o Milano (P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il Teatro drammatico a Milano dal Regno d’Italia all’unità*, Roma, Bulzoni, 2011), a singole figure, come Alessandro Lanari (M. De Angelis, *Le carte dell’impresario. Melodramma e costume teatrale nell’Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982) o Salvatore Fabbrichesi (A. Bentoglio, *L’arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, Roma, Bulzoni, 1994). La maggior parte degli studi sul teatro ottocentesco privilegia comunque il teatro d’opera che, per tutto il secolo decimo nono, resta indiscusso protagonista dei palcoscenici italiani.

storia o le tracce dei rivolgimenti politici che stanno portando all'Unità d'Italia, al contrario, è ragionevole individuarvi le contraddizioni e i contrasti della cultura e della società preunitaria e i prodromi degli sviluppi che l'arte drammatica avrà nella seconda metà del secolo.

Un panorama tanto disorganico ha generato un frammentario orizzonte bibliografico di riferimento, che non ci ha quasi mai soccorso in quello che era l'intento più specifico della presente ricerca: rintracciare all'interno della innegabile eterogeneità politica e sociale dell'Italia preunitaria alcune caratteristiche culturali comuni, in particolare nel contesto del teatro popolare.

È risultato arduo reperire una bibliografia generale dei primi decenni del XIX secolo che ne restituisca al lettore una visione chiara⁸. Tale periodo è caratterizzato da una tale messe di documenti, spesso inediti, sparsi nelle biblioteche, negli archivi e nei fondi privati che lo studioso inesperto è spinto dalla passione e dal fascino delle vecchie carte a trasformarsi in cercatore di tesori. Il ritrovamento appaga però solo superficialmente la ricerca. Pur avendo a disposizione moltissimi materiali, e forse proprio a causa di ciò, è complesso utilizzare il copione, la lettera o il contratto, rinvenuti in polverosi scaffali, non come fine ultimo di studio ma come mezzo per ricostruire i meccanismi, spesso complessi e contraddittori, sottesi alla produzione di quel dato documento.

Numerosi e importanti studi riguardano i singoli attori, la drammaturgia, gli edifici teatrali, le singole città sedi di importanti teatri e le

⁸ Per le linee generali della prima metà del secolo strumenti fondamentali si sono dimostrati: W. Monaco, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968; *Il Teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, *op. cit.*; S. Ferrone, T. Megale, *Il teatro dell'età romantica in Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, *Il primo Ottocento*, Roma, Salerno Editrice, 1998; *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento in Storia del Teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000; C. Sorba, *I Teatri. L'Italia del Melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001; C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, *op. cit.*

compagnie ma manca, nella maggior parte dei casi, la sintesi tra i diversi aspetti. Il teatro ottocentesco è, per sua natura, caratterizzato dall'intreccio di elementi opposti e contrastanti che convivono nel medesimo orizzonte, è quindi difficile averne una chiara visione senza calarsi nel dettaglio dei diversi aspetti che lo compongono.

Con la Restaurazione, il sistema politico-territoriale creato da Napoleone Bonaparte in Italia viene spazzato via. L'esperienza dell'età rivoluzionaria e napoleonica però sopravvive e determina anche lo sviluppo del Risorgimento. Sono decenni che, proprio per la loro complessità, risultano particolarmente significativi dal punto di vista teatrale: fino al 1848 infatti convivono, anche in palcoscenico, forze conservatrici dello *status quo* e tentativi di riforma portati avanti da alcuni intellettuali in una tensione che non sembra risolversi. Si tratta di un momento di passaggio in cui diversi aspetti del mondo del teatro subiscono mutazioni. Le variazioni della drammaturgia, della legislazione, della natura degli spazi teatrali, della composizione del pubblico, costituiscono tutti tentativi di ricerca di un'identità culturale nazionale che precede lo sforzo politico dell'Unità.

1. Uomini di pensiero e di azione a teatro

È inevitabile gettare uno sguardo ai primi passi di questo secolo per comprendere quali possono essere le figure intellettuali di riferimento che contribuiscono a costruire una identità teatrale italiana. Siamo a Parigi, a fine Settecento, esattamente nel 1793, quando viene a mancare, in una sostanziale condizione di miseria, il drammaturgo italiano Carlo Goldoni. Pochi anni dopo, nel 1798, a Venezia, Carlo Gozzi pubblica le sue *Memorie Inutili*, nella cui prefazione si meraviglia di essere ancora vivo. Vittorio Alfieri, seppur giovane, si spegne nel 1803. Gozzi invece muore tre anni dopo, nel 1806, proprio negli stessi giorni in cui entra in vigore nel Regno Italico - segno del 'nuovo' che

avanza - il Codice Civile Napoleonico. Questa coincidenza temporale sembra ben più di una casualità: Bonaparte entra in Italia quando ormai coloro che avevano contribuito a creare l'identità italiana culturale del Settecento sono scomparsi senza aver lasciato eredi in grado di raccoglierne il testimone e di traghettare il teatro italiano nel nuovo secolo. Saranno ancora i protagonisti del Settecento, *obtorto collo*, a essere utilizzati dal regime giacobino come simboli di un nuovo teatro. Alfieri, ancora in vita, avrà «il non desiderato onore di esser considerato il vessillo del teatro giacobino»⁹; Carlo Gozzi verrà stimato dai circoli intellettuali europei per le sue fiabe teatrali che ben si accordano al gusto romantico dominante, tanto che Johann Wolfgang Goethe nel 1802, a Weimar, metterà in scena *Turandot*, con la traduzione di Friederich Schiller. Anche Carlo Goldoni resterà nel repertorio, popolare e non solo, per tutto il secolo, come un 'basso continuo' che fa da guida allo spettatore, interpretato a volte attraverso la lente della comicità triviale e a volte attraverso quella del nuovo moralismo giacobino.

L'arrivo di Napoleone e l'immissione nel tessuto culturale italiano del giacobinismo influenzano profondamente gli intellettuali che sono indotti a cercare, affannosamente e senza eclatanti risultati, una nuova identità italiana. La cultura francese penetra in Italia ma non riesce a sopraffare completamente quella italiana che, se da una parte sente la necessità di legarsi ai temi e ai contenuti d'Oltralpe, dall'altra si sforza di recuperare le proprie radici e, a tal fine, cerca anche nel recente passato, un nuovo faro della cultura teatrale italiana, un nuovo Goldoni in cui riconoscere e rinnovare i propri caratteri. Questo nuovo drammaturgo non arriverà mai, ma la schiera di chi tenta di trovare una strada per dar fiato alle istanze teatrali italiane è nutrita.

⁹ In mancanza di un adeguato repertorio patriottico le prime rappresentazioni drammatiche promosse dai giacobini furono soprattutto le tragedie storiche, e in particolar modo quelle romane, di Alfieri che ben si adattavano all'esaltazione dei valori civili e all'amor di patria alla base della nuova passione politica. Per la presenza delle opere di Alfieri nei repertori degli anni giacobini e napoleonici si veda il capitolo dedicato a questo tema nel volume di M. Cambiagli, *"Rapida...semplice...tetra e feroce". La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 43-80.

Il giacobinismo dei primi anni del secolo esercita un significativo fascino sugli intellettuali anche grazie alla sua aspirazione a creare un nuovo linguaggio teatrale. L'immagine di un teatro educatore e promotore di moralità collettiva, che tanta parte aveva avuto nel progetto culturale delle autorità napoleoniche in Italia, non sarà completamente disperso dall'avvento del regime della Restaurazione ma muterà i suoi contorni, rendendoli più moderati e pragmatici. Il teatro diventa, nei decenni pre-unitari, un tramite attraverso il quale formare uno «spirito pubblico» ora da intendersi come un «incivilimento dei costumi, [...] una educazione ai rapporti sociali e alla pubblica socievolezza, improntata al decoro, alla compostezza, alla deferenza»¹⁰. Intorno agli anni venti si rafforza l'idea giacobina, mai sopita, del teatro come formatore di cittadini virtuosi; proprio in questo decennio, illustri uomini di teatro, come Giovanni Valle, Carlo Ritorni o Angelo Petracchi¹¹ riconoscono all'attività scenica un ruolo determinante per la civilizzazione, la moralità e il buon costume. Ritorni, nei suoi *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli*, riconosce che il teatro deve necessariamente interessare anche la sfera politica:

Il teatro continuamente aperto interessa in certo modo la politica del Governo. Si raccoglie popolo in una ben ordinata pubblica adunanza, sotto gli occhi delle Autorità e questa unione giova a formar legami di Società, promuovere educato conversare; coltiva gli spiriti co' morali e ameni soggetti che dalla scena si offrono ad altrui istruzione e diletto¹².

Un altro lucido osservatore di dinamiche teatrali, Salvatore Fabbrichesi, scrive proprio nel 1825 un testo, di cui ci occuperemo ampiamente nel corso della tesi, dal titolo *Il Medico e la Morte*. Il sottotitolo dell'opera dichiara limpidamente la volontà educativa dell'autore: Fabbrichesi vuole, infatti, che la

¹⁰ C. Sorba, *I Teatri*, op. cit., p. 35.

¹¹ A. Petracchi, *Sul reggimento dei pubblici teatri idee economiche applicate praticamente agl'II.RR. Teatri alla Scala e alla Canobbiana in Milano*, Milano, Tipografia Giulio Ferrario, 1821; G. Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, Tip. Classici Italiani, 1823; C. Ritorni, *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli, opera dedicata al signor Giulio Parigi, ciambellano di S. A. R. il Duca di Modena*, Bologna, co' tipi dei Nobili, 1825.

¹² C. Ritorni, *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli...*, citato in C. Sorba, *I Teatri*, op. cit., p. 34.

sua fatica abbia «per iscopo morale fare buon uso della fortuna». Sembra però che l'intenzione educativa del teatro resti spesso confinata nel repertorio di poche compagnie teatrali. Spesso i testi, come vedremo per il *Medico e la Morte*, pur essendo nati con uno scopo moralistico, nel momento in cui si confrontano con il pubblico, attraverso le compagnie che li mettono in scena, si trasformano anche in farse o in commedie. Ferme restando le posizioni in merito alla moralità del teatro degli intellettuali sopra citati, nella prima metà dell'Ottocento il mondo dello spettacolo è spesso considerato ancora un modello di degrado morale e di dissolutezza.

Giuseppe Rovani¹³ ci consegna, attraverso la letteratura, un affresco della società lombarda di questi anni. La sua opera *Cent'anni* è considerata, con il ben più noto *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, una delle pietre miliari per lo sviluppo del romanzo in Italia¹⁴. *Cent'anni*, che copre un arco cronologico che va dal 1750 al 1850, narra una complessa vicenda ambientata a Milano e alcuni passaggi del testo risultano, per noi, particolarmente significativi¹⁵. L'autore, partendo dal presupposto che gli spettacoli teatrali «di solito [sono] il frontespizio più fedele della condizione di un paese in un dato punto»¹⁶, offre al lettore ampie descrizioni del mondo del teatro, per lo più d'opera, tra metà Settecento e metà Ottocento, che fa da sfondo alla vicenda narrata. In un passo del romanzo un rappresentante del clero, interpellato da

¹³ Giuseppe Rovani (Milano, 12 gennaio 1818 - Milano, 26 gennaio 1874), scrittore e bibliotecario presso la Biblioteca di Brera si schiera contro il romanzo ricco di stereotipi sentimentali e si dedica alla composizione di romanzi storici. La sua opera più significativa, il romanzo contemporaneo *Cent'Anni* scritto tra il 1859 e il 1864 contribuisce all'evoluzione del genere del romanzo in Italia. L'opera viene scritta tra il 1857 e il 1858 e stampata, inizialmente divisa in singoli capitoli, sulla *Gazzetta di Milano*. Tra il 1859 e il 1864 verrà pubblicata in volume. Dopo decenni di oblio recentemente la casa editrice Einaudi ha deciso di ripubblicarlo. Cfr. G. Rovani, *Cent'anni*, introduzione di F. Portinari e nota al testo di M. Gaichino, Milano, Einaudi, 2008.

¹⁴ Carlo Dossi (1849-1910) tenta di sottrarre lo scrittore milanese al suo precoce oblio con *La Rovaniiana*, imponente opera critica che resta però incompiuta e verrà pubblicata postuma. C. Dossi, *La Rovaniiana*, a cura di G. Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946.

¹⁵ G. Pestelli, *I Cento Anni di Rovani e l'opera italiana in Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e Ricerche per Massimo Mila*, a cura G. Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605 - 630.

¹⁶ «Gazzetta di Milano», 9 gennaio 1959.

un maestro d'organo sull'opportunità che una giovane donna intraprenda la carriera di cantante, così si esprime:

Io sto in un confessionale, caro signor maestro, e lei sta all'organo. Dal confessionale io vedo tutto il mondo sotterraneo che agli altri non è dato di penetrare. Io posso sapere quali sono le classi sociali, quali le professioni, quali le condizioni, dove il cattivo costume si fa strada più facilmente. Ora devo dirle, signor maestro, che per la mia esperienza ormai lunga, mi riesce provato che la corruzione imperversa colla sua massima forza appunto in quella, ora pur troppo numerosissima, schiera d'uomini e donne che, o cantando o recitando o ballando, divertono il pubblico in teatro. Queste orecchie hanno sentito orrori da far fremere non solo un prete ma anche un libertino a cui fosse rimasto appena un barlume di onestà¹⁷.

Nel capitolo successivo del romanzo è lo stesso maestro d'organo, a cui è rivolta la battuta precedente, a perorare la causa della moralità del mondo dell'arte citando un esempio ben noto agli storici del teatro di prosa:

Io conosco delle donne di teatro, che non sono certo un esempio da proporsi; ma ne conosco anche di tali che, se fossero imitate da tutte le donne delle altre classi, il mondo sarebbe una meraviglia di costumatezza. E son qui con un esempio, monsignore. In questi due anni, nell'arte drammatica, è divenuta celebre una giovinetta, quella che l'anno scorso recitò con grande successo al Teatro Lentasio la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico: Carlotta Marchionni, insomma. Questa giovinetta è un modello di virtù, e il suo esempio frutta alle altre sue compagne; perché il proverbio dice che i buoni fanno i buoni, e perché anche la virtù, per fortuna, è attaccaticcia. Siccome questo teatro c'è, perché ci dev'essere ed è una necessità inevitabile della convivenza sociale; così per purgarlo dalla corruzione che ella teme tanto, il miglior mezzo è quello di avviarvi anche le persone che, avendo un talento fatto apposta per far prosperar l'arte, hanno anche sortito un'indole così buona, ed hanno avuta un'educazione così costumata, da far venir di moda la virtù anche là dove, secondo quello che troppo facilmente crede il mondo, sarebbe impossibile¹⁸.

Anche per Rovani dunque Carlotta Marchionni¹⁹ rappresenta, tra le attrici, un esempio di integrità e, non a caso, sarà lei a entrare di diritto nella Compagnia Reale Sarda, grazie anche a quel modello di virtù che la giovane

¹⁷ G. Rovani, *Cent'anni, op. cit.*, p. 1047.

¹⁸ *Ivi*, pp. 1049-1050.

¹⁹ Proprio a proposito dell'integrità morale e dell'immagine pubblica di Carlotta Marchionni si veda lo studio di S. Geraci, *Carlotta Marchionni in effigie* in «Teatro e Storia», n. 25, 2005.

attrice era riuscita ad incarnare sui palcoscenici italiani e che, agli occhi del direttore della compagnia privilegiata, appariva come un utile strumento per la nobilitazione morale della sua formazione.

Commentando lo stato di decadimento, a cui, a suo giudizio, versano i teatri italiani del primo Ottocento, anche Giovanni Valle pone l'accento sul ruolo che il teatro deve ricoprire all'interno di una moderna società:

Il teatro è egli riputato in un impero, regno o Stato, un oggetto necessario al decoro della città, all'onesto trattenimento dei cittadini, influente sulla civilizzazione, sul commercio, sui costumi e sull'andamento d'altri diversivi fatali purtroppo all'economia domestica, alla moralità e al buon costume?²⁰

L'aspetto educativo del teatro preoccupa anche uno degli intellettuali che ha maggiormente teorizzato intorno al teatro negli anni del giacobinismo, Francesco Salfi²¹. L'intellettuale calabrese si forma alla scuola dell'illuminismo napoletano e dai suoi studi trae le idee e gli atteggiamenti che saranno alla base della sua azione. Tra Sette e Ottocento, è forse il più convinto sostenitore della necessità di un intervento politico da parte dello Stato sul teatro, visto come un fondamentale strumento di educazione del popolo alle istanze repubblicane.

Le sue idee, imbevute di illuminismo, lo conducono a concepire una nuova dimensione della cultura che, portata fuori dalle accademie e dalle corti, doveva inserirsi in un più vasto contesto politico e sociale. In questo quadro si comprende meglio l'avversione di Salfi per le Società Patriottiche - continuatrici del teatro dilettantesco settecentesco e appannaggio di borghesi e

²⁰ G. Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali...*, op. cit., p. 187.

²¹ Sulla figura di Salvi si vedano: C. Nardi, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi*, Genova, Libreria editrice moderna, 1925; G. B. De Sanctis, *Francesco Saverio Salfi (patriota, critico, drammaturgo)*, Cosenza, Pellegrino, 1970; C. Gentile, *Francesco Saverio Salfi*, Cosenza, Casa del Libro, 1974; *Francesco Saverio Salvi, un calabrese per l'Europa*, Atti del convegno di Cosenza, 23-24 febbraio 1980, a cura di P.A. Di Lisio, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981; F. P. Russo, *Salfi librettista*, Vibo Valentia, Monteleone, 2001; V. Ferrari, *Il cittadino Salfi (1759-1832): dall'illuminismo al Risorgimento. La parabola di un ideologue*, Roma, La Sapienza, 2005; V. Ferrari, *Civilisation, laïcité, liberté: Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 2009.

aristocratici - che non sarebbero mai state in grado di compiere una vera rivoluzione culturale.

È interessante focalizzare la profonda differenza tra il teatro giacobino²² e le idee di Salfi: tale frattura infatti percorrerà tutta la prima metà del secolo. Il nuovo teatro, nelle intenzioni dell'illuminista calabrese, deve essere essenzialmente improntato all'educazione dello spettatore e quindi finalizzato a creare mutamenti e crescita culturale nel pubblico. Al contrario il teatro giacobino intende essere uno strumento di moralizzazione dei costumi, ma questo atteggiamento porta inevitabilmente all'immobilismo culturale del pubblico. Sia per Salfi che per il teatro giacobino punto di partenza per le proprie teorizzazioni sono le motivazioni alla base della rivoluzione francese ma lo sviluppo delle proprie convinzioni e, soprattutto, la pratica del teatro, li conducono a due posizioni profondamente distinte: il primo intende utilizzare il teatro per la democratizzazione della cultura, il secondo invece giunge a teorizzare di fatto un teatro che conservi lo *status quo*, facendosi profondamente condizionare da una preoccupazione moralistica²³.

Questo divario percorrerà tutta l'esperienza teatrale preunitaria: se infatti le idee di Salfi si possono rintracciare nel percorso artistico di Gustavo Modena, l'uomo di teatro forse più rappresentativo del suo tempo, le istanze moralizzatrici giacobine riemergono evidenti nella compagnia Reale Sarda e in tutto il teatro ufficiale della Restaurazione²⁴. Sia l'attività di Modena sia la creazione della compagnia stabile torinese, hanno l'obiettivo di riformare il teatro ma le modalità e gli esiti di questa comune intenzione saranno profondamente diversi.

²² Cfr. A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia*, Milano, Pirola, 1885; G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro: antinomie del teatro giacobino in Italia 1796-1805*, Bologna, Clueb, 1985; P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia: l'esperienza dell'Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.

²³ W. Monaco, *La repubblica del teatro*, *op. cit.*, p. 15-17.

²⁴ *Ivi*, p. 26.

Forse, se la passione politica non l'avesse allontanato forzatamente dall'Italia, Modena avrebbe potuto indossare i panni di quel Goldoni tanto ricercato nella cui attività il teatro ottocentesco preunitario si sarebbe potuto completamente riconoscere. Ma egli resta fortemente ancorato alla pratica teatrale innestando in essa una componente politica ispirata all'idea di popolo che determina fortemente la sua carriera. L'attore si presta ad una azione riformatrice del teatro e la sua riforma è legata a doppio filo alla sua azione politica. L'incontro con Giuseppe Mazzini a Marsiglia nel 1831 apre a Modena una nuova prospettiva: da allora l'attore non pensa più «al teatro come a una palestra d'arte e di propaganda, ma alla sede dell'elevazione della coscienza civile del suo popolo»²⁵.

L'essenza della riforma modeniana consiste nella nuova dignità conferita alla recitazione come espressione in sé, come linguaggio della creazione, come evocazione di una realtà ideale. Tale attenzione muterà drasticamente nei successori di Modena: le opere teoriche di Alamanno Morelli²⁶ o di Francesco Augusto Bon²⁷ non sono più intrise di pratica rivoluzionaria ma cedono il passo alla retorica. Al contrario di Modena, Morelli e Bon - come di tanti altri - riempiono le loro memorie e i loro scritti di aneddoti compiaciuti sulla loro vita d'attore. Dalla lettura delle loro pagine autobiografiche emerge l'abitudine ad una recitazione che ingabbia i personaggi dentro il loro ruolo: essi recitano da 'tiranno', da 'padre', da 'figlio' senza lasciare spazio allo spessore del personaggio. Modena invece scardina i

²⁵ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e Rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 52.

²⁶ A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti, 1854; A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Giacomo Gnocchi, 1862; A. Morelli, *Manuale dell'artista drammatico*, Milano, Carlo Barbini, 1877. Le tre opere di Morelli sono state ripubblicate nello stesso volume da S. Pietrini: A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa; Manuale dell'artista drammatico; Prontuario delle pose sceniche*, a cura di S. Pietrini, con un contributo di S. Stefanelli, Trento, Università degli Studi - Dipartimento di filosofia, storia e beni culturali, 2007.

²⁷ F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. Vizziano, Roma, Bulzoni, 1985.

ruoli precostituiti e permette ai personaggi di esprimersi nella loro totalità e in tutte le sfaccettature del loro carattere²⁸.

Il teatro della prima metà dell'Ottocento è essenzialmente d'attore. La professione del comico progressivamente sta raggiungendo uno status e una dignità civile prima sconosciuti. Tale nuova condizione permette di dedicarsi all'approfondimento dell'arte recitativa, come nel caso di Modena, ma distoglie da una riflessione più ampia che comprenda una riforma globale del teatro, come invece stava accadendo all'estero. Francia, Germania e Inghilterra conoscono, a partire dall'inizio del secolo, formidabili e convergenti progressioni teatrali radicate nel rinnovamento del secolo precedente. Per l'Italia non è così, e non solo a causa della sua situazione politica parcellizzata, ma anche per la natura stessa della sua organizzazione teatrale. Le idee giacobine che penetrano dalla Francia non hanno la forza di far lievitare, all'interno del sistema teatrale, una vera e propria idea democratica italiana che contribuisca a formarne una nuova identità. Foscolo e Manzoni, le punte più alte della drammaturgia italiana, restano scollati dalla pratica scenica e gli attori non cercano una vera nuova drammaturgia ma, assecondando spesso i gusti del pubblico, riprendono testi d'Oltralpe o cavalli di battaglia della tradizione.

Se osserviamo la figura di Gustavo Modena ci appare chiaro come la sua carriera artistica viva appieno la grande contraddizione del teatro italiano ottocentesco: sul piano delle riforme delle strutture, e dei metodi recitativi, egli denota un rapporto dinamico col proprio tempo ma sotto il profilo della

²⁸ Il re Saul di Alfieri era per Modena una vittima del sistema feudale e della sua stessa regalità. La necessità e il desiderio di affermare, attraverso la recitazione, questi contenuti induce Modena a 'tradire' il testo di Alfieri per creare un nuovo Saul, più incline a sentimenti rivoluzionari di quanto il suo creatore non l'avesse immaginato. C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena...*, *op. cit.*, p. 61. Per un'approfondita riflessione sul rapporto tra Modena e Alfieri si veda l'intervento di Anna Barsotti Modena e *Alfieri: un corpo a corpo modernizza-attore* al Convegno *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro tra arte e politica* (23-25 novembre 2011, Università degli Studi di Torino) pubblicato in A. Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro tra arte e politica*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2012.

drammaturgia resta ancorata alla tradizione, intesa nel significato più schematico del termine²⁹.

È indubbio che in Italia, con modi e tempi diversi a seconda delle regioni, si creano formazioni che tentano nuove possibilità di sussistenza nel loro rapporto con i governi. Gli intellettuali si avvalgono del teatro nelle loro teorizzazioni ma non nasce nulla di veramente nuovo rispetto ai decenni precedenti. I valori della libertà, della democrazia, della fratellanza condivisi da politici, intellettuali e attori sono solo un finto fondale in cui agiscono personaggi già sfruttati dal secolo precedente. Le compagnie ripropongono al pubblico ancora i testi di Alfieri, alcune tragedie classiche, opere tradotte dal francese. Non si riesce ad individuare una vera e propria nuova drammaturgia che riesca ad affiancarsi, con lo spirito rinnovatore che soffia nei decenni precedenti all'unità, all'attività riformatrice degli attori. Proprio a partire dall'attività degli attori è possibile riflettere su ciò che accade nell'Ottocento alla drammaturgia italiana. Si sviluppa infatti una tipologia drammaturgica che in qualche modo tenta, inconsciamente, di far fronte alla mancanza di testi da mettere in scena di fronte ad un pubblico che diventa, nei primi decenni del secolo, sempre più numeroso. Si tratta di una drammaturgia che poco ha a che vedere con le punte intellettuali di Alessandro Manzoni³⁰, o con la politica di Gustavo Modena o con le teorie recitative di Alamanno Morelli, solo per fare alcuni esempi. È una drammaturgia di natura prettamente popolare che si rivolge ad un pubblico vastissimo. Se ciò che caratterizza, dal punto di vista sociale, questi decenni è la comparsa di un ceto borghese e piccolo borghese, dal punto di vista teatrale, queste classi diventano un possibile nuovo pubblico caratterizzato da esigenze e gusti ben precisi.

Sono anni in cui il teatro inizia ad allargare i propri orizzonti e, da fenomeno di élite, destinato solo a poche facoltose famiglie cittadine, si

²⁹ W. Monaco, *La repubblica del teatro*, op. cit., p. 26.

³⁰ Cfr. C. Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1, 1986; P. Bosisio, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all' «Adelchi»*, in «Otto/Novecento», n. 2, 1986; E. Sala Di Felice, *Manzoni e la immoralità del teatro*, in «Intersezioni», n. 2, 1987

estende fino a diventare uno strumento di diffusione culturale in grado di raggiungere un numero considerevole di persone. La nascita di nuovi teatri e l'allargamento del pubblico verso la nuova classe sociale borghese sono due aspetti connessi e determinanti per comprendere le dinamiche teatrali dei primi decenni del secolo.

2. Pubblico

A partire dalla metà del Settecento inizia in Italia un processo, che giungerà a piena maturazione nel pieno Ottocento, che porta il pubblico teatrale ad avere una composizione sociale multiforme. All'interno del medesimo spazio di riunione iniziano a coesistere, senza convivere, ceti sociali estraneamente diversi e socialmente distanti uno dall'altro³¹. Ciò è reso possibile anche da una nuova diffusione della cultura: tra Settecento e Ottocento

[...] l'impresa della cultura si lascia alle spalle la sua fase pre-industriale, almeno nelle nazioni e nelle aree che costituiscono il centro economico e sociale dell'Europa (Gran Bretagna, Francia, Italia e Paesi di lingua tedesca). E' allora che inizia a fare la sua comparsa un pubblico piuttosto cospicuo di lettori di libri, e insieme ad esso un numero cospicuo di tipografi ed editori, una rete di biblioteche circolanti e un vero e proprio mercato librario³².

È inevitabile che la comparsa di nuovi lettori e nuovi fruitori della cultura provochi, in questi primi decenni del secolo, un forte allargamento del potenziale pubblico, sia per il teatro di prosa che per quello musicale:

[...] gli strumenti musicali, in particolare il pianoforte, diventano comuni nella classe della nuova borghesia, come un tempo lo erano stati nelle dimore degli aristocratici. I progressi nella tecnologia della stampa facilitano la diffusione degli spartiti: i musicisti che danno sfoggio di virtuosismo ora viaggiano per tutta

³¹ B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 136.

³² Donald Sasson, storico inglese allievo di E. Hobsbawm e autore di una monumentale opera sull'evoluzione della cultura europea, si riferisce, con questi esempi, al solo teatro d'opera ma è naturale che la nuova classe borghese in espansione rappresenti un bacino di nuovo pubblico anche per il teatro di prosa. D. Sasson, *La cultura degli europei*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 20.

l'Europa, e lo stesso fanno i cantanti lirici. L'opera, che un tempo era sotto il patrocinio reale, viene rappresentata sempre più spesso davanti ad un pubblico borghese pagante³³.

Si tratta di un pubblico che appartiene al ceto medio e che diventa il primo consumatore di una cultura commerciale fruita soprattutto in due forme: il testo stampato (libri, giornali, spartiti) e la rappresentazione dal vivo. Tali opere di vasta diffusione commerciale giungono ad un pubblico di lettori, e anche di spettatori, che risulta composto da ricchi possidenti ma anche da impiegati e piccoli commercianti che hanno ora accesso a prodotti culturali a basso prezzo.

Gli spettatori di questo repertorio, popolare e di consumo, senza dubbio non sono solo aristocratici e intellettuali ma, scorrendo i titoli dei repertori, si può chiaramente evincere che ad acquistare il biglietto siano anche rappresentanti della media e della piccola borghesia, e, in alcuni casi, probabilmente anche del popolo³⁴. Ma sembra valere anche il contrario: per esempio a Padova, in un teatro ad ampia base popolare, troviamo anche un pubblico dell'alta borghesia. Qui, Luigi Duse, capostipite di una famiglia d'arte e nonno di Eleonora, non attira solo spettatori provenienti da quella 'piccola borghesia'³⁵ che, in questi decenni, si affaccia al mercato della cultura ma, come riferisce la stampa padovana coeva, accoglie nel suo teatro un pubblico composto non solo dai popolani e dagli studenti della vicina università: «Dal fattorino di bottega al soldato invalido, dalla venditrice di finocchi alla elegante crestaia. La sera (quando tace il teatro dei Concordi) c'è il *bon ton*, la

³³ *Ibidem*.

³⁴ B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ Si tratta di coloro che ora possono permettersi di acquistare il biglietto di uno spettacolo teatrale che, come nel caso del Teatro Duse, viene venduto a buon prezzo. A tal proposito Brunelli riferisce che «i prezzi non erano elevati: il biglietto d'ingresso si acquistava per mezza lira e in platea erano tre categorie di posti: i primi a 50 cent, i secondi a cent. 35, i terzi a cent. 25». B. Brunelli, *I Teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Libreria Angelo Draghi, 1921, p. 506.

crema della società, i guanti gialli»³⁶. Il pubblico in sala è quindi misto: né popolano né esclusivamente nobile o borghese.

Anche su questo tema il monumentale romanzo di Giuseppe Rovani, *Cent'anni*, si conferma una preziosa fonte indiretta. A dimostrazione di quanto il teatro sia un aspetto fondamentale per la società ottocentesca, l'autore conduce il lettore, sin dai primi capitoli, nelle sale teatrali milanesi. Le pagine sono, infatti, ricchissime di meticolose e documentate descrizioni degli interni dei teatri milanesi e del pubblico che li frequenta. Questi passi rappresentano per noi un'importante prova delle trasformazioni in atto, nel corso dei primi decenni dell'Ottocento, dell'identità delle diverse classi sociali e quindi degli spettatori. Riferendosi alla platea del Teatro Ducale, nel 1750, infatti, Rovani scrive:

La divisione tra ceti era ancora ben determinata, nel secolo passato, in tutte le relazioni della vita, e la distanza che tra patriziato e borghesia e plebe era mantenuta inesorabile da cento prammatiche e distinzioni e cerimonie, scomparivano affatto in quelle feste di carnevale. Era una continuazione modificata del medio evo, quando il feudalesimo dei padroni e dei servi poté costituire quasi due nature diverse; quando per una legge di compenso, a Milano, nelle notti fescennine del famoso San Giovannino alla Paglia, tutti quanti si mescolavano in istrane dimestichezze. Ma quei giorni di eguaglianza eccezionale erano in ragione della disuguaglianza legale e consuetudinaria; tanto che, mitigandosi e trasmutandosi la seconda, grado grado la prima si limitò, e di svolgimento in involgimento si pervenne al punto che ambedue scomparvero e si confusero, come vediamo oggidì, in una cosa sola, e tolti gli argini, le acque si unirono³⁷.

Pur riferendosi al 1750, l'autore ci restituisce una caratteristica fondamentale del momento storico in cui il romanzo viene scritto e pubblicato (tra il 1857 e 1858). Rovani, dovendo fotografare la società a lui contemporanea, sottolineando il forte scarto con il secolo precedente, si premura di rimarcare come la divisione tra le antiche classi si sia sostanzialmente dissolta.

³⁶ «Il Caffè Pedrocchi», 11 maggio 1847. La citazione è rintracciabile in B. Brunelli, *I Teatri di Padova...*, *op. cit.*, p. 510. Nel periodo preso a riferimento i 'guanti gialli' sono simbolo di ricchezza ed eleganza, sono infatti i guanti più costosi in commercio.

³⁷ G. Rovani, *Cent'anni*, *op. cit.*, p. 111.

Lungo tutto il XIX secolo, ma con nuovo slancio subito dopo l'inizio della Restaurazione, entra in gioco nel panorama sociale italiano un nuovo attore che costituisce il vero pubblico ottocentesco: la classe borghese. Ed è proprio con questa nuova classe che le compagnie teatrali si trovano ad avere a che fare:

il nuovo pubblico è formato da una 'cultura' del pubblico che nasce sempre più dalla platea, dove siedono studenti, giornalisti – critici, commercianti, bottegai e artigiani, pubblico che costituisce senz'altro la maggioranza degli individui che frequentano il teatro. È un pubblico che, pur composto da un insieme eterogeneo di gruppi sociali, non è rappresentabile né come pubblico borghese-aristocratico del secondo Settecento né come massa da loggione. L'affermazione politico-economica dei ceti borghesi di città, l'uso sociale del Teatro, la cacciata della platea dei servi del palco, dei *boutiquiers*, dei militari di truppa, la discesa dal loggione in platea dei gruppi piccolo-borghesi colti determinano la formazione del pubblico di cui stiamo parlando³⁸.

Come naturale, in uno stato ancora politicamente parcellizzato e in una fase politica di Restaurazione, il nuovo ceto ha uno sviluppo diverso nelle varie città italiane.

A Milano, nel 1816, le cariche pubbliche di grado elevato erano occupate all'80% da nobili, negli anni successivi la percentuale si riduce drasticamente, fino a scendere al 20% alla vigilia del 1848³⁹. Si legge distintamente in queste percentuali un graduale abbattimento della presenza di aristocratici nei centri di potere che favorisce una osmosi tra le due classi:

Se nel corso dell'*ancien régime* il traguardo cui miravano i nuovi ricchi era l'abbandono delle attività mercantili e l'assunzione dell'*ethos* e dello stile di vita nobiliare, ora «lo studio di alcune famiglie di neo-nobilitati ha [...] evidenziato la volontà di questi uomini nuovi di conciliare *status* nobiliare e attività professionale, senza occultare quest'ultima con senso di disagio, al contrario manifestandola con orgoglio, nella ferma convinzione che anche lo sviluppo economico della città potesse e dovesse essere considerato motivo di benemeranza sociale⁴⁰.

³⁸ B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, *op. cit.*, p. 58.

³⁹ A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Bari, Laterza, 2011, p. 140.

⁴⁰ A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento...*, *op. cit.*, p. 141, la citazione interna è rintracciabile in S. Levati, *La nobiltà del*

A dimostrazione della progressiva demolizione delle barriere tra le due società, risulta significativo anche l'elenco dei palchettisti del Teatro alla Scala. Alla prima dell'attesissima *Gazza ladra* di Rossini nel 1817, ancora in piena Restaurazione, «le prime due file di palchi erano occupate come di consueto dalle grandi casate patrizie della città, i Litta Visconti Arese, i Barbò di Soresina, i Busca Arconati, i marchesi Villani, i Serbelloni, i D'Adda, i Bigli, i Visconti di Modrone»⁴¹. Accanto a questi nomi, tra cui figurano tutti i fondatori del Teatro milanese, appartenenti a casate di vecchia data, compaiono esponenti di una nobiltà più recente, come la contessa Cassera, il conte Sangiuliani, gli Ala Ponzzone, il conte Cicogna. L'aspetto più interessante di questo elenco è che, nella terza fila di palchi, iniziano ad apparire personalità appartenenti alla nuova borghesia finanziaria - dai fratelli Tacciali a Domenico Berra e Luigi Legnani - che aspira ad entrare a far parte dell'alta società milanese⁴².

Se il pubblico che frequentava il teatro era sempre meno un pubblico omogeneo per censo, status e cultura, viceversa

gli ordini delle logge teatrali, la forma del loggione, la funzione della platea, l'esclusività del palco reale, riflettono l'ordine gerarchico che ciascun spettatore vuole che sia rispettato anche nella società teatrale. Qui ancor più che nella realtà, l'occasionalità e l'effetto dimostrativo esigono che i simboli ed i ruoli siano più che evidenti a tutti. Gli spazi architettonici a cui ciascun spettatore ha diritto d'accesso, dipendentemente dalla sua condizione di proprietario di palco, affittuario, ospite di palco, spettatore di loggione o di platea, servo di palco, permettono a ciascuno di esibire la propria posizione sociale⁴³.

In questo quadro, in cui si affacciano negli ambienti teatrali anche esponenti di classi sociali non blasone, Torino resta ancora fortemente influenzata dalla corte sabauda e ricopre quindi un ruolo a sé stante. Qui i

lavoro. Negozianti e banchieri a Milano tra Ancien Regime e Restaurazione, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 303.

⁴¹ C. Sorba, *I Teatri*, *op. cit.*, p. 96.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, *op. cit.*, p. 19.

palchetti sono assegnati per decisione sovrana: la Regina infatti compila una vera e propria lista, che viene distribuita al pubblico all'interno del teatro. I palchi del primo, terzo e quarto ordine sono occupati dall'aristocrazia, e il secondo dall'intera corte, a far da contorno alla regina Maria Cristina e al re Carlo Felice. Per trovare spettatori non titolati è necessario spostarsi al quinto ordine di palchi, il loggione, occupato dalla borghesia. La conferma di quanto gli aristocratici torinesi fossero chiusi alle altre classi, ci giunge, ancora una volta, attraverso la letteratura. Uno dei più noti viaggiatori stranieri in Italia, Stendhal, ricorda infatti, nel suo *Passeggiate romane*, che, proprio a Torino, «un plebeo non può affittare un palco in nome proprio, occorre che uno dei suoi amici patrizi glielo presti»⁴⁴.

3. Teatri

Al pari di un'ampia diffusione della stampa, che favorisce l'allargamento del potenziale pubblico, nei primi decenni dell'Ottocento si assiste in tutta la Penisola anche ad un significativo incremento del numero di spazi teatrali. Si incrementa significativamente il numero di edifici appositamente costruiti per ospitare forme drammatiche di intrattenimento rivolte ad un pubblico allargato a diverse fasce sociali.

All'atto dell'unificazione il neonato Regno d'Italia si preoccupa di censire tutte le sale presenti sul territorio e invita le prefetture, preposte a questo incarico, a ricostruire brevemente anche le vicende storiche e gestionali di ciascun teatro presente sul territorio di loro competenza. L'esito di questo inventario è sorprendente: nel 1868 esistono in Italia ben 942 sale, distribuite in circa 650 comuni del territorio italiano. Di queste 224 risultano costruite

⁴⁴ Stendhal, *Passeggiate romane*, Milano, Facchi, 1921, p. 196.

prima del 1815, di 105 è ignota la data di edificazione e tutte le altre, ben 613, risultano edificate tra il 1815 e il 1868⁴⁵.

Come sottolinea Giovanni Valle nel 1823, suscitano meraviglia «quelle città che non hanno riedificato o ampliato o rimodernato il loro teatro»⁴⁶. Naturalmente lo sforzo costruttivo dei teatri non è lo stesso in tutte le parti d'Italia e risulta fortemente influenzato dalle condizioni sociali e politiche del territorio. In particolare è da sottolineare una maggior concentrazione nell'area lombardo - veneta, in quella romagnolo – marchigiana e in Toscana, zone ad alta densità urbana. Lungo tutto l'Ottocento, la parte meridionale del paese possiede un minor numero di luoghi teatrali rispetto al resto della penisola e, soprattutto, questi sono quasi tutti concentrati nelle città capoluogo, le più popolose. Anche nello Stato Pontificio, tradizionalmente ostile all'attività teatrale, si registra una presenza significativa di sale. In questo caso la loro fondazione risale a un periodo precedente a quello che stiamo affrontando e, con la loro attività, «riflettono probabilmente una progressiva ed efficace compenetrazione tra rito religioso e festa laica»⁴⁷. In questa area non si assiste infatti ad una capillare diffusione del teatro professionistico, puntualmente osteggiato dalle autorità, ma si rappresentano, soprattutto nei piccoli centri, prevalentemente drammi religiosi o comunque spettacoli edificanti, messi in scena non da professionisti bensì da dilettanti e filodrammatici locali.

La costruzione di nuovi teatri non è un fenomeno che caratterizza solo le grandi città ma anche quelle medie e piccole. In particolare in questo contesto, accanto o in alternativa a luoghi teatrali ibridi, ovvero spazi che ospitano occasionalmente spettacoli - particolarmente diffusi nelle piccole

⁴⁵ C. Sorba, *I Teatri*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ G. Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali...*, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁷ C. Sorba, *I Teatri*, *op. cit.*, p. 48.

città⁴⁸ come nelle grandi⁴⁹ - si sviluppa la tipologia di un edificio, autonomo da altre attività commerciali, dedicato esclusivamente all'intrattenimento teatrale.

La propensione alla costruzione di spazi adibiti all'attività spettacolare è senz'altro da ricondurre all'influsso della cultura francese, penetrata in Italia attraverso la dominazione napoleonica. La costruzione di edifici teatrali riflette in molte occasioni la volontà di gruppi di nobili che, messi in società, decidono di fondare un teatro che, oltre ad essere un luogo di svago e di intrattenimento, è lo specchio del potere cittadino. È il caso del Teatro alla Scala di Milano ma anche del più modesto Teatro Sociale di Bergamo⁵⁰ o del Teatro dei Cavalieri di Imola⁵¹. L'iniziativa di alcuni cittadini in molti casi promuove la prima forma di sala teatrale privata non sovvenzionata dal governo: gruppi composti soprattutto dalle famiglie nobili, ma anche notabili, della città decidono di finanziare la costruzione di un teatro diventando proprietarie di uno o più palchetti. Il sistema dei palchi, diffuso in Italia sin dal Seicento, rappresenta nell'Ottocento molto di più di una semplice divisione interna al teatro. Ciascun palco è di proprietà di una famiglia e come tale la stessa ne dispone come fosse una vera e propria proprietà immobiliare⁵². La diffusa abitudine di utilizzare il ristretto palchetto come un'abitazione privata inoltre «voleva dire trasferire nel proprio pezzetto di teatro le proprie consuetudini domestiche e le manifestazioni della propria superiorità

⁴⁸ *Ivi*, p. 26n. Ad Alfonsine ci si serve di una sala accessoria al caffè per alcune episodiche rappresentazioni o a Diano Marina un magazzino per la vendita del vino viene talvolta utilizzato come spazio teatrale.

⁴⁹ È il caso della sala interna a un'osteria di Milano (l'osteria del Gamberino) in cui Giuseppe Moncalvo si esibisce con la sua compagnia intorno al 1813. A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo, artista comico, notizie e documenti di vita*, Milano, Ricordi, s.d., p.10

⁵⁰ L. Pilon, M. Barbieri, *Il teatro sociale di Bergamo. Vita e opere*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

⁵¹ G. Zanelli. *Il Teatro a Imola. Luoghi, spettacoli, pubblico dal 1797 al 1812*, Imola, La Mandragora, 1994.

⁵² Rosmini puntualizza che i palchi sono iscritti nelle tavole fondiarie, soggetti all'imposta dei fabbricati e suscettibili d'ipoteca come qualsiasi altra proprietà immobiliare. E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Hoepli, 1893, p. 233.

sociale»⁵³. Il teatro quindi è sì un luogo d'intrattenimento, spesso indipendente dalla rappresentazione, ma è soprattutto un luogo in cui i proprietari di palchetto possono esibire il proprio potere.

Esistono però alcuni, rari, casi in cui la costruzione di un teatro è ancora diretta emanazione della volontà di un governo che investe nella costruzione di un edificio che possa restituire alla comunità un'immagine di grandezza politica. È il caso della costruzione del Nuovo Teatro Ducale di Parma⁵⁴, fortemente sostenuta dalla Duchessa Maria Luigia, posta a capo del ducato parmense dalla Restaurazione. La Duchessa ripropone, in una politica culturale i cui contorni si confondono con l'autocelebrazione, una modalità di relazione tra popolo e ducato ancora fortemente influenzata dal teatro di corte. Nella gestione del principale teatro cittadino giocano anche, oltre a evidenti motivi di prestigio, anche ragioni di politica interna: in particolare lo sforzo di consolidare il rapporto con l'élite locale e, contemporaneamente, la necessità di controllarne da vicino la vita sociale.

Il panorama sin qui descritto non può essere considerato esaustivo di una realtà che è ben più complessa, sfuggente e composita. I progetti teatrali citati sono ancora espressione di un sistema aristocratico, diretta emanazione del potere costituito. Ma in questi primi decenni del secolo iniziano a sorgere anche costruzioni destinate ad ospitare una ben precisa tipologia di spettacolo inteso «come prodotto di consumo destinato a un pubblico il più possibile vasto e perciò socialmente differenziato»⁵⁵. A Milano, ma anche a Firenze e a Napoli, si moltiplicano le sale costruite o gestite dai rappresentanti della borghesia in ascesa o di un'aristocrazia che si apre ad una mentalità imprenditoriale.

A Milano, città in cui la borghesia ha un ruolo determinante sia per lo sviluppo economico che per quello culturale, si assiste alla nascita di numerose

⁵³ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴ Il nuovo teatro è inaugurato nel 1829 con l'opera *Zaira* di Vincenzo Bellini.

⁵⁵ P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano...*, *op. cit.*, p. 41-42.

sale teatrali che, dai primi anni del secolo, affiancano la Scala e la Canobbiana⁵⁶, i teatri principali della città. Il Teatro Carcano di Milano⁵⁷ ad esempio, fondato da Giuseppe Carcano e da un gruppo di nobili milanesi, è destinato a diventare in breve tempo una sala pubblica a carattere borghese. Dal 1803, anno della sua fondazione, si propone come spazio di intrattenimento per il ceto medio, sempre più numeroso e interessato a usufruire di incontri sociali e di divertimento simili a quelli tradizionalmente riservati all'aristocrazia. La sala entra presto in concorrenza con la Scala e la Canobbiana contribuendo alla nascita di un moderno sistema teatrale cittadino basato anche sulla concorrenza tra i teatri.

Il pubblico di questi nuovi spazi - a cui è necessario aggiungere anche le arene e i teatri diurni - è vasto e socialmente differenziato, composto di spettatori che intendono fruire di una forma di teatro di consumo, dal carattere fortemente ricreativo, di cui diventano, attraverso l'acquisto di un biglietto, anche i finanziatori. Sembra lecito ipotizzare che il pubblico che frequenta questi luoghi di spettacolo e di arte varia - circo e pantomima soprattutto - possa essere lo stesso che, all'interno delle ben più nobili sale di Scala e Canobbiana, occupa la zona della platea. Durante la Restaurazione questo spazio, infatti, centrale nella struttura architettonica del teatro, acquisisce gradualmente una maggiore dignità rispetto al secolo precedente, quando era quasi esclusivamente occupato da donne di malaffare e uomini poco raccomandabili. Ora la platea muta aspetto: si creano nuovi spazi per la piccola borghesia e il popolo⁵⁸: sono collocate delle sedute, che favoriscono una maggior immobilità dello spettatore che, fino ad allora, aveva occupato solo un posto in piedi. Conseguentemente viene in parte rivista la struttura dei prezzi d'ingresso, favorendo così l'afflusso a teatro di un pubblico popolare e

⁵⁶ M. Cambiagli, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996.

⁵⁷ M. Cambiagli, *Il Teatro Carcano: da teatrino nobiliare a sala pubblica borghese*, in «Il Castello di Elsinor», n. 14, 1992, pp. 33-55.

⁵⁸ P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano...*, *op. cit.*, p. 42.

borghese, ma comunque decoroso e rispettabile⁵⁹. I nuovi spettatori si accomodano - a Milano ma anche a Parma, a Voghera o a Carpi – su sedie o panche di legno numerate, ricoperte di tela e, in alcuni casi, facilmente amovibili per dare spazio adeguato al momento del ballo. La platea, infatti, pullula di uniformi austriache, di giovani aristocratici ma anche di un pubblico di abbonati di provenienza borghese: impiegati pubblici, professionisti, negozianti; in alto, nel loggione, ad esempio in quello della Scala (a ricordarcelo ci sono le poesie di Carlo Porta), troviamo i domestici, gli studenti, gli artigiani e i piccoli negozianti⁶⁰.

Non è solo il Nord a essere protagonista di un nuovo slancio costruttivo. Anche a Firenze, nel secondo decennio dell'Ottocento, si assiste a un'iniziativa urbanistica totalmente nuova. L'impresario edile Luigi Gargani⁶¹ infatti decide di applicare i criteri imprenditoriali, tipici della sua professione, al mondo del teatro, costruendo nel cuore dell'Oltrarno, su un terreno occupato fino a poco tempo prima da edifici religiosi, un polo ricreativo che comprende il Teatro Goldoni, un'ampia arena per spettacoli diurni, un piazzale e un giardino, destinati a feste campestri, passatempi e balli. Il Teatro Goldoni, pur essendo costruito con l'intento di rivolgersi a un più vasto pubblico (lo conferma l'arena per gli spettacoli diurni sorta accanto), è considerato anche un vero e proprio teatro di corte per la frequente presenza del granduca nella grande loggia centrale e per il favore che il granduca stesso aveva riservato all'inaugurazione della struttura nel 1817.

⁵⁹ C. Sorba, *I teatri*, op. cit., p. 119.

⁶⁰ *Ivi*, p. 97.

⁶¹ Gargani sfrutta un momento favorevole nella storia politica e nell'urbanistica della sua città: si era chiusa la parentesi del governo francese che aveva comportato anche la soppressione dei conventi e l'area dei monasteri di San Vincenzo D'Annalena e di Santa Chiara si era resa disponibile ad altri impieghi, così come si era avviata la ripresa degli investimenti edilizi, e infine l'assenza di edifici teatrali nella zona di là d'Arno, e il ritorno del granduca lorenese, la cui dimora confinava, tramite via Romana, con l'area di terreno che Gargani aveva acquistato, determinano la realizzazione dell'audace iniziativa. *I Teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, Venezia, Marsilio, 2000, vol. VIII, p. 25.

L'altro grande polo politico e culturale del nord, la città di Torino, invece è una vera e propria roccaforte del potere monarchico sabauda. La differenza con Milano risulta evidente se consideriamo la proprietà del maggior teatro cittadino: se infatti la Scala appartiene ai palchettisti fondatori, il Teatro Regio è specchio della monarchia. Il Piemonte è la «zona d'elezione dell'esclusivismo e dell'albagia nobiliare, incoraggiati [...] dalla volontà di integrale restaurazione dell'antico regime della corte sabauda»⁶². D'Azeglio infatti ritiene, ancora nel 1847, che la nobiltà piemontese rimanga la più rigida di tutta la penisola e la meno accessibile agli altri ceti. Queste posizioni fortemente conservatrici sono chiaramente leggibili nelle dinamiche di distribuzione del pubblico all'interno del Teatro Regio il cui posto a sedere, come abbiamo già segnalato, è definito direttamente dalla regina e comunicato al pubblico nobiliare una volta giunto a teatro.

In un'ideale, e quanto mai semplificata, ricognizione delle situazioni delle maggiori città d'Italia non è possibile non soffermarci su Napoli che, tradizionalmente, vanta una fertilissima attività spettacolare. Qui numerosi sono i luoghi destinati esclusivamente alla musica, come il Teatro San Carlo, oppure adibiti a entrambe le forme spettacolari, come il Teatro del Fondo o il Teatro dei Fiorentini. Una fra le sale più interessanti è senza dubbio quella del Teatro San Carlino, sia per il repertorio portato in scena sia per il pubblico che lo frequenta. La sua fondazione ha le radici nella tradizione partenopea settecentesca e, fino alla fine dell'Ottocento, tale sala è unanimemente ritenuta la roccaforte del teatro in lingua napoletana, la cui attività sembrerebbe naturalmente destinata a un pubblico esclusivamente popolare. La maggior parte dell'attività spettacolare partenopea invece è diretta derivazione della volontà della corte e ruota attorno ad essa. I Borboni, non solo controllano la programmazione dei teatri cosiddetti di prima classe, ma s'interessano anche alle forme spettacolari delle sale meno 'nobili', nei cui palchetti il re

⁶² A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento...*, *op. cit.*, p. 144.

Ferdinando IV spesso si reca. Resta celebre l'episodio secondo cui Ferdinando IV, dopo una serata al Teatro San Carlino, omaggia il Pulcinella Vincenzo Cammarano, noto per la sua fedeltà alla corona, con una cesta di allodole⁶³. L'avvenimento mette in luce quanto il pubblico di questo teatro sia un insieme di esponenti di classi sociali diverse che fruisce di un evento spettacolare a carattere prevalentemente comico.

La borghesia a Napoli fatica a trovare una vera identità e, per tutta la durata della dinastia borbonica (1734-1861), è ancora la nobiltà di corte ad essere più sensibile alle attività produttive, finanziarie e speculative⁶⁴. Nonostante l'apparente arretratezza, la febbre costruttiva del Centro-Nord contagia anche il Meridione: nei due decenni successivi alla Restaurazione in tutto il sud sono in costruzione ventisei nuove sale teatrali. Pur essendo cifre ben diverse da quella del centro nord, permettono comunque di inserire anche il sud nel contesto di fervore costruttivo della prima metà del secolo⁶⁵.

Contrariamente al Lombardo-Veneto, tutta la popolazione si concentra nel cuore della città in cui inevitabilmente, si costruiscono quasi tutti i teatri. Questo è uno dei motivi per cui l'avvio di un ampio processo di costruzione di sale in provincia è più difficile che in altre parti d'Italia. A pesare è però anche un altro fattore, di natura prettamente politica: il governo borbonico, sin dalla fine del Settecento, teme disordini tra la popolazione: gli spettacoli infatti fanno conoscere ai piccoli centri «qualche semblante del lusso, della gaiezza e della voluttà della capitale»⁶⁶ e favoriscono il gioco d'azzardo. Se il decennio francese aveva lasciato al governo borbonico restaurato lo stimolo ad un allargamento del mercato teatrale anche fuori dai confini di Napoli, gli

⁶³ S. Di Giacomo, *Storia del teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935, p. 211.

⁶⁴ A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento...*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁵ C. Sorba, *I Teatri*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁶ B. Croce, *I Teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891, p. 281.

avvenimenti del 1820 e 1821⁶⁷ rendono i Borboni più cauti nel promuovere l'apertura di nuove sale teatrali.

4. Attori e compagnie

Risulta interessante, in un'ottica di valutazione delle caratteristiche del teatro preunitario, la lettura del *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840 compilato dal portiere del teatro Alessandro Stocchi*. Questo documento si dimostra particolarmente prezioso per lo studio delle compagnie preunitarie: i dati riportati nel *Diario*, infatti, permettono di ricostruire in modo puntuale le formazioni che occupano la zona del Centro – Nord della penisola.

La fatica compilativa, apparentemente arida, di Alessandro Stocchi⁶⁸, infatti, restituisce il panorama delle compagnie di prosa⁶⁹ che dal 1829 al 1840 si esibiscono sul palcoscenico della duchessa Maria Luigia d'Austria, annotate con precisione accanto alle ben più numerose compagnie liriche. L'autore non si limita solo a segnare il nome della compagnia e le date in cui si è esibita, ma riporta in dettaglio anche il nome di ciascun componente e il rispettivo ruolo.

⁶⁷ Sono gli anni dei moti carbonari nel regno delle due Sicilie, guidati dal Generale Guglielmo Pepe.

⁶⁸ Pseudonimo di Molossi Lorenzo (1795 - 1880), clarinettista e funzionario del Ministero degli Interni del principe di Parma, segretario e membro, per alcuni anni, dell'Accademia Filodrammatica Ducale di Parma. Si esibì parecchie volte come solista, nell'ambito dei concerti della Società Filarmonica di Parma. È accertato che il 30 marzo 1841 eseguì il finale della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti in una propria trascrizione. Grazie alla sua attività di segretario del commissario distrettuale, responsabile per Busseto, Molossi fu chiamato nel 1834 per la nomina del nuovo direttore musicale di Busseto, dopo la morte di Ferdinando Provesi, ex direttore dello locale scuola musicale, avvenuta nell'estate del 1833. Verdi concorse a questo posto, appoggiato da Molossi. Trovare un titolare di tale carica si rivelò un'impresa assai ardua, piena di intrighi, che fu condotta a termine soltanto nel 1835 con un compromesso: l'organista Giovanni Ferrari fu nominato maestro di cappella presso la chiesa di Busseto, mentre a Verdi toccò la direzione della *Società Filarmonica* di Busseto. [...] Per via delle sue idee patriottiche e del suo impegno per lo Stato italiano, Molossi fu esonerato da tutte le sue cariche politiche. Il modo di Verdi di rivolgersi al Molossi ci fa presumere che i due musicisti continuassero a mantenere rapporti amichevoli, anche durante l'attività di Verdi a Milano. *Giuseppe Verdi: Lettere (1843-1900)*, a cura di A. Baldassarre e M. Von Orelli, Bern, Peter Lang, 2009, p. 275.

⁶⁹ Molossi segnala tutte le compagnie teatrali che si esibiscono a Parma sul palcoscenico del Regio, sia quelle musicali che quelle di prosa.

Accanto a queste preziose informazioni annota anche il repertorio di ciascuna recita, segnala le beneficiate, registra le serate in cui sul palco vengono ospitati artisti estranei alla compagnia (musicisti, cantanti o ginnasti). In alcune occasioni lo Stocchi, in poche righe, dà anche un suo giudizio sulle esibizioni.

L'eccezionale completezza del documento ci permette quindi di avere un ampio quadro della vita teatrale di una media città dell'area padana, sul cui palcoscenico si esibiscono sia compagnie privilegiate, come la Compagnia Reale Sarda o la stessa Compagnia Ducale di Parma, sia formazioni secondarie il cui obiettivo è l'intrattenimento di un pubblico prettamente popolare e sulle quali il nostro lavoro di ricerca ha posto l'attenzione. Il palcoscenico di Parma può quindi essere un punto di vista privilegiato per osservare le diverse tipologie delle formazioni italiane.

La compagnia che si esibisce in assoluto più volte sul palcoscenico del Ducale⁷⁰, per un totale di 185 repliche (concentrate quasi sempre nella stagione di Carnevale), è la compagnia di Romualdo Mascherpa⁷¹, nota in questi anni come «Compagnia drammatica al servizio di S. M. Luigia». Sono decenni in cui, soprattutto al centro-nord, le corti accolgono con favore l'idea di sovvenzionare una formazione che potesse avere un repertorio più dignitoso e messinscena più accurate e scrupolose di tutte le altre compagnie capocomicali.

⁷⁰ La compagnia Mascherpa, con la denominazione «al Servizio di S. M. Maria Luigia» si esibisce a Parma dal 3 settembre al 17 dicembre 1829, dal 1 marzo al 6 aprile 1830, dal 23 febbraio al 28 marzo 1831, dal 17 marzo al 16 aprile 1832, dal 5 marzo al 7 aprile 1839. *Diario del Teatro Ducale...*, *op. cit.*, s.v.

⁷¹ La formazione di Romualdo Mascherpa, nel dicembre del 1829, risulta così composta: *Prima attrice* Pelzet Maddalena; *Prima amorosa* Astolfi Carolina; *Madre nobile* Sciultz Rosa; *Servetta* Costantini Maria; *Generiche* Mascherpa Maria, Buccinieri Angiola, Mander Marina, Mastellari Assunta; *Parti Ingenua* Mander Rosina – Milelli Marietta. *Primo attore e padre* Domeniconi Luigi; *Primo amoroso* Venturoli Costantino; *Caratterista* Gattinelli Luigi; *Tiranno* Costantini Pietro; *Brillante* Pelzet Ferdinando; *Generici* Venier Luigi, Mascherpa Romualdo, Buccinieri Agostino, Gattinelli Angelo, Astolfi Giuseppe, Mander Antonio, Mascherpa Giovanni, *Segretario* Milelli Nicola; *Sueggeritore* Astolfi Tommaso; *Trovarobe* Mander Pietro; *Macchinista* Mastellari Gaetano; *Apparatore* Dusi Luigi. *Diario del Teatro Ducale...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

In realtà l'unica ad avere una natura veramente privilegiata e una identità non effimera è la Compagnia Reale Sarda⁷² che, negli anni presi a riferimento dallo Stocchi, si esibisce a Parma per una sola volta⁷³. Attorno a questa esperienza torinese sorgono altre esperienze di formazioni che godono di piccole o piccolissime sovvenzioni governative e che, in molti casi, hanno breve vita. È il caso della Ducale di Modena che altro non è che la compagnia di Gaetana Goldoni⁷⁴ sostenuta da una piccola somma stanziata dal Duca e dall'uso gratuito del teatro comunale.

Anche la duchessa Maria Luigia, al pari di altre corti, non si esime dal porre il vessillo del suo nome su una compagnia. Romualdo Mascherpa, infatti, gode per alcuni anni⁷⁵ di una sovvenzione economica da parte della Duchessa e, in ragione di ciò, può fregiare la sua formazione del nome di 'Compagnia Ducale di Parma al servizio di S. M. Luigia'. Non si tratta di una vera e propria 'compagnia di Stato', istituita per iniziativa governativa, come potrebbe apparire, ma è lo stesso capocomico veronese a chiedere che gli sia concesso di porre la compagnia sotto il patrocinio del nome della Duchessa⁷⁶. Non è un vero e proprio progetto teatrale pensato e voluto dal governo parmense, ma la proposta di un capocomico, che vedendo ciò che accade nel resto della penisola - in cui i regnanti, come nel caso di Torino, si impegnano a

⁷² G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano (1821-1855)*, Milano, Kantorowicz, 1893.

⁷³ La compagnia si esibisce nel dicembre del 1838 e lo Stocchi riserva parole di lodi alla formazione: «La Regia Compagnia Drammatica di Torino era ansiosamente aspettata da noi, tant'era la sua fama d'eccellenza: e questa fama non trovammo bugiarda; perché a' tempi nostri raro è, o forse non potrà più accadere, che si trovino uniti tanti attori di sommo o di non comune merito quali erano quali si erano la Marchionni, il Vestri, la Robotti, il Gottardi, il Righetti, la Romagnoli, la Ristori, il Borghi e il Tessero, soggetti rispettivamente abilissimi per ogni genere di componimenti teatrali, e a rappresentare dal vivo qualunque carattere, qualunque passione». *Diario del teatro Ducale...*, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁴ Da segnalare in questa formazione la presenza di Francesco Augusto Bon che concorre a far specializzare il repertorio della compagnia su testi goldoniani.

⁷⁵ Il 21 marzo 1826 è concesso a Mascherpa il titolo di capocomico al servizio di S. M. e alla sua compagnia il titolo di Drammatica Compagnia Ducale. Archivio Teatro Regio, Parma, 1826 - Fasc. I Commissione Amministrativa. Lo stesso titolo è riproposto nella primavera del 1838.

⁷⁶ E. Bocchia, *La drammatica a Parma. 1400-1900*, Parma, Battei, 1913, p. 201.

fondare nuove compagnie - si mette spontaneamente al servizio di Maria Luigia⁷⁷.

La duchessa non usa la compagnia per promuovere una tipologia di cultura che in qualche modo possa avere un ruolo nell'educazione morale dei suoi cittadini, come accade a Torino, ma si limita ad utilizzarla per promuovere la propria immagine. La formazione infatti, non ha carattere stanziale e si sposta nelle maggiori città d'Italia, ma anche nelle piccole piazze, sotto il nome del Ducato di Parma.

A Torino invece nasce, nel 1821, una delle maggiori compagnie stabili sovvenzionate, la Reale Sarda. La compagnia, in questo caso voluta e sovvenzionata dal potere sabauda, porta avanti un repertorio sostanzialmente conservatore⁷⁸. Sin dal decreto di fondazione si comprende lo scopo ultimo della formazione:

Essendoci stato rassegnato, affine di ottenere la Sovrana Nostra approvazione, il lodevole divisamento di una società che avrebbe per iscopo d'istituire in questa capitale una compagnia stabile composta di eccellenti Attori Drammatici Italiani, considerando noi che l'Arte Drammatica, ben regolata ed opportunamente favoreggiata e protetta, mentre procaccia agli abitanti della capitale un onesto sollazzo, tende ad ingentilire il costume [...]⁷⁹.

L'«onesto sollazzo» e l'«ingentilimento dei costumi» sembrano l'obiettivo primario della compagnia sabauda la cui gestione è quindi direttamente controllata dal governo. Ciò non significa che il governo voglia attuare un'ampia politica culturale attraverso la costituzione della compagnia.

⁷⁷ La duchessa non sembra intervenire sulla scelta dei testi del repertorio della compagnia ma, attraverso il fedele Conte di Neipperg, in molte occasioni le viene sottoposta in anticipo la lista degli spettacoli in repertorio. «Proposta di un elenco di commedie da sottoporre alla Sovrana da parte della Compagnia Romualdo Mascherpa: *Il matrimonio per interesse e nobiltà, Puntiglio e contraddizione, Il falegname di Livonia, Il regalo di un principe, Il burbero benefico, La Rosella, Ciò che piace alle donne, Diogene, Gli amori di un filosofo, Il coraggio di mastro Pasquale, La lucerna di Epiteto*». Archivio Storico del Teatro Regio, Parma, 1825 – Fasc. IV Rappresentazioni.

⁷⁸ Per una dettagliata ricognizione sul repertorio della Compagnia Reale Sarda si veda G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, op. cit.

⁷⁹ «Decreto di costituzione della Compagnie Reale Sarda», in *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, op. cit., Tomo V, Vol. I, p. 236.

Le parole contenute nel decreto di fondazione, infatti, sembrano più la conseguenza di una convenzione linguistica, che di un programma ideale. Ne dà conferma l'analisi dei documenti amministrativi prodotti dalla Compagnia in cui

è sintomatico che a poco più di dieci anni dal fervore di programmi e di progetti per un teatro che non fosse strumento di divertimento, nel significato deteriore della parola, per un teatro cui si volevano affidare funzioni sociali e politiche, fra le carte della Compagnia Reale Sarda non si trovi niente del genere⁸⁰.

È necessario quindi ridefinire il ruolo, all'interno del teatro italiano, della Reale Sarda e delle altre compagnie privilegiate. In particolare va rivisto il giudizio secondo cui tale formazione rappresenti lo sforzo della cultura teatrale di costituire una nuova identità italiana:

appare chiaro che la cultura cortigiana di Torino, di cui la Reale Sarda è diretta emanazione, non si impegna tanto a ricucire lo strappo fra teatranti e letterati, anzi la compagnia agisce per la riconquista da parte delle élite statali, specie quelle di orientamento ancora filodrammatico: è in questa ottica che realizza la sua imponente politica di repertorio⁸¹.

Le compagnie privilegiate, considerate dagli studiosi per molti anni come il filo rosso del teatro preunitario, costituiscono solo una piccola parte del nostro teatro di prosa e non si distinguono nettamente, né nella qualità della formazione né nel repertorio né nell'accuratezza dell'allestimento, dalle altre compagnie primarie⁸².

Se utilizziamo come cartina di tornasole il lavoro di schedatura sulla città di Parma ci rendiamo conto che la stragrande maggioranza delle compagnie ospitate in questa città, sede di un ducato, è di stampo popolare. Anche nel repertorio di Mascherpa, accanto alle commedie goldoniane e alle tragedie alfieriane, trovano posto numerose farse e, soprattutto, collaborazioni

⁸⁰ W. Monaco, *La Repubblica del Teatro*, op. cit., p. 64.

⁸¹ C. Meldolesi – F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit., p. 187.

⁸² *Ivi*, p. 184.

con mimi e pantomimi⁸³. Il repertorio che le compagnie offrono al pubblico parmense riserva alcune sorprese: occupano molto spazio le compagnie di teatro popolare in cui spesso sono ancora presenti, nell'elenco degli attori, le vecchie maschere della commedia dell'arte o i nuovi caratteri ottocenteschi come Stenterello, Meneghino o Tacchileo. Il repertorio di queste formazioni si basa su una interessante drammaturgia popolare, di largo consumo, che oltre a utilizzare ancora i tipi fissi della commedia dell'arte si avvale di numerose farse, ben note al pubblico (è il caso della farsa in musica *La Pianella nella neve*⁸⁴, un classico del teatro popolare che ricorre a Parma in soli tre anni, dal 1829 al 1832, ben 18 volte).

È opportuno, nello studio e nella valutazione complessiva del teatro ottocentesco, a fronte di un ridimensionamento del ruolo e del peso delle compagnie privilegiate, peraltro già in atto, affiancare anche un adeguato approfondimento dell'attività delle numerose compagnie di stampo popolare, spesso sfuggenti dal punto di vista documentario. Il pubblico potenziale gode in questi decenni di un deciso incremento al quale corrisponde anche un mutamento dell'offerta. Spesso essa si adegua alle esigenze di spettatori che appartengono ai ceti più bassi ma che, grazie all'acquisto di un biglietto, si affacciano al mercato teatrale.

Si tratta di compagnie che, più facilmente di quelle privilegiate e di quelle primarie, si sciolgono ad ogni stagione: gli attori conseguentemente migrano da una formazione all'altra, rendendosi veicoli inconsapevoli della diffusione della cultura teatrale lungo tutta la penisola.

⁸³ Si veda la collaborazione con la Compagnia Averino, composta da ballerini del San Carlo di Napoli, nel Carnevale del 1830 o quella, del Carnevale del 1831, con la compagnia acrobatica Ravel e Valliard, ballerini di corda. *Diario del Teatro Ducale di Parma...*, *op. cit.*, pp. 22 e 42.

⁸⁴ Si tratta di un *vaudeville*, quindi di una commedia musicale, francese di A. Dennery e J. Lafitte che si diffonde in Italia, soprattutto nel centro nord, in varie versioni (in alcune vi è anche la presenza di Stenterello), sia in prosa sia in un versione mista prosa e versi o prosa e musica. Natalia Ginzburg, nel suo *Lessico familiare* racconta che sua madre quando era allegrissima «cantava a squarciagola per casa: il *Lohengrin*, la *Pianella perduta nella neve* e *Don Carlos Tadrid*».

Inevitabile che, in alcune di queste compagnie, resistano le maschere della vecchia commedia dell'arte, inserite spesso in opere in cui originariamente non erano presenti. È un modo per catalizzare ancora l'attenzione del pubblico che viene così invogliato da titoli roboanti e contaminati dalla presenza di maschere, all'acquisto del biglietto⁸⁵. Sempre facendo riferimento al teatro di Parma, considerando le ventisette formazioni che si alternano sul palcoscenico del Teatro Ducale, è utile segnalare che ben tredici sono dotate di maschere e una (la compagnia Giannuzzi) è accompagnata da una nota compagnia di saltimbanchi, la Price, che offre al pubblico una pantomima con Arlecchino e Giacometo⁸⁶.

La persistenza delle vecchie maschere e la nascita di nuove che, in molti casi, hanno vita breve sembra essere un segno distintivo del fatto che, ancora nella prima metà dell'Ottocento e, soprattutto, ad un livello di fruizione popolare sopravvive una forma di intrattenimento che in qualche modo è ancora diretta debitrice della commedia dell'arte. In ogni parte d'Italia è possibile rintracciare la nascita di una nuova maschera o di un carattere: Gianduia a Torino, Meneghino a Milano, Giacometo a Padova, Stenterello (con Presciuttino e Tacchileo in tono minore) a Firenze, Pulcinella a Napoli e Roma (dove giunge al seguito delle compagnie napoletane) appartengono al tessuto delle città che li hanno generati e convivono con le vecchie maschere.

Solo il potere sabauda e conservatore ha frenato lo sviluppo, all'interno del teatro di prosa di una maschera torinese. A Torino, e in tutto il Piemonte, esiste la ben nota figura di Gianduia ma, al contrario di ciò che succede per il Meneghino interpretato per tutta una vita dall'attore Giuseppe Moncalvo o

⁸⁵ Si veda ad esempio il cartellone di Luigi Duse al San Giovanni Grisostono a Venezia. In tempo di Carnevale la compagnia si esibisce per ben sei sere di fila con lo spettacolo *L'incendio di Costantinopoli con Giacometo in mezzo ai Turchi con la Gran Manovra dei Pompieri*, «Gazzetta di Venezia», lun 15 febbraio 1830.

⁸⁶ La compagnia Giannuzzi, al Ducale dal 3 ottobre al 3 novembre 1840, ospita intermezzi della Compagnia acrobatica, danzante, mimica, atletica, denominata *Dei ragazzi*, diretta dal sig. Carlo Price. *Diario del teatro Ducale di Parma...*, *op. cit.*, s.v.

per lo Stenterello interpretato da Luigi Del Buono, Gianduia non si incarna mai in un attore e resta sempre confinato nel mondo del teatro di figura⁸⁷.

È senz'altro vero che è caratteristica della marionetta torinese, nata dalla fantasia del burattinaio Giovanni Francesco di Sales, il ruolo di pungolatore politico, di contadino arguto dotato di spirito libertario e patriottico ma nello stesso tempo conservatore, comune anche altri caratteri, ma è altrettanto vero che Gianduia⁸⁸ non ha la stessa forza di Meneghino, di Stenterello o di Pulcinella. È possibile ipotizzare che questo personaggio faticò a trovare un pubblico borghese o piccolo borghese e sia quindi indotto a rivolgersi esclusivamente al tessuto popolare proprio perché nato in un contesto politico e sociale particolarmente chiuso, quello del primo e del secondo decennio del secolo. Non è un caso che l'attore Giovanni Toselli inizi ad interpretarlo, ma solo per poche recite, intorno agli anni quaranta, su sollecitazione di Gustavo Modena, quando ormai il trono piemontese era, dal 1831, saldamente in mano a Carlo Alberto. È lo stesso condizionamento che induce la Reale Sarda a mettere in scena solo verso il 1847 le opere dell'Alfieri, di chiaro significato politico, come la *Congiura de' Pazzi*, il *Bruto Secondo*, la *Virginia*. Solo a questa altezza cronologica si può dare alle tragedie alfieriane «il significato di una rivendicazione nazionale, e questo ovviamente, coincide con la politica adottata dal Piemonte per realizzare il disegno dell'unificazione italiana sotto l'egida sabauda»⁸⁹. Toselli in ogni caso non riuscirà ad incarnare fino in fondo il personaggio di Gianduia che appartiene ancora oggi, nell'immaginario comune, esclusivamente al teatro di figura.

⁸⁷ Unica eccezione è l'esperienza dell'attore Giovanni Toselli che non riesce però a far entrare il burattino Gianduia nella tradizione del teatro d'attore piemontese.

⁸⁸ Per un profilo del burattino Gianduia e della sua nascita si veda A. Cipolla-G. Moretti, *Gianduia, una riscoperta in corso. Con un contributo di G. Rizzi e una nota alla messa in scena di E. Allegri*, Torino, SEB27, 2003.

⁸⁹ W. Monaco, *La repubblica del teatro, op. cit.*, 1968, p. 87.

5. Legislazione

Anche le riforme legislative esprimono la richiesta profonda di ricerca di un'identità 'pre-nazionale'. Fra gli aspetti meno indagati del mondo teatrale pre-unitario vi è proprio quello legislativo. Negli ultimi anni la storiografia ha messo in luce elementi del teatro ottocentesco⁹⁰ legati al mondo organizzativo e non a quello artistico, abitualmente privilegiato dagli studi della materia. Si tratta di un territorio che riserva però ancora molte sorprese e che, per questo, merita di essere indagato, anche con l'ausilio della documentazione conservata nelle biblioteche e negli archivi.

Sono questi i decenni in cui, a fronte di una parcellizzazione politica, si riscontra anche un frazionamento legislativo che, ad un primo sguardo, rende complessa la ricostruzione del panorama organizzativo teatrale.

L'Italia

è un paese estremamente composito, diviso in vari stati, a ciascuno dei quali corrispondeva una diversa situazione politico-sociale, talora ulteriormente frammentata: è il caso ad esempio del Lombardo-Veneto, che non fu mai assimilabile in modo unitario e nel quale la Lombardia era per tutti i versi assai più avanti del Veneto, con l'eccezione parziale proprio delle due provincie ex venete di Bergamo e Brescia. Per il resto, l'arretratezza era quasi generale, con punte maggiori nello Stato Pontificio e nel Regno di Napoli (ma anche il Piemonte non scherzava) però con diversissime ragioni storiche a monte di quell'arretratezza, pur concludendosi ogni cosa nell'avvilente realtà del sottosviluppo. [...] Venezia viveva di ricordi, nell'illusione di una grandezza finita per sempre, Napoli, mostrava una crosta di civiltà cosmopolita ma era in rovinose condizioni civili, lo Stato Pontificio si reggeva sulla

⁹⁰ Mi riferisco in particolare allo studio di G. Azzaroni, *Del Teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia*, Roma, Bulzoni, 1981 e al più recente volume di L. Cavaglieri, *Tra Arte e Mercato. Agenti e Agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006. Anche gli studi sulla parte organizzativa del teatro di Lamberto Trezzini hanno incrociato il teatro di prosa ottocentesco, è suo infatti il saggio *Società e legislazione in Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento, op. cit.*, pp. 1.023 – 1.046. Per quanto riguarda la censura, che meriterebbe un capitolo a parte, se resta un valido studio il volume C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1964, per gli anni presi a riferimenti dalla presente tesi resta importante il saggio di A. Bentoglio, *Un secolo di Censura teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento, op. cit.*, pp. 1.104 – 1.122.

superstizione e sull'analfabetismo, il regno di Sardegna stava cercando di rendersi conto degli scossoni subiti durante l'annessione alla Francia, Parma e Modena erano due gusci di castagna in cui si stava leggermente meglio grazie alla ricca agricoltura, la Toscana, sulla scia di tranquille riforme si avviava anch'essa a quella sonnacchiosa tranquillità da cui tutto sommato non si sarebbe destata nemmeno nel Quarantotto⁹¹.

Esiste per ciascuno di questi stati un sistema di norme che regola il teatro che spesso ha a che fare con le consuetudini e con la pratica teatrale. Tale materia è regolamentata dal Codice del Commercio o, più precisamente, dai diversi Codici di Commercio che sono in vigore in ciascuno stato restaurato.

Questa riflessione, se da una parte ci induce a pensare che non esista uno specifico regolamento autonomo che riguarda lo spettacolo (ci si avvale infatti del Codice di Commercio) dall'altra ci porta a riflettere sulla condizione imprescindibile del teatro: l'essere un prodotto commerciale (e non solo artistico) acquistato liberamente da uno spettatore, la cui esistenza si regge su un legame di tipo professionale tra un gruppo di attori che, per estrema semplificazione, 'vende' la propria arte.

Giovanni Valle ci ricorda che

La scrittura dovrebbe chiudersi coll'ampia dichiarazione che le parti intendono che abbia una forza esecutiva in qualunque regno, Stato o dominio estero per l'adempimento delle cose promesse e obbligate, e per la rifusione dei danni, interessi e spese, state liquidate da qualunqueiasi giudice competente; e che il contratto debba essere riguardato pei suoi effetti di giustizia come un atto di commercio⁹².

Non è un caso che il teatro sia, in questi decenni, legato proprio al Codice del commercio. Sono gli anni in cui in Europa il pubblico 'potenziale' aumenta esponenzialmente. La cultura, infatti, procede parallelamente alle linee di sviluppo della borghesia (la migliore acquirente di un biglietto per un posto a

⁹¹ G. Bezzola, *Aspetti del clima culturale italiano nel periodo donizettiano* in *Atti del I convegno internazionale di studi donizettiani. 22-28 settembre 1975*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983, vol. I, pp. 33-34.

⁹² G. Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, op. cit., p. 31.

teatro) che ha ottenuto sempre più spazio in Europa con la Rivoluzione Francese prima e le Riforme Napoleoniche poi⁹³.

Come si evince dalla lettura attenta della citazione di Valle, nel 1823, in piena Restaurazione quindi, un contratto stipulato in una data città ha «forza esecutiva in qualsiasi Regno». Ciò significa che un collegamento, seppur flebile, tra le legislazioni dei diversi Stati italiani esiste. In effetti si tratta di una Italia che è in cerca di una identità unitaria, è quindi naturale che si possano rintracciare nella pratica quotidiana dei cittadini delle uniformità all'interno di una penisola che, solo pochi decenni dopo, si amalgamerà anche dal punto di vista legislativo.

In ciascuna regione d'Italia vige un Codice del Commercio e ad esso si rifà la giurisdizione in materia teatrale. Risulta quindi estremamente interessante riflettere brevemente sulla gestazione di questi strumenti legislativi, sia in ambito pre-unitario che post-unitario. Com'è noto Napoleone, durante l'occupazione, diffonde in Italia il Codice Napoleonico, nato per unificare la legislazione francese. Dopo la Restaurazione, esso, inevitabilmente, continua a essere utilizzato in molte zone d'Italia: a Genova e a Lucca, ad esempio, rimane in vigore senza alcuna modifica. In altri stati 'restaurati' costituisce la base di molti codici preunitari: quello degli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla del 1820, quello piemontese del 1838 (il Codice Albertino), e quello del Regno delle Due Sicilie del 1819. Soltanto il Lombardo-Veneto, il regno più direttamente legato a Vienna, abbandona il codice francese in modo definitivo per adottare, nel 1816, la traduzione italiana del codice austriaco.

È difficile, per i detentori del potere nei vari ordinamenti della penisola, sottrarsi alle conseguenze del rinnovamento legislativo operato con l'introduzione della codificazione napoleonica. Il peso legislativo della Restaurazione si fa sentire maggiormente negli aspetti legati alla disciplina

⁹³ G. Azzaroni, *Del Teatro e dintorni. ...*, *op. cit.*, p.13.

giuridica delle persone e della famiglia, adoperandosi nella difesa drastica dell'istituzione familiare. Restano sostanzialmente immuni dall'azione reazionaria dei nuovi principi al potere le parti del diritto dal contenuto più dichiaratamente economico⁹⁴.

Il Codice napoleonico rappresenta

non solo l'avvio [del processo di unità legislativa] ma anche un elemento di valore essenziale, costituendo al tempo stesso la base e il modello sul quale si era sviluppato l'intero processo della codificazione italiana durante il Risorgimento e insieme anche la premessa dell'unificazione giuridica del paese⁹⁵.

Lo Statuto Albertino, con le opportune modifiche, sarà il codice legislativo della nuova Italia unita fino al 1 gennaio 1948, data dell'entrata in vigore della Costituzione. Se quindi la maggior parte dei codici pre-unitari utilizzati dopo la Restaurazione deriva direttamente da quello napoleonico e se la giurisdizione della materia teatrale è afferente al Codice del Commercio è naturale ipotizzare che, pur in un contesto di effettiva divisione politica, anche il teatro possa godere di una sostanziale uniformità normativa relativa al commercio. Inevitabile, in questa ottica, pensare che le merci, e quindi anche il teatro, potessero facilmente circolare in tutta la penisola. Si giustifica così anche la forte mobilità degli attori e delle compagnie teatrali.

Lo storico Carlo Ghisalberti, ritiene che sia necessario restituire un nesso unitario alle vicende giuridiche dei singoli stati preunitari e superare ogni visione frammentata della ricezione del Codice. Le diverse esperienze giuridiche devono essere riaffrontate con uno sguardo globale che sia in grado di analizzare anche la concreta vita civile a cui i codici sono applicati.

Il nostro percorso di ricerca può contribuire a dimostrare le teorie di Ghisalberti partendo dal presupposto che il mondo del teatro possa essere uno dei casi della vita civile a cui applicare la visione globale auspicata. L'aver rintracciato, all'interno della drammaturgia popolare, percorsi che attestano

⁹⁴ C. Ghisalberti, *Unità nazionale e unificazione giuridica*, Bari, Laterza, 2008, p. 227

⁹⁵ C. Ghisalberti, *Istituzioni e società civile nell'età del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2005, p. 44.

l'esistenza di numerosi e stretti legami e scambi culturali tra distinte aree geografiche della nostra penisola può confermare l'ipotesi di Ghisalberti di un possibile superamento della frammentarietà dell'Italia pre-unitaria. Il teatro italiano di cui ci siamo occupati nella tesi è, infatti, un teatro che viaggia al seguito di attori che si fanno portatori delle istanze culturali di diversi luoghi, agevolandone la commistione.

6. Drammaturgia in viaggio

La ricerca e l'analisi si sono orientate verso una campionatura del repertorio di compagnie 'erranti' lontano dai centri più importanti, ma 'stabili' per il gusto medio collaudato del pubblico di cui vanno alla ricerca.

Seguendo le tracce lasciate dai viaggi intrapresi da alcune formazioni teatrali e dai testi messi in scena lungo tutta la Penisola, sono stati reperiti e studiati alcuni copioni inediti e testi dimenticati nelle biblioteche e negli archivi di tutta Italia. Questo materiale, di fondamentale importanza, fino ad oggi non ha suscitato l'interesse degli studiosi poiché ha, di fatto, scarsissimo valore intrinseco: non si tratta né di testi particolarmente 'preziosi' dal punto di vista stilistico, né di lavori inediti, o di proprietà di un attore, di un drammaturgo o di una compagnia che hanno segnato in qualche modo la storia del teatro italiano preunitario. È materiale legato alla pratica teatrale e appartenuto soprattutto a compagnie popolari: copioni, nella maggior parte dei casi, molto usurati e poco leggibili perché ricchissimi di correzioni a lapis di mano dei diversi attori a cui sono appartenuti. Il nostro interesse verso tali documenti poggia proprio su queste caratteristiche: essi rappresentano la vita 'vera' delle compagnie teatrali di tutta la penisola.

Abbiamo concentrato la nostra attenzione sulle tre aree in cui si articola il teatro nella nostra penisola: il Nord, il Centro e il Sud. La nostra ricerca ci ha

portato quindi a esplorare i fondi poco frequentati di alcune delle più importanti biblioteche italiane.

Per quanto riguarda il Nord-Italia, Milano in particolare, oltre ai fondi librari della Biblioteca Braidense e dell'Archivio Storico Civico, la ricerca si è concentrata sul *Fondo Copioni Manoscritti* dell'Archivio della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e figli. Il fondo, di proprietà della Associazione Grupporiani e oggetto di un progetto di archiviazione e digitalizzazione da parte della Regione Lombardia, è apparso subito come uno degli esempi più interessanti di teatro popolare, in particolare del teatro di figura. Qui sono stati rintracciati numerosi copioni, firmati dai marionettisti, tutti esiti di riscritture o adattamenti, di testi originariamente destinati al teatro di prosa maggiore⁹⁶.

A Firenze invece sono stati indagati il *Fondo Stenterello* nella Biblioteca Moreniana⁹⁷ e il *Fondo Teatro Fiorentino* conservato nella Sezione Musica della Biblioteca Nazionale Centrale⁹⁸. I fondi sono costituiti soprattutto da copioni e piccoli libretti a stampa appartenuti a compagnie di teatro popolare toscano della seconda metà dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento.

Infine è stato studiato il Fondo De Martino nella Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, la sezione dedicata al teatro della Biblioteca Nazionale Centrale della città. Tra i numerosi copioni appartenuti alle compagnie napoletane che conserva si è scelto di analizzare alcuni manoscritti di Filippo Cammarano – autore dei primi decenni del secolo attivo al Teatro San Carlino – conservati nel Fondo De Martino.

⁹⁶ Molti di questi testi ci sono serviti per la trattazione e sono stati trascritti rispettando, di norma, punteggiatura, grammatica e sintassi originali anche se in alcuni casi era scorretta.

⁹⁷ L. Lapini, *Catalogo di stenterellate alla Riccardiana di Firenze* in «Quaderni di Teatro», I, n. 1, agosto 1978, pp. 81-109

⁹⁸ Un sentito ringraziamento alla dott.ssa Paola Gibbin, responsabile della Sezione Musica della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che ci ha permesso di visionare il materiale del Fondo Teatro Fiorentino nonostante fosse ancora in fase di inventariazione. Si tratta infatti della recente acquisizione, da parte della Biblioteca, del Fondo appartenuto alla Famiglia Castellani, proprietaria del Teatro Nazionale di Firenze già Teatro della Quarconia e del Giglio.

Di fronte al copioso materiale di drammaturgia popolare e ‘di consumo’ rinvenuto, ci siamo dedicati a rintracciare le possibili variazioni⁹⁹ di temi, trame o motivi che potessero essere rivelatori di quegli scambi teatrali di cui eravamo alla ricerca. Si possono infatti individuare numerosi titoli che, ad una attenta lettura dei copioni, risultano con evidenza adattamenti o riscritture di altri testi, in molti casi appartenenti alla tradizione teatrale italiana. I rimaneggiamenti a cui sono sottoposti risultano finalizzati a declinare la vicenda in una dimensione locale: il nuovo spettacolo, esito di questa trasformazione, risulta essere una contaminazione tra l’originale e le caratteristiche dell’area geografica in cui viene calato. Questo processo può dar luogo a un infinito numero di variazioni, ed entrarne nel merito è stato uno degli obiettivi prefissati in questo stadio della ricerca.

L’attenzione si è focalizzata, ad esempio, sulle variazioni che subiscono i testi goldoniani, opere che appartengono quindi alla tradizione teatrale italiana. Ci siamo così resi conto che le compagnie popolari della prima metà dell’Ottocento frequentano ancora assiduamente il repertorio del drammaturgo veneziano senza alcun tipo di ossequioso rispetto nei confronti dei testi originali. Oltre agli inediti copioni delle riscritture in dialetto napoletano della *Trilogia della villeggiatura*, abbiamo potuto leggere un adattamento fiorentino del *Servitore di due padroni*¹⁰⁰ e le diverse versioni delle *Baruffe Chiozzotte* (*Le baruffe delle Ciane*, opera a stampa in dialetto fiorentino e *Le baruffe delle Ciane di San Lorenzo con Stenterello disperazione degli amanti e perseguitato dal Cisca e dal Sangola*, copione conservato nella Biblioteca Moreniana di Firenze).

Oltre al repertorio di tradizione teatrale italiana, sono state verificate eventuali modalità di inserimento di temi o testi francesi (apprezzati e ricercati

⁹⁹ Mutuiamo il termine variazione dal lessico musicale. In musica il termine indica, rispetto all’originale dell’autore, una variante di poche note, anche di tempo lento, che può essere cantata da tutte le voci, anche da quelle non in possesso di tecnica d’agilità.

¹⁰⁰ Un usurato ma bellissimo copione conservato nella Biblioteca Moreniana la cui digitalizzazione è consultabile nel cd allegato alla tesi.

dal pubblico delle maggiori compagnie di prosa) nel repertorio popolare. È stata quindi individuata un'opera, datata 1825 e dal titolo *Il Medico e la Morte* di Salvatore Fabbrichesi (uno dei pochissimi testi scritti dal capocomico), che nasce proprio come commistione fra un testo francese (*Crispin médecin* di Hauteroche) e una fiaba europea, *Comare Morte*, raccolta dai Fratelli Grimm, nella loro prima edizione delle ben note fiabe del 1812-1815. Il testo di Fabbrichesi, già esito di una fusione tra testi, subirà, a sua volta, numerosi adattamenti che gli garantiranno la sopravvivenza nel repertorio teatrale di tutto l'Ottocento. Verrà, infatti, adattato in dialetto napoletano ancora da Filippo Cammarano (il copione è rintracciabile sempre nel Fondo De Martino della Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli) e in dialetto fiorentino (*Le cinque memorabili giornate di Mastro Stenterello Ciabattino ovvero il Medico e la morte*, il copione è conservato nella Biblioteca Moreniana). È utile segnalare che il testo di Salvatore Fabbrichesi trova il vero successo in ambito musicale, grazie all'adattamento operato dai musicisti Federico e Luigi Ricci prima a Venezia e poi a Parigi.

L'ultimo testo preso in considerazione dal nostro studio è *Ginevra degli Almier*, forse uno dei casi più eclatanti di opere adattate dell'Ottocento teatrale italiano e su cui l'analisi si soffermerà ampiamente nell'ultimo capitolo dello studio. Originariamente *Ginevra* è una leggenda orale fiorentina che Agostino Velletti, nel XVI secolo, mette per iscritto sotto forma di poema. Dopo una discreta fortuna editoriale, il soggetto, nella forma del dramma tragico, viene ripreso da Giuseppe Foppa, librettista e drammaturgo veneziano, appositamente per l'attrice Anna Fiorilli Pellandi che, nel 1798, lo mette in scena sul palcoscenico del Teatro Sant'Angelo di Venezia. Nel 1795 però Luigi Del Buono, lo Stenterello fiorentino, aveva già dato alle stampe una versione comica della stessa vicenda il cui successo percorrerà tutta la storia del teatro a venire. Se infatti, nella prima versione di Del Buono, non compare la figura di Stenterello, l'autore-attore non tarda ad inserirla nei

rimaneggiamenti, successivi alla prima pubblicazione, che lui stesso opererà sul testo. Accade così che la *Ginevra degli Almieri* fiorentina, con l'inserimento di Stenterello, è ancora oggi messa in scena dalle compagnie popolari toscane e, dato ancor più interessante, appartiene al repertorio del teatro di figura italiano. Ad attestarlo, oltre al repertorio delle moderne compagnie di burattini, un copione rinvenuto nel Fondo Copioni della Compagnia Marionettista Colla, nel quale Stenterello appare sostituito dal personaggio di Gerolamo (*Gerolamo ladro notturno e sfortunato ossia Ginevra degli Almieri*). Non è solo la versione comica fiorentina a giungere fino almeno al Novecento. Oltre alla fortuna del tema dei 'morti viventi' (ne è un noto esempio la Giulietta shakespeariana), è stata rintracciata una riproduzione fedele del dramma di Giuseppe Foppa nella sceneggiatura di uno dei primi film italiani per il cinema. Nel 1936, infatti, Guido Brignone, padre di Lilla Brignone, firma la regia proprio di *Ginevra degli Almieri* con Elsa Merlini nei panni della protagonista e un giovanissimo Amedeo Nazzari al suo debutto sul grande schermo, nel ruolo di Antonio.

Il lavoro nato dallo studio di questi materiali inediti, permette di ricostruire una mappa di alcune delle principali 'strade teatrali' che attraversano la penisola preunitaria da Nord a Sud. Ripercorrere i diversi 'fili rossi' riscontrabili all'interno della drammaturgia popolare della prima metà dell'Ottocento dimostra come la materia teatrale sia diffusa nell'Italia preunitaria in modo più uniforme di quanto farebbe supporre la sua geografia politica.

La presenza di questo repertorio, ampiamente trascurato dagli studiosi, ma con piena legittimità di appartenenza alla tradizione del teatro italiano, e la sua diffusione, per così dire, 'carsica' sul territorio della Penisola, conferma la persistenza di numerosi tentativi di ricerca di un'identità culturale e teatrale, spesso più dettata da necessità commerciali che da visioni ideologiche.

Tutta la Penisola è alla ricerca in questi decenni, dal punto di vista politico e culturale, di una precisa identità che, pur accogliendo stimoli dalle correnti culturali europee, sia in grado di valorizzare gli elementi caratterizzanti della tradizione italiana. Anche il mondo del teatro contribuisce a questa ricerca.

CAPITOLO I

LA DRAMMATURGIA DI CONSUMO: ADATTAMENTI E RISCRIITTURE

I primi decenni del diciannovesimo secolo vedono l'Italia al di fuori del flusso innovatore europeo che porta alla formazione di progressioni teatrali che, pur radicate nel rinnovamento settecentesco, si dimostrano capaci di dialogare con la temperie romantica.

Se la drammaturgia inglese ottocentesca non è particolarmente vivace, il teatro agito è una realtà vitalissima, ricca di grandi proposte spettacolari. Grazie a generi popolari di vastissimo successo (tra cui anche *music-hall* e *pantomime*), gli spettacoli assumono l'identità di «veri e propri mezzi di comunicazione di massa»¹⁰¹. Tale dinamismo è merito soprattutto della statura degli attori inglesi – Kemble, Kean e Macready tra gli altri - che, forti della tradizione shakespeariana, si rinnovano continuamente sulla scena¹⁰².

In Francia è la città di Parigi a catalizzare le migliori energie. Qui, nonostante la Restaurazione mantenga alcune delle regole restrittive dettate da Napoleone, il teatro conosce, a partire dal secondo decennio del secolo, un grande *exploit*. Si inaugurano numerose sale regolari - *Palais Royal* (1831), *Théâtre de la Renaissance* (1838), *Théâtre Historique* (1847) – a cui si aggiungono, lungo i boulevard parigini, luoghi destinati ai generi di intrattenimento più popolari. Un aspetto particolarmente significativo del teatro francese è la frenetica attività spettacolistica parigina che non trova alcun riscontro nelle

¹⁰¹ P. Bertinetti, *La scena inglese del Settecento e dell'Ottocento* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il Grande teatro Borghese...*, *op. cit.*, p. 317.

¹⁰² *Ivi*, pp. 323-332.

province del regno. Le piazze minori, infatti, sono il mero riflesso dell'attività teatrale della capitale di cui ospitano le compagnie e successi¹⁰³.

L'Italia non partecipa di questo grande afflato di progresso europeo ma non è sufficiente giustificare quello che all'apparenza può sembrare un anacronismo, con la situazione politica italiana.

Il panorama dei primi trent'anni del secolo risulta, a un primo sguardo, profondamente frazionato: il teatro appare in un primo momento giacobino, poi riformato (dalle compagnie stabili sovvenzionate) e poi borghese. Questa semplificazione mette in luce come non ci sia stata una vera continuità inventiva tra le generazioni e i teatri nazionali. Solo alcuni individui, «i primattori alfieriani – a cominciare dal Morrocchesi, Vestri e Pellico, la Marchionni e Giraud - seppero tessere dei fili di continuità personale comparabili con i valori delle continuità europee»¹⁰⁴.

La nostra drammaturgia nazionale si compone di tentativi frammentari, e spesso vani, di comporre testi rappresentativi di una drammaturgia italiana. I risultati – di natura quasi esclusivamente letteraria – pagano però lo scotto di essere slegati dalla pratica teatrale.

Uno dei possibili percorsi, utili a rintracciare i segni di un'identità nazionale nel contesto teatrale, è quello che prende l'avvio da un radicale cambio di prospettiva. Uno degli aspetti più significativi della prima metà di questo secolo è l'espansione del consumo culturale che si ripercuote anche sul pubblico: come accade anche nel resto dell'Europa, esso si amplia sensibilmente e acquisisce una forte connotazione popolare¹⁰⁵.

La storiografia ha sentito la necessità di separare l'esperienza teatrale italiana in due diversi, e per certi versi opposti, versanti: quello popolare e quello nazionale. Il primo, popolare,

¹⁰³C. Molinari, *La guerra dei teatri da Napoleone a Victor Hugo* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il Grande Teatro Borghese...*, *op. cit.*, pp. 467-511.

¹⁰⁴ C. Meldolesi – F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁵ Cfr. D. Sasson, *La cultura degli Europei. Dal 1800 ad oggi*, Milano, Rizzoli, 2011.

indubbiamente è un volto dello spettacolo italiano, quello di più umile origine, più burrascoso nei suoi sviluppi, più felice nelle sue affermazioni e nelle sue espansioni. Lo vediamo nascere dai saltimbanchi nelle piccole piazze, innalza dall'inizio lo stendardo della fame, ed è una fame mediterranea, sfrontata e persino ridente pur di sfuggire alla tragedia che le è insita. Lo vediamo accompagnarsi ad un nomadismo istintivo, irriducibile, che è sete di libertà, diffidenza verso ogni legame¹⁰⁶.

Il teatro cosiddetto 'nazionale' invece è lontano da queste esperienze, ha

il volto del tentativo ripetutosi per secoli dall'anelito dell'Alighieri, verso una unità nazionale, verso l'indipendenza e la libertà. Pubblico di questi spettacoli è naturalmente, in modo preponderante, la borghesia illuminata che da secoli tutto questo propugnava. I testi sono forniti dagli scrittori della letteratura nazionale che ogni volta tentano di esprimere queste complesse e perenni aspirazioni. Gli interpreti provengono generalmente dagli strati sociali più attivi nel preconizzare un rinnovamento civile e sociale¹⁰⁷.

Esiste quindi una netta frattura tra queste due anime che mantengono comunque continui contatti¹⁰⁸. Contribuiscono entrambe, in egual misura, ma con modalità profondamente diverse, alla composizione di un'identità nazionale che non si incarna in un modello centrale. La parcellizzazione politica ci aiuta a mettere in luce una delle caratteristiche fondanti della nostra penisola: non esiste, in Italia, una sola capitale culturale, oltreché politica. Al contrario di quanto accade a Parigi, dove la cultura teatrale francese coincide sostanzialmente con quella parigina, in Italia esistono tante capitali culturali quante sono le future regioni.

Le compagnie teatrali di questi primi decenni percorrono instancabilmente le strade che collegano i nodi culturali della penisola e mostrano con la loro attività «una tensione a superare i confini»¹⁰⁹ geografici. Il teatro nazionale in Italia, è «il teatro che più viaggia, è una rete di

¹⁰⁶ V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, p. 8.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 9.

¹⁰⁸ Al repertorio nazionale delle loro rispettive epoche, s'ispirano direttamente Antonio Petito e Eduardo Scarpetta, per le *parodie* che sono parte integrante delle loro rappresentazioni (e alle *parodie* intervenivano spesso in platea gli interpreti dei drammi parodiati). *Ivi* p. 10.

¹⁰⁹ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, *op. cit.* p. 136.

spostamenti»¹¹⁰ che favorisce inevitabilmente fruttuosi contatti tra realtà geografiche e culturali diverse. Ne è un esempio Salvatore Fabbrichesi che importerà a Napoli, attraverso il palcoscenico del Teatro dei Fiorentini, una drammaturgia in lingua con cui i drammaturghi del San Carlino, tra cui Salvatore Cammarano, si confronteranno. Da queste influenze nascono tensioni che portano il teatro popolare a uscire dal proprio confine naturale, accogliendo stimoli esterni al recinto provinciale.

In una penisola ricca di capitali è necessario tener presente il valore della continua tensione tra le diverse identità, alimentata dalla rete di spostamenti di attori e compagnie su cui, da sempre, si regge il teatro italiano. Questa caratteristica ha radici anche nei secoli precedenti. Come anticipato, gli studi sul Settecento teatrale ha individuato, lungo tutta la penisola, «quattro ‘regioni teatrali’ connotate da diversi sistemi di produzione e distribuzione degli spettacoli: la Lombardia (termine che tanto nell’accezione antica che in quella dei comici indica la Lombardia, il Veneto e gli stati Emiliani), la Toscana, Roma e il napoletano»¹¹¹. In particolare è la Lombardia una delle regioni-chiave per la geografia teatrale della penisola. L’area padana rappresenta un bacino importante di formazione e raccolta di compagnie che, da un lato, attira a sé attori da tutti i centri italiani, dall’altro esporta spettacoli che percorrono, al seguito dei comici, tutta l’Italia.

Nella penisola settecentesca sono presenti almeno due sistemi teatrali tra loro distinti: il Sud Italia, sostanzialmente basato sull’attività di compagnie stanziali legate ad alcune importanti sale teatrali¹¹², e il Nord, caratterizzato da una ricchezza di circuiti alimentata dalla pratica delle compagnie di giro. Gli attori che si trovano a lavorare al Nord, avvezzi agli spostamenti, si spostano

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ G. Guccini, *Il teatro italiano nel Settecento*, op. cit., p. 54.

¹¹² Si vedano le vicende del Teatro San Carlino in S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935.

anche al Sud favorendo continue sinergie e assidui scambi con le esperienze teatrali meridionali, soprattutto napoletane¹¹³.

Non è un caso se Andrea Perrucci, nel suo *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, ricordi un noto proverbio napoletano «lazzi napoletani e soggetti lombardi»¹¹⁴, a sottolineare la naturale commistione tra i punti di forza delle compagnie napoletane, dialettali, e di quelle lombarde, che recitano in lingua.

È necessario però non incorrere in generalizzazioni che possano distorcere la realtà: credere «che teatro in lingua voglia dire teatro a dimensione nazionale e che teatro dialettale voglia dire teatro a dimensione regionale»¹¹⁵ porta a prendere un abbaglio. Alcuni esponenti del teatro dialettale tendono a uscire dai propri confini e a confrontarsi con testi in lingua: Salvatore Cammarano, ad esempio, immette nei suoi copioni dialettali, destinati alla compagnia del Teatro dei Fiorentini di Napoli, numerosi spunti drammaturgici che gli derivano probabilmente dalla frequentazione del palcoscenico del Teatro dei Fiorentini. Accade però anche il contrario: alcuni attori che recitano 'in lingua' tendono a radicarsi in ristretti orizzonti provinciali. Giuseppe Moncalvo ne è un esempio: è *caratterista* all'interno di diverse compagnie che recitano anche in lingua, fino agli anni Venti, quando mette a punto il personaggio del milanese Meneghino¹¹⁶.

È utile sottolineare che anche le compagnie cosiddette 'nazionali' sono composte da diverse matrici linguistiche. Sono decenni in cui, infatti, non è ancora diffuso l'italiano nella lingua di uso quotidiano¹¹⁷:

¹¹³ Il Teatro dei Fiorentini di Napoli è un vero e proprio avamposto dei comici lombardi: A. Scalera, *Il Teatro dei Fiorentini (dal 1800 al 1860)*, Napoli, Melfi e Gioele, 1909.

¹¹⁴ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, Muzio, 1699, p. 342, cito da B. Croce, *I Teatri di Napoli*, Milano, Adelphi, 1992, p. 49.

¹¹⁵ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit., p. 136.

¹¹⁶ A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario in Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 167-187.

¹¹⁷ Per questo tema si veda anche S. Ferrone, T. Megale, *Il Teatro dell'età romantica in Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Malato, *Il primo Ottocento*, op. cit., pp. 1080-1082.

né già si può dare una lingua comune, la quale comunemente sia parlata; poiché ad esser tale se la richiederebbe fra chi la parla comunanza di vivere, di abitare, di conversare , di usi, di consuetudini, di machine, di strumenti, d'utensili, e in somma di tutto: il che non è possibile che abbia luogo né tampoco dentro ad una stretta circonferenza di dominio¹¹⁸.

Indubbiamente significa che

il concerto di voci d'uno spettacolo «in lingua», quand'era eseguito da attori competenti, aveva una piacevolezza che però lasciava trasparire quasi di necessità, sotto l'idioma letterario, sotto la sua appropriata dizione, l'eco delle inflessioni regionali, l'eco del Sud e del Nord¹¹⁹.

Le compagnie che percorrono l'Italia pre-unitaria, anche se veicoli di un teatro di prosa nazionale, sono l'inevitabile frutto di commistioni linguistiche che arricchiscono le loro esibizioni. Le inflessioni dialettali della recitazione degli attori aiutano a creare preziosi legami tra il palcoscenico e la platea, composta per la maggior parte di spettatori che non utilizzano ancora l'italiano nell'uso comune della lingua. Benché gli scambi fra regione e regione «siano parecchio più intensi che nei secoli precedenti, l'italiano è ancora essenzialmente lingua scritta e, fuori dall'Italia centrale, pochissimo parlata»¹²⁰.

Lo sottolinea lo stesso Ugo Foscolo, in uno dei suoi discorsi sulla lingua:

Le persone educate negli altri paesi d'Europa si giovano della lingua nazionale, e lasciano i dialetti alla plebe. Or questo in Italia è privilegio solo di chi, viaggiando nelle province circonvicine, si giova d'un linguaggio comune tal quale tanto da farsi intendere, e che potrebbe chiamasi mercantile ed itinerario. Bensì chiunque, dimorando nella sua propria, si dipartisse appena dal dialetto del municipio, affronterebbe il doppio rischio e di non lasciare intendere per niente del popolo e di farsi deridere nel bel mondo per affettazione e letteratura¹²¹.

Gli attori, con il loro linguaggio, «mercantile e itinerario», contribuiscono, in una penisola ancora politicamente e culturalmente

¹¹⁸ G. Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, Milano, Bianchi, 1838-1841, Vol.II, p. 168, cito da L. Serianni, *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 78.

¹¹⁹ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit., p. 137.

¹²⁰ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2010, p. 533.

¹²¹ U. Foscolo, *Discorso III sulla lingua italiana*, in *Prose letterarie*, Firenze, 1851, vol. IV, p. 187.

frazionata, sia a saldare i rapporti tra diverse aree geografiche, sia a colmare la distanza tra diversi livelli culturali. Proprio sul palcoscenico tale distanza si trasforma in dinamicità che, soprattutto in ambito teatrale, riesce a connettere «il ‘nobile’ e il ‘volgare’, il ‘grande’ ed il ‘meschino’, l’alto e il basso»¹²². Si tratta di una circolazione fra diversi livelli che si può rintracciare in qualsiasi contesto culturale ma che, proprio nel teatro, è particolarmente rilevante.

Per comprendere fino in fondo i primi decenni dell’Ottocento è necessario considerare il rapporto tra la cultura che possiamo definire ‘di consumo’, e la cultura alta che, apparentemente, non ha una ricaduta diretta sui temi e sui modi della drammaturgia di matrice popolare che appare interessante sviluppare. Tra le due aree esiste un forte sistema di influenze che crea un infinito numero di variazioni possibili della materia teatrale. La loro reciproca influenza tra diverse istanze culturali, dà luogo ad un «ipersistema espressivo romantico», ovvero

una vastissima area di produzione letteraria, e teatrale, in cui temi, immagini, modelli di espressione provenienti dalla cultura romantica ‘alta’, francese, inglese e tedesca, vengono ripresi e sfruttati in opere di vasta diffusione commerciale (di consumo si direbbe oggi) che, fin dai primi anni del secolo, [...] costituiscono un potente tramite di volgarizzazione delle idee romantiche, con profonda influenza sul costume, sulla mentalità, sul modo di parlare e persino di vestire¹²³.

Appare necessario ribadire che qualsiasi periodo storico ha in sé questo sistema di scambio tra diversi livelli della propria cultura ma che non sempre esso è così palese e diffuso come nei primi decenni del secolo XIX. A questa altezza cronologica lo sviluppo della stampa e il conseguente diffondersi di opere di vasta diffusione commerciale tra i ceti medi e i medio-bassi, fanno da ‘cassa di risonanza’ alla letteratura più impegnata. Il riflesso dell’attività *dell’élite* intellettuale giunge a un pubblico composito: ricchi possidenti, ma anche impiegati e piccoli commercianti, che hanno ora accesso a prodotti culturali a basso prezzo. Accade che

¹²² C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit. p. 138.

¹²³ F. Della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino, Edt, 1991, p. 10.

quasi nello stesso periodo in cui il Romanticismo appare nelle opere rivolte a lettori più seri, la nuova poesia, il teatro, la narrativa e la storia vengono scritte per molti nei ceti inferiori¹²⁴.

Nei secoli precedenti, in Francia, ciò che circola «tra la gente comune dentro e fuori le città – attacchi satirici, almanacchi, vite di santi – esprime una autonoma cultura folklorica in gran parte non sfiorata da valori d'élite»¹²⁵. Al posto di questa duratura tradizione, diffusa anche in Italia, inizia ad affermarsi, verso la fine del XVIII secolo, una nuova letteratura popolare (ma anche una nuova drammaturgia) più aperta all'influenza intellettuale d'élite¹²⁶. A tal proposito Allen riporta l'esempio, particolarmente interessante per il nostro ambito, dei mimi:

erano stati comuni nelle strade di Parigi durante l'*ancien régime* (soprattutto a causa del freno imposto dal monopolio del *Théâtre français* su tutte le produzioni teatrali), nel diciannovesimo secolo, invece, più elaborati *vaudivilles* musicali e commedie vennero rappresentati in teatri ad un pubblico molto più vasto¹²⁷.

Le basi sociali di questo romanticismo popolare, diffuso a vari livelli in tutta Europa, vanno cercate anche nell'espandersi dell'industria editoriale.

La città italiana in cui la stampa ha un maggior sviluppo è senza dubbio Milano che, con la Restaurazione, inizia ad essere una capitale culturale ed economica europea, sottraendo a Venezia il primato conquistato nei decenni

¹²⁴ J. S. Allen, *Il romanticismo popolare. Autori lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 43. James Smith Allen ha definito questo tipo di cultura, a cui ha dedicato un ampio studio circoscritto all'ambito francese, «romanticismo popolare».

¹²⁵ *Ivi*, p. 44.

¹²⁶ In Italia tra i primi a interessarsi allo studio filologico e letterario della cultura popolare pre-romantica, è Alessandro d'Ancona che, accanto ai suoi fondamentali studi sul teatro italiano, pubblica, a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento, una serie di studi sulla letteratura e sulla poesia italiana. Oltre alla raccolta *Canti e racconti del popolo italiano* del 1870, ripubblica anche poemetti, diffusi in forma prevalentemente orale nei secoli precedenti, quali *Attila, fiagellum Dei*, *La leggenda di Sant'Albano*, *La storia di San Giovanni Boccadoro*, *La leggenda di Adamo ed Eva* e *La storia di Ginevra degli Almieri*. In particolare *Ginevra degli Almieri* è, per il nostro lavoro di ricerca, particolarmente significativo: si tratta infatti di una delle vicende - di cui ci occuperemo in un capitolo appositamente dedicato - che la drammaturgia romantica popolare mutuerà dalla tradizione italiana, attraverso la forma dell'adattamento, sia in prosa che in musica.

¹²⁷ J. S. Allen, *Il romanticismo popolare, op. cit.*, p. 44.

precedenti. Nella città lombarda si organizza un sistema imprenditoriale e di mercato che agevola la produzione libraria, giornalistica e letteraria¹²⁸, tanto che Leopardi scrive all'amico Francesco Cancellieri che, in questa città, «si stampa quel che si vuole da chi ha la fortuna di trovarvisi, e tutto a conto degli stampatori e con sicurezza dell'esito»¹²⁹.

L'appartenenza a questo ipersistema espressivo, basato sulla reciproca influenza della cultura 'alta' e di quella 'bassa' è evidente in gran parte delle opere teatrali, soprattutto in quelle musicali, di maggior successo che possiamo definire 'di consumo' ovvero costruite appositamente per raggiungere un vasto pubblico. L'esempio dell'opera di Verdi è particolarmente calzante a questi decenni in cui il teatro musicale è la tipologia di spettacolo preponderante nel sistema produttivo italiano. La *Traviata* esemplifica il sistema di rappresentazione (musicale e non) di cui fa parte la produzione verdiana. Essa trascende il contesto socio-culturale da cui è stata generata, per giungere ad una popolarità che possiamo definire metropolitana¹³⁰. Violetta Valery è, infatti, un personaggio creato originariamente da Dumas fils per il suo romanzo la *Signora delle Camelie*. A sua volta l'autore francese, per narrare l'amore di Marguerite Gautier e Armando Duval, s'ispirò al personaggio, realmente esistito, di Marie Duplessis, pseudonimo di Alphonsine Rose Plessis, celebre cortigiana parigina con cui il romanziere ebbe una relazione amorosa. Proprio il fatto che la stessa vicenda subisca numerose variazioni che la trasformano da esperienza della vita reale, in romanzo prima e in opera teatrale e musicale poi, ci induce a riflettere sui sistemi di scambi a diversi livelli della cultura che alimentano il successo di alcune opere come quella verdiana.

¹²⁸ È il caso delle numerosissime opere stampate a Milano dal lungimirante editore Placido Maria Visaj che stampa piccoli opuscoli di opere teatrali a poco prezzo nella collana «Biblioteca Ebdomadaria teatrale». M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 51-52.

¹²⁹ *A Francesco Cancellieri, Recanati, 20 dicembre 1816*, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1934, vol. I, p. 41.

¹³⁰ E. Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata di Verdi*, Torino, Edt, 2008.

I. 1. Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo: i due opposti del sistema teatrale romantico

All'interno di questo sistema di rappresentazione fondato sulla reciproca influenza di aree culturali diverse, si possono quindi enucleare chiaramente due livelli di espressione teatrale che coesistono e si alimentano vicendevolmente: quello più popolare, legato al mondo dell'intrattenimento, e quello intellettuale e impegnato. Entrambi questi estremi sono presenti nel mondo teatrale e all'interno di questa dicotomia si sviluppa questo lavoro di ricerca.

L'esemplificazione di questi due mondi si personifica in due tra i più significativi interpreti del teatro preunitario: Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo. I due attori, infatti, sono l'emblema di due diversi, ma complementari, aspetti del sistema teatrale italiano.

Modena teorizza - e mette in pratica con il proprio percorso artistico e politico - il teatro come gesto civile, stabilendo un forte legame tra pratica scenica e passione politica.

Lo sforzo di Modena di sottrarre il teatro alla routine commerciale e di restituirlo in forma di gesto civile, come si dice nel *Teatro educatore*, o in forma di avvenimento, come si ricava dai suoi progetti di teatro nazionale, deriva da questo: l'Italia era frantumata dai dislivelli economici e territoriali che andavano a vantaggio di ristretti strati parassitari; battere il commercio in teatro significava combattere i dislivelli, operare a favore della borghesia popolare che andava servita nei suoi ideali di uguaglianza¹³¹.

L'attore vive a fondo i valori del suo tempo e attraverso la sua politica e il suo teatro tenta di contrastare lo spirito moderato della grande borghesia in ascesa¹³². I principi mazziniani di filantropia e uguaglianza sono la vera guida

¹³¹ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena...*, *op. cit.*, p. 48. Su Gustavo Modena si veda anche dello stesso autore, il saggio *Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», n. 21-22, a. 1983, pp. 16-27.

¹³² C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena...*, *op. cit.*, pp. 48-49.

per il suo lavoro: «il povero [...] non ha il tempo e i denari d'apprendere sui libri doveri d'uomo e cittadino. E dovrà il teatro tenergli luogo di scuola»¹³³. Il lavoro di riforma da lui impostato comprende anche la recitazione a cui conferisce una nuova dignità: in lui c'è una sfasatura

tra recitazione e testo drammatico, gusto corrente, abitudine del pubblico, in una parola fra rappresentazione in atto e tradizione [...]. L'uso della sfasatura corrisponde alla sfasatura tra nazione e governo, così come esisteva (o doveva esistere) nell'Italia ottocentesca. La recitazione di Modena perciò poggiava su un'autentica tensione rivoluzionaria¹³⁴.

Se la vita artistica e personale di Modena è tutta votata ad incidere, attraverso il teatro, sulla società, Giuseppe Moncalvo sembra il suo esatto contrario. È impresario, capocomico e attore e si dedica, nei panni di Meneghino, al pubblico popolare, soprattutto milanese e lombardo, assecondandone i gusti¹³⁵.

Gustavo Modena, in un noto articolo scritto per il *Messaggiere Torinese*, dedica parole di grande stima a Giuseppe Moncalvo:

Ti ringrazio, o mio buon Moncalvo, lume e splendore dei Meneghini, ti ringrazio dell'oblio che tu spargi sulle mie pene, del sorriso che chiami sulle mie labbra, della serenità che trasfondi nel mio cuore. O che sia servitore in Venezia, tu ti accinga al servizio dei due padroni, o sia che barbiere in Gheldria, tu abbia la lingua più affilata di un rasojo, o sia che scudiere in Benevento, tu t'incolga nel concistoro delle streghe, sempre spontaneo, sempre spiritoso, sempre giocondo, tu semini la gioja, tu ecciti gli applausi, tu desti l'ammirazione. O quanti attori che calzan coturno e veston manto, debbono umiliarsi dinanzi alla tua modesta livrea! O quanti Edipi, quanti Eteocli, quanti Filippi, quanti Agamennoni si terrebbero fortunati di esser Meneghini!¹³⁶

¹³³ G. Modena, *Il teatro educatore*, in «L'Italiano», 31 ottobre 1936, ora in *Il Teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Vol.V, Tomo I, pp. 273-78.

¹³⁴ C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena...*, *op. cit.*, p. 60-61.

¹³⁵ Per un profilo biografico di Moncalvo si vedano: A. Colomberti, *Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780 compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880* (Roma, Biblioteca Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 22); A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo...* *op. cit.*; L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, s.v.; A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario* in *Lingua e Lingue del Teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 167-187.

¹³⁶ «Messaggiere Torinese», 10 ottobre 1856, in A. Brofferio, *Prose scelte di Angelo Brofferio*, Alessandria, Capriolo, 1839, vol. I, pp. 74-75. La citazione è tratta da A. Bentoglio, *Giuseppe*

L'interprete di Meneghino, «sotto la forma allettatrice d'una facezia e d'un sorriso» emette «sentenze [...] piene di savia filosofia» e tenta di «smascherare il vizio, l'ipocrisia, la corruttela de' cuori»¹³⁷. Solo intorno al 1848, in significativo ritardo rispetto alla passione politica di altri attori (tra cui proprio Modena), assume anche un'inclinazione politica, promuovendo serate patriottiche in cui recita anche con il giovane e fervente Ernesto Rossi¹³⁸.

Siamo di fronte quindi a due personaggi collocabili agli antipodi della cultura teatrale pre-unitaria, l'uno imbevuto di intellettualismo politico (ma comunque profondamente legato alla pratica scenica tanto da fare della recitazione una delle colonne portanti della sua riforma) e l'altro pervaso da una attenzione specifica verso il pubblico popolare. La storiografia ha però sempre ritenuto degna di studio approfondito solo la figura Gustavo Modena: egli, infatti, pur provenendo da una famiglia di comici rappresenta, agli occhi degli studiosi, un modo di fare teatro basato su un chiaro pensiero teorico ritenuto da più parti, e opportunamente, rivoluzionario. L'attenzione riservata a Modena ha messo però in ombra quei teatranti che, pur non rappresentando l'eccellenza intellettuale della categoria, ne costituiscono senza dubbio la gran parte. Giuseppe Moncalvo appare forse uno fra gli esponenti più significativi di questa seconda categoria.

A partire da tale presupposto risulta quindi di significativa importanza lo scambio di opinioni che intercorre tra i due attori. Modena, infatti, pubblica su un periodico milanese una lettera¹³⁹ indirizzata al vecchio interprete di

Moncalvo, Meneghino, attore e impresario in *Lingua e Lingue del teatro italiano*, a cura di P. Puppa, *op. cit.*, pp. 167-187. Il testo citato si riferisce a spettacoli che fanno parte del repertorio popolare italiano quali *Il Servitore di due padroni* di C. Goldoni, *Le streghe al noce di Benevento*, leggenda che giunge in palcoscenico sottoforma di balletto, di commedia e di opera lirica, e il *Barbiere di Gbeldria*, commedia in cinque atti di F. Avelloni.

¹³⁷ G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista drammatico Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni, e testamento*, Milano, Brambilla, 1858, p. 16.

¹³⁸ A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario* in *Lingua e Lingue del teatro italiano, op. cit.*, p. 181.

¹³⁹ *Condizioni dell'arte drammatica in Italia. Brano di una lettera a Giuseppe Moncalvo* in «L'Italia Musicale. Giornale di Letteratura, belle arti, teatri e varietà», Milano, 30 giugno 1858, n. 52.

Meneghino che, ai suoi occhi, appare presumibilmente come il più insigne rappresentante di un teatro meramente commerciale. Dal canto suo Moncalvo risponde all'intervento dell'attore, intriso d'impegno civile e teoria drammatica, con la pubblicazione della sua autobiografia¹⁴⁰. L'attore lombardo quindi risponde alle critiche di Modena con la sua stessa vita ed esperienza artistica, valorizzando proprio il suo fecondo rapporto con il pubblico.

Entrambi gli scritti sono pubblicati nel 1858, poco prima quindi della morte dei due attori (Moncalvo morirà nello stesso 1858 e Modena nel 1861) e, anche per questo motivo, devono essere considerati, soprattutto per quanto riguarda Moncalvo, considerazioni consuntive di un lungo percorso artistico e valutazioni personali sulla generale condizione dell'arte drammatica. Pur essendo nota alla critica, l'autobiografia di Meneghino non è mai stata studiata come risposta alla lettera di Gustavo Modena. Questo nuovo approccio permette di leggere in modo diverso i due documenti e di considerarli quasi i manifesti dei due poli del mondo del teatro, quello intellettuale e impegnato e quello popolare, all'interno dei quali si muove la nostra ricerca. Inoltre l'attenta lettura dell'autobiografia di Moncalvo ci invita a rivalutare quella larga fascia di attori di stampo popolare che compongono la maggior parte delle compagnie di prosa della penisola e che, nella maggior parte dei casi, non suscitano l'interesse della critica.

L'attore milanese, in una nota a margine della sua autobiografia, scrive:

[...] sarei stato in obbligo, all'onore ricevuto dal Gran Gustavo Modena, di rispondere alla compitissima sua lettera a me diretta nel giornale «L'Italia Musicale»; ma nol faccio per due forti motivi: il primo perché non ho quel talento necessario per iscrivere in conformità al sublime artista, unico in giornata, maestro dell'arte e profondo letterato; secondo perché in alcuni articoli siamo discordi di parere, ed io che mi credo debolissimo in confronto del

La lettera è stata pubblicata in A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo...*, *op. cit.*; poi ripresa da T. Grandi in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1957 e infine pubblicata da W. Monaco, *La Repubblica del teatro...* *op. cit.*

¹⁴⁰G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo...*, *op. cit.*

mio amico Gustavo, non ho voluto contraddire a certi punti i più essenziali¹⁴¹.

Il tema che, infatti, Modena affronta nella lettera pubblicata su *L'Italia Musicale*, riguarda da vicino Moncalvo e risulta particolarmente interessante per il nostro studio. Riprendendo argomenti già affrontati a partire almeno dal 1836, nel suo *Il Teatro educatore*, si rivolge direttamente all'attore milanese concentrandosi su due aspetti che a suo parere caratterizzano la pratica teatrale a lui contemporanea: la commercializzazione e la sostanziale mercificazione dell'arte. Modena scrive:

[...] in faccia alla legge, nell'ordine civile pei governi, pei municipi, pei nobili consorzi e pei barattieri noleggiatori di teatri, il teatro è bottega: lo è anche nell'opinione delle moltitudini, che esigono spassi e sollazzi con risparmio, non educazione dello spirito e del cuore. L'impresario è bottegaio, l'artista è merce, e siccome l'artista preso a' capelli dal bisogno, deve poi mutarsi in impresario, le due nature si congiungono e ti danno bottegaio e mercanzia in una sola persona¹⁴².

Inevitabile che, volendo puntare il dito contro un sistema artistico che ritiene degenerato a causa della sua mercificazione, trovi in Giuseppe Moncalvo il miglior bersaglio. Meneghino, con la sua carriera artistica, rappresenta un teatro che non s'ispira religiosamente ai principi dell'arte drammatica ma, al contrario, asseconda i gusti del pubblico pur di riempire la sala: quindi è insieme 'bottegaio' - Moncalvo è capocomico e impresario sin dall'inizio della sua carriera - e 'mercanzia' - nei suoi spettacoli infatti vende se stesso, nei panni dell'amato carattere milanese. Dal canto suo però l'attore, nella sua autobiografia, pur nell'ossequioso rispetto che dimostra nei confronti del noto collega, non si esime dal criticare, pur velatamente, alcuni aspetti del teatro a lui contemporaneo, che non sono estranei nemmeno alla vita artistica di Gustavo Modena:

¹⁴¹ *Ivi*, p. 38.

¹⁴² *Condizioni dell'arte drammatica in Italia. Brano di una lettera a Giuseppe Moncalvo* in «L'Italia Musicale. Giornale di Letteratura, belle arti, teatri e varietà», Milano, 30 giugno 1858.

I giornalisti blaterano contro la Ristori, contro Modena, perché dicono che sono circondati da un ammasso di cani; ma possono eglino completare una buona compagnia, o vogliono? Messer no. Gli artisti della giornata giudicati valenti dal pubblico non vanno né con Modena, né colla Ristori, oppure, se per accidenti ci vanno, più di un anno non vi restano; perché, l'amor proprio e un poco di ragione fanno sì che terminato l'anno se ne fuggono e tutto ciò per quella maledetta larva dell'invidia, tiranna del genere umano e che è connaturale anche fra gli animali¹⁴³.

Tra le righe si comprende come Moncalvo abbia intuito la strada che intraprenderà il teatro italiano nei decenni a venire. Avverte infatti che il vero successo si regge sempre di più sulle doti del singolo attore, artisticamente dotato e amato dal pubblico: il che se, da un lato, garantisce il buon esito, soprattutto economico, della recita, dall'altro condiziona fortemente gli equilibri interni alla compagnia. Poco oltre, infatti, l'attore milanese rimpiange ciò che lui stesso definisce «il metodo antico»:

se i comici, ossia drammatici, non ritorneranno sulle antiche tracce, con abbellire perpetuamente l'assolutismo, non vi saranno mai valenti attori ed attrici, e se dalla natura ne sortirà qualche genio, si deve dire: un nocce sola in un sacco non fa rumore, ma ci vuole il complesso¹⁴⁴.

Il vecchio attore si rende conto che all'orizzonte s'intravede qualcosa di nuovo. Sono in effetti anni che fanno da spartiacque generazionale: nel 1855 termina l'esperienza della Reale Sarda, Bon smette di recitare e Modena avvia l'ultima sua serie di dialoghi satirici. Sta sorgendo, nel frattempo, una nuova generazione di attori: la grande triade del teatro italiano - Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini (le «noci sole in un sacco») - nobilita l'arte drammatica non solo con il rinnovamento della tecnica ma soprattutto con l'acquisizione di un peso sociale che permette al teatro di diventare rispettato e rispettabile. Questi nuovi attori mietono successo all'estero grazie alle ultime recite della Reale Sarda - è il caso di Ernesto Rossi e di Adelaide Ristori a

¹⁴³ G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo*, op. cit., p. 21.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 32.

Parigi - e importano in Italia, proprio negli anni cinquanta, la drammaturgia shakespeariana.

Meneghino vede, forse proprio nella nascita di queste nuove figure d'attore, il deperimento dell'arte drammatica che, secondo lui, non è da imputare a un'errata politica economica o alle abitudini del pubblico, ma agli attori stessi che appesantiscono il teatro con un lusso smodato e spese troppo onerose:

Io ne' miei cenni drammatici (e avrò forse sbagliato) provo che il deperimento della drammatica non dipende dal pubblico, né dai governi, né dai ricchi, ma bensì dalla superbia e crassa ignoranza d'alcuni artisti, e pel troppo lusso, e per le vistose paghe della giornata¹⁴⁵.

Anche Gustavo Modena sente intorno a sé un momento di crisi, costruisce il suo intervento proprio come un'accusa ai governi che non si prendono la responsabilità di svincolare l'arte drammatica dalle sue necessità commerciali e invita anche la stampa di settore a riflettere e a dare spazio sui propri giornali a questo tema:

L'anziano Pirata e gli altri molti giornali teatrali farebbero opera coscienziosa ed utile se posassero un po' lo staffile per meditare e svolgere questo problema: *Se e come sia possibile svincolare l'arte drammatica dalle necessità commerciali*. E i giornali gravi, i grandi giornali, potrebbero paranco dare un pensiero alla stessa questione, posta così: *Se l'arte rappresentativa possa esser rivolta alla educazione dei popoli, quindi se dalla sfera de' commerci debba essere richiamata al Ministero della pubblica istruzione*. Ma essi sdegnano di farne soggetto a discussioni: *non concessere columnae*. Le colonne dei giornali seri non han posto per queste futilità [...] ¹⁴⁶.

Modena e Moncalvo sembrano trovarsi su due posizioni distanti e non sembra esserci un territorio comune tra i due attori: l'uno dedito al teatro popolare, e appiattito su esigenze strettamente economiche, l'altro concentrato sull'educazione del popolo attraverso la scena. La loro carriera artistica si svolge però negli stessi decenni ed entrambi, pur con modalità

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁴⁶ *Condizioni dell'arte drammatica in Italia. Brano di una lettera a Giuseppe Moncalvo* in «L'Italia Musicale...», *op. cit.*

diverse, riflettono le caratteristiche del contesto storico e artistico che, necessariamente, condividono. Rappresentano proprio la cultura ‘bassa’ e la cultura ‘alta’ che, in ambito teatrale, inevitabilmente si trovano a condividere lo spazio comune del palcoscenico e quindi, necessariamente, ad influenzarsi reciprocamente¹⁴⁷. Non è un caso che, proprio negli stessi anni, sentano il bisogno di scrivere intorno ad una crisi del teatro e che entrambi si accorgano, da veri uomini di teatro, che un’altra generazione è già alle porte.

La chiave per comprendere il sistema teatrale ottocentesco sembra possa consistere proprio nel portare alla luce il circuito che favorisce lo scambio osmotico tra questi due tipi di cultura che, proprio di qualsiasi società moderna, trova nell’Ottocento la sua piena espressione. La discesa nel popolare, attraverso una ricognizione drammaturgica, ci restituisce un panorama del mondo teatrale che appare, oltre che profondamente ricco e fortemente stratificato, pervaso da un sistema di influenze a vari livelli tanto che la ricercatezza intellettuale arriva a incrociarsi e a fondersi con le esigenze di spettacolo più popolari.

I. 2. Il repertorio popolare di commercio: adattamenti e riscritture

A differenza del teatro di prosa maggiore, la drammaturgia e la pratica teatrale ‘di consumo’ sono state sempre considerate solo come la declinazione regionale, o provinciale, di spettacoli destinati ad un pubblico socialmente e culturalmente subalterno. Per questo motivo tale repertorio, spesso difficile da rintracciare e decifrare, soprattutto per il periodo pre-unitario non è mai stato osservato e studiato con interesse e, soprattutto, contestualizzato adeguatamente. I testi presi considerazione testimoniano invece, con chiarezza, l’esistenza di una solidissima rete di scambi tra diversi livelli e tra

¹⁴⁷ È noto alla storiografia il successo della messa in scena in chiave parodica da parte di Luigi Duse del cavallo di battaglia di Modena, *Luigi XI* di C. Delavigne con il titolo, in dialetto padovano, *Luigi Undèse*.

regioni diverse che appare fondante nella costituzione dell'identità pre-unitaria, in particolar modo teatrale. I repertori popolari esemplificano perfettamente l'ipersistema espressivo di cui sono esito: in questa tipologia di offerta spettacolare esiste un evidente reciproco influsso tra istanze culturali intellettuali e popolari.

I numerosi manoscritti e le edizioni a stampa, individuati durante il nostro percorso di ricerca, non sono mai stati ritenuti, prima di oggi, degni di studio approfondito proprio perché, non appartenendo alla letteratura 'codificata', non sono materiali stilisticamente raffinati. Tale documentazione, anche a causa del suo scarso valore letterario, è dispersa nelle biblioteche e negli archivi di gran parte delle città italiane e, in molti casi, non è nemmeno catalogata ma solo depositata in attesa di suscitare qualche interesse nello studioso o nell'istituzione¹⁴⁸.

Questo materiale, scarsamente apprezzato e 'sotterraneo', risulta invece prezioso. Attraverso la lettura di copioni manoscritti, infatti, emerge la possibilità di avere una definizione più completa del panorama spettacolare ottocentesco che comprenda anche le esperienze meno 'nobili' ma altrettanto significative del teatro italiano che, in molte città medie e piccole, spesso rappresentano l'offerta spettacolare preponderante.

Lo studio di questi manoscritti è fondamentale per avere una visione più chiara di quella che poteva essere la pratica teatrale più diffusa che, per sua natura, risulta tanto fluida e multiforme da apparire spesso indefinibile. Nel caso dei documenti presi in considerazione, le note a margine dei copioni, le innumerevoli correzioni dei nomi dei personaggi, i timbri della censura e gli elenchi degli attori vergati a mano sul frontespizio del copione, rappresentano

¹⁴⁸ È il caso del prezioso *Fondo Stenterellate* della Biblioteca Moreniana di Firenze a cui Lia Lapini ha dedicato un saggio (L. Lapini, *Catalogo di stenterellate alla Riccardiana di Firenze* in «Quaderni di Teatro», *op. cit.*). Segnaliamo anche il *Fondo Teatro Fiorentino*, ancora in attesa di catalogazione definitiva, depositato nella Sala Musica della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Di altra natura, perché dedicato al teatro di figura, ma non meno interessante, è il nutrito *Fondo Copioni* della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli che è oggetto, in questi anni, di un progetto di parziale catalogazione e digitalizzazione.

una e vera e propria finestra aperta sulla vita teatrale che permette spesso di comprendere da vicino i mutamenti interni della struttura della compagnia.

La prima metà dell'Ottocento va, infatti, considerata un'epoca di profonda riforma del lavoro dell'attore che cerca di adeguarsi allo svolgimento di nuovi incarichi scenici. Ciò avviene «a partire dall'individuazione e dalla codifica dei caratteri, un sistema d'interpretazione del personaggio funzionale alla drammaturgia ma anche più complesso rispetto al passato»¹⁴⁹. Non è un caso che, in questi anni, sia diffusa la confusione fra i due concetti di ruolo e carattere, confusione che solo a fine secolo si chiarirà a livello lessicale con «la distinzione semantica tra i due termini [...]. Per carattere d'ora in poi si intenderà per lo più l'insieme dei tratti che caratterizzano un personaggio»¹⁵⁰. Come ben emerge dai testi che abbiamo preso in considerazione, la figura del *caratterista*¹⁵¹, fondamentale per la drammaturgia comica popolare, si definisce proprio in questi decenni. Si tratta di un ruolo che, nato alla fine del Settecento, viene utilizzato per «designare l'attore incaricato di recitare i caratteri', ovvero personaggi contrassegnati da un temperamento dominante al punto di farne degli autentici 'tipi teatrali', protagonisti delle commedie di carattere»¹⁵². Nell'Ottocento gli spettano tutte le parti bonarie e buffe di vecchio e tutti quei personaggi dotati di una particolare tipologia scenica, nella maggior parte dei casi comica. Occupa così «un intero segmento del repertorio nazionale, del dramma borghese, oltre a quello farsesco»¹⁵³ che spesso viene piegato alle esigenze del pubblico. Si tratta di un ruolo fondamentale per la drammaturgia popolare che risulta centrale in tutti i testi che abbiamo incontrato. Tra gli attori, Giuseppe Moncalvo è forse uno fra i migliori esempi di attore caratterista, lo sottolinea più volte anche Carlo Ritorni:

¹⁴⁹ C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 58.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 60.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 268-281.

¹⁵² *Ivi*, p. 268.

¹⁵³ *Ivi*, p. 269.

Il meneghino sostenuto dal Moncalvo non è continuamente uom della feccia del popolo; talvolta è un ricco borghese d'aurei costumi, ridicolo per qualche particolarità della sua indole, insomma un vero caratterista che non fa scomparire molte delle migliori commedie del Goldoni¹⁵⁴.

L'attività dell'attore lombardo, che incarna per gran parte della sua carriera i caratteri di Milano, mette in luce come, in un contesto come quello popolare (ma non solo in quello), resta di fondamentale importanza il legame tra il teatro e la città: in ognuna delle capitali regionali più importanti esiste una modalità di fare spettacolo con caratteristiche proprie. Tale aspetto appare come una delle specificità del teatro ottocentesco: non un univoco movimento intellettuale compatto ma un insieme di tentativi di costruire e valorizzare la propria identità che, a questa altezza cronologica (siamo indicativamente nei primi tre decenni del secolo), non è ancora immaginata come 'nazionale'. Solo dagli anni Trenta del secolo, infatti, iniziano a circolare le idee mazziniane che fanno immaginare agli italiani una penisola libera dallo straniero e politicamente unita.

Senza dubbio ci si trova di fronte ad un'Italia frammentata che sta cercando una modalità di valorizzazione della propria cultura partendo proprio dalle sue radici culturali e dall'identità delle sue città che, lungo tutta la storia d'Italia, restano il nucleo fondante dell'identità politica e culturale italiana. Il processo di fruizione che si innesca lega il pubblico, soprattutto quello popolare e piccolo borghese, alle tipicità del proprio territorio e lo spettatore, sulla scena, può riconoscere aspetti a lui familiari. Ne è un esempio tra i più diffusi il goldoniano *Servitore di due padroni*. Ritroviamo questo titolo in tutti i repertori del teatro popolare lungo l'intera penisola ma, nelle diverse città, muta il nome del protagonista: è Meneghino a Milano, Giacometo a Padova, Arlecchino a Venezia, Stenterello a Firenze e Pulcinella a Napoli. Non si tratta di semplici inserimenti di un nuovo personaggio – nella maggior

¹⁵⁴ C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1825-1833*, Bologna, Nobili, 1828, p. 8n.

parte dei casi la maschera locale - nel testo classico originario ma di un rimaneggiamento dell'intero testo che, nel suo esito finale, restituirà allo spettatore l'atmosfera della città in cui, in quella determinata occasione, viene rappresentato.

Tutti i testi di cui ci siamo occupati nel nostro percorso di ricerca sono l'esito di un processo di *trasformazione* di un 'classico' della drammaturgia che, grazie ad un attento rifacimento, si trasforma in un'opera che, pur essendo diversa dall'originale, ne mantiene alcune significative caratteristiche. Si tratta di uno degli aspetti più interessanti della drammaturgia di questi decenni che ci aiuta a comprenderne con maggiore chiarezza i contorni.

Gli interpreti cercano una stretta relazione con il pubblico, spesso costituito dalla nuova borghesia. Il rapporto che si crea tra platea e palcoscenico dà spesso luogo a spettacoli che assecondano il gusto per il meraviglioso. Le compagnie si prestano a «evocare eroi, esibendo costumi e azioni leggendarie, simulando mutazioni fisiologiche, allestendo comiche sorprese e farse triviali, come in un Carnevale prolungato oltre il suo tempo»¹⁵⁵. I copioni, che fanno da supporto a queste performance, sono spesso rimaneggiamenti di testi originali che includono azioni spettacolose e maschere comiche.

Un giornalista della rivista *I Teatri*, nel 1827, ci conferma che tale pratica era una consolidata abitudine per le compagnie la cui attività era rivolta a un pubblico popolare:

Nei due successivi venerdì scorsi, la compagnia Borelli e Vedova si portò all'Imp. R. Teatro della Canobbiana, ove nella sera del 7 rappresentò la *Riconciliazione fraterna* di Kotzebue, in quella del 14 *Sedesclavo re di Dalmazia*, che fu, giorni fa, azione pantomimica nel teatro Carcano, e ora ad uso dei comici trasformata in... chi sa mai dire in che cosa sia stata trasformata? Gli spettatori erano di buon umore e si limitarono a ridere¹⁵⁶.

¹⁵⁵ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit., p. 182.

¹⁵⁶ «I Teatri. Giornale drammatico musicale e coreografico», Milano, Ferrario, 1827, Tomo I, parte I, p. 376.

Anche i comici più colti ricorrono a queste collaudate ricette: mentre al Teatro alla Scala trionfa il *Prometeo* di Salvatore Viganò, Luigi Bellotti costruisce un suo *Prometeo* ‘spettacoloso’ che gli garantisce la fortuna presso il pubblico di prosa.

La riflessione sulla tipologia del testo teatrale messo in scena, all’interno di un contesto culturale di consumo, risulta fondante per il nostro studio. La semiologia, sull’onda degli studi degli anni Settanta e Ottanta, insegna che le tipologie di trasformazione, a partire da un’opera originaria, sono le più svariate¹⁵⁷.

Per descrivere i copioni inediti e i testi a stampa che abbiamo rintracciato durante la nostra ricerca abbiamo deciso di servirci di due termini che ci sembra possano essere chiarificatori delle caratteristiche insite nei diversi testi. Abbiamo deciso, arbitrariamente, di utilizzare le categorie *adattamento* e *riscrittura*.

Con il termine *adattamento* intendiamo riferirci a quei testi che sono il risultato del cambio di ambientazione della vicenda che si ripercuote sul linguaggio utilizzato che passa, nella maggior parte dei casi, dalla lingua italiana al dialetto. Accade che l’adattamento comporti spesso anche la sostituzione del personaggio protagonista della vicenda (nella maggior parte dei casi comico) con la maschera tipica della città in cui è ambientata la storia. Si tratta quindi di una traduzione, non linguistica e filologica, ma essenzialmente culturale che non coinvolge la trama ma solo l’ambiente in cui l’intreccio è calato e che comprende, come diretta conseguenza, anche la mutazione della lingua utilizzata nel dialetto locale.

¹⁵⁷ Gérard Genette si è dedicato proprio allo studio di una tipologia di letteratura che definisce «di secondo grado»¹⁵⁷. Si tratta sostanzialmente di testi che derivano direttamente da altri testi. Nel suo volume *Palinsesti*, paragona un testo ad un palinsesto: una pergamena scritta che veniva raschiata per essere nuovamente utilizzata ma che, in trasparenza, conservava tracce del testo primitivo che era possibile, a volte, leggere in trasparenza. Similmente un testo, in senso figurato, ne nasconde un altro che risulta solo parzialmente celato. L’autore, in particolare, indaga le modalità di formazione di questo tipo di letteratura che definisce di secondo grado. Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La Letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Il testo teatrale che ne risulta si rivolge ad un pubblico popolare che cerca, nell'esperienza teatrale, un momento di svago in cui rintracciare le rassicuranti espressioni del suo territorio e della sua cultura di appartenenza. Ne sono un esempio significativo le commedie goldoniane che, in molti casi, vengono ambientate non a Venezia, a Chioggia o a Livorno bensì a Napoli, o, addirittura in alcuni precisi quartieri, caratterizzati da una frequentazione spiccatamente popolare, della città di Firenze (è il caso del Pignone o di quello di San Lorenzo).

Nei copioni e nei testi a stampa che abbiamo consultato è possibile rintracciare un'altra tipologia di testo che abbiamo deciso di definire con il termine *riscrittura*. Con questa espressione intendiamo riferirci a quel processo di rimaneggiamento che riguarda alcune delle opere che abbiamo individuato e che, sostanzialmente, coinvolge in modo determinante la trama dell'opera originaria. Uno fra gli esempi più significativi di questo processo è il testo di Salvatore Fabbrichesi *Il Medico e la Morte*. Contrariamente alle riscritture goldoniane, quest'opera è l'esito di un processo di contaminazione tra un testo francese, *Crispin médecin* di Hauteroche, e una fiaba della tradizione europea raccolta dai Fratelli Grimm. È inevitabile che le mutazioni, a livello d'intreccio, siano più incisive rispetto a quelle di un semplice adattamento. Ciò non significa che una riscrittura non possa subire anche un adattamento: infatti il testo in questione, scritto da Fabbrichesi, verrà nuovamente rimaneggiato da Filippo Cammarano, lo stesso drammaturgo che firma numerosi adattamenti in napoletano delle commedie goldoniane.

Queste tipologie di scrittura teatrale sono ampiamente documentate lungo l'intera storia dello spettacolo e della letteratura, sostenute dal proliferare del genere della traduzione¹⁵⁸. In particolare, gli studi letterari, hanno dimostrato che il Settecento è la «consacrazione storica della presa di

¹⁵⁸ Ne sono un esempio gli studi condotti da Mariagrazia Profeti sulla commedia aurea spagnola: M.G. Profeti, *Materiali, Variazioni e Invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996; *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996.

coscienza dell'autonomia dei dialetti nei confronti della lingua nazionale, non soltanto come mezzi di linguaggio parlato, ma soprattutto come strumenti assunti a mezzi espressivi»¹⁵⁹. Le letterature dialettali settecentesche, attraverso lo strumento della traduzione, fuoriescono dai confini locali per immettersi in un più ampio circuito di trasmissione culturale, nazionale ed europeo, che fa capo ad *auctores* comuni, pur traducendosi in diverse tendenze del gusto in relazione ai differenti fattori geografici e storici. Da qui il dilemma fra traduzioni fedeli o libere, che emerge dalle prefazioni alle più interessanti traduzioni settecentesche, sottintendendo l'esigenza di divulgare opere lontane nel tempo e nello spazio conservandone i caratteri originali, eletti a modelli assoluti di bellezza; e, per contro, di acquisirle al proprio patrimonio di cultura con un'operazione di adattamento che dall'abbassamento dei toni aulici spesso si spinge fino al 'travestimento', ossia all'immersione del testo base in una realtà spaziale e sociale circoscritta. A prescindere dal tipo di traduzione prescelto – versione letterale, volgarizzamento, travestimento, ecc... - è viva la preoccupazione di non discostarsi dal modello, tanto che spesso, almeno per i classici greci e latini, il testo dialettale è affiancato da quello originale sì da permettere al lettore di controllare più facilmente la fedeltà della traduzione¹⁶⁰.

Lo studio delle traduzioni settecentesche rivela la preferenza accordata al alcuni *auctores*: caro ai napoletani è Omero, sia per *l'Iliade*, di cui Niccolò Capasso parodia brillantemente i primi sei canti¹⁶¹, sia per la *Batracomiachia*, tradotta nel 1747 da Nunziante Pagano¹⁶² con scrupolosa fedeltà al testo greco ma esaltandone i toni comici. A Domenico Balestrieri si deve una traduzione

¹⁵⁹ E. Giammarco, *Una traduzione dell'Eneide in dialetto napoletano di fine Settecento*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Pàtron, 1981, vol III, p. 1411.

¹⁶⁰ C. Perrone, *Le Letterature Dialettali. La moda delle traduzioni dei classici in tutti i dialetti: volgarizzamenti, rifacimenti, parodie*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Malato, vol. VI, *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 811.

¹⁶¹ Homerus, *Iliade di Omero recata in dialetto napolitano da Nicolò Capasso*, Napoli, Stamperia Filantropica, s.d.

¹⁶² N. Pagano, *Batracomiomachia d'Omero azze La vattaglia ntra le rranonchie e li surece*, a cura di E. Malato, Napoli, Berisio, 1969.

in milanese da Anacreonte che, consigliatagli da Parini, è fra le più riuscite del secolo, tanto da meritargli il nome di «Anacreonte Lombardo». Tra i classici italiani il preferito resta Tasso per *l'Aminta*, riscritta in napoletano da Francesco Oliva¹⁶³ e soprattutto per la *Gerusalemme Liberata*, tradotta fedelmente in calabrese da Carlo Cusentino¹⁶⁴ nel 1737 e travestita in genovese nel 1755 con la collaborazione, tra gli altri, di Stefano de Franchi¹⁶⁵, che nel 1772 pubblicò i suoi adattamenti di commedie di Molière¹⁶⁶.

Si può dire, pertanto, che la trasposizione delle opere da un dialetto all'altro testimonia, già nel secolo precedente a quello da noi preso in considerazione, l'ormai completo riconoscimento della dignità artistica dei dialetti, portatori delle esigenze e delle categorie di culture 'altre', accanto a quelle espresse dalla lingua nazionale.

La ricerca d'identità culturale e politica dell'Italia preunitaria sembra si possa riflettere nel rifluire di temi e testi della tradizione letteraria e teatrale italiana in un contesto popolare, e locale, che tenta in questo modo di legarsi al resto della penisola. Lungo il Settecento e per tutta la prima metà dell'Ottocento teatro e letteratura regionale e nazionale si muovono lungo strade all'interno delle quali rintracciamo alcune convergenze. Con l'avvento dell'Unità d'Italia, qualcosa cambia:

È evidente che, almeno nella prima fase del progetto di costruzione di un'Italia unita, le tendenze centripete debbano prevalere su quelle centrifughe e le esperienze regionali finiscano coll'essere svalutate. A Firenze fatta capitale non si ammette attentato alcuno all'unità faticosamente raggiunta e la nuova

¹⁶³ F. Oliva, *Aminta Favola Pastorale de chillo gran Poeta, che se chiammava Torquato Tasso Vestuto a la Napoletana*, Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, ms.XIII.C.81, 1701-1725.

¹⁶⁴ C. Cusentino, *La Gerusalemme liberata trasportata in lingua calabrese in ottava rima*, Napoli, Parrino, 1737.

¹⁶⁵ S. De Franchi, *Comedie trasportate da ro Françeize in lengua zeneize da Micrilbo Termopilatide*, Zena, Stamperia Genixiana, 1772.

¹⁶⁶ C. Perrone, *Le Letterature Dialettali. La moda delle traduzioni dei classici in tutti i dialetti: volgarizzamenti, rifacimenti, parodie*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Malato, vol. VI, *Il Settecento*, op. cit., p. 812.

borghesia egemone tende ad esorcizzare tutto ciò che minaccia i fragili equilibri raggiunti¹⁶⁷.

Risulta comprensibile quindi l'astio di Luigi Capuana che, scrivendo la prefazione alle sue recensioni teatrali raccolte in volume, si dichiara decisamente contrario a qualunque esperimento di teatro dialettale, dal momento che esso è «inferiore per i mezzi che usa, inferiore per il suo contenuto che non esca e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che sono messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore»¹⁶⁸. Nonostante Verga riporti alla ribalta il colore e l'ambiente popolare siciliano con *Cavalleria Rusticana* nel 1884, non scrive il testo in dialetto ma in lingua italiana.

Anche gli studi sul teatro d'opera, ben più ampi per quanto concerne i primi decenni dell'Ottocento di quanto non siano quelli di prosa, si sono spinti fino a ricostruire l'orizzonte di riferimento letterario e artistico di alcune opere¹⁶⁹. Di particolare importanza è il lavoro di Marco Emanuele¹⁷⁰ per la sua intenzione di «indagare il melodramma in quanto testo (libretto e partitura) che riscrive continuamente il passato, ovvero un testo precedente, conosciuto agli autori e al pubblico»¹⁷¹. Emanuele si è dedicato allo studio di alcuni casi esemplari della storia della musica dal Seicento, spingendosi fino alla prima metà dell'Ottocento, giungendo alla conclusione che l'opera in musica rappresenta un «accumulatore e generatore di memoria»¹⁷² e funge da deposito e rielaborazione di memorie culturali. Lo stesso principio può essere applicato al teatro di prosa, in particolar modo nella prima metà del secolo. In questi decenni, infatti, si assiste a un aumento considerevole del pubblico e quindi a

¹⁶⁷ G. Nicastro, *Il teatro dialettale siciliano* in *La letteratura dialettale in Italia*, a cura di P. Mazzamuto, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università, Palermo, 1984, vol. II, p. 779.

¹⁶⁸ L. Capuana, *Il Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. XXX.

¹⁶⁹ Si pensi al già citato saggio di Emilio Sala sulla *Traviata* Verdiana cfr. E. Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata di Verdi*, op.cit.

¹⁷⁰ M. Emanuele, *Opera e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Milano, Paravia, 2001.

¹⁷¹ *Ivi*, p. XI.

¹⁷² *Ibidem*.

un crescente aumento della domanda di spettacolo a cui il mercato teatrale non sempre riesce a rispondere con nuovi testi. Le compagnie, ma anche i drammaturghi, nel tentativo di proporre al pubblico un'offerta spettacolare adeguata, attingono dalla tradizione i temi e i testi, riproponendoli al pubblico in una veste nuova. Ciò accade soprattutto a livello popolare, in un contesto in cui la domanda di spettacolo è più incalzante e, nella maggior parte dei casi, poco pretenziosa rispetto ai contenuti.

È importante sottolineare che, in alcuni casi, nel processo di riscrittura muta anche il genere dell'opera messa in scena: ne è un esempio, ancora una volta, il testo di Salvatore Fabbrichesi, *Il Medico e la Morte*, che prende ispirazione da una commedia francese per poi trasformarsi in dramma semiserio e successivamente, nell'adattamento napoletano, assumere un carattere decisamente comico.

L'opera *Ginevra degli Almieri* invece subisce un processo di mutazione ancor più articolato che si esprime nella tradizione (nel senso etimologico del termine di 'trasmettere') di una leggenda fiorentina in forma di narrativa orale ad un dramma semiserio fino alla trasformazione in una commedia per burattini e marionette, presente ancora oggi nel repertorio del teatro di figura. È inevitabile, in un percorso di discesa nella letteratura popolare, l'incontro con questa forma rappresentativa, considerata ancora oggi di secondaria importanza, in cui transitano temi e soggetti drammaturgici di grande successo popolare.

Gran parte del repertorio del teatro di prosa preso in considerazione deriva in qualche modo da una letteratura 'alta' e, transitando attraverso le forme più popolari, raggiunge perfino il repertorio del teatro di figura, ovvero di marionette, burattini e pupi. Gli spettacoli che, fino agli anni cinquanta del Novecento, venivano messi in scena nelle baracche di burattinai e marionettisti sono largamente debitori del teatro di prosa popolare pre-unitario. La fortuna di questi testi continua e, significativamente, si riversa, nel

Novecento, in una forma d'arte, che per sua natura è popolare e destinata al grande pubblico, il cinema. Il repertorio cinematografico degli anni trenta e quaranta prende ispirazione dal teatro ottocentesco: le sceneggiature dei primi film, infatti, 'riciclano' copioni di teatro popolare, spesso già noti al pubblico¹⁷³.

Le modalità di composizione dei testi teatrali sopra descritte (adattamento e riscrittura) non possono essere esaustive di un panorama che appare frastagliato. Abbiamo voluto però puntualizzarle: ci sono apparse le soluzioni di costruzione drammaturgica dei copioni più diffuse all'interno del panorama del teatro popolare di prosa, inteso soprattutto come prodotto di consumo a uso di un largo pubblico.

All'interno del panorama drammaturgico è possibile individuare almeno tre grandi macro - aree: la produzione goldoniana (che appare ancora uno dei cavalli di battaglia di gran parte delle compagnie italiane), il teatro di stampo francese e quello che deriva direttamente dalla tradizione italiana e che non risulta debitore, nei temi, di influenze straniere.

Le commedie di Goldoni, nei repertori popolari, sembrano godere di uno slancio vitale sconosciuto al repertorio delle compagnie maggiori che tendono riproporre sempre testi con gli stessi temi. Alcune delle opere goldoniane più belle, e ignorate dal teatro maggiore ottocentesco, tornano alla ribalta grazie ad allestimenti popolari e adattamenti in lingua. La *Trilogia della Villeggiatura* e le *Baruffe Chiozzotte* ad esempio, pur non raggiungendo il successo sulle platee nazionali, sono oggetto di numerosi adattamenti in vernacolo che, soprattutto nel caso delle *Baruffe*, occupano stabilmente i repertori delle compagnie secondarie¹⁷⁴.

¹⁷³ Ne è un esempio proprio *Ginevra degli Almieri*. Nel 1936 Amedeo Nazzari debutta al cinema nei panni di Antonio Rondinella nel film drammatico *Ginevra degli Almieri*, diretto da Guido Brignone, con Elsa Merlini nei panni di Ginevra.

¹⁷⁴ Per un panorama della fortuna goldoniana nell'Ottocento di veda A. Scannapieco, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», n. 6, Ravenna, Longo Editore, 1999.

L'influsso del teatro francese su quello italiano è decisivo in questi decenni. Per ottenere un'adeguata valutazione dell'influenza della cultura francese in Italia non è possibile limitarsi a valutare i testi d'Oltralpe messi in scena o pubblicati in Italia. È necessario anche tener presente il forte influsso che temi e personaggi ricorrenti della drammaturgia francese hanno avuto su quella italiana e, in particolare, sulla drammaturgia popolare. Si può così evidenziare la portata dell'influsso francese non solo sulle platee più raffinate ma anche su quelle ben più popolari. Nel repertorio di questi anni esistono anche testi che non sembrano essere debitori né di Goldoni, o di tradizioni drammaturgiche italiane dei secoli passati, né della tradizione francese. Si tratta di testi che sono interamente riconducibili alla cultura italiana.

Abbiamo voluto indagare il panorama drammaturgico popolare dando conto di ciascuna di queste aree, per questo motivo i successivi capitoli saranno l'esemplificazione del rifluire di ciascuno di questi tre aspetti. Le vicende di tutti i testi presi in considerazione nel corso della tesi sono la dimostrazione di come, per comprendere il teatro pre-unitario, soprattutto quello di consumo, sia necessario ricomporre anche l'ipersistema espressivo a cui il teatro stesso appartiene.

Da qui derivano gli adattamenti e le riscritture che subiscono i testi nella loro vita sulla scena¹⁷⁵. I capitoli che seguono intendono ricostruire i mutamenti cui vanno incontro le opere prese in considerazione nei primi decenni del secolo ma anche ricondurre gli stessi all'ambiente da cui derivano e di cui sono rappresentativi. All'interno di questo specifico repertorio, tali mutamenti ci permettono di rintracciare percorsi che, pur valorizzando le differenze insite in ciascuna regione, guidano l'Italia verso un sistema culturale unitario fondato sul recupero e la valorizzazione di temi e testi della tradizione.

¹⁷⁵ Per un panorama di simili modalità di riscrittura che spazia da Shakespeare a Peter Stein si veda «Drammaturgia», n. 3, 1996, Roma, Salerno Editrice.

CAPITOLO II

IL REPERTORIO GOLDONIANO E LE RISCRIITTURE NELL'ITALIA

PREUNITARIA

Nei primi decenni del XIX secolo si assiste, in diverse parti d'Italia, all'emergere di un fenomeno inusuale per la drammaturgia goldoniana: i testi del celebre autore subiscono interessanti processi di riscrittura da parte di alcuni attori e capocomici. Per comprendere le radici di questo fenomeno e contestualizzarlo adeguatamente è necessario accennare brevemente alla fortuna dei testi dell'autore veneto presso le varie tipologie di formazioni teatrali in attività nei decenni pre-unitari.

II. 1. La fortuna goldoniana

È stato puntualmente dimostrato come il *corpus* goldoniano all'inizio dell'Ottocento sia ancora un «erario vastissimo»¹⁷⁶ da cui le compagnie attingono per comporre il proprio repertorio. È il caso delle formazioni cosiddette privilegiate, sovvenzionate dal governo, che inseriscono Goldoni nel loro repertorio operando una scelta politicamente prudente e tradizionalista, velata di moralismo¹⁷⁷. Gaetano Bazzi, dovendo descrivere la sua compagnia, la Reale Sarda, usa queste parole: «una istituzione destinata all'insegnamento della pronunzia italiana, alla diffusione delle necessarie idee e senso del governo, ed alla manutenzione di uno scelto repertorio, appoggio

¹⁷⁶ A. Scannapieco, «...*gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*»..., *op. cit.*, p. 143.

¹⁷⁷ Per una panoramica sulla commedia goldoniana dell'inizio del secolo si veda anche il paragrafo dedicato in S. Ferrone, T. Megale, *Il Teatro dell'età romantica in Storia della Letteratura Italiana, Il primo Ottocento*, a cura di E. Malato, *op. cit.*, pp. 1034-1042.

non che agli autori, ai tanti artisti»¹⁷⁸. L'attività della compagnia sabauda si fonda su allestimenti destinati a tutelare il primato della moralità del teatro, prendendo le distanze dalle antiche abitudini dei professionisti. In questa ottica l'opera di Goldoni viene quindi valorizzata nel suo aspetto più prettamente borghese. La Reale Sarda sin dal 1821, suo primo anno di vita, ha in repertorio una quindicina di testi goldoniani: *La trilogia della villeggiatura*, *L'apatista*, *Un curioso accidente*, *Un cavalier di buon gusto*, *La donna bizzarra*, *La donna di maneggio*, *La suocera e la nuora* (meglio noto come *La famiglia dell'antiquario*), *Il poeta fanatico*, *Molière*, *Il medico olandese*, *Gli innamorati*, *L'impresario delle Smirne*¹⁷⁹. Sono scritturati nella compagnia privilegiata attori noti per la loro predisposizione alla recitazione di testi di Goldoni. È il caso di Carlotta Marchionni¹⁸⁰ che, sin dalle esperienze giovanili si era dimostrata una valida interprete goldoniana, innestando nel testo la pateticità e la drammaticità della sua recitazione caratterizzata da quel «trascinamento di voce che la fa parere sempre gemente»¹⁸¹ e che tanto successo le aveva procurato nei panni della *Francesca da Rimini* del Pellico, nel 1815, al Teatro Re di Milano.

Se la Reale Sarda occupa con la sua attività il territorio del Nord-Italia, al Sud è possibile rintracciare un'altra forma di compagnia stabile, affidata a Salvatore Fabbrichesi. In area napoletana, infatti, il capocomico instaura, a partire dal 1816, un rapporto di privilegio e di sostegno economico con i Borboni che gli permette di occupare ininterrottamente per otto anni i palcoscenici del Teatro de' Fiorentini e del Teatro Nuovo, e di farsi

¹⁷⁸ Autografo del 1840 circa, giacente presso la Biblioteca del Burcardo, segnalato in F. A. Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. Viziano, Roma, Bulzoni, 1985, p. 172n.

¹⁷⁹ G. Costetti, *La Reale Sarda e il Teatro Italiano 1821-1835*, op. cit., p.13

¹⁸⁰ S. Geraci, *Carlotta Marchionni in effigie*, in «Teatro e Storia», n. 25, 2005.

¹⁸¹ «Il Pirata», 19 marzo 1839, citato in G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978, p. 37.

gradatamente apprezzare dal pubblico napoletano¹⁸². Nonostante le difficoltà che è costretto a fronteggiare, ad esempio a causa dell'ingresso a Napoli di Guglielmo Pepe, nel 1819, il tenace capocomico continua a portare in scena un repertorio vario tra cui rintracciamo, come nella Reale Sarda negli stessi anni, circa quindici allestimenti goldoniani nell'anno 1820, contribuendo alla diffusione sistematica nel tessuto culturale napoletano dei testi del drammaturgo veneziano. Prendendo in considerazione il solo anno 1820 la compagnia al teatro dei Fiorentini mette in scena: *La moglie saggia*, *La locandiera*, *L'impresario delle Smirne*, *La finta ammalata*, *La vedova spiritosa*, *Il padre di famiglia*, *Pamela nubile*, *Pamela maritata*, *Il cavaliere di buon gusto*, *La bottega del caffè*, *La buona famiglia*, *Il tutore*¹⁸³.

Oltre alle due grandi esperienze di compagnie sovvenzionate citate, sul territorio italiano in questi decenni ci sono numerosissime compagnie che, non godendo di alcun privilegio, sopravvivono grazie all'impresa privata; esse quindi scelgono il loro repertorio non in base ad un progetto ideale di conservazione dello *status quo* culturale precedente alla rivoluzione, come nel caso delle due privilegiate, ma in base al favore e al gusto del pubblico che devono sempre soddisfare per poter continuare a lavorare.

Dallo spoglio¹⁸⁴ del *Giornale delli teatri comici delle principali città d'Italia* (appendice della collana *Biblioteca Teatrale Italiana e straniera*¹⁸⁵, pubblicata a Venezia), è possibile delineare un quadro chiaro dell'offerta di spettacoli goldoniani dal Carnevale all'Autunno del 1820 in tutta Italia (sono riportati infatti i cartelloni delle città di Venezia, Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli). Dall'analisi dei dati inerenti le sedici compagnie individuate dallo

¹⁸² Per le vicende di Salvatore Fabbrichesi nel Regno di Napoli si veda A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, *op. cit.*, pp. 137-161.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 272-277.

¹⁸⁴ Si veda il puntuale lavoro di spoglio e interpretazione dei dati in A. Scannapieco, «...*gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*»..., *op. cit.*, pp. 220-238.

¹⁸⁵ «Biblioteca teatrale italiana e straniera», Venezia, Gnoato, 1820.

spoglio, emerge come Goldoni sia presente nel repertorio di tutte le compagnie elencate¹⁸⁶.

In queste formazioni gli allestimenti, assecondando «il pregiudizio della superficialità e leggerezza dei testi», producono «recitazioni leziose e festevoli, increspate appena da un tono malizioso ma pudico, preoccupato di rimuovere inciampi sconvenienti per le diverse censure del tempo»¹⁸⁷, spesso sostituendo alle farse, che abitualmente venivano recitate dopo lo spettacolo principale, i testi goldoniani più brillanti¹⁸⁸.

Negli anni Venti e Trenta, una delle modalità di restituzione al pubblico delle commedie goldoniane, passa quindi attraverso il setaccio del genere *larmoyant*, del *vaudeville* e, soprattutto, dall'imperante gusto melodrammatico.

A tal proposito è interessante valutare le incisioni che accompagnano l'edizione delle opere goldoniane, stampate a Firenze, in 32 volumi, tra il 1827 e il 1831¹⁸⁹. All'inizio di ogni volume c'è un'illustrazione nella quale si può osservare l'attore Luigi Vestri nelle situazioni teatrali corrispondenti. Il tracciato iconografico di questa collana mostra come i canoni interpretativi applicati da Vestri a Goldoni siano contaminati da un diffuso gusto melodrammatico e romanzesco: vi si rintracciano scene d'intensa drammaticità, che saranno riprese negli anni successivi dai romanzi d'appendice¹⁹⁰. Una scena della *Sposa Sagace*, allude ad una ambientazione da dramma borghese e ad uno stile decorativo artificioso.

La drammaturgia goldoniana è quindi inserita nei repertori delle compagnie primarie italiane nella convinzione che «riguardo alla commedia, ch'oggi la mercè sua, ha piuttosto bisogno d'esser piegata ad alcune nuove

¹⁸⁶ Le compagnie elencate nel «*Giornale...*» e quindi prese a riferimento dallo studio di Scannapieco sono: Alberti e Rosa; Andolfati; Bazzi (e Righetti); Pettini; Campana e socj; Colonesi; Dorati; Fabbrichesi; Goldoni; Guarna; Maldotti; Marchionni; Mascherpa e Velli; Modena; Moncalco; Morelli e Borelli.

¹⁸⁷ S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 137.

¹⁸⁸ L. Ferrante, *I comici goldoniani*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1961, p. 91.

¹⁸⁹ *Raccolta completa delle opere di Carlo Goldoni*, Firenze, Società Editrice, 1827-1831.

¹⁹⁰ C. Alberti, *Sublimi caratteri, veementi passioni. L'interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo*, in «Biblioteca Teatrale», 1992, n. 28, pp. 56-57.

convenienze, che d'essere una seconda volta rigenerata»¹⁹¹: saranno proprio le «nuove convenienze» ad accompagnare Goldoni sui palcoscenici di tutto il secolo XIX.

Ciò che muta significativamente rispetto ai decenni precedenti è la tipologia di repertorio goldoniano scelto dai capocomici: si possono infatti evidenziare notevoli oscillazioni tra i titoli proposti al pubblico della fine del Settecento e quelli dei decenni centrali dell'Ottocento. Questo accade perché è mutato l'ambiente socio-culturale e «quasi obbedendo a un tacito criterio di pertinenza [...] spontaneamente si intonano le 'entrate in scena' di commedie a lungo dimenticate (come *La buona famiglia*, *La figlia obbediente*, *Il padre di famiglia*) che ora rispolverano le proprie attrattive spettacolari grazie al forte ascendente esercitato sugli interessi del pubblico (e dunque anche degli interpreti) dalla tematica familista»¹⁹² e della crisi del patriarcato. In decenni in cui matura un nuovo repertorio, il teatro goldoniano ha un ruolo propedeutico alla formazione di una nuova commedia borghese¹⁹³, da cui emerge la tematica familistica che nei decenni successivi si legherà alla crisi dell'istituzione familiare. Dopo il 1848, infatti, con lo spegnersi dei fuochi risorgimentali dell'età romantica la situazione culturale europea, e italiana, virerà verso il realismo, e sulla scena si affacceranno temi sociali quali la famiglia, il matrimonio, l'istruzione, l'educazione, con particolare riguardo per i ceti sociali meno abbienti¹⁹⁴. Si assiste, dopo l'Unità d'Italia, ad un recupero della drammaturgia goldoniana che valorizza la sua dimensione di affresco sociale e che condurrà alla definizione oleografica della sua produzione.

Esiste anche un'altra tipologia di compagnia, a carattere popolare, che occupa i palcoscenici dei teatri secondari cittadini o delle arene diurne. Su

¹⁹¹ Dedicata a Giovan Battista Niccolini nella prefazione alla *Raccolta completa delle opere di Carlo Goldoni*, *op. cit.*

¹⁹² C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁹³ *Il Teatro italiano, La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, *op. cit.*, vol. V, tomo I, pp. XII-XIII.

¹⁹⁴ N. Mangini, *La fortuna del teatro goldoniano* in *Il Teatro di Goldoni* a cura di M. Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993, pp.351-373.

questi palcoscenici si possono rintracciare, nella ricezione della drammaturgia goldoniana, differenze significative rispetto alle formazioni primarie. Le compagnie venete ad esempio hanno un repertorio composto quasi esclusivamente da testi goldoniani, con una preferenza spiccata per quelli dialettali. È il caso di Luigi Duse¹⁹⁵: accanto alle farse con protagonista Giacometo, personaggio da lui stesso creato, e alle commedie appositamente scritte per lui dal padovano Giacomo Bonfio¹⁹⁶, il suo cartellone è ricchissimo

¹⁹⁵ Nacque a Chioggia (Venezia) il 15 genn. 1792 in una famiglia di marinai e mercanti e fu capostipite di una nutrita famiglia di comici, nonché nonno di Eleonora Duse. Contabile presso il Monte di Pietà di Padova, decise di abbandonare l'impiego e di scritturarsi come primo attore giovane nella compagnia di Angelo Rosa, dove rimase per un triennio. Formò quindi la compagnia Duse, che si esibiva al teatro Diurno di Padova, un gabbiotto all'aperto che ospitava i comici di giro e gli spettacoli dialettali, alternando farse e drammi lacrimosi e dando largo spazio alle maschere della commedia dell'arte. Attorno al 1830 il D. inventò la maschera di Giacometto Spasemi, dalla parrucca nera liscia con codino diritto all'ingiù, sopracciglia fortemente segnate, fazzoletto bianco al collo, giubba turchina, panciotto goldoniano a fiori, calzoni corti, calze bianche, scarpe nere con fibbia, specializzandosi in opere fantastiche e farsesche, nelle quali portava la sua composta arguzia popolare. Nei panni di Giacometto il D. ottenne i primi grandi successi nel carnevale del 1833, quando presentò tre commedie di G. Bonfio, *L'imbrogio de le tre mugier*, che venne replicata per quindici sere, *Gli esposti ovvero Sior Giacometo va con uno torna con dō e resta con tre* e *Il medico e la morte*. Dopo il trionfo padovano, si recò al teatro S. Samuele di Venezia, dove presentò al pubblico un repertorio composito, che comprendeva, oltre alle commedie scritte dal Bonfio con protagonista la nuova maschera, anche la produzione goldoniana e drammi lacrimosi nei quali veniva inserita, non senza forzature, la maschera di Giacometto. Riuscì a costruire a Padova il suo teatro su un terreno centralissimo, vicino al caffè Pedrocchi, che inaugurò nella primavera del 1834. Con i suoi novecento posti, la sua struttura relativamente moderna, il teatro Duse diventò ben presto il più importante della città e una sicura fonte di reddito per il D., che soleva affittarlo durante la stagione veneziana e durante le *tournées* sempre più frequenti nell'Italia del Nord, dalla Dalmazia a Bologna, alle città venete, alla Lombardia. Accusato dopo la rivoluzione del 1848-49 di aver alluso con sprezzante ironia alla resistenza di Venezia nel corso di una rappresentazione, il D. perse il favore del pubblico veneziano e fu costretto a recitare al teatro Goldoni, una ex fabbrica di conserve adattata a teatro. Morì a Padova il 25 gennaio 1854. Si veda R. Ascarelli, *Luigi Duse in Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, Vol. 42, 1993 e la voce, compilata dalla stessa autrice, in «Archivio Multimediale degli Attori Italiani», Firenze, Firenze University Press 2012.

¹⁹⁶ Nato a Padova nel 1791 fu amico e stretto collaboratore di S.A. Sografi, fu autore di numerose farse e commedie e diresse la Filodrammatica Padovana. Sembra sia stato il creatore, con Luigi Duse, della maschera padovana di Giacometo che risulta essere protagonista di numerose sue commedie, tra cui *Li due birichini di Venezia*, Milano, Placido Maria Visaj, 1846; *I due ciarlatani*, Milano, Placido Maria Visaj, 1830; *La veneziana di spirito*, Milano, Placido Maria Visaj, 1830; *Una scaltra governante*, Milano, Placido Maria Visaj, 1833. Morì nel 1855. Si veda anche N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858, p. 40.

di testi goldoniani. La sua compagnia, di cui è sempre indiscusso capocomico fino al 1854, anno della sua morte, si sposta dal palcoscenico di Padova - dove, all'apice del suo successo fonda il Teatro Duse - all'entroterra veneto fino a toccare, in tempo di Carnevale, i palcoscenici di Venezia. Qui lo rintracciamo, a partire dal Carnevale del 1830, con i suoi cavalli di battaglia: al Teatro di San Giovanni Crisostomo con *Arlecchino servitore di due padroni*¹⁹⁷, al Teatro Diurno dei Giardini Pubblici con *Un curioso accidente*¹⁹⁸, *Le baruffe chiozzotte*¹⁹⁹, *Brighella e Arlecchino confusi tra il dare e l'averè*²⁰⁰.

Questa tipologia di formazione, con la sua attività, mette in luce come

la saldatura storica col Settecento avvenga in modo complesso: l'eredità goldoniana non mediata o filtrata da alcuna sistemazione critica viene spontaneamente associata [...] ai più vecchi repertori, dagli scenari al melodramma²⁰¹.

In queste formazioni possiamo rintracciare il persistere dei segni di una trasformazione ancora in corso da un teatro d'attore a un teatro d'autore. È un percorso che coincide con una sorta di costante mediazione necessaria fra le forme antiche e il nuovo repertorio e che accomuna Luigi Duse con Giuseppe Moncalvo, a Luigi Del Buono, alle compagnie del San Carlino di Napoli e alle compagnie, numerosissime in Italia, che mantengono ancora l'antico nucleo storico delle maschere della commedia dell'arte nell'elenco degli interpreti. A questo livello popolare si coglie con chiarezza come tra i comici continui a «sussistere una tendenza selettiva, che mira a ripristinare completamente il controllo sul testo teatrale»²⁰². Si crea inevitabilmente una diversificazione, lungo tutto l'Ottocento, tra testo pubblicato e copione di scena: tutti questi attori si permettono, negli allestimenti goldoniani e non

¹⁹⁷ «La Gazzetta di Venezia», 8 febbraio 1830.

¹⁹⁸ *Ivi*, 23 aprile 1830.

¹⁹⁹ *Ivi*, 21 maggio 1830.

²⁰⁰ *Ivi*, 28 maggio 1830.

²⁰¹ L. Ferrante, *I comici goldoniani*, *op. cit.*, p. 82.

²⁰² C. Alberti, *Sublimi caratteri, veementi passioni...*, *op. cit.*, p. 46.

solo, soluzioni interpretative originali. Il testo, infatti, «è visto come un supporto necessario all'interprete, che, però, è autorizzato a riscriverlo, a modificarne, qualora occorra, le soluzioni tematiche»²⁰³. Si generano quindi quelle possibili infinite variazioni del testo: riscritture o adattamenti che, pur avendo origine dallo stesso testo, si adattano al territorio cui si rivolgono o alla compagnia da cui sono messi in scena.

È quindi particolarmente interessante rintracciare e studiare le diverse tipologie di variazioni cui danno luogo i testi goldoniani nelle formazioni secondarie o comunque di carattere tradizionale, che occupano costantemente e alacremente le piccole piazze di provincia del nord e del Centro-Italia e, per quanto riguarda il Sud, i teatri di seconda classe della città di Napoli²⁰⁴. Dalla lettura dei copioni rinvenuti in archivi e biblioteche emerge come i comici in questione non avessero una particolare reverenza nei confronti del padre della drammaturgia italiana. A quest'altezza cronologica, e in questo contesto strettamente popolare, sembra che la riforma goldoniana sia addirittura fallita: gli attori infatti utilizzano i testi goldoniani, con una predilezione per quelli di stampo popolare (come *Le Baruffe Chiozzotte*) o per quelli con una presenza significativa di maschere (è il caso del *Servitore di due padroni*) come veri e propri canovacci per commedie che spesso portano lo stesso titolo dell'originale ma che appaiono in gran parte riscritte. Le commedie rimaneggiate garantiscono agli attori il successo presso una platea popolare e provinciale che gradisce ancora il gioco della maschera della commedia dell'arte e la comicità estemporanea, improvvisata e spesso un po' triviale, che porta con sé come garanzia di svago.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ F. C. Greco, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1995. p. XII.

Il lavoro di confronto tra il testo originale goldoniano e i preziosi copioni rinvenuti durante le ricerche²⁰⁵, ha messo in luce diverse modalità di riscrittura e di adattamento. Ciascun testo, esito del processo di mutazione, rispecchia sempre il contesto territoriale da cui è stato prodotto. A differenza delle compagnie primarie, il cui obiettivo è di ‘educare lo spettatore’, le compagnie di stampo popolare sono più disposte ad assecondare i gusti del pubblico, modulando i toni dello spettacolo sulle peculiarità delle città in cui si esibiscono. Ci troviamo così di fronte a testi goldoniani rivisti attraverso la lente di una nuova maschera nata dalla recente tradizione cittadina (è il caso di Stenterello o di Meneghino o di Giacometo che prendono il posto di Arlecchino nel *Servitore di due padroni*) o riscritti in vernacolo (è il caso degli affascinanti copioni in dialetto napoletano di Salvatore Cammarano).

Nei paragrafi successivi²⁰⁶ proponiamo l’analisi di alcuni copioni inediti e di un testo a stampa di matrice goldoniana. La riscrittura dei testi individuati è una vera e propria traduzione dell’originale goldoniano che viene filtrato attraverso un lingua completamente diversa, quella in cui si riconosce il pubblico di riferimento, come appare evidente nel caso del lavoro di Filippo Cammarano in area napoletana, ma anche attraverso una struttura della compagnia popolare a cui il testo goldoniano è costretto a piegarsi, è il caso dello *Stenterello, servitore di due padroni* di un ignoto autore fiorentino.

Esistono fertili sistemi di scambio culturale che fanno sì che un testo ‘viaggi’ lungo tutta la penisola, incurante delle divisioni politiche. Si creano così legami tra aree geografiche diverse che sembrano anticipare le istanze di unità politica dei decenni successivi. Com’è naturale, i testi viaggiano a seguito degli uomini: nel nostro caso specifico sono gli attori che, spostandosi per lavorare da una città all’altra, portano con sé testi e modalità teatrali che si diffondono in tutta l’Italia. Ciò non significa che i testi, in questo caso

²⁰⁵ Nel cd allegato alla tesi è possibile leggere integralmente alcuni dei copioni oggetto della ricerca.

²⁰⁶ Cfr. par. III.2.1 – III.2.2 – III.3 – III.4.

goldoniani, si trasformino in espressioni teatrali meramente locali o dialettali ma, al contrario, indica che attori e drammaturghi, legati profondamente all'identità di una specifica città e alla sua corrispondente cultura, iniziano - proprio nei primi decenni del secolo - a uscire dai propri confini naturali e a confrontarsi con l'identità culturale nazionale. Uno degli esempi più emblematici di questo processo consiste nei testi goldoniani che giungono a Napoli al seguito della Compagnia di Salvatore Fabbrichesi e subito rifluiscono nella drammaturgia popolare dialettale. L'esperienza di Filippo Cammarano a Napoli esemplifica questo processo.

II. 2. Esempi di riscrittura in area napoletana: Filippo Cammarano

Filippo Cammarano²⁰⁷, figlio di Giuseppe, noto Giancola della commedia napoletana, e zio del ben più noto Salvatore, occupa i palcoscenici napoletani

²⁰⁷ Palermo, 1765 – Napoli, 1842. Nato da Vincenzo e da Caterina Sapuppo, svolse la sua attività di attore e commediografo a Napoli, dove i genitori lo condussero pochi mesi dopo la nascita. Sposò Rosalia Vitellaro, che fu cantante apprezzata e si esibì per anni a Napoli sulla scena del teatro Nuovo. Figlio d'arte, il C. aveva scritto la sua prima commedia *Rachele e Ippolita, ossia Il comico inglese*, a dieci anni. Delle centinaia di lavori, fra poesie, riduzione di cose altrui e commedie proprie, molti manoscritti di commedie sono conservati nella sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. Si esibì come attore al teatro Fenice e al S. Carlino, dapprima nei panni di applaudito Pulcinella, sulle orme paterne, e dai primi anni del 1800 come valente *mezzo carattere*. Il Cammarano si era proposto, come autore, di migliorare la commedia popolare napoletana, nelle mani allora di attori mediocri che si esibivano in drammoni farraginosi. Rivolse la sua attenzione a Goldoni, dapprima traducendo in dialetto napoletano *Le baruffe chiozzotte* (che divennero *Li funnacchere de lo Molo Piccolo*) e poi passando all'adattamento ai caratteri e alla psicologia napoletana delle trame goldoniane. Quanto alla maschera di Pulcinella, che riuscì a includere in quasi tutti i suoi lavori originali, anche se ispirati alle *Mille e una notte* o ad episodi del brigantaggio (ad esempio *Lo Sguizzero 'mbriaco dint'a lo vascio di sie Stella. Lo bello Gasparo e basta così*), quando era esclusa dalla commedia vera e propria, il Cammarano le riservava l'ultima parte dello spettacolo solitamente dedicata alla farsa. Nel 1816 volle provarsi, richiamandosi in un certo senso all'esperienza del Goldoni, a portare in scena ambienti e caratteri della vita reale e quotidiana di Napoli. Scrisse così, fra l'altro, *Le funnacchere, Le luciane, La festa dell'archetiello*, tutte commedie in cui la maschera di Pulcinella usciva dai vecchi limiti farseschi. Nel 1831, con *Appassionate de lo ventaglio*, seguita dalla meno fortunata *Appassionate de la Malibran*, tentò la parodia. Si ritirò dalle scene nel 1832. Anche per ringraziare Ferdinando II che gli aveva concesso una pensione di 30 ducati, scrisse *Vierze strambe e bisbetece* (Napoli, 1837),

in vesti di drammaturgo nei primi decenni dell'Ottocento. Il suo talento duttile e precoce – secondo Pietro Martorana scrive la sua prima commedia a soli dieci anni - lo porta a calcare, anche in veste di attore, i palcoscenici dei teatri napoletani della Fenice e del San Carlino, luoghi a forte vocazione popolare, nel ruolo di Pulcinella e di generico *mezzzo-carattere*²⁰⁸. Lo troviamo, proprio come *mezzzo carattere*, nel 1803 al Teatro San Carlino, nella compagnia degli impresari Salvatore Tomeo e Pietro de Roma, formazione in cui riveste, contemporaneamente, anche il ruolo di 'poeta' accanto a Giuseppe Palomba²⁰⁹. Pochi anni dopo con la stessa compagnia e gli stessi impresari si sposta al nuovo teatro La Fenice, in Piazza Castello, dove «si era recato con sotto il braccio il suo repertorio mitologico-brigantesco» e dove offre al pubblico «le spettacolose sue composizioni»²¹⁰.

Su questo palcoscenico, nel 1816, va in scena *Annella di Portacapuana*: con questo testo s'inserisce definitivamente nel filone della «vera commedia popolana, immacolata d'ogni finzione, viva, spontanea e geniale»²¹¹. *L'Annella* di Cammarano è in realtà un rifacimento di un testo di Gennaro D'Avino²¹², l'originale, stampato nel 1767 e messo in scena nello stesso anno per sole quattro volte, era stato un fallito tentativo da parte del teatro napoletano di affermare una propria dignità nei confronti del repertorio dominante, fatto di

filastrocca in versi in cui con spirito e garbo narrò le vicende della sua vita e i soggetti delle sue commedie. Per un profilo biografico del drammaturgo si veda: P. Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1974, pag. 47-49.

²⁰⁸ «Nelle compagnie primarie e secondarie, durante tutto il corso dell'Ottocento, i generici costituivano una piccola schiera di factotum della scen, la riserva permanente dell'esercito comico: potevano rivestire i panni del cameriere (la prima parte assegnata al generico appena entrato in compagnia) come quelli del notabile, purchè spettassero loro poche battute». C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento, op. cit.*, p. 288. La specifica di 'generico mezzo carattere' ci induce a pensare che il ruolo di Cammarano fosse quello di «un *caratterista* di gerarchia inferiore a cui si richiedeva una versatilità tale da da sconfinare anche in altri ruoli», *Ivi*, p. 280

²⁰⁹ P. Parenti, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Napoli, Artemide, 2009

²¹⁰ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, Mondadori, Milano, 1835, p. 217.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *L'Annella, commedia de Giovanni D'Arno, Napoletano*, Editore Gianfrancesco Paci, Napoli 1767.

opere buffe, azioni spettacolose, commedie mitologiche e brigantesche. Proprio subito dopo l'esperienza di riscrittura dell'*Annella*, nel 1816, il drammaturgo del Teatro San Carlino inizia la sua ricca fase di produzione di testi a partire da originali goldoniani.

Cammarano raccoglie quindi l'eredità di D'Avino e si fa portavoce della necessità, per il teatro napoletano, di proporre al pubblico commedie, «senza maschere, senza trabocchetti, senza mutazioni a vista»²¹³, che recuperassero la tradizione napoletana ma fossero anche in grado di rinnovarla. Questo atteggiamento è riconducibile allo «sforzo di profonda revisione che il comico del primo Ottocento sta compiendo per rinnovare i parametri etico-politici e gli statuti artistici della sua professione»²¹⁴ che spesso consiste in tentativi che non portano ad un accordo tra idealità e pratica scenica²¹⁵. Lo dimostra proprio il lavoro di Cammarano che, se da una parte prende ispirazione da una commedia regolare, dall'altra non può fare a meno di intervenire sul testo passandolo al setaccio della tradizione partenopea e conservando la lingua dialettale napoletana. L'immissione, nel repertorio popolare napoletano, dei testi di Goldoni crea inevitabilmente un ponte tra la drammaturgia popolare del Nord-Italia e quella del Sud: questo legame appare significativo in un contesto, come quello italiano, politicamente frazionato che si sta preparando ad un processo di unificazione.

Sono anni, dal 1816 al 1824, in cui a Napoli la compagnia di Salvatore Fabbrichesi²¹⁶ si esibisce al Teatro dei Fiorentini offrendo al pubblico un repertorio il più possibile vario e ispirato ai principi della tradizione, in cui le opere di Goldoni hanno largo spazio. Il suo palcoscenico è luogo d'incontro tra le varie anime teatrali della città: il capocomico, infatti, programma non

²¹³ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit., p. 219.

²¹⁴ C. Alberti, *Sublimi caratteri e veementi passioni...*, op. cit., p. 55

²¹⁵ *Ivi*, p. 45.

²¹⁶ Fabbrichesi prende in locazione per nove anni la sala del teatro dei fiorentini. Per le vicende legate alla permanenza del capocomico a Napoli si veda A. Bentoglio, *L'arte del capocomico...*, op. cit., p. 142.

solo le serate di prosa della sua compagnia ma, nelle sere di riposo, ospita «opere in musica del teatro La Fenice, prosa napoletana del Teatro San Carlino, con balletti, accademie ed ogni altro spettacolo, nessuno eccettuato»²¹⁷.

Il Teatro dei Fiorentini è la porta grazie alla quale la drammaturgia in lingua, italiana e straniera, giunge a Napoli e stimola il suo tessuto culturale. Nonostante Cammarano confessi di sentirsi come «no vozzariello» (un gozzo) di fronte a Goldoni, «no vascello»²¹⁸, con la sua attività mostra «di aver colto e di rispondere ad una necessità improcrastinabile del teatro a Napoli: attestarsi, cioè, a livelli alti e riconosciuti della drammaturgia europea»²¹⁹. Solo i livelli universalmente condivisi della drammaturgia possono dare corpo «ed identità scenica ad una fascia sociale della quale anche lo spettacolo popolare non poteva fare a meno, la borghesia urbana, civile e mercantile, rispetto alla quale anche la rappresentazione dell'universo popolare doveva necessariamente fondare su una organizzata compagine drammatica»²²⁰. Sotto questo aspetto il Regno Napoletano, erroneamente concepito come autonomo e isolato dalle istanze culturali della Penisola, rispecchia le stesse esigenze che portano, nel resto d'Italia, ad un recupero dei testi goldoniani, spesso in chiave conservatrice²²¹.

Nell'ottica di una ricerca dell'identità italiana che affonda le radici nella tradizione, Cammarano sceglie di valorizzare la commedia di costume, di cui la borghesia era già stata protagonista nella grande stagione drammaturgica del Settecento. Ma lo era stata in una gestione chiusa, nella dimensione e nell'ottica d'una fruizione limitata al Regno, nella pur suggestiva riscoperta

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ F. Cammarano, *Vierze strambe e bisbetece de Filippo Cammarano, arricordannose de chello che ave impacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diece anne a sta via*, Napoli, Stamperia Reale, 1837. Raccolgo la citazione da P. Sabbatino, *Pulcinella educatore al "Bianchi"* in «Barnabiti Studi», n. 26, a. 2009, p. 2.

²¹⁹ F. C. Greco, *La scena illustrata...*, *op. cit.* p. XI.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Molti dei testi goldoniani che Cammarano riscrive sono riconducibili al tema della famiglia e in particolare alla crisi del patriarcato, tema caro ai palcoscenici di questi decenni.

della città e del suo territorio: le erano estranee sia una più solida coscienza ideologico-politica, sia una dialettica ed un confronto con esperienze esterne che caratterizzano proprio questi decenni.

La riscrittura dei testi goldoniani è funzionale anche al recupero e alla valorizzazione di una ben precisa tipologia di spettatori, nella volontà di soddisfare quella parte di pubblico del Teatro San Carlino che apparteneva alla borghesia e alla nobiltà napoletana che affollava in egual misura il San Carlo, il Teatro dei Fiorentini e il Teatro San Carlino²²² e che rappresenta una vera nuova forza nell'orizzonte teatrale ottocentesco.

Ferme restando le forti idealità che hanno spinto Cammarano a scrivere centinaia di lavori prima²²³ - lavori in gran parte inediti e conservati manoscritti - l'esito non sempre è all'altezza delle attese. Scrive commedie efficaci ma «di semplice sceneggiatura, osservazione, se non profonda, piacevole, almeno e diligente delle cose e degli uomini»²²⁴. In particolare Salvatore di Giacomo nota che «nella commedia originale egli riesce, tuttavia da meno che nella riduzione o adattamento, che si voglia chiamare, di quella goldoniana»²²⁵.

Scrive numerosi adattamenti di opere goldoniane, in gran parte conservate manoscritte alla Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, nel fondo De Martino²²⁶. In alcuni casi si tratta di trasposizioni in dialetto napoletano, con la correzione di taluni caratteri che, da tipicamente veneti, sono trasformati in

²²² F. C. Greco, *La scena illustrata...*, *op. cit.*, p. XII.

²²³ Si ritira nel 1832 e Ferdinando II gli concede una pensione da 30 ducati.

²²⁴ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, *op. cit.*, p. 234.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Giuseppe De Martino, attore, nacque a Napoli l'11 giugno 1854. Ancora ragazzo fu preso sotto l'ala protettiva di Antonio Petito al San Carlino. Lasciò Petito e vestì la mezza maschera nera di Pulcinella nelle Puglie, dove esordì a Bari con la compagnia diretta da Giuseppe Crispo. Tornato a Napoli passò al teatro Rossini, diretto dall'impresario Falanga, per poi trasferirsi al San Carlino dopo la morte di Petito avvenuta il 26 marzo 1876. L'avvento sulla scena napoletana di Eduardo Scarpetta, scalzò De Martino prima, e Pulcinella dopo, dal Teatro San Carlino. De Martino concluse la sua attività al Teatro Nuovo e morì nel 1916. Cfr. R. Ascarelli, *De Martino Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, *op. cit.*, s.v.

tipicamente napoletani. Si veda a tal proposito *La Trilogia della villeggiatura* che anziché essere ambientata a Livorno, si svolge a Portici oppure *Le Baruffe chiozzotte* che sono, nella versione napoletana, ambientate a 'lo Muolo Piccolo'. In altri casi, molto frequenti, l'originale goldoniano è solo lo spunto per la costruzione di una nuova commedia che pur conservando i temi originari sviluppa una vicenda e dei personaggi propri. È il caso de *L'appicceche de le baraccare dello lario de lo castello* in cui, pur rilevando l'ispirazione goldoniana nel gruppo di donne litigiose che muove l'azione, assimilabile alla *Baruffe Chiozzotte*, la vicenda si sviluppa diversamente, svolgendo anche il tema dell'affresco del mondo del teatro, caro a Cammarano e in generale all'area napoletana²²⁷. L'obiettivo di perseguire un realismo a più piani è raggiunto da Cammarano arricchendo i personaggi di una forza espressiva, fortemente mimetica e, fornendo, nello stesso tempo, «la possibilità di giocare con le immagini, sì che le parole possano calzare perfettamente alle ambientazioni di riferimento»²²⁸.

Senza dubbio Cammarano decide di attingere dal repertorio goldoniano per nobilitare la sua opera di drammaturgo ma il vero successo delle sue produzioni non è da ascrivere esclusivamente ai suoi testi, bensì ai suoi attori. Infatti «quando la commedia popolana fu sostituita al dramma spettacoloso i comici del San Carlino sentirono tutta la responsabilità che pesava loro addosso e lo 'studio del vero' occupò ardentemente tutto il tempo loro»²²⁹. Di particolare peso fra gli attori di Cammarano è la primadonna Aldigonda Colli. Romana, debuttò come prima donna giovane a Napoli nel 1801²³⁰ al Teatro La Fenice per poi passare al palcoscenico del Teatro San Carlino fino agli anni '40, quando, alla sua morte, venne sostituita da Serafina Zampa. La primattrice

²²⁷ Il tema della riscrittture goldoniane di Cammarano, con una particolare attenzione al mondo femminile, è stato affrontato in tempi recenti in G. Scognamiglio, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

²²⁸ *Ivi*, p. 174

²²⁹ *Ivi*, p. 244.

²³⁰ F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni, dipinti e descritti*, Napoli, Stab. Tip. Di G. Nobile, 1853, vol. I p. 253.

debutta come caratterista in *Le Funnacchere de lo Muolo Piccolo*, adattamento di Cammarano da *Le Baruffe Chiozzotte*. Di Giacomo racconta che la Colli si preparò accuratamente con

[...] pellegrinaggi continui ai quartieri di Porto e di Pendino, ove imparò la lingua e il costume della nostra gente, diventandovi, dopo breve tempo, di tutt'e due le cose padrona in tale maniera da meravigliare quanti l'avevano udita, da prima, rimaneggiare nell'antico repertorio semi-drammatico²³¹.

L'autore deve molto del suo successo proprio alla Colli che interpreta, insieme al resto della compagnia²³², «meravigliosamente la sua nuova produzione artistica, colrendola ove mancasse di colore, drammatizzandola quando vi languiva il dramma, alitandovi per entro la passione e la verità»²³³. Si tratta della conferma del fatto che l'attore si dimostra ancora la vera chiave di volta del successo, prima del drammaturgo e prima della qualità dell'allestimento.

A esemplificare questa abbondante produzione di 'riscritture' e 'adattamenti' di testi goldoniani sono stati scelti alcuni copioni particolarmente significativi dell'area napoletana e fiorentina: di questi proponiamo un commento ad alcune scene ritenute particolarmente esemplari²³⁴.

II. 2. 1. *La donna in quattro maschere*, ovvero *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni

Il manoscritto de *La donna in quattro maschere* è collocato nella Biblioteca Lucchesi Palli²³⁵, e fa parte della raccolta di autografi che, in anni recenti, un

²³¹ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit. p. 244.

²³² Con Altigonda Colli recitano al Teatro San Carlino: Salvatore Petito (Pulcinella), De Lillis (amoroso), Giovanni Tagliazucchi (generico), Andrea Natale, Scarola (buffo), Giuseppe Tavassi (Biscegliese), Michele Manzi (Tartaglia), Eustachio Tremori (padre nobile), Raffaele Santelia (guappo). *Ibidem*.

²³³ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit. p. 244.

²³⁴ Nel parziale regesto fatto sia nel caso delle riscritture goldoniane sia negli altri copioni presi in considerazione dalla tesi, ci siamo attentati al manoscritto, anche laddove la punteggiatura, la grammatica e la sintassi sono risultate lacunose.

²³⁵ *La donna di quattro maschere*, Napoli Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 191. Il copione è integralmente consultabile nel cd allegato alla tesi.

ramo della famiglia Viviani ha donato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli. Il prezioso copione, perfettamente integro, è stato di proprietà del Teatro San Carlino²³⁶: lo desumiamo dalla scritta «San Carlino» posta in alto a sinistra del frontespizio; sotto la scritta campeggia un numero, il 982 (scritto con la stessa grafia e con lo stesso inchiostro del frontespizio), che presumibilmente indica il numero progressivo del copione all'interno della collezione del teatro. Sempre sul frontespizio, in alto a sinistra vi è un ritaglio di carta incollato che porta timbrato il numero 532, a dimostrazione di come probabilmente il copione sia passato di proprietà in proprietà e sia stato accorpato a diverse raccolte. Il copione non è firmato dall'autore in nessuna sua parte ma, sul fronte cartelletta che lo contiene, è indicata, presumibilmente dalla mano del bibliotecario, la dicitura «autografo di Cammarano».

I timbri e le firme sul frontespizio ci permettono di datare precisamente l'opera: il copione è stato presentato alla Reale Deputazione di Napoli il 26 marzo 1825 e approvato «per la parte che spetta alla Reale Deputazione» il 29 marzo 1825 con firma ben leggibile del Deputato Commissario Cav. Rignano. Sul *recto* del frontespizio, sotto l'elenco dei personaggi è chiaramente leggibile anche il permesso di rappresentazione rilasciato dal prefetto datato il 16 aprile 1825: «Se ne permette la recita da osservarsi le correzioni e le cassature fatte dal revisore». Presumibilmente quindi *La donna in quattro maschere* è stata rappresentata nello stesso anno 1825.

Come anticipato, Salvatore Fabbrichesi è l'impresario del Teatro dei Fiorentini e porta in scena numerosi testi goldoniani. Tra gli altri segnaliamo l'allestimento di un testo dal titolo *La donna scaltra* il 15 ottobre 1817. Il titolo potrebbe essere una variante de *La vedova scaltra* goldoniana, creando così un precedente 'regolare' alla riscrittura partenopea negli allestimenti in città.

La vedova scaltra è, tra le opere goldoniane, una fra le più adatte a mettere in luce le doti di una primadonna-*soubrette* di una compagnia a

²³⁶ Il copione è composto da cc. 34 di mm. 287x704.

carattere popolare come quella del San Carlino²³⁷: «la frizzante vedova è infatti connotata da guizzi di vivacità e di inventiva tipici del ruolo inferiore»²³⁸.

Cammarano sceglie un testo goldoniano da riscrivere che non risulta particolarmente innovativo²³⁹, se non per «l'espunzione del meraviglioso dalla storia e l'imitazione dei personaggi stranieri nei loro gesti e nei loro tic verbali»²⁴⁰, che resta comune anche ad altre produzioni goldoniane. Ciò che interessa a Cammarano è la possibilità di spettacolarizzazione che permette l'aspetto più tradizionale della *pièce* goldoniana: con questa commedia si dà l'opportunità agli attori di praticare vari travestimenti in scena, resi verosimili dall'ambientazione in tempo di Carnevale²⁴¹. Questo gioco scenico senz'altro ben si adatta al repertorio del Teatro San Carlino che ancora si basa, più che su un solido copione, su elementi extra-testuali, come le qualità attoriali degli interpreti, che restano la vera forza dell'opera di Filippo Cammarano²⁴².

Sin dalla lettura dell'elenco dei personaggi, nel *recto* del frontespizio, si notano rilevanti differenze tra l'originale goldoniano e il copione napoletano. Si elencano di seguito i personaggi dell'una e dell'altra commedia:

A. <i>La vedova scaltra</i>	B. <i>La donna in quattro maschere</i>
Rosaura, vedova di Stefenello de' Bisognosi e figlia del Dottor Lombardi	Rosaura, vedova di Stefano Tartaglia e figlia di D. Orazio Ardenti
Eleonora, sua sorella	Eleonora, sua sorella
<u>Dottor Lombardi</u>	D. Orazio Ardenti
Pantalone de' Bisognosi, cognato di Rosaura	D. Anselmo, cognato di Rosaura
Milord Runebif, inglese	Milord Bonfit, l'inglese

²³⁷ Possiamo ipotizzare che l'attrice più adatta a interpretare Rosaura fosse Altigonda Colli, già protagonista delle *Funnacchere* e prima donna della compagnia.

²³⁸ C. Goldoni, *La vedova scaltra*, a cura di L. S. Nowe, Venezia, Marsilio, 2004, p. 16.

²³⁹ *La donna di garbo*, scritta nel 1742 per l'attrice Anna Bacherini, è l'antecedente della *Vedova Scaltra*, che pur essendo del 1748, poco conserva delle innovazioni della commedia ad essa precedente.

²⁴⁰ C. Goldoni, *La vedova scaltra*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴¹ Mi sembra lecito ipotizzare che anche per questo motivo Cammarano non modifichi, diversamente dalle altre sue riscritture goldoniane, l'ambientazione veneziana.

²⁴² S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San carlino*, *op. cit.*, p. 244.

<i>A. La vedova scaltra</i>	<i>B. La donna in quattro maschere</i>
Monsieur Le Blau, francese	Monsiù le Bleu, francese
D. Alvaro de Castiglia, spagnolo	D. Alvaro de Castiglia, spagnolo
Il conte di Bosco Nero, Italiano	Il conte di Bosco Nero, Italiano
Marionnette, francese cameriera di Rosaura	Marionnette, francese cameriera di Rosaura
Arlecchino, cameriere di Locanda	Pulcinella, cameriere di Locanda
Birif, cameriere di Milord	Birif, cameriere di Milord
Foletto, Lacchè del conte	Foletto, Lacchè del conte
Servi di pantalone	
Un caffettiere e garzoni	Un caffettiere e garzoni

Com'è possibile notare dall'elenco, la modifica più significativa che Cammarano apporta alla commedia è quella che riguarda le maschere. Scompaiono, infatti, Dottore e Pantalone per essere sostituiti da due veri e propri personaggi, Don Orazio Ardentì e Don Anselmo. Essi vengono completamente 'ripuliti' dalla caratterizzazione tipica goldoniana del dottore bolognese e del mercante veneziano, per assumere connotazioni più neutre che, se da una parte tolgono forza ai personaggi, dall'altra aiutano il pubblico a collocare lo spettacolo entro un contesto prettamente napoletano. Ricorrere alle maschere sarebbe stato un espediente che avrebbe allontanato l'autore dalla sua volontà di riforma dell'arte scenica napoletana, intesa a valorizzare l'umanità e la natura di passioni e sentimenti, lontani dalla stilizzazione tipica delle maschere. La prima conseguenza di questa scelta è la perdita di forza dei duetti tra Pantalone e Dottore, e tra questi e gli altri personaggi. Cammarano quindi è costretto a eliminare quelle scene che servivano da raccordo tra un evento e l'altro e che erano il terreno ideale per far interagire le maschere con

gli altri personaggi in un dialogo in cui emergeva sempre la forte caratterizzazione di Pantalone o di Dottore, si vedano a tal proposito le scene XIII e XIV dell'atto primo²⁴³, che nella versione napoletana vengono omesse.

Quando i due vecchi dialogano tra loro, l'autore si vede costretto a costruire caratterizzazioni diverse da quelle originali e fare interagire tra loro i personaggi diversamente. Si veda la scena tra Pantalone/Anselmo e Dottore/Orazio, all'apertura del secondo atto²⁴⁴:

ANSELMO Je sarraje fatto meraviglia, ma che vuoje che me faccia amico, a parente caro. Fratemo marito de Figliata morette senza fa figlie, e acciò la casa nosta non resta senza eredi m'aggio puosto ncapo de pigliare moglie.

ORAZIO Il pensiero non è cattivo, tutto sta che vi riesca d'aver figliuoli.

ANSELMO È lo vero che so vecchierello, ma sonco no toro, e mme la veco co no giovine de trent'anne occurrenno.

ORAZIO Avete stabilito e fissato con chi accompagnarvi?

ANSELMO Mo te lo dico. Fratemo se piglije pe moglie chella pernice de Donna Rosaura, e io me vorrai becca' chella beccaccia de Donna Eleonora la sore chiù piccola. De chesta maniera tutte doje le figliole voste restariano ala casa mia, quando però co la solita amicizia passata mme ne daje la licenza.

ORAZIO Jo per me sarei contettissimo, e vi ringrazio della stima che fate di me, e delle mie figlie....Basta che Eleonora sia contenta prendetela pure a vostro piacere.

ANSELMO Essa è avezzata a stare a la casa mia compagnia de la sore, e chesto mme fa sperare de non avere na negativa....e po non mme vede de mal vuocchio, e sempre pазzeja co mico.

ORAZIO Scherzerà come cognato ma come marito ci ho le mie difficoltà.

ANSELMO E che fosse l'uorco. Chesto me lo veco io. Miettencene ma dona parola tanto co essa che co la sore, che a lo riesto nce penzo io,

ORAZIO Di questo statecene più che sicuro

ANSELMO Io vaco per certe interesse de li mieje. D. Orazio nce vedimmo chia tardo, e sperammo de l'auni la seconda volta sta parentela. Statte buono (*via*)

ORAZIO A buon rivederci. Brutto verme che si posto n testa il mio amico Don Anselmo? Non credo che Eleonora voglia

²⁴³ Si tratta di scene di passaggio: nella scena XIII attraverso il dialogo tra Pantalone e Monsieur le Blau si mette in relazione il gruppo di 'giovani amorosi' pretendenti con il gruppo dei 'vecchi'.

²⁴⁴ Segnalo che sul copione letto la scena I atto II, che corrisponde alla scena XII dell'atto I del testo Goldoniano (Anselmo e Orazio) appare incorniciata da un tratto di penna. Questo segno potrebbe indicare l'espunzione, da parte della censura o da parte dell'autore stesso, della scena all'atto della rappresentazione.

prendere un vecchio come Rosaura, è vero ch'egli è ricco ma non sempre il denaro basta per abbagliare una donna²⁴⁵.

Si confronti ora la stessa scena con l'originale goldoniano:

PANTALONE La xe cussì, el mio caro amigo e parente. Mio fradello Stefanelo xe morto senza fioi, e acciò no perissa la nostra casa senza eredi, me son resolto de maridarme mi.

DOTTORE La massima non è cattiva. Tutto sta che vi riesca d'aver figliuoli.

PANTALONE Ve dirò, son avanzà in età; ma siccome m'ho sparagnà in zoventù, cussì spero de valer qualcosa in vecchiezza.

DOTTORE Avete stabilito e fissato con chi accompagnarvi?

PANTALONE Mio fradelo ha tiolto per mugier siora Rosaura, e mi inclinerave a siora Eleonora, e cussì tutte do le vostre putte le sarìa in casa mia, quando che vu, colla solita vostra cortesia, no me dise de no.

DOTTORE Io per me sarei contentissimo; e vi ringrazio della stima che fate di me e delle mie figlie. Basta che Eleonora sia contenta, prendetela ch'io ve l'accordo.

PANTALONE Ve dirò, la xe avezza a star in casa mia, in compagnia de so sorella, onde spererìa che no la disesse de no, e me par che no la me veda de mal occhio.

DOTTORE Io, se vi contentate, ne parlerò con Eleonora; voi ditene una parola a Rosaura, e fra voi e me, col consiglio della sorella, spero la cosa riuscirà in bene. Amico, vo per un affar di premura, e avanti sera ci rivedremo²⁴⁶.

Dalla lettura si nota come il drammaturgo trasforma il linguaggio veneziano della maschera di Pantalone in quello napoletano di Anselmo e mantenga l'italiano finto-aulico, tipico del Dottore, ammantandolo di colore partenopeo, per quanto riguarda il personaggio di Orazio. In questo modo riesce a valorizzare la connotazione popolare dei due personaggi.

Nonostante Cammarano conservi più o meno lo stesso numero di battute e lo stesso contenuto, il dialogo risulta molto più ricco e vivace, a dimostrazione di come la traduzione delle opere goldoniane non sia solo una trasposizione da una lingua all'altra ma un adattamento alla cultura napoletana, nel senso più profondo del termine: il testo muta anche nella modalità

²⁴⁵ F. Cammarano, *La donna in quattro maschere*, Atto II scena I. Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, sez. Lucchesi Palli, fondo De Martino, ms 191.

²⁴⁶ C. Goldoni, *La vedova scaltra*, *op. cit.*, Atto I, scena 12.

espressiva, adattandosi alle caratteristiche del dialetto partenopeo. L'autore rende quindi il testo più colorito e incisivo attraverso l'utilizzo di un linguaggio basato non solo sull'espressione dei concetti ma anche sull'utilizzo di immagini atte ad esemplificarli.

Il linguaggio dialettale e l'uso di termini gergali costituiscono, per Cammarano, strumenti di allargamento del repertorio alle classi popolari nell'ottica di una finalità soprattutto commerciale.

In queste battute proposte alla lettura, ricorre, attraverso la figura retorica della metafora, all'immaginario dell'universo animale. Anselmo definisce se stesso un «toro»; l'autore attinge così al mondo figurativo popolare per descrivere in modo sintetico ed efficace, attraverso un codice linguistico condiviso con il pubblico, la presunta potenza sessuale del personaggio, cui Goldoni aveva discretamente fatto riferimento con l'eufemismo «ma siccome m'ho sparagnà in zoventù, cussì spero de valer qualcosa in vecchiezza». La metafora animale torna sempre nelle parole di Anselmo che, nella battuta successiva, definisce Rosaura una *pernice* e la sorella Eleonora, una *beccaccia*. La pernice e la beccaccia sono uccelli selvatici e classiche 'prede' da caccia, oltre che, fuor di metafora, prede d'amore della nostra vicenda. Ma il ricorrere alla metafora degli animali, anche in questo caso, comunica qualcosa di più: la pernice rappresenta, simbolicamente, l'indipendenza e la *beccaccia* è una preda molto ambita da tutti i cacciatori²⁴⁷. Sono caratteristiche che ben si adattano a Rosaura, l'astuta vedova che tesse la tela del suo nuovo matrimonio, e ad Eleonora, la sorella nubile, in cerca di marito ma difficile preda per l'attempato Anselmo.

Le modifiche ai personaggi-maschera, lo spostamento all'inizio del secondo atto della loro prima scena a due, la completa omissione delle scene XIII e XIV, fanno perdere peso, in tutta la commedia, al ruolo dei due vecchi

²⁴⁷ «Basta l'annuncio dell'arrivo di questo uccello a fare abbandonare qualunque altra caccia, a far lasciare qualsiasi altra selvaggina, di essa tenuta meno degna delle cure del cacciatore» in N. Camusso, *La Beccaccia*, Milano, Casa editrice del Cacciatore Italiano, 1920, p. 10.

e, per naturale conseguenza, alla linea drammaturgica del matrimonio del personaggio Eleonora²⁴⁸.

L'esito di queste mutazioni è un primo atto sostanzialmente dedicato quasi solo alla figura di Rosaura: il personaggio, infatti, diversamente da quanto succede in Goldoni, resta sul palcoscenico ininterrottamente per otto scene consecutive, rispetto alle undici dell'intero atto. Inevitabilmente siamo portati a immaginare che, ad interpretare Rosaura, fosse un'attrice di grande pregio ed esperienza, nota e amata dal pubblico, come potrebbe essere la già citata Aldigonda Colli, che l'esperienza rende adatta ad occupare per così lungo tempo il palcoscenico. Inoltre buona parte della scena terza dell'atto secondo subisce modifiche importanti rispetto all'originale: è totalmente omessa la parte in cui Don Alvaro dona un orologio d'oro a Rosaura, anche in questo caso l'esito dell'ellissi è uno spazio maggiore dato alla protagonista.

Se, a parte la riduzione dello spazio dato a Pantalone/Anselmo e Dottore/Orazio, per il resto della commedia, i personaggi restano sostanzialmente immutati - in particolare Rosaura e la sua cameriera Marionette che mantengono le battute goldoniane nella loro interezza - il personaggio che, sin dall'inizio, subisce le maggiori modifiche è, comprensibilmente, Arlecchino.

Cammarano trasforma la maschera di origine bergamasca in Pulcinella: pur avendo, i due personaggi, un'origine molto diversa, entrambi occupano, dal punto di vista drammaturgico, il ruolo del servo e in virtù di questa posizione hanno l'opportunità di sperimentare, come ben noto, la loro attitudine comica. Se nella *Vedova scaltra* Arlecchino aveva un ruolo comico

²⁴⁸ È naturale quindi anche la scomparsa della scena 8 dell'atto II che sviluppa il rapporto tra Dottore ed Eleonora, la sorella di Rosaura. Lo snodo della vicenda che riguarda Eleonora resta confinato in un dialogo alla scena VIII del secondo atto tra Eleonora e Marionette (scena IX atto secondo nell'originale goldoniano) che risulta illeggibile perché in parte cancellato a penna e in parte coperto da un ritaglio di carta azzurra cucito con filo bianco sul foglio su cui sono scritte, con calligrafia diversa dal resto del copione, alcune battute dei due personaggi. Da queste correzioni è lecito dedurre che all'atto della messa in scena del copione il plot legato ad Eleonora passasse completamente in secondo piano o addirittura eliminato.

accessorio, nella *Donna in quattro maschere* la maschera di Pulcinella si espande e occupa quasi costantemente il palcoscenico del secondo e del terzo atto.

Seguendo la cronologia degli interpreti della maschera, ricostruita da Salvatore di Giacomo, l'interprete di Pulcinella nel 1825, è Salvatore Petito²⁴⁹. Egli, capostipite della famiglia d'arte dei Petito, giunge sulle tavole del San Carlino nel 1820, in qualità di sostituto del Pulcinella Gaspare de Cenzo, nel frattempo trasferitosi a Roma. Petito resterà per circa quarant'anni incontrastato Pulcinella, fondando una famiglia d'attori i cui nomi costruiranno la storia del teatro partenopeo.

Sin dalla lettura delle prime scene del copione si comprende la volontà di Cammarano di comporre la commedia intorno alla figura di Pulcinella che, rispetto all'originale, si allarga fino a diventare incontrastato protagonista. Sin dalla sua prima entrata in scena, infatti, si evince l'accuratezza con cui Cammarano traccia i caratteri del suo personaggio:

Pulcinella, che sarà stato ad ascoltar la canzone si fa avanti e prendendo la bottiglia ed i bicchieri dirà i seguenti versi

PULCINELLA Viva lo vino che nce restato
E viva Bacco che l'ha inventato,
coll'amarena, viva Gragnano,
e quanno è buono viva Marano,
Viva la lagrima, quann'è che somma.
Viva chi a tavola vene e se n chioma.
Vivo, e cercannove scusa, e permesso
Ste doje bottegge mme porto appresso

*Dopo beuto prende due bottiglie e parte*²⁵⁰

Nella versione goldoniana invece la stessa scena si riduce alla sola indicazione dell'azione che deve eseguire Arlecchino:

*Si ferma con ammirazione ad ascoltar la canzone. Terminata che l'hanno, s'accosta alla tavola, si empie un bicchiere di vino, canta anch'egli la canzone stessa, beve, poi col bicchiere se ne va*²⁵¹.

²⁴⁹ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit., p. 253.

²⁵⁰ F. Cammarano, *La donna in quattro maschere*, op. cit., atto I, scena 2.

²⁵¹ C. Goldoni, *La vedova scaltra*, op. cit., atto I, scena 1.

Conoscendo l'ambiente in cui è maturata l'opera originale, ancora acerbo dal punto di vista della riforma goldoniana, possiamo supporre che spettasse alla tecnica dell'interprete della maschera veneta espandere a proprio piacimento la scena, anche se la sua presenza è secondaria rispetto all'azione principale; al contrario, Pulcinella si inserisce con versi ben precisi finalizzati ad attirare su di sé, vero protagonista della commedia, l'attenzione del pubblico.

In generale, rispetto al testo di partenza, il personaggio di Pulcinella si espande e occupa il ruolo di vero protagonista comico della vicenda, ne è un esempio la prima scena in cui prende la parola sul palcoscenico: Milord Runebif dà il compito ad Arlecchino di consegnare l'anello a Rosaura

ARLECCHINO Lustrissimo, cossa comandela?

MILORD Vieni qui. *(lo tira in disparte; gli altri tre restano a tavola, mostrando parlar fra di loro)*

ARLECCHINO Son qui.

MILORD Conosci madama Rosaura, cognata di Pantalone dei Bisognosi?

ARLECCHINO La vedova? La cognosso.

MILORD Tieni questo anello, portalo a madama Rosaura. Dille che lo manda a lei milord Runebif. Dille che è quell'anello, che nella passata notte ella stessa mi ha lodato; e dille che questa mattina sarò da lei a bere la cioccolata²⁵².

Il ruolo di Arlecchino è relegato a poche battute, che non permettono un agile allargamento della recitazione verso la tecnica dell'improvvisa, il suo ruolo comico quindi è limitato. Non è il caso di Pulcinella, che utilizza queste battute per presentarsi al pubblico del San Carlino:

PULCINELLA CCa sto io. Nce stanno chiù botteghe d'arretediare? Jatele caccianno ca io mme le calo si mbe ne tenissero no magazeno.

MILORD Vieni qui *(Lo tira in disparte, gli altri tre restano a tavola mostrando di parlare tra loro)*

PULCINELLA A che vaggio da servi?

MILORD La tua franchezza nelle bottiglie fa sì che io mi serva di te nel bisogno.

²⁵² F. Cammarano, *La donna in quattro maschere*, op. cit., atto I, scena 3.

PULCINELLA Chello è niente. N'auta volta venco quanno jate a tavola e magnannome ogni cosa ve faccio fa no diuno a quante chiù site

MILORD Dimmi conosci Madama Rosaura cognata del Signor Anselmo?

PULCINELLA Mparattemmella a me. Io saccio quanta pullece tene ncuollo.

MILORD Madama Rosaura la vedova capisci bene?

PULCINELLA La vedova già ch'è ancora zitella e restaje vedova prima di maritarse

MILORD Tu che diavolo affastelli?

PULCINELLA (e pure è vero me sonco mmbrigliato)

MILORD Io ti parlo di Rosaura la vedova

PULCINELLA La vedova che non tene marito? Quanno v'aggio ditto che la saccio la saccio.

MILORD E bene tieni questo anello

PULCINELLA Mille grazie alla sua gentilezza. Commannateme addo pozzo che cca stanco pe ve servire.

MILORD Piano un poco. Quest'anello non va già a te, ma lo porterai invece a Madama Rosaura.

PULCINELLA No poco era lo sbaglio

MILORD Le dirai che a lei lo manda Lord Runebif

PULCINELLA Nce lo manna Milord Arruste Pifare

MILORD Runebif, Runebif

PULCINELLA Run...priz...run...fiz che razza di nome ti sei ghiuto a mettere

MILORD E ci vuol tanto a dire Milord Runebif?

PULCINELLA Ma sì Milord Runebif me lo pozzo ncarrare.

MILORD E adesso non l'hai detto

PULCINELLA E l'avvaraggio ditto senza licenza mia

MILORD Dille ch'è quell'anello che nella passata notte ella stessa mi ha lodato e dille che questa mattina sarò da lei a bere la cioccolata. Capisti?²⁵³

La scena quindi si dilata: dalle sei battute dell'originale alle ben ventisei dell'adattamento. Eppure non accade nulla di diverso, non cambia l'azione della scena: in entrambi i casi Milord Runebif chiama il servitore, Arlecchino/Pulcinella, e gli ordina di portare un anello a Rosaura e di annunciarle una sua visita. Cambia in modo radicale però il ruolo del servitore, se in Goldoni la parte comica di Arlecchino è molto trattenuta - non è lui il protagonista della scena - in Cammarano il vero protagonista della scena è Pulcinella. La parte del servitore si arricchisce fino a far quasi scomparire Lord

²⁵³ F. Cammarano, *La donna in quattro maschere*, op. cit., atto I, scena 3.

Milford, che viene degradato a semplice spalla comica. Sono le prime battute di Pulcinella di tutta l'opera e hanno, necessariamente, un peso significativo nell'economia del testo: servono a presentare al pubblico le caratteristiche di un personaggio importante per lo svolgersi della vicenda. È inevitabile quindi che Pulcinella metta in campo temi e modi ricorrenti della comicità popolare, che legano il personaggio napoletano all'Arlecchino della commedia dell'arte. Primo fra tutti è il tema della fame²⁵⁴, *topos* ricorrente nella pratica dell'arte di cui però non c'è traccia nella *Vedova Scaltra*. Ritorna qui invece, in modo emblematico, la fame atavica che ha accompagnato Arlecchino, e lo zanni, nella commedia dell'arte. Paradossalmente questo accade proprio a partire da Goldoni, che tanto aveva lavorato per adeguare i meccanismi della commedia dell'arte al nuovo corso del teatro italiano: riaffiorano così i motivi antichi dell'improvvisa che trovano ancora ampio spazio nell'ambito di un teatro di fruizione popolare.

L'abilità compositiva di Cammarano immette nel testo goldoniano siparietti comici che ricordano il moderno cabaret: è il caso dello scambio di battute costruito sull'incomprensibilità linguistica tra il dialetto napoletano di Pulcinella e la lingua nazionale parlata da Lord Milford. La difficoltà a comprendere la lingua dei pretendenti di Rosaura, con cui Pulcinella ha a che fare (Lord Milford, Monsieur Le Blau e Don Alvaro), fa da filo rosso a tutta la commedia. Infatti, in una delle scene portanti, il duetto Pulcinella e Monsieur Le Blau, Cammarano inserisce nel testo goldoniano un dialogo comico che raccoglie e sviluppa l'input del primo atto:

PULCINELLA Monzù se non me parli in lingua umana non te posso intendere

MONSIEUR Oh bella! E che sto parlando in lingua diabolica.

PULCINELLA Non sarà lingua diabolica ma le parole in abbautta chiusa poco le tenno.

MONSIEUR Io non voglio altro che tu ti presti per me

²⁵⁴ La scena, infatti, non si apre con il richiamo di Milford al servo ma con Pulcinella che cerca altre bottiglie di vino da bere e giura di poter mangiare quanto tutti i commensali di un'intera tavola.

PULCINELLA Vi comme è curioso. Io presto quaccosa a te, e po' aggio a trova' n'auto che ce presta quaccosa a tutte duje.
MONSIEUR Presti, voglio dire che t'impegni con me
PULCINELLA Peggio; mme mpigno pe te, po tu non tiene denare pe me spignare e so venuto a lume di cannella.
MONSIEUR Io non so con quali termini farmi capire. Voglio che tu mi fai un servizio
PULCINELLA Pe servizie te ne faccio quante ne vuoje, ma de priestete e de mpignarme te n'ae da scordare²⁵⁵.

Questo scambio di battute è un inserimento, *ex novo*, della scrittura napoletana che, in tutte le scene in cui è presente Pulcinella, ne amplifica la presenza montando lazzi comici che hanno la funzione di dare centralità alla maschera.

Non riportiamo per brevità tutte le scene in cui Pulcinella sottrae presenza scenica agli altri personaggi ma è interessante notare che ciò non accade nelle scene in cui è Rosaura a duettare con Pulcinella. Nella scena decima e tredicesima dell'atto secondo, in cui Pulcinella si reca da Rosaura nelle vesti rispettivamente del servo francese e del servo spagnolo, l'autore del San Carlino rispetta sorprendentemente gli equilibri del testo goldoniano, lasciando a Rosaura lo spazio di protagonista. Siamo quindi indotti a riflettere sulle motivazioni di un atteggiamento così diverso nei confronti dei personaggi: perché l'autore ridimensiona lo spazio scenico di Pulcinella solo di fronte a Rosaura? La risposta potrebbe essere insita, ancora una volta, nella pratica scenica. Leggendo la commedia napoletana, diversamente da quanto accade per quella goldoniana, si ha l'impressione che lo spettacolo sia costruito su due soli personaggi: Pulcinella e Rosaura mettoni in ombra, infatti, quasi completamente gli altri che, pur facendo parte della vicenda, occupano *de facto* spazi scenici marginali.

Cammarano scrive questo testo cucendolo addosso ai comici del Teatro San Carlino. Possiamo immaginare che l'abbia costruito con l'intenzione di valorizzare gli attori migliori di cui la compagnia disponeva, probabilmente Salvatore Petito e Altigonda Colli. Tra le righe di questa scelta è possibile

²⁵⁵ *Ivi*, atto II, scena 4.

anche intravedere una composizione qualitativamente squilibrata della compagnia del San Carlino che, condizione comune alle compagnie popolari, poteva sicuramente vantare due grandi interpreti nei ruoli centrali e, probabilmente, disponeva attori meno brillanti nei ruoli secondari. È naturale conseguenza che nelle scene in cui vi siano duetti tra Rosaura e Pulcinella, al fine di mantenere equilibrato il rapporto tra i due, non siano inserite ulteriori battute comiche della maschera, ma venga rispettato in gran parte l'originale goldoniano.

Nell'economia della commedia risulta quindi un primo atto diviso sostanzialmente a metà, per quanto riguarda la presenza scenica, tra Rosaura e tutti gli altri personaggi e un secondo atto quasi interamente occupato da Pulcinella, che si presta al gioco dei mascheramenti; a chiudere la commedia il terzo atto, che vede Rosaura protagonista di un gioco di travestimenti speculari a quello di Pulcinella nell'atto precedente.

La pratica scenica degli attori del Teatro San Carlino, dunque, determina fortemente la scelta di Cammarano. Si tratta di un processo che attesta come, a questa altezza cronologica, pur essendo completamente compiuta la riforma goldoniana, permanga, in determinati contesti, la costruzione di un copione 'modellato' sul materiale umano presente in compagnia. Così facendo, fatalmente, Cammarano, ripercorre l'iter compositivo che, tempo addietro, aveva condotto Goldoni a sperimentare la sua riforma: il *Servitore di due padroni* e la *La donna di garbo*, per esempio, erano stati costruiti sulle abilità comiche di due grandi attori, Antonio Sacchi e Anna Bacherini.

II. 2. 2. *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece, Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre, Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja* ovvero *La trilogia della villeggiatura*.

La trilogia della villeggiatura napoletana appartiene al Fondo De Martino della Biblioteca Lucchesi Palli, come la gran parte dei manoscritti di Cammarano, ed è composta di tre distinti copioni, numerati De Martino 212, 213 e 214, con i seguenti titoli: *Le femmene attarantute per la villeggiatura a Puortece (Le smanie per la villeggiatura)*, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre (Le avventure delle villeggiatura)*, *Chi sciala d'ottobre lo novembre piccea (Il ritorno dalla villeggiatura)*²⁵⁶. Il primo testo, *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*, è quello meglio conservato. Sulla pagina del frontespizio, come nel caso della *Donna in quattro maschere*, è indicata, in alto a sinistra del foglio, la scritta Teatro S. Carlino e sotto il titolo appare a penna il numero 494, probabilmente, come nel caso de *La donna in quattro maschere*, il copione faceva parte del nutrito corpus del S. Carlino. In alto a sinistra del foglio c'è il numero romano I: da questa numerazione si può dedurre che i tre testi siano stati pensati originariamente come trilogia, infatti nell'ultimo copione, *Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*, è presente nella stessa posizione il numero III²⁵⁷.

Il copione de *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*, non è siglato dall'autore ma nell'ultima pagina vi è il nome di Plinio Farmacampo²⁵⁸, l'anagramma con cui spesso si firma proprio Filippo Cammarano. Il frontespizio risulta particolarmente prezioso per la datazione dell'opera. Esso riporta, infatti, esattamente i giorni in cui il copione è stato presentato per

²⁵⁶ I tre copioni sono integralmente consultabile nel cd allegato alla tesi.

²⁵⁷ Purtroppo il copione de *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, la seconda parte della trilogia, risulta mutilo del frontespizio e quindi non ci è perventua alcuna informazione utile a completare l'ipotesi che resta comunque la più probabile.

²⁵⁸ Plinio Farmacampo è anche un personaggio della commedia *Le baraccare de lo Largo Castiello*.

approvazione agli uffici napoletani competenti. Si riesce a decifrare quindi il primo permesso di polizia, ottenuto nel 1817, precisamente l'8 ottobre, si legge poi un appunto firmato da Silvio Maria Luzi, impresario del Teatro San Carlino, in cui dichiara di aver presentato l'opera in Soprintendenza anche il 2 settembre 1822. Abbiamo quindi due possibili momenti in cui il testo è stato messo in scena: il 1817 e il 1822. Dei due periodi, solo il 1817 è certo, essendo esplicitato, per questa data, il permesso di rappresentazione da parte della Polizia. Per quanto riguarda il 1822, abbiamo solo un appunto dell'impresario: non significa quindi che il testo sia stato effettivamente allestito.

Anche il frontespizio del terzo copione, *Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*, presenta timbri e date degli uffici napoletani competenti. In particolare si leggono chiaramente permessi del 20 novembre 1817, del 24 e del 26 novembre 1817. Anche in questo caso vi è un appunto di Silvio Maria Luzi, datato e firmato lunedì 2 settembre 1822, in cui segnala di aver presentato alla sovrintendenza il copione, proprio come accaduto per *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*. Non vi è però la conferma della recita per l'anno 1822.

Dalla *Storia del Teatro San Carlino* di Di Giacomo non è stato purtroppo possibile risalire alla programmazione di quella stagione. Sappiamo però che Salvatore Fabbrichesi al Teatro dei Fiorentini mette in scena, proprio nel 1822, la *Trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni. In particolare allestisce il 16 ottobre e il 1 novembre *Le Smanie per la villeggiatura*, il 2 e il 5 novembre *La Avventure*, il 6 e il 7 novembre *Il ritorno dalla Villeggiatura*²⁵⁹. Mi sembra lecito ipotizzare che, in un inevitabile sistema di condizionamenti tra stagioni di teatri della stessa città ma dalle caratteristiche molto diverse, proprio come il popolare San Carlino e il più nobile Teatro dei Fiorentini, possa scaturire il meccanismo dell'imitazione. È probabile che l'impresario Luzi, che aveva

²⁵⁹ A. Bentoglio, *L'arte del capocomico...*, op. cit., p. 289.

contatti assidui con Fabbrichesi²⁶⁰, fosse a conoscenza dell'intenzione di mettere in scena, al Fiorentini, *La trilogia* goldoniana e che, prontamente, avesse rispolverato i copioni di Cammarano, scritti cinque anni prima, proponendoli alla Soprintendenza per ottenerne un permesso di recita che, purtroppo, ad oggi non sappiamo se sia mai stato accordato.

La vita dei tre testi della Biblioteca Lucchesi Palli non termina però nel 1822: a testimonianza di un continuo riuso dei testi del San Carlino e a conferma di una longevità dei temi di matrice goldoniana, anche riadattati a culture ed ambienti distanti dall'originale, il copione de *Li femmene attarantute pe' la velleggiatura de Puortece* ci testimonia che è stato utilizzato anche da un'altra compagnia. Nel *recto* del frontespizio, accanto all'elenco dei personaggi, c'è un elenco di attori che non corrisponde alla compagnia del San Carlino del 1817 né a quella dell'ipotetico 1822. Ecco l'elenco degli attori, così come si legge sul copione²⁶¹: Davide Petito, (Andrea) Natale, (Vincenzo) Santelia, (Emilia) Telesco, (Giovanni) Di Chiara, (Pasquale) De Angelis, Milzi, (Achille) Lisgara, Drolli, (Raffaele) Fiorillo, (Adelaide) Agolini. Davide Petito²⁶² è il direttore della compagnia del Teatro San Carlino a partire dal settembre 1878 e sappiamo, dalla *Storia del San Carlino* del Di Giacomo, che il buffo De Angelis, presente nel cast dello spettacolo, muore nel 1880. Quindi necessariamente il copione viene ripreso in quel biennio, quindi ben sessant'anni dopo la sua scrittura.

²⁶⁰ Fabbrichesi era tenuto a cedere alla compagnia del San Carlino il palcoscenico del Teatro dei Fiorentini per la sera di riposo, *Ivi*, p. 142.

²⁶¹ Dove è stato possibile rintracciare il nome proprio dell'attore, non indicato nel copione, è stato segnalato in parentesi.

²⁶² (Napoli, 1820 –1911), secondogenito di Salvatore. Fece parte della compagnia del San Carlino col ruolo di mamo e promiscuo, fino alla morte del ben più noto fratello Davide. A capo di un gruppo di comici tentò di continuare la tradizione del fratello, di cui fu fedele custode, e pertanto divenne egli stesso Pulcinella portando al successo nel 1880 la commedia inedita di Antonio, *Don Pascà, passa 'a vacca*. Nel 1881, in polemica con Scarpetta che trionfava al San Carlino, rappresentò una commedia-protesta di Domenico Jaccarino, *'Na Mazziata morale fatta da Pulcinella Cetrulo a Don Felice Sciosciammocca*. Scarpetta rispose con la recita di *'Nu Sguizzaro 'mbriaco dint'a lu vascio de la sie' Stella* di F. Cammarano, dimostrando come il vecchio repertorio sancarliniano fosse superato. Si veda la voce dedicata in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, s.v.

Sono gli anni, quelli dopo il 1878, in cui il Pulcinella Davide Petito, si fa protagonista di una nuova stagione del Teatro San Carlino:

S. Carlino risorge a nuova vita mercè le cure del nuovo direttore Davide Petito, fratello al celebre Antonio, e valente quanto lui. In poche sere ha dato varie cose nuove .

[...] Fu in questo teatro che sabato sera il pubblico ebbe ad assistere ad una bella festa artistica, cioè alla inaugurazione della stagione teatrale con la Compagnia fornita dei migliori attori della commedia napoletana.

La vecchia Talia sorrise e parve ringiovanita... E gli spettatori, numerosissimi, fecero feste infinite al De Angelis, al di Napoli, a Davide e Pasquale Petito, alla Checcherini ec. ec., feste che crebbero di mille doppii quando sul palco-scenico fu portato il ritratto del compianto Antonio Petito.

[...] Ecco una stagione teatrale assai bene iniziata, che promette di procedere a vele gonfie²⁶³.

Petito, *mamo* e *promiscuo* ma anche abile capocomico, nell'ottica di favorire un rilancio del San Carlino si volge al passato e recupera anche la drammaturgia di Filippo Cammarano, tra cui il testo goldoniano di cui ci stiamo occupando, che si dimostra particolarmente adatto ai temi veristi che in quegli anni dominano l'orizzonte letterario italiano, e meridionale in particolare²⁶⁴.

La Trilogia goldoniana che desta l'interesse di Cammarano fa parte di quel gruppo di commedie appartenenti alla straordinaria stagione produttiva del 1759-1762²⁶⁵ in cui l'autore veneziano non si limita più a rappresentare i caratteri ma si apre alla rappresentazione di ambienti e di gruppi professionali o familiari²⁶⁶. Al drammaturgo veneziano interessa indagare come un ambiente contraddistinto da precise regole e caratteristiche, come quello borghese,

²⁶³ «L'Omnibus. Giornale politico, letterario ed artistico», 9 novembre 1878, n. 124.

²⁶⁴ Per il legame tra la drammaturgia goldoniana e il teatro verista a Napoli alla fine dell'Ottocento si veda P. Sabbatino, *Il Galileo del nuovo teatro. Appunti sulla fortuna di Goldoni a Napoli nell'Ottocento* in «Rivista di Letteratura Teatrale», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 55-62.

²⁶⁵ È l'ultima stagione produttiva che trascorrerà in Italia prima di trasferirsi in Francia. Di questi anni ricordiamo i suoi capolavori: *Gl'Innamorati* (1759), *I rusteghi* e *La casa nova* (1760), *Sior Todero* e *Le baruffe*.

²⁶⁶ C. Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, a cura di Franco Fido, Venezia, Marsilio, 2005, p. 10.

reagisca a uno stimolo esterno: la reazione a questa tensione mette in gioco i personaggi stessi di cui affiorano inevitabilmente le fragilità, le debolezze e le nevrosi.

Non siamo in grado di stabilire se Cammarano cogliesse nella società napoletana elementi di crisi della classe dominante e li volesse esplicitamente proporre alla visione e all'ascolto del suo pubblico. Nel 1815 anche a Napoli viene restaurata la dinastia borbonica e, l'anno successivo, la città diviene capitale del neonato Regno delle Due Sicilie. I moti siciliani degli anni Venti e la breve avventura napoletana di Murat contribuiscono a diffondere gli ideali che avrebbero portato alla stagione risorgimentale.

Possiamo però affermare che l'autore non avesse ideali costituzionalisti ma che fosse un deciso sostenitore dei Borboni, sempre «ostentatamente demagoghi in senso plebeistico»²⁶⁷ nei confronti della vita teatrale della città. A loro, che al suo ritiro dalle scene gli avevano concesso una pensione, dedica infatti, nel 1837, la sua autobiografia in versi *Vierze strambe e bisbetece de Filippo Cammarano, arricordannose de chello che ave impacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diece anne a sta via*²⁶⁸.

Diversamente da quanto successo per *La vedova scaltra*, Cammarano per la *Trilogia* circoscrive la sua azione di adattatore a pochi elementi, tra cui l'ambientazione delle commedie, che non si svolge più tra Livorno e la campagna di Montenero ma, naturalmente, tra Napoli e Portici, centro di villeggiatura napoletano rinomato sin dai tempi di Carlo III di Borbone.

Il mutamento più evidente, anche se non rilevante dal punto di vista contenutistico, è quello dei nomi dei personaggi. Anche in questo caso mutano nella maggior parte dei casi:

²⁶⁷ V. Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida, 1969, p. 465

²⁶⁸ F. Cammarano, *Vierze strambe e bisbetece de Filippo Cammarano, arricordannose de chello che ave impacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diece anne a sta via*²⁶⁸, Napoli, Stamperia Reale, 1837.

A. <i>Le smanie per la villeggiatura</i>	B. <i>Le femmine attarantate per la villeggiatura a Puortecce</i> ²⁶⁹
Filippo	Filippo ²⁷⁰
Giacinta	Donna Carolina
Leonardo	Don Federigo
Vittoria	Donna Vittoria
Fulgenzio	Don Benedetto
Ferdinando	Don Anastasio
Guglielmo	Don Eugenio
Paolo	Vincenzino
Cecco e Berto	Petrillo e Andrea
Brigida	Prizeta

Nessuno dei personaggi sopra elencati subisce modifiche determinanti, mantenendo le caratteristiche goldoniane. Ciò che muta è il linguaggio, tradotto in dialetto napoletano. In questo caso, si evidenzia un uso molto più trattenuto del lessico colorito e metaforico che caratterizza il copione de la *Donna in quattro maschere*. Cammarano non opera sulla *Trilogia della Villeggiatura* una riscrittura del testo ma solo un adattamento. Tale operazione gli permette di calare l'ambiente goldoniano nel territorio napoletano, attraverso una traduzione in dialetto partenopeo del testo in cui si rispettano, in modo sostanziale, la successione e il contenuto delle battute e delle scene e

²⁶⁹ Si riporta l'elenco dei personaggi solo per la prima commedia della Trilogia. Si segnala che nelle *Avventure della villeggiatura* compaiono i nuovi personaggi di Costanza, di Rosina, di Sabina, di Tognino; nella riscrittura vengono conservati i nomi originari di Costanza e Rosina, mutato Tognino in Don Antonio e Sabina mutato in Donna Colomba. Per quanto riguarda la riscrittura de *Il ritorno dalla villeggiatura* si aggiunge solo il personaggio di Donna Colomba.

²⁷⁰ Sul copione, sopra il nome di Filippo è tracciato quello di Pancrazio. Si può ipotizzare che la correzione risalga all'allestimento ad opera di Davide Petito e che questo nome fosse usato perché rappresentativo di un tipo comico napoletano ben noto al pubblico del San Carlino. Pancrazio Coccoziello è infatti un personaggio fisso nelle commedie e nelle farse napoletane, ispirato al personaggio del contadino biscegliese.

l'inserimento di alcune piccole novità che contribuiscono a colorire ancor di più il contesto locale.

Vi sono alcune, poche, differenze con il testo originale che sono essenziali per ricostruire le intenzioni del drammaturgo. In particolare, se nel resto dell'opera possiamo rintracciare uno scarso utilizzo del linguaggio figurativo, Cammarano vi ricorre nel momento in cui affronta la traduzione delle battute che impostano uno dei temi portanti della Trilogia, quello della necessità economica. Si vedano le battute di Leonardo e del suo corrispettivo napoletano Don Federigo che, sin dall'inizio della commedia, discutono con i rispettivi servi circa l'opportunità di essere più parsimoniosi:

LEONARDO Nel caso in cui sono, ho da eccedere se bisogna. Il mio casino di campagna è contiguo a quello del signor Filippo. Egli è avvezzo a trattarsi bene; un uomo splendido, generoso; le sue villeggiature sono magnifiche, ed io non ho da farmi scorgere, non ho da scomparire in faccia a lui²⁷¹.

Ecco la versione napoletana:

DON FEDERICO Si faccio chiu de quello che me compete non ne pozzo fare a lo manco. Lo casino mio è attaccato a chilo de don Filippo Galante che stanco a momente per sposare la figlia. Isso è n'ommo sguazzone, e la tavola e la villeggiatura soja passa per nomenclata, e me compete de vennerme, e me compete de vennerme la cammisa accurrenno, ma non farme passà annanze co lo cavallo.²⁷²

Si noti come alle parole «io non ho da farmi scorgere, non ho da scomparire in faccia a lui», vengano sostituite due espressioni molto più incisive dal punto di vista linguistico come «me compete de vennerme la cammisa accurrenno»²⁷³ e «non farme passà annanze co lo cavallo» che trasformano agli occhi dello spettatore le parole goldoniane in immagini.

Se il tema del confronto delle possibilità economiche dei personaggi di fronte all'impegno della villeggiatura, resta forte anche per Cammarano, ad

²⁷¹ C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, *op. cit.*, atto I, scena 1.

²⁷² F. Cammarano, *Le femmene attarantute pe la villeggiatura*, atto I scena 1. Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, sez. Lucchesi Palli, fondo De Martino, ms. 112.

²⁷³ Se fosse necessario sarebbe opportuno che mi vendessi la camicia.

una lettura attenta della trilogia ci si rende conto che i tratti e i conflitti propri dei due personaggi goldoniani di Giacinta e Vittoria vengono significativamente smorzati.

Il tema che più le riguarda, e su cui si reggono le ostilità femminili di gran parte della commedia, è quello dell'ansia per l'abito nuovo della villeggiatura delle due donne o meglio del *mariage*, l'abito che fa da *casus belli* fra Giacinta e Vittoria. La parola *mariage* indica un abito da giorno, francese, ma nella sua etimologia porta in sé anche il tema del matrimonio. Goldoni, con una finezza linguistica senza pari, intreccia il tema dell'agitazione amorosa delle due fanciulle, Giacinta e Vittoria, all'affanno per il confronto tra gli abiti:

GIACINTA: Avrà saputo ch'io mi sono fatto il vestito novo, e l'ha voluto ella pure. Ma non avrà penetrato del *mariage*. Non l'ho detto a nessuno; non avrà avuto tempo a saperlo²⁷⁴.

E l'adattamento napoletano:

DONNA CAROLINA: E già se sapeva. Ave appurato che me so fatta lo vestito nuovo e si ha fatto ella pure lo sujo ma non sapeva sì io lo volgio la faccio sta a posto...²⁷⁵

Goldoni quindi crea due livelli di tensione, non solo quello dato dal generico «vestito novo» ma anche un altro più profondo e specifico che coinvolge anche il significato della tipologia dell'abito, il «*mariage*». È questo uno dei temi portanti della trilogia che dà un valore specifico al «patetico legame tra moda e destino» e annuncia «la trappola dei matrimoni senza amore che chiuderà la storia delle due fanciulle»²⁷⁶. Cammarano invece riduce l'aspettativa semplificando il senso della parola *mariage*, traducendo il termine specifico con un generico «vestito nuovo»: in tutta la trilogia solo in un caso²⁷⁷, nell'atto secondo scena nove, ha l'accortezza di sostituire al «vestito nuovo» l'abito di «mezza gala», abito che è tradizionalmente legato al mondo delle

²⁷⁴ C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, *op. cit.*, atto II, scena 12.

²⁷⁵ F. Cammarano, *Le femmene...*, *op. cit.*, atto II, scena 8.

²⁷⁶ C. Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁷ F. Cammarano, *Le femmene...*, *op. cit.*, atto II, scena 8.

giovani spose. Sembra che Cammarano si renda conto dell'affievolirsi del significato dello scontro tra le due fanciulle e quindi della loro caratterizzazione, potrebbe essere questo uno dei motivi che lo induce ad inserire una scena ulteriore per Vittoria. È la scena (assente, appunto, nell'originale goldoniano) in cui la giovane si prepara per uscire ed elenca al cameriere Petrillo tutti gli oggetti di cui ha bisogno:

DONNA VITTORIA Lo voglio sta a vedere chi è donna Vittoria.
Petrillo. Va da la cammarera e fatte dare lo cappiello niro co le penne.
PETRILLO Lesto... (*s'incammina*)
DONNA VITTORIA Porzi lo moccaturone²⁷⁸
PETRILLO Non ce vo auto
DONNA VITTORIA Petrillo li guante
PETRILLO Va bene
DONNA VITTORIA Petrillo la vorza
PETRILLO Va bene la vorza
DONNA VITTORIA Porzi l'ombrellino
PETRILLO Lo matarazzo lo lasso?²⁷⁹

La scena, oltre ad essere particolarmente comica grazie alla ripetizione verbale, dà ulteriore spazio a Donna Vittoria e ne amplifica l' 'isterismo', contribuendo a caratterizzare meglio il suo personaggio.

Le due figure femminili, Giacinta e Vittoria, comunque sono molto semplificate dalla riscrittura napoletana: oltre all'allentamento della tensione legata al gioco verbale del *mariage*, vi sono anche altri sintomatici mutamenti che riguardano alcune scene che le vedono protagoniste. In particolare si legga la battuta goldoniana di Vittoria delle *Smanie per la villeggiatura*:

VITTORIA Ma! La cosa è così purtroppo. Quando si è sul candeliere, quando si è sul piede di seguitare il gran mondo, una volta che non si possa, si attirano gli scherni e le derisioni. Bisognerebbe non aver principiato. Oh! costa molto il dover discendere. Io non ho tanta virtù che basti. Sono in un'afflizione grandissima, è il mio maggior tormento è l'invidia. Se le altre non andassero in villa, non ci sarebbe pericolo ch'io mi rammaricassi per non andarvi. Ma chi sa mai, se Giacinta ci vada o non ci vada? Ella mi sta a cuore più delle altre. Vo' assicurarmene, lo vo' sapere

²⁷⁸ Si tratta di un *foulard* per coprire la testa.

²⁷⁹ F. Cammarano, *Le femmene...*, atto I, scena 7.

di certo. Vo' andar io medesima a ritrovarla. Dica mio fratello quel che sa dire. Questa curiosità vo' cavarmela. Nasca quel che sa nascere, vo' soddisfarmi. Son donna, son giovane. Mi hanno sempre lasciato fare a modo mio, ed è difficile tutt'ad un tratto farmi cambiar costume, farmi cambiare temperamento (*parte*)²⁸⁰.

Il monologo, con cui Vittoria si rivolge direttamente al pubblico, occupa l'intera scena. In esso si valorizzano le doti di una brava attrice che incarna un personaggio ben determinato a raggiungere il risultato e che ha conquistato uno spazio preciso nella commedia. Vittoria, nella versione napoletana, pur esprimendo lo stesso concetto, ovvero che andrà di persona a trovare Donna Carolina/Giacinta, lo fa in modo più sfuggevole e quasi dimesso, in una breve battuta, relegata da Cammarano al termine della scena precedente, dopo il dialogo con Don Anastasio:

DONNA VITTORIA (*sola*): La cosa non me persuade, voglio ire io stessa da donna Carolina e appurare come passa lo fatto. Dica fraterno nzo che vole, ma la curiosità nisciuno mela leva da cuorpo²⁸¹.

Inevitabilmente si riduce la forza delle intenzioni del personaggio di Donna Vittoria di cui non si colgono così chiaramente il tormento e, soprattutto, l'invidia per Giacinta/Donna Carolina. Lo stesso trattamento di semplificazione è riservato anche a quest'ultima, che nell'originale ha un carattere incisivo e determinato e «appartiene al gruppo delle borghesi goldoniane più evolute»²⁸². Nel monologo goldoniano, specularmente a quello di Vittoria, si mette in luce l'estrema modernità di Giacinta che si batte per scegliere il suo matrimonio:

GIACINTA: Nulla mi preme del Signor Guglielmo. Ma non voglio che Leonardo si possa vantare d'averla vinta. Già son sicuro che gli passerà, son sicura che tornerà, che conoscerà non essere questa una cosa da prendere con tanto caldo. E se mi vuol bene davvero, com'egli dice, imparerà a regolarsi per l'avvenire con più discrezione, che non nata schiava e non voglio essere schiava²⁸³.

²⁸⁰ C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, *op. cit.*, atto II, scena 6.

²⁸¹ F. Cammarano, *Le femmene ...*, *op. cit.*, atto II scena 3.

²⁸² C. Goldoni, *La Trilogia della villeggiatura*, *op. cit.*, p. 23.

²⁸³ C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, *op. cit.*, atto II, scena 11.

Nel passaggio al testo napoletano parte della forza di Giacinta viene persa; si leggano le parole di Donna Carolina:

DONNA CAROLINA: Non me preme de Don Eugenio, ma non voglio che don Federico se vanta d'averla vinta. Già so sicura che le passerà la furia e si me vo' bene come isso dice se imparerà a regolarsse meglio per l'avvenire²⁸⁴.

Come già successo per Donna Vittoria anche per le parole di Donna Carolina, protagonista della vicenda, si evidenzia un significativo mutamento: la battuta è svuotata e non dà spazio alla lucida riflessione introspettiva sul suo «non essere schiava» che la pone in una posizione di forza rispetto al padre e al fidanzato. Donna Carolina non riesce così a comunicare al pubblico la limpidezza e la modernità delle sue idee e resta relegata a una breve battuta in posizione marginale, in una frettolosa chiusura di scena.

Il ridursi dello spessore della figura di Giacinta/Donna Carolina continua nella seconda parte della trilogia, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*. In una riscrittura napoletana che, anche in questo caso, non muta sostanzialmente nulla dell'originale, Cammarano si permette di intervenire con alcuni aggiustamenti nell'ultima battuta di Giacinta. La seconda commedia goldoniana si chiude, infatti, con un interessante monologo di Giacinta che si rivolge al pubblico nei panni non solo del personaggio ma anche dell'attrice che lo interpreta:

GIACINTA: Lode al cielo, son sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento di affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ommetterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser puote una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa per non aver custodito il cuore come doveva; indi a scusarsi coll'accidente, coll'occasione e colla sua diletta villeggiatura. La commedia non par finita; ma pure è finita, poiché l'argomento delle Avventure è completo. Se qualche cosa rimane a dilucidare, sarà forse materia di una terza commedia, che a suo tempo ci daremo l'onore di

²⁸⁴ F. Cammarano, *Le femmene ...*, *op. cit.*, atto II, scena 7.

rappresentarvi, ringraziandovi per ora del benignissimo vostro compatimento alle due che vi abbiamo sinora rappresentato²⁸⁵.

La lunga battuta è così rivisitata da Cammarano:

DONNA CAROLINA: Oh! Manco male che sonco sola. Pozzo jetta no sospiro e sfogà lu passione che tenco dinto alo pietto. Pazza che sonco stata, non aveva maje da dire a Don Eugenio lo core mio perché fa tuorto a don Federico che non vede m'aute uocchie che pe li mieie. Che mannaggia la villeggiatura, e quanno maje ne sonco venuta. Ma nfra tanto Donna Vittoria se ne va a Napole co don Eugenio. Nce va per sposarla, e la sposarrà...se scordarla de me poverella. No no lo pozzo credere....e io me pozzo scordare de isso....sposaraggio Don Federico...me leverò ogni pensiero da capo...chi ha curiosità di saperlo che venca a Napole a lo retuorno de la villeggiatura de Purtece²⁸⁶.

Le parole di Giacinta sono finalizzate a focalizzare l'attenzione degli spettatori su uno dei temi profondi della commedia, e in particolare della vicenda che la riguarda direttamente, l'incompatibilità tra lo «stimolo dell'onore» femminile e il pungolo della «crudele passione». Se Giacinta riassume i sentimenti della commedia, Donna Carolina si limita a ricordarne al pubblico le vicende e non si addentra nel decifrare le emozioni che sono state il vero motore degli avvenimenti. Anche in questo caso si ha quindi l'immagine di un personaggio più superficiale dell'originale: la Donna Carolina napoletana, infatti, non dimostra una capacità di autocritica pari a quella di Giacinta. Non si fa riferimento in modo esplicito ai temi universali dell'amore e dell'onore, il monologo si dimostra invece solo l'occasione per rivolgersi al pubblico e invitarlo a seguire la vicenda nell'ultima commedia della Trilogia che sarà ambientata a Napoli.

Sembra che a Cammarano non interessi valorizzare l'aspetto più caratterizzante della Giacinta goldoniana: la sua capacità di recuperare gli antichi valori borghesi e mercantili trascurati dal padre e la sua determinatezza ad «asserire la propria intelligenza e libertà di giudizio all'interno del sistema

²⁸⁵ C. Goldoni, *Le avventure della villeggiatura*, op. cit., atto III, scena ultima.

²⁸⁶ F. Cammarano, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, op. cit., atto III scena ultima.

che essi rappresentano»²⁸⁷. Giacinta non cede al clima melodrammatico della sua vicenda d'amore, andando incontro a un lieto fine che le farebbe sciogliere un contratto e perdere la reputazione. La Giacinta napoletana (Donna Carolina) invece, pur sposando anch'essa il suo promesso e rinunciando alla passione amorosa, non esplicita il tema dell'onore, ma segue le vicende senza troppo esternare i suoi sentimenti.

Accanto ad un ridimensionamento della complessità psicologica delle due donne, e soprattutto di Giacinta/Donna Carolina, l'altro personaggio femminile che Cammarano rimaneggia fortemente, è quello di Sabina, trasformata in Donna Colomba. Se in *Li spasse e l'allegria de le villeggiatura* la parte di Donna Colomba è sostanzialmente identica a quella concepita da Goldoni per Sabina, il grande mutamento avviene in *Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*. Nell'originale goldoniano Sabina non è fra i personaggi del *Ritorno*, la sua ultima apparizione è, infatti, alla scena quattordicesima dell'atto terzo delle *Avventure*. Nel *Ritorno* appare solo indirettamente nelle parole di Ferdinando (Atto I, scena 3), in cui egli, sollecitato da Vittoria, racconta di come Sabina, resasi conto di essersi messa in ridicolo non abbia fatto ritorno in città. Al contrario, nella riscrittura napoletana, il personaggio di Sabina/Donna Colomba, è presente anche nella seconda parte della Trilogia, *Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*, in cui prosegue il suo rapporto con Ferdinando/Don Anastasio. In particolare Cammarano aggiunge due scene al termine del primo atto, dopo la lunga battuta in cui Leonardo dichiara al pubblico la disperazione per la sua condizione economica e riflette sulla sua ambizione. Le sue parole perdono inevitabilmente d'incisività nella traduzione napoletana perché sono immediatamente seguite dalla scena tra Donna Colomba e Don Anastasio che cambia completamente il registro della scena. È una scena recitata su toni spiccatamente comici - lo indica anche la nota «con ridicola espressione» a margine del copione - ed è la spia di come

²⁸⁷ C. Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, op. cit., p. 28.

l'inserimento della figura di Donna Colomba, anche nella terza parte della Trilogia, sia funzionale alla valorizzazione della comicità tipica degli allestimenti sancarliniani. Il tema della scena è sempre quello del matrimonio di Donna Colomba e Don Anastasio:

DONNA COLOMBA Non c'è donazione te dico
DON ANASTASIO Non c'è matrimonio te responso
DONNA COLOMBA Giovannielle a me non me mancano
DON ANASTASIO Disperate come sonc'jo, e la donazione pe capo
lista
DONNA COLOMBA Donazione non ave nisciuno
DON ANASTASIO E marite manco ne truove
DONNA COLOMBA Assassino
DON ANASTASIO Statte bona
DONNA COLOMBA Me la paghe
DON ANASTASIO S'io t'aggio da dare cacciame lo jecuto
DONNA COLOMBA Mon m'aie voluto mai bene.
DON ANASTASIO Io n'aggio voluto assale
DONNA COLOMBA Sposame [...]
DON ANASTASIO Donazione me chiammo
DONNA COLOMBA Tu me vuò fa piglià no moto?
DON ANASTASIO Muore comme vuoie, ma donazione
DONNA COLOMBA Ah! Ca me veneno le convulsioni...aiutame
caro (*gettandosi su una sedia*)
DON ANASTASIO Senza donazione può sbattere come n'atena
DONNA COLOMBA Acua...acito...quaccosa
DON ANASTASIO La donazione, e te piglio chello che buoie
DONNA COLOMBA Aiuteme pe' carità
DON ANASTASIO [...] Staie bona
DONNA COLOMBA So ghiuta...ah! Bene mio, ca mo' me esce lo
spirito
DON ANASTASIO D.Colo' statte bona. Quanno aie fatta la
donazione mannema a chiama ca' l'aiuto (*via*)²⁸⁸

Si tratta di un dialogo comico che ben si adatta al carattere popolare della sala del Teatro al San Carlino. A interpretare i due personaggi sono senz'altro due abili caratteristi della compagnia, attori a cui probabilmente Cammarano ha voluto, con l'aggiunta di questa scena, dare adeguato spazio. La comicità e l'allegria della scena sono amplificate dall'utilizzo della musica in scena, lo si deduca dalle notazioni a penna a fianco del dialogo, notazione presente anche in altre parti del copione de *Li spasse*.

²⁸⁸ F. Cammarano, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, op. cit., atto I scena ultima.

L'aspetto che a Cammarano interessa maggiormente è la comicità che può scaturire dalla vicenda della villeggiatura²⁸⁹. Se lo spettatore della trilogia goldoniana è colpito dall'accuratezza con cui è tracciato il carattere dei personaggi, mai semplificato, e da una comicità mai sguaiata, il pubblico della trilogia napoletana si trova di fronte a testi in cui sono valorizzati e amplificati gli aspetti farseschi della commedia il cui fine sembra essere soprattutto quello dell'intrattenimento.

II. 3. Il caso delle *Baruffe Chiozzotte*

Uno delle opere goldoniane privilegiate dalle compagnie popolari della prima metà dell'Ottocento è *Le baruffe chiozzotte*. Questo testo, diversamente dalle altre opere goldoniane, è appannaggio quasi esclusivo delle formazioni secondarie: le compagnie della scena nazionale privilegiano l'allestimento dei testi del drammaturgo veneto con cui riescono facilmente a proporre allo spettatore pittoreschi e decorosi bozzetti di vita borghese²⁹⁰.

Ne è un esempio la Reale Sarda che, pur comprendendo nel suo repertorio, sin dalla sua fondazione nel 1821, numerosi testi goldoniani, inserisce solo nel 1833 *Le Baruffe*. La commedia comunque non risulta tra quelle privilegiate dalla compagnia nemmeno dopo tale data: durante le più di

²⁸⁹ Come ha messo in luce Henry Bergson, le tipologie di comico sono molteplici. La comicità che egli definisce 'di *carattere*' appare particolarmente calzante al meccanismo sotteso agli adattamenti napoletani della *Trilogia della Villeggiatura*. Un personaggio comico si dimostra tale nel momento in cui mostra una sorta di rigidità etica, psicologica e comportamentale; la peculiarità della commedia sta proprio nel mostrare le rigidità dei suoi protagonisti come se fossero schemi predefiniti di comportamento. Cammarano, ancor più di Goldoni, semplificando i caratteri dei suoi personaggi li rende maggiormente comici perché li trasforma in veri e propri stereotipi. Cfr. H. Bergson, *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Stella, Rizzoli, Milano, 1961.

²⁹⁰ A conferma di questo pregiudizio delle compagnie primarie, in occasione dell'allestimento del testo da parte della Reale Sarda con Adelaide Ristori nella parte di Lucietta nel 1840 il fiorentino «Ricoglitore di Notizie Tetrali» si complimenta con gli attori perché «...trattarono questo genere, per sé basso e triviale, con verità non disgiunta dal necessario decoro». C. Goldoni, *Le Baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, introduzione di G. Strehler, Venezia, Marsilio, 1993, p. 250.

mille recite della compagnia sull'importante piazza di Milano (tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento)²⁹¹, l'opera ricorre una sola volta (nel 1839²⁹²) e non sembra che abbia riscosso particolare successo dato che non ha lasciato nessuna traccia di sé tra le recensioni dei numerosi giornali dell'epoca.

Le baruffe chiozzotte si adattano invece perfettamente al repertorio che caratterizza le formazioni popolari in cui gli attori privilegiano uno stile caricato e comico²⁹³. La lingua usata, il dialetto chioggiotto, ben si accorda alla pratica teatrale di alcuni attori dell'inizio dell'Ottocento che, in scena, valorizzano gli elementi di farsa e folklore del drammaturgo veneto, offuscandone la classicità teatrale e il rigore poetico²⁹⁴. Gli attori, almeno fino agli anni Trenta, non riescono ancora a guardare a Goldoni, che per loro rappresenta un passato prossimo, come una cesura con il teatro precedente. Convivono, infatti, maschere e canovacci e le compagnie si avvicinano al grande drammaturgo più come autore veneto che come riformatore del teatro. Solo con le esperienze della Reale Sarda, della Compagnia Goldoniana e dalla drammaturgia di Bon, Goldoni entra a pieno titolo nel repertorio 'intellettuale', pur restando ancorato a un convenzionalismo accademico.

Uno dei testi che più difficilmente, anche dopo il decennio del Trenta, entra nel repertorio delle formazioni primarie è quindi *Le Baruffe Chiozzotte*, che, a dispetto di un disinteresse quasi totale di tali compagnie, raggiunge il successo sulla scena locale e non solo veneta. Tra i grandi interpreti di Padron Fortunato è possibile annoverare Luigi Duse che, interprete e promotore del repertorio goldoniano, soddisfa i suoi spettatori, per lo più di Venezia e del suo entroterra, attingendo al fascino pittoresco di un ambiente dimesso, valorizzando la lingua chioggiotta ben nota agli spettatori. Egli porta in scena

²⁹¹ Tra il 1831 e il 1848 la Reale Sarda si esibisce a Milano per circa 1200 recite nei Teatri Re e Carcano. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il Teatro drammatico a Milano...*, *op. cit.*, s.p.

²⁹² La recita è al Teatro Re, il 5 ottobre 1839. *Ibidem*.

²⁹³ Anche in questo caso è utile la riflessione sulle categorie del comico di Bergson. Cfr. nota 288.

²⁹⁴ L. Ferrante, *I comici goldoniani*, *op. cit.*, p. 83

il testo senza la necessità di adattarlo al suo specifico locale che coincide con quello goldoniano.

Il successo delle *Baruffe* non si ferma però solo al territorio veneto ma si espande anche nel resto della penisola. Ciò che interessa le compagnie fiorentine o napoletane però, non è mettere in scena uno spaccato di vita popolare chioggiotta ma proporre al pubblico una nuova versione del capolavoro goldoniano, adattato al proprio territorio. Si possono così rintracciare nel resto della penisola adattamenti di questo testo, risalenti alla prima metà dell'Ottocento, che testimoniano come il repertorio goldoniano sia uno dei mezzi con cui la cultura teatrale tenta di travalicare i confini regionali per mettersi in relazione con il teatro nazionale.

Nel 1809 è stampata, a Firenze, una commedia dal titolo *Baruffe Pignonesi*²⁹⁵. Il testo, edito dalla Stamperia Bonducciana²⁹⁶, sin dal titolo dichiara la sua derivazione dal testo goldoniano. Se non conosciamo l'autore, è l'editore a darci spiegazioni sull'operazione di adattamento: infatti, dopo aver proposto al lettore stralci della prefazione di Carlo Goldoni alla versione originale delle *Baruffe chiozzotte*, si rivolge al lettore, spiegando le motivazioni che l'hanno spinto ad editare l'opera:

Le commedie del celebre Goldoni Avvocato Veneziano ebbero, ed hanno meritatamente tuttora l'universale aggradimento. Molte egli ne scrisse nel veneto dialetto per le ragioni da esso allegate nella precedente Prefazione. Alcune furono tradotte per il Teatro Toscano, e non tradirono le aspettative di chi tentò la novità, mentre riscosero la pubblica approvazione. Fra queste si posso citare La Fanciulla Onorata (La putta onorata), Bettina buona moglie (La buona muggier), Il Feudatario (Il Marchese di Montefosco), I Rustici (I Rusteghi), Le donne Curiose, La Casa Nova ed altre. Comparisce ora quella delle Baruffe Pignonesi (Le baruffe chiozzotte), e vi è lungo sperare, che questa al pari delle altre sarà accolta favorevolmente dal Pubblico, a cui ne verranno in

²⁹⁵ *Le baruffe pignonesi*, commedia in tre atti in prosa tratta dalle *Baruffe Chiozzotte* del celebre sig. Carlo Goldoni avvocato veneziano, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1809.

²⁹⁶ *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766). Lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1996.

seguito offerte altre di genere popolare, tratte dalle opere originali del suddetto, unico imitatore della natura²⁹⁷.

L'operazione drammaturgica, quindi, è dichiarata dallo stesso editore, secondo un approccio ai testi del drammaturgo veneziano che appare abituale e consueto. Lo stesso trattamento è stato già riservato ad altre opere dello stesso che, purtroppo, non è stato possibile rintracciare.

Possiamo comunque supporre che l'adattamento più interessante sia senz'altro quello dalle *Baruffe Chiozzotte*. Si tratta del testo che maggiormente rispecchia un ambiente popolare locale e che quindi si presta a essere declinato in contesti geografici diversi. Se, infatti, Goldoni aveva ambientato le sue *Baruffe* a Chioggia, città di porto, con l'intenzione di ritrarre «i cinque sestì della vasta popolazione» ovvero «i pescatori e la gente di marina», l'anonimo autore colloca a Firenze la propria vicenda, in particolare nella zona del Pignone, in riva all'Arno.

Il Pignone era, ed è tutt'oggi, una zona, fuori dal centro storico di Firenze, oltre Porta San Frediano, tra la via Pisana e la riva sinistra dell'Arno, fittamente popolata e urbanizzata, grazie soprattutto alla presenza, a quel tempo, di un porticciolo dove attraccavano i barconi che risalivano il fiume trasportando mercanzie, principalmente da e verso Livorno. Il porto del Pignone rappresenta, almeno fino alla nascita della prima ferrovia, la principale via di comunicazione e commercio verso la costa. L'analogia con il paesaggio di Chioggia induce l'adattatore ad ambientare nel quartiere fiorentino le sue *Baruffe* e a trasformare i protagonisti da pescatori a piccoli mercanti.

Come noto, la grande forza del testo goldoniano si regge sull'utilizzo della lingua chiozzotta che, pur essendo molto simile al veneziano ha una pronuncia assai diversa. Lo stesso autore lo segnala nella premessa: «pare [...] che pronunzino i verbi come i toscani, terminandoli, colla vocale senza

²⁹⁷ Prefazione a *Le baruffe pignonesi*, *op. cit.*

troncarli; ma non è vero, poiché allungano talmente la finale, che diviene una caricatura»²⁹⁸. Il gioco comico-linguistico che ne consegue è uno degli ingredienti del successo della commedia. Ci si aspetterebbe quindi che nell'adattamento toscano fosse applicata la stessa accuratezza nell'uso della lingua, tuttavia l'esito linguistico fiorentino non è all'altezza del modello²⁹⁹. Il linguaggio fiorentino utilizzato nell'adattamento delle *Baruffe*, pur mantenendo una caratterizzazione popolare, non riesce a mantenere la varietà di significati del lessico goldoniano. Ne è un esempio l'impiego della parola 'pettegola' che, nell'adattamento, sostituisce impropriamente la parola 'baruffa' o i suoi sinonimi. In particolare al termine della scena terza del primo atto - in cui scoppia la lite tra le donne a causa di Toffolo - Orsola, Lucietta e Pasqua chiudono la scena con una serie di esclamazioni che significano tutte 'Oh che baruffa!':

ORSOLA Oh che temporale!
 LUCIETTA Oh che sùsio!
 PASQUA Oh che bissabuova!
 ORSOLA Oh che stramànio!³⁰⁰

Le quattro battute, anche se brevi, risultano di grande suggestione, ma nell'adattamento l'autore le riduce a due sole:

ANGIOLA Uh! che pettegola!
 SETTIMIA Chi son eglino queste pettegole?³⁰¹

L'adattamento fiorentino è ben lontano dalla ricchezza linguistica dell'originale e non riesce a riportare l'impressione di confusione verbale e sonora cui invece rimandano le parole di Orsola, Lucietta e Pasqua che descrivono la situazione in termini di violenza atmosferica.

²⁹⁸ C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, op. cit., p. 74.

²⁹⁹ Più in generale tutti i testi di adattamenti e riscritture popolari non sono stilisticamente all'altezza dell'originale. L'obiettivo di questo studio però non è quello di mettere in luce la perizia degli autori quanto di valorizzare i testi in relazione al loro uso sul palcoscenico e alla pratica scenica.

³⁰⁰ *Ivi*, atto I, scena 3.

³⁰¹ *Le baruffe pignonesi*, op. cit., atto I, scena 3.

La banalizzazione della parola ‘baruffa’ o ‘baruffante’ accompagna tutta la commedia ed è particolarmente evidente nella battuta finale in cui Lucietta, rivolgendosi a Isidoro, lo invita a non pensare che le donne chioggiotte siano ‘baruffanti’ ma che piuttosto siano ‘onorate’ e ‘allegre’:

LUCIETTA [...]Mi ghe son obligà de quel che l'ha fatto per mi, e anca ste altre novizze le ghe xé obligae; ma me despiase, che el xé forèsto, e co'l va via de sto liógo, no voràve che el parlasse de nù, e che andasse fuora la nomina, che le Chiozotte xé baruffante; perché quel che l'ha visto e sentìo, xé stà un accidente. Semo donne da ben, e semo donne onorate; ma semo aliegre, e volemo stare aliegre, e volemo balare, e volemo saltare. E volemo che tutti posse dire: e viva le Chiozotte, e viva le Chiozotte!³⁰²

Il personaggio di Gigia (Luigia), corrispondente a Lucietta, nelle *Baruffe Pignonesi* così si esprime alla fine della commedia, rivolgendosi al segretario del commissario di quartiere:

GIGIA [...] la prego di non raccontar a nessuno le corbellerie, che l'ha visto, e sentito, perché la gente non avessi a credere, che le Donne del Pignone le fussino pettegole, e male lingue. Noi siamo persone di garbo, celione, e allegre, e s'avrebbe gusto, che tutti piuttosto dicessero: evviva le Pignonesi.

Anche in questo caso si riduce a ‘pettegola’ la baruffante goldoniana che rimanda a un orizzonte semantico molto più ampio.

Il processo di deperimento della ricchezza lessicale è caratteristico di tutta l'opera ma, in alcune scene, l'adattamento è particolarmente riduttivo rispetto all'originale. Ne è l'esempio la scena goldoniana in cui si elencano i diversi tipi di pesce che gli uomini hanno in tartana:

VICENZO Còssa gh'avéu in tartana?
TONI Gh'avèmo un puoco de tutto, gh'avèmo.
VICENZO Me daréu quattro cai de sfòggi?
TONI Pare sì.
VICENZO Me daréu quattro cai de barboni?
TONI Pare sì.
VICENZO Bòseghe, ghe n'avéu?
TONI Mare de diana! ghe n'avèmo de cusì grande, che le pare, co buò rispetto, léngue de manzo, le pare.
VICENZO E rombi?

³⁰² C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, op. cit., atto III, scena ultima.

TONI Ghe n'aèmo sie, ghe n'aèmo, co é el fondi d'una barila.
VICENZO Se porlo veder sto pesse?
TONI Andé in tartana, ch'e' xé paron Fortunato; avanti che lo
spartìmo, févelo mostrare³⁰³.

Il passo corrispondente non riesce a rendere la complessità del lessico specifico di una professione, come quella del pescatore. I protagonisti delle *Baruffe Pignonesi* sono mercanti, quindi la terminologia specifica a cui l'adattatore avrebbe potuto attingere sarebbe comunque stata diversa, ma la scena si traduce non solo in una banalizzazione dello scambio di battute ma anche in una riduzione significativa del loro numero:

TONINO Avete portato qualcosa di buono da Livorno?
DOMENICO Non ho portato altro che del cacio salato per casa, e del tonno sott'olio.
TONINO Se me ne vendessi un poco del tonno, mi faresti un servizio, perché qua non ce n'è del buono.
DOMENICO Volentieri ve ne darò il vostro bisogno. Geppo manda a casa quel barile di tonno.³⁰⁴

La scena oltre ad essere meno ricercata dal punto di vista linguistico è anche molto più breve. La stringatezza caratterizza tutto il testo delle *Baruffe Pignonesi*: a fronte di una corrispondenza, con l'originale goldoniano, del numero di atti, di scene e del loro contenuto, è riscontrabile un taglio del numero di battute. Tutte le scene quindi, pur risultando nell'argomento, identiche all'omologo goldoniano, appaiono meno incisive: la riduzione infatti, come esemplificato, incide soprattutto sulla ricchezza lessicale dell'opera.

La scelta dell'anonimo autore incide significativamente anche sulle caratteristiche del personaggio tra i più apprezzati delle *Baruffe Chiozzotte*, Padron Fortunato. Egli, puntualizza Goldoni nella sua prefazione all'opera, «è uomo grossolano, parla presto, e non dice la metà delle parole, di maniera che gli stessi suoi compatrioti lo capiscono con difficoltà»³⁰⁵. È fra i personaggi più comici di tutta commedia, e le sue difficoltà nella parola suscitano la simpatia del pubblico nei suoi confronti. Il difetto di pronuncia di Padron Fortunato,

³⁰³ *Ibidem*, atto I, scena 5.

³⁰⁴ *Le baruffe pignonesi*, *op. cit.*, atto I, scena 5.

³⁰⁵ C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, *op. cit.* p. 75.

nella commedia fiorentina, è modestamente risolto: egli sembra soffrire di un difetto di pronuncia del fonema /r/ e /t/:

FORTUNATO Oe, Pieino, piglia questa oba, e pottala a casa
PIERINO Date qua. (*prende il fagottino*)
FORTUNATO Tonino! Una presa di Abacco.
TONINO Come?
FORTUNATO Abacco, Abacco.
TONINO Ho inteso. Son qua (gli dà il tabacco).
FORTUNATO Grazie. Ho pesso la scatola pe stada, e bisogna che ne compì un atta.
TONINO Scusate caro Fortunato, ma io non v'intendo.
FORTUNATO Oh Bella! Non m'intendete. Non pallo latino, pallo fiolentino, pallo.³⁰⁶

Nonostante la commedia, della cui messa in scena non sembra esserci traccia, non sia particolarmente pregevole dal punto di vista letterario (si notino anche le numerose imprecisioni nel gioco fonetico delle lettere /t/ e /r/), essa rappresenta comunque la testimonianza della pratica di adattamento a cui vanno incontro i testi goldoniani.

La commedia presa in considerazione è datata 1809 ma la ricerca ha individuato anche un altro testo, un copione manoscritto, probabilmente molto più tardo che conferma che l'adattamento è una pratica diffusa lungo tutto l'Ottocento.

Il copione, conservato nella Biblioteca Moreniana di Firenze, ha per titolo: *Le baruffe delle Ciane di San Lorenzo con Stenterello disperazione degli amanti e perseguitato dal Cisca e dal Sangola*³⁰⁷. In controluce si legge a matita la scritta «fatto da Napoleone Gori».

Il *recto* del frontespizio del copione riporta l'elenco dei personaggi della commedia, da cui deduciamo che si tratta di un altro rifacimento delle *Baruffe* goldoniane. Accanto ai personaggi sono appuntati gli interpreti della commedia e l'indicazione della compagnia: si tratta di un copione di proprietà

³⁰⁶ *Le baruffe pignonesi, op. cit.*, atto I, scena 7.

³⁰⁷ Biblioteca Moreniana di Firenze, Fondo Stenterellate, scatola 03, ms. 78.

della Compagnia di Giuseppe Mori, Stenterello intorno al 1880³⁰⁸, «moderato nei suoi lazzi e giusto nei suoi gesti»³⁰⁹, è allievo e successore di Lorenzo Cannelli.

La scena non è più ambientata al quartiere del Pignone ma nei 'Camaldoli' di San Lorenzo, i quartieri popolari fiorentini esistiti fino al 1870. Si comprende sin dalle prime battute che il copione è, diversamente dall'opera a stampa del 1808, l'esito di una riscrittura da parte di un attore che conosce i meccanismi comici che regolano la scena. Il linguaggio utilizzato non è più l'italiano, solo a tratti 'sporcato' da dialettismi fiorentini, delle *Baruffe Pignonesi*, ma il vernacolo. Inoltre nella commedia - si comprende sin dal titolo - sono inseriti nuovi personaggi, come il Cisca e il Sangola che fanno da aiutanti a Stenterello, interpretato da Giuseppe Mori. La maschera fiorentina è un facchino di piazza che sostituisce il goldoniano Toffolo e, anziché offrire alle donne la «zucca barucca», propone loro arance.

Questo documento testimonia che, lungo tutto il XIX secolo, la spettacolarità popolare si regge su dinamiche che restano sostanzialmente immutate. Se, infatti, per quanto riguarda *Le Baruffe chiozzotte* fiorentine, sono stati rintracciati testi che appartengono all'inizio e alla fine del secolo, è stato possibile identificare altri adattamenti, in area napoletana, che risalgono agli anni Venti e Trenta del secolo.

Vittorio Viviani segnala che Filippo Cammarano, che abbiamo già incontrato come adattatore di commedie goldoniane in napoletano, rivolge la sua attenzione anche alle *Baruffe*. Il titolo del testo sarebbe *L'appicceco de li funnacchere a lo Muolo Piccolo* e il copione, datato intorno al 1815, apparterebbe al Fondo, che non è stato possibile rintracciare, di Antonio Limoncelli³¹⁰. Alla lettura della commedia, a Viviani, sembra difficile riconoscere «nel Paron

³⁰⁸ Poche sono le notizie biografiche relative a Giuseppe Mori. Si veda in Jarro (Giulio Piccinni), *L'origine della maschera di Stenterello, studio aneddotico*, Firenze, Bemporad, 1898, p. 121.

³⁰⁹ *Giornale storico della Letteratura italiana*, Firenze, Loescher, 1932, p. 99.

³¹⁰ V. Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida, 1969, pp. 477- 478.

Fortunato veneto il Patrò Sapatello cammaraniano: un personaggio che parla da ‘scilinguato’, con la caratteristica istrionica del mamò»³¹¹.

È possibile che, oltre al contesto popolare della vicenda goldoniana, il testo sia gradito alle compagnie secondarie proprio perché è facilmente adattabile alla struttura di tali formazioni. Come segnala Viviani, di particolare importanza ricopre l'attore che interpreta il ruolo di Paron Fortunato che, pur non essendo il protagonista assoluto nella vicenda, è tra i personaggi che riesce meglio ad intercettare le simpatie del pubblico, grazie al suo difetto di pronuncia. La parte di Paron Fortunato è un ruolo di *mamò*, che è l'asse portante della comicità della compagnia, e che anche altri attori, come Luigi Duse o Giuseppe Moncalvo, hanno interpretato nella prima metà del secolo. Come anticipato, in questi decenni, all'interno del repertorio popolare nascono nuovi ruoli, come il mamò o il caratterista, che avranno poi discreta fortuna nei decenni a venire.

II. 4. *Il servitore di due padroni*

Accanto ad una sostanziale fortuna di una parte del repertorio goldoniano, quello delle commedie borghesi, nelle compagnie primarie, è necessario segnalare una sostanziale battuta d'arresto negli allestimenti del *Servitore di due padroni*. Se tentiamo un'analisi quantitativa degli allestimenti nei teatri della città di Milano nella prima metà del XIX secolo, ci rendiamo conto che a fronte di una certa frequentazione di testi goldoniani da parte delle compagnie che si esibiscono sui palcoscenici maggiori della città, nel repertorio di queste compagnie c'è una totale assenza del testo in oggetto.

Per trovare il *Servitore* in repertorio dobbiamo scendere nei 'bassifondi' teatrali e leggere tra i titoli dei cartelloni dei teatri secondari o delle arene diurne. È qui che Truffaldino resiste e conserva la sua freschezza, proprio

³¹¹ *Ibidem*.

accanto a quei commedianti depositari dell'eredità della commedia dell'arte, con cui il *Servitore* ha numerosi debiti. Tra il 1815 e il 1848 nella sola città di Milano il *Servitore di due padroni* è allestito ben settantadue volte, sempre da compagnie secondarie. Il primato del maggior numero di repliche va alla compagnia Moncalvo che lo mette in scena ben venti volte³¹². Il noto capocomico milanese trasforma la maschera di Truffaldino in Meneghino ed è grazie a questa specializzazione regionale, o meglio urbana, che il testo goldoniano ha un discreto successo in ambito pre-unitario. Se il primo allestimento documentato di *Meneghino servitor di due padroni* è del 19 luglio 1823 al Teatro alla Canobbiana di Milano è possibile ipotizzare che l'interesse per questo testo sia precedente a tale data. Risale, infatti, al 1814 la pubblicazione di un almanacco, per l'anno in corso, dal titolo *Meneghin Pecenna servitor de trentatree padron e mezz*³¹³; pur non essendo un copione teatrale, ma un calendario ricco di annotazioni e proverbi in dialetto milanese, il titolo si rifà certamente ad un ambito spettacolare³¹⁴ ed è documentazione, a posteriori, di «una pratica drammaturgica-attoriale ben consolidata»³¹⁵.

Gli anni in cui è possibile ravvisare nei cartelloni italiani, delle grandi città ma anche delle medie e piccole³¹⁶, la maggior diffusione del *Servitore* è senz'altro il terzo decennio, gli anni tra il 1820 e il 1830. Sono gli anni in cui la

³¹² *Ivi*, s.v.

³¹³ *Meneghin pecenna servitor de trentatree padron e mezz, taccoin critec-allegher per l'an noeuw 1814*, Milan, press a Carlo Berton cartee in la contrada di Fustagnee n. 1686. L'almanacco fa parte della Collezione Almanacchi della Biblioteca Braidense di Milano.

³¹⁴ Da sottolineare l'assonanza del titolo sia con il *Servitore di due padroni* sia con lo scenario goldoniano del 1739 *Le trentadue disgrazie di Truffaldino*, che l'autore veneziano avrebbe ricavato dalla commedia *La sorella* di Giovanni Battista Della Porta. La conferma della derivazione di questi almanacchi dalla pratica teatrale deriva anche dai titoli degli altri almanacchi per gli anni successivi presenti nella collezione della Braidense. Ne è un esempio di *El seguet di desgrazj de meneghin Pecenna impresari de Tajater, s'ciav in Algeri, e infin torna in miseri. Taccoin critec-comec-istorec per l'ann noeuw 1815*, Milan, press a Carlo Berton cartee in la contrada di Fustagnee n. 1686; il testo si riferisce probabilmente a *Arlecchino schiavo in Algeri* di Gaetano Fiorio o a *Gli schiavi in Algeri* di Bassano Finoli, entrato a fare parte del repertorio meneghino con il titolo *Meneghino e Cecca schiavi in Algeri*.

³¹⁵ C. Goldoni, *Il servitor di due padroni*, a cura di V. Gallo, introduzione di S. Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011, p. 301.

³¹⁶ Milano e Parma ma anche Oderzo.

situazione drammaturgica è molto composita e non ci sono nuove e significative proposte di cassetta. Gli attori si trovano a dover fare i conti con la sostanziale assenza dalle scene dei letterati: «assenti i testi teatrali romanzescamente o liricamente vivi [...] il *bios* drammatico fu tenuto in azione dall'arte degli attori»³¹⁷. Inevitabile per i capocomici quindi recuperare un personaggio che è sempre vissuto, più che nella fissazione scritta, nella tradizione attoriale, come Truffaldino, e che si presta facilmente a diventare farsa o a combinarsi addirittura con l'arte circense³¹⁸.

Il successo di questi anni del *Servitore* è senz'altro dovuto al fatto che Moncalvo aveva in repertorio il testo e lo sapeva interpretare egregiamente, pur declinandolo nell'ambito milanese. Un altro polo di diffusione del testo è però senz'altro l'area fiorentina che aveva visto, per prima, la dissoluzione del personaggio di Truffaldino per lasciar posto prima ad Arlecchino e poi a Stenterello. Negli anni Settanta del Settecento al Teatro del Cocomero va in scena, infatti, non più Truffaldino ma Arlecchino: è il primo passo per la fortunata trasformazione della maschera in Stenterello. Verosimilmente lo stesso Del Buono, creatore della maschera, si preoccupa di adattare il testo goldoniano originario al personaggio da lui creato: «da Del Buono in poi la commedia goldoniana con Stenterello nei panni di Truffaldino sopravvive alla declinazione 'bassa' della maschera interpretata da Lorenzo Cannelli»³¹⁹, comparando anche su palcoscenici al di fuori dei confini toscani. Al Teatro Ducale di Parma *Stenterello, servitore di due padroni* è in scena nell'Estate del 1830 ad opera della Compagnia Ghirlanda e Nardelli, con lo Stenterello Vincenzo De Rossi, e poco dopo, nell'Autunno dello stesso anno, per opera della compagnia Monti e soci, con lo Stenterello Gaetano Capelletti. Nell'ottobre

³¹⁷ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit., p. 225.

³¹⁸ È il caso della Compagnia Acrobatica Price che cura gli intermezzi della compagnia Giannuzzi nelle repliche a Parma nell'Autunno 1842. I Price, con la loro compagnia di fanciulli, propongono al pubblico pantomime che hanno come protagonista *Arlecchino*, interpretato da Guglielmo Price, di sette anni.

³¹⁹ C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, op. cit., p. 298.

del 1830, sullo stesso palcoscenico va in scena la compagnia Ciarli e Falchetti con una nuova maschera toscana, Tacchileo, interpretato da Giuseppe Guagni. È verosimile che Tacchileo sia un'invenzione dello stesso Guagni³²⁰ che, visto il successo della maschera di Stenterello, tenta una personale reinvenzione del suo ruolo di caratterista. L'esperimento non convince però né il pubblico né la critica: Carlo Ritorni, negli *Annali della città di Reggio*, ne dà un ritratto poco lusinghiero:

Tacchileo Tacchilei, maschera toscana: tante parole tante bugie. L'attor è bravo ma non è protagonista nella farsa, non è Tacchileo né maschera toscana: cos'è dunque questo Tacchileo? O nome vano, o se accenna a una maschera non si verifica questa nel sig. Guagni. Lo stenterello stesso che mai resta, quando non sia attore nazional toscano, che ci faccia sentire in parodia il vero atticismo fiorentino? Non municipale pronunziatione di un dialetto, non particolar maniera di gesti, non sua foggia di vestiario, nulla è in somma nell'attor nostro che caratterizzar lo possa per personaggio mascherato. Ma egli è buon caratterista il che val molto di più. Un servitore in commedia per livrea, è vestito da capo a piedi d'un raso bianco, screziato di gran fiori indiani³²¹.

Tacchileo quindi è proposto al pubblico come una maschera, ma non ha né una caratterizzazione gestuale né dialettale: è quindi un maldestro tentativo di imitare la maschera fiorentina che in questi anni riscuote notevole successo su platee anche molto lontane da Firenze.

Stenterello arriva ad esibirsi fin sui palcoscenici milanesi: la compagnia Ghirlanda infatti, prima di giungere a Parma, era approdata con questo testo a Milano, al Teatro Re, nel febbraio del 1830, solo un mese dopo che Moncalvo l'aveva interpretato sul palcoscenico della Canobbiana. Sempre al Teatro Re, a dicembre dello stesso anno, la compagnia Pisenti e Solmi propone ancora una volta lo stesso testo, con protagonista Stenterello³²².

³²⁰ Sembra però che anche Vincenzo Villani, Stenterello fiorentino, recitasse anche come Tacchileo e Presciuttino, mantenendo però lo stesso repertorio. G. Cucentroli, *Gli ultimi granduchi di Toscana*, Firenze, La Perseveranza, 1975, p. 146.

³²¹ Si veda *Novembre 1830* in C. Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio per l'anno 1830*, op. cit.

³²² P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia (1805-1861)*, op. cit., s.v.

Se purtroppo non abbiamo, ad oggi, alcun copione dei rimaneggiamenti milanesi di Moncalvo sul testo di Goldoni, esistono significative tracce di *Stenterello, servitore di due padroni*. Nel Fondo Stenterellate della Biblioteca Moreniana di Firenze³²³ sono raccolti numerosi copioni di commedie che hanno come protagonista Stenterello. Uno fra i copioni più belli del fondo porta il titolo *Il servo di due padroni con Stenterello maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e la vivanda*³²⁴. Si legge di seguito: «Rappresentata per la prima volta in Ancona li 13 luglio 1863 nel Teatro Vittorio Emanuele dall'artista V. Villani indi a Rimini dall'artista Vincenzo Villani³²⁵ di Firenze». Ad un prima lettura quindi il manoscritto sembrerebbe risalire al 1863 ma nel *recto* della prima pagina del copione, appare il timbro della censura, il più antico decifrabile nel copione, datato Nonantola, 10 ottobre 1849. Inoltre la carta della copertina, la scrittura e il colore dell'inchiostro, differiscono da quelli del corpo del copione. Il manoscritto quindi è senz'altro precedente al 1863, e potrebbe risalire almeno al 1849. Infatti, all'interno del manoscritto, sopra la parola Stenterello è tracciata una linea e il nome della maschera appare corretto in Presciuttino³²⁶. Dato che quest'ultimo è il nome di una maschera

³²³ L. Lapini, *Catalogo di Stenterellate alla Riccardiana di Firenze, op. cit.*, pp. 81-109.

³²⁴ Biblioteca Riccardiana di Firenze, Fondo Stenterellate, Scatola 04/101. Il copione è integralmente consultabile nel cd allegato alla tesi.

³²⁵ Sono pochissime le notizie biografiche relative a Vincenzo Villani. Sappiamo che è un attore toscano che opera, in qualità anche di Stenterello, a metà dell'Ottocento. Sappiamo indirettamente, dalla voce biografica che Rasi pubblica su Giacomo Landozzi, che nel 1829 è con la sua compagnia, definita da Rasi 'meschina' al Teatrino della Carconia di Firenze. L. Rasi, *I comici Italiani, op. cit.*, s. v.

³²⁶ *Presciuttino* (o *Persuttino*) nasce come burattino ad opera di Leonardo Scorzoni. Visto il successo della nuova maschera, che la tradizione vuole nata nel 1847 in una recita al Teatro San Gregorio di Bologna, Scorzoni trasferisce il suo personaggio sullo scene (le commedie per burattini recitate da attori, dette 'i burattini in persona', sono diffuse nel teatro popolare ottocentesco), interpretandolo lui stesso. Persuttino, divenuto famoso grazie anche alla comicità del suo difetto di pronuncia (pronunciava la esse come fosse zeta), deriva il suo nome dalle falde della gabbana che indossa, i *persótt*, diminutivo di *persutén*. Il suo costume era composto da una gabbana giallognola a fiori, calzoncini verdi al ginocchio, panciotto rosso, calze bianche, cappello verdastro a tricorno; indossava una parrucca castana liscia, col codino infustito rivoltato all'insù e legato da un nastro rosso. Scorzoni interpreta, con il suo personaggio, la parte più brillante della commedia, traducendola completamente in dialetto e aggiungendo lazzi e battute esilaranti. Egli aveva anche incoraggiato gli spettatori

diffusa a Modena è lecito pensare che tale correzione sia stata necessaria in occasione della rappresentazione di Nonantola di cui abbiamo il timbro della censura e che quindi il copione preesistesse a tale data con il titolo di *Stenterello, servitore di due padroni*.

A conferma della diffusione del testo in ambito bolognese nella prima scena, sia la parola Stenterello che la parola Presciuttino sono ulteriormente depennati e al loro posto si legge il nome di un'altra maschera, Finocchietto. Si tratta di una maschera che ebbe poco successo, variazione di quella di Brighella³²⁷ di cui resta traccia, nel teatro vernacolare emiliano.

Le varianti del nome del protagonista – Stenterello, Persuttino e Finocchietto – attestano la stratificazione, sul copione, di diverse versioni dello spettacolo, che probabilmente era adattato a seconda del pubblico e, soprattutto, dell'area geografica in cui la compagnia si esibiva.

La lettura del copione, a causa dell'usura e dei numerosi interventi di censura, è particolarmente difficoltosa, si possono però isolare alcune scene e fare alcune considerazioni.

Gran parte dei personaggi della commedia subisce variazioni, nella denominazione e, spesso, anche nelle caratteristiche. Per tentare una sintesi della complessità dei mutamenti rispetto all'originale, se ne fornisce un sintetico elenco:

ad interloquire con lui durante lo spettacolo con commenti e domande, a cui rispondeva con bruciante immediatezza. Ebbe il maggior trionfo nel 1872 quando mise in scena al Teatro Contacavalli, *La Gran Cuccagna, con presciuttino ciabattino*, commedia, eredità di un vecchio canovaccio per marionette, in cui il protagonista monta a rovescio su un asino vivo. Scorzoni recitò con la maschera di Persuttino fino al 1880, anno in cui si ritirò dalle scene. Il personaggio di Persuttino scomparve con il suo creatore, sostituito da Fagiolino e Sganapino. Cfr. A. Lucchini, *Cronache del Teatro Dialettale Bolognese, dalle origini ai giorni nostri*, a cura di D. Amodei, Bologna, Pendragin, 2006, pp. 27-30.

³²⁷ *Finocchio*, servo sciocco e astuto nello stesso tempo, dai modi leziosi ed effeminati è una variante della maschera di Brighella. Si vedano i riferimenti in: C. Goldoni, *Memorie*, Milano, Garzanti, 1993, p. 330; *Enciclopedia dello spettacolo, op. cit., s.v.*

- Pantalone: muta il nome in «Pancrazio» e non si esprime più in dialetto veneziano³²⁸.
- Dottor Lombardi: scompare³²⁹.
- Brighella: è una donna e muta il nome in «Farinella della Vigna»³³⁰. All'inizio del primo atto, il nome è corretto in «Tinella»³³¹.
- Truffaldino: muta in Stenterello, Presciuttino o Finocchietto.

Il mutamento più interessante riguarda il personaggio di Brighella che viene completamente stravolto. Brighella è ora Farinella, una donna proprietaria di locanda che, come tale, si relaziona con gli altri personaggi. Ricorda molto di più la scaltra e moderna Smeraldina che il servizievole Brighella:

FARINELLA [...]non faccio per dire ma la mia locanda ha buon nome, tutti si contentano. E dicono così che in nessun luogo mangiono come si mangia da me...

Sin dalle prime battute specifica la sua condizione di donna, già sposata (due volte), ma in qualche modo 'libera':

PANCRAZIO: [...] E voi non pensate a rimaritarvi

FARINELLA: Il cielo me ne liberi: ne ho presi due e mi basta.

PANCRAZIO: Brava brava libertà!³³²

³²⁸ Ciò potrebbe dipendere dal fatto che la compagnia che rappresenta il *Servitore*, non si spinge mai a recitare a nord-est della Penisola: in area veneta, infatti, un Pantalone non veneziano sarebbe stato poco apprezzato.

³²⁹ Scompaiono con lui anche le scene di duetto tra Pantalone e Dottore previste da Goldoni. Mi sembra plausibile che una scelta così radicale dipenda dalla composizione della compagnia che probabilmente era priva di un'altra maschera in grado di sostenere la parte del Dottore.

³³⁰ In alcune scene, recita le battute che nel testo goldoniano sono destinate a Dottore. Si vedano per esempio l'atto I, scena 2 del manoscritto:

PANCRAZIO: Cosa crederemo che sia costui, un furbo o un matto?

FARINELLA: Non saprei, pare che abbia un poco dell'uno e un poco dell'altro

Le battute, atto I scena 2 de *Il servo di due padroni con Stenterello maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e la vivande*, corrispondono all'I scena 2 di Goldoni:

PANTALONE (Mi credo che el sia un sempio costù) (*piano al Dottore*)

DOTTORE (Mi par più tosto un uomo burlevole) (*piano a Pantalone*)

³³¹ Si tratta probabilmente di correzioni effettuate in occasione delle recite in cui viene modificato anche il personaggio di Stenterello.

Inoltre, il fatto di essere una donna, amplifica la relazione con Beatrice: diversamente da quanto accadeva con Brighella, che non raggiunge mai con lei un rapporto di confidenza, Farinella diventa amica fidata della nobile torinese e si adopera per aiutarla:

BEATRICE: [...] cara amica secondatemi, aiutatemi e sarete da me ricompensata.

FARINELLA: Il suo stato mi muove a compassione e specialmente quando si tratta di affari amorosi...eh...purtroppo anca io una volta...ne ho fatti di quelli. Basta la lasci fare a me, stia sulla mia parola che farò tutto ciò che potrò per servirla.³³³

Farinella assume su di sé sfaccettature molto diverse dall'originale: spesso recita le battute che originariamente erano destinate a Dottore e si trova quindi spesso a dialogare con Pancrazio/Pantalone. Si crea in questo modo, dal punto di vista drammaturgico, una nuova coppia, quella di Pancrazio-Farinella, su cui l'autore può giocare con alcune battute particolarmente argute. Farinella, infatti, più che una semplice cameriera rappresenta l'evoluzione del personaggio della servetta: questa scelta potrebbe essere la naturale conseguenza del fatto che il personaggio di Smeraldina, com'è ripetuto più volte nel copione da diversi personaggi, è interpretato da un'attrice non adeguata, a causa della sua giovane età, a far coppia con Stenterello:

STENTERELLO: Me ne congratulo: faremo all'amore insieme. Ci anetteremo.

SMERALDINA: Sono troppo piccola ancora.

[...]

³³² *Il servo di due padroni con Stenterello ...*, *op. cit.*, atto I, scena 1. Questo breve scambio tra Farinella e Pancrazio risulta interamente cancellato dalla censura che appone sul copione, accanto alle battute, un vistoso «NO». È probabile quindi che il testo avesse impliciti riferimenti politici. In questo caso si potrebbe interpretare l'accento ai due mariti di Farinella e alla sua 'libertà', ribadita per ben tre volte, come un riferimento all'insofferenza verso i due Granduchi, Ferdinando III e il figlio Leopoldo II, che, tra il Congresso di Vienna e il 1859, governarono la Toscana.

³³³ *Il servo di due padroni con Stenterello ...*, *op. cit.*, Atto I, scena 5.

SMERALDINA: Vi ho detto che sono piccolina³³⁴

E più sotto:

SMERALDINA: Non mi dispiace quell'omettino, oh se fossi più grande...³³⁵

Ancora una volta, quindi, sembra siano le necessità della compagnia a plasmare il copione: è probabile che ci fosse solo un'attrice disponibile al ruolo di Smeraldina, ma che fosse troppo giovane per incarnarne l'aspetto vezzoso e sensuale. Per questo motivo tale caratteristica si trasferisce al personaggio di Farinella, che assume su di sé i caratteri femminili della servetta.

Il personaggio su cui si regge tutta la vicenda è senz'altro Stenterello, così come, a suo tempo lo era stato Truffaldino. La maschera fiorentina non perde mai l'occasione di proporre al pubblico monologhi comici, in molti casi farciti di volgarità che, come si deduce dai tagli sul copione, suscitano la reazione della censura. È il caso della scena seguente, in cui Stenterello³³⁶ si presenta a Florindo, su cui è stato tracciato un rigo:

FLORINDO E di dove siete?

STENTERELLO Della città ove si mangian dei buoni fagioli

FLORINDO Fiorentino volete dire

STENTERELLO Già Fiorentino di Firenze e figlio legittimo del signor dei fagioli

FLORINDO per conseguenza Toscano

STENTERELLO già Tossico

FLORINDO e siete nato...

STENTERELLO in Troia.

FLORINDO Ma come non mi avete detto che siete Toscano?

³³⁴ *Ibidem*, Atto I, scena 1. La scena, che corrisponde alla seconda dello stesso atto dell'originale goldoniano, ha in molti punti cancellature e correzioni, non è possibile sapere se sono date dalla censura oppure dalle diverse compagnie che mettono in scena il testo.

³³⁵ *Ibidem*, Atto I, scena 2

³³⁶ Stenterello si era già mostrato al pubblico alla scena I come «Stenterello Porcacci, fiorentino di Firenze, nato in una camera di Colombi il 28 di gennaio milleOttocentopassalà». In una correzione successiva si legge sopra la parola «Stenterello Porcacci fiorentino» la modifica in «Finocchino Gambalesta» e la data di nascita è modificata in «milleOttocento28». Il numero 28 è il numero che tradizionalmente è apposto sul costume di Stenterello.

STENTERELLO ma la Toscana non viene chiamata Troja, Truja, Triglia?

FLORINDO Ah adesso capisco, volete dire Etruria.

STENTERELLO Gnorsì son mica pappagallo. E son nato in Ronco.³³⁷

Le battute triviali proseguono per tutta la commedia ma si possono rintracciare soprattutto in occasione dei dialoghi tra Arlecchino e il padrone Florindo.

FLORINDO: [...] Spogliati affatto di ogni riquadro e fammi toccare con mano la nuda verità.

STENTERELLO: Come, come: mi devo spogliare e farmi toccare con mano la nuda verità...fossi matto: andate a Roma, se volete vedere l'autenticità Troiana

FLORINDO: non scherzare...³³⁸

In particolare Stenterello non si permette volgarità con Smeraldina, nei confronti della quale, per la natura stessa del rapporto tra le due maschere, potrebbe essere ben più irruente. È probabile che motivo di tale moderazione sia, come già ipotizzato, la giovane età dell'attrice che interpreta la servetta, quindi battute pungenti sul tema amoroso risulterebbero inadeguate. Ciò non toglie che il tema dell'amore susciti battute sagaci con Florindo:

FLORINDO Cosa vuoi?

STENTERELLO Ancor'io, povera bestia, sono innamorato.

FLORINDO Sei innamorato ?

STENTERELLO Come un asino, signore

FLORINDO E di chi?

STENTERELLO Della serva del Signor Pangravido.

FLORINDO Pangrazio vorrai dire.

STENTERELLO Gnorsì, vorrei che V. S. ...

FLORINDO Come c'entro io?

STENTERELLO: Io non dico che vi entri lei...ma essendo io il suo servitore ci mettesse una buona parola col Signor Pangravido. Saprei ricompensare la sua servitù: alla fine del mese le lascerò sul salario una parpajola³³⁹.

FLORINDO Mi fai ridere: ma bisogna vedere se la ragazza ti guarda di buon occhio.

STENTERELLO Altro se mi guarda di buon occhio

FLORINDO E come lo deduci?

³³⁷ *Il servo di due padroni con Stenterello ...*, *op. cit.*, atto I, scena 7.

³³⁸ *Ibidem*, atto III, scena 2.

³³⁹ Moneta in bassa lega d'argento che, a questa altezza cronologica, non è più in circolazione.

STENTERELLO Perchè li ha sani tutti e due e poi mi ha detto che mi vuol bene, l'altra sera mi ha regalato un tocco di mortadella che aveva cotta in pignatta e mi ha promesso che sarà mia moglie.

FLORINDO Ebbene lo farò, la chiederò per te: ma come farai a mantenerla?

STENTERELLO Farò quello che potrò. Lei si ingegnerà in una maniera ed io mi ingegnerò in un'altra. Metterà su una bottega, di modista ed io di marronaro. Così facendo lei con la sua bottega ed io col mio negozio ci tireremo avanti. E poi mi raccomando a Pasquale.

FLORINDO Raccomandati piuttosto ad un poco più di giudizio

STENTERELLO Se non faccio giudizio questa volta non lo faccio più³⁴⁰.

La rozzezza che caratterizza Stenterello in questo copione non è, come avremo modo di comprendere nei capitoli successivi, propria dell'originaria maschera fiorentina. Al contrario la sua tipicità risiede nell'accuratezza dell'uso della parola e nell'arguzia stilistica che non concede nulla alla volgarità. Del Buono, infatti, in origine aveva creato un personaggio sagace e comico ma non grossolano. Com'è noto, i suoi allievi, in particolare Lorenzo Cannelli, non furono in grado di raccoglierne l'eredità e snaturarono la maschera rendendola triviale. Vincenzo Villani, autore del copione di cui sappiamo ben poco, opera dopo che il padre di Stenterello si è ritirato dalle scene³⁴¹ e, per questo motivo, si può ispirare solo agli epigoni dell'attore fiorentino. Rielaborando così la maschera, a partire dalla loro esperienza, inevitabilmente si adegua a quel filone di teatro popolare, ma spesso volgare, che sui palcoscenici cittadini secondari e nei teatri di provincia sembra essere apprezzato.

Se i testi che Luigi Del Buono aveva creato per Stenterello conservano sempre una solida struttura drammaturgica che prevede, accanto alla maschera fiorentina, anche altri personaggi ben definiti e inseriti nella vicenda, così non è per questa commedia: pur avendo per protagonista Stenterello, è molto lontana dalla qualità dei testi di Del Buono. In particolare risulta

³⁴⁰ *Il servo di due padroni con Stenterello maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e la vivande*, *op. cit.*, atto III, scena 12.

³⁴¹ Del Buono si ritira ufficialmente dalle scene intorno al 1820. Si esibirà nei panni di Stenterello ancora poche volte e solo per beneficenza.

sproporzionato, rispetto al resto della commedia, proprio lo spazio destinato al protagonista: si tratta di un aspetto ricorrente negli adattamenti che sono oggetto di questo studio. Come già evidenziato nella riscrittura napoletana de *La Vedova Scaltra* - la *Donna in quattro maschere* di Filippo Cammarano - lo spazio scenico della maschera, che prende il posto di Truffaldino o di Arlecchino, risulta sempre fortemente dilatato rispetto all'originale.

Anche in questo caso il rimaneggiamento del *Servitore di due padroni* è funzionale a focalizzare l'attenzione dello spettatore sul nuovo personaggio che diventa protagonista assoluto della commedia. Se il testo goldoniano si sviluppa grazie all'alternanza in scena dei diversi personaggi che, indubbiamente, è necessaria per mantenere la tensione drammatica e l'attenzione del pubblico, la riscrittura ridimensiona significativamente lo spazio destinato alle altre parti e, soprattutto, inserisce nella maggior parte delle scene Stenterello. In questo modo la maschera fiorentina diventa presenza assoluta della vicenda rischiando di ostacolare l'andamento della commedia che, necessariamente, si deve avvalere anche di altri personaggi. Infatti, come già detto, il personaggio di Dottore scompare e, con lui, tutte le scene che Goldoni aveva previsto con Pantalone: la comicità che deriva dall'interazione tra le due maschere viene così meno. Sostanzialmente svanisce Brighella - che viene sostituito da un personaggio femminile- e anche lo spazio dedicato a Smeraldina viene ridotto, probabilmente a causa, come già segnalato, della giovane età dell'attrice.

Il ridimensionamento di alcune maschere e la valorizzazione di altre sembra essere un fenomeno ricorrente nelle riscritture dei testi operati dalle compagnie di stampo popolare. La stessa operazione drammaturgica è stata osservata nella napoletana *Donna in quattro maschere*: in quel caso le maschere di Dottore e Pantalone - trasformate rispettivamente in Don Orazio e Don Anselmo - perdono gran parte delle loro peculiarità e il loro peso

drammaturgico sulla scena si ridimensiona a vantaggio dell'unica maschera che resta sul palcoscenico, Pulcinella.

Le modifiche effettuate sulle caratteristiche di alcuni personaggi determinano conseguenze sulla struttura drammaturgica dell'intera opera. In particolare, per quanto concerne il *Servitore*, ne risente la divisione in atti e la successione delle scene.

Nel primo atto del copione, a causa dell'omissione dei dialoghi tra Pantalone e Dottore, e della fusione di molte scene³⁴², la maschera di Stenterello è presente ininterrottamente sul palcoscenico per tutto il primo atto.

Il secondo atto risulta invece composto di sole cinque scene (quello goldoniano è invece di venti). Qui vengono meno non solo quelle del Dottore ma anche quelle tra questi e Pantalone, inoltre le lunghe scene dell'innamoramento tra Smeraldina e Truffaldino e della lettura della lettera scompaiono - per evitare probabilmente un duetto amoroso che, come già detto, non avrebbe senso con una servetta giovanissima - e appaiono assai ridimensionate le altre scene in cui vi è la presenza della servetta. L'esito di questi spostamenti è che Stenterello, anche in questo caso, diviene l'unico personaggio a restare in scena quasi ininterrottamente. Grande risalto sembra avere invece la ben nota scena del pranzo. In questo caso, anche se il copione si riduce a pochissime battute, molte sono le annotazioni a matita della parola «soggetto», a denotare la sostanziale libertà di improvvisazione dell'attore che interpreta la maschera.

Anche l'atto terzo è dominato dalla figura di Stenterello. Scompaiono, infatti, le scene quarta e quinta dell'originale goldoniano, quelle in cui erano presenti Pantalone e Dottore in una e Pantalone e Silvio nell'altra, e si

³⁴² Tale caratteristica è ricorrente in tutti gli adattamenti che abbiamo potuto leggere nel nostro percorso di ricerca. E' possibile che questa sia dovuta alla necessità di limitare i cambi di scena che spesso implicano anche variazioni della scenografia, non sempre economicamente sostenibili per le compagnie di basso profilo, quale è quella di Vincenzo Villani.

risolvono sbrigativamente le scene dedicate alla soluzione della vicenda delle due coppie di innamorati.

Sul copione, proprio accanto alla scritta «terzo atto» è chiaramente leggibile la notazione a matita, «a soggetto». Il terzo atto del copione si apre con la scena dei bauli, risolta, anche questa, troppo brevemente, solo in una decina di righe:

STENTERELLO (*solo con 2 chiavi*): Oh adesso che ho fatto la digestione mangiatoria farò le cose a dovere. Quale sarà la chiave di quelli due bauli? proviamo: apre. L'ho indovinata subito: sono un grand'uomo io: sono un uomo veramente neutro. L'altra aprirà quest'altro. (*apre*) eccoli aperti tutti e due. Mi hanno detto i miei padroni che dia aria alla roba: bisogna obbedirli. (*tira fuori la roba*). Voglio un poco vedere se vi è niente nelle saccocce: alle volte ci mettono delle caffettiere, delle caramelle, dell'offellerie: ecco roba, o bello: che bel ritratto! che bell'uomo maschio. Di chi sarà questo ritratto? Eppure mi pare di conoscere la fisionomia³⁴³.

Lo spazio dato, in tutto il resto del copione, a Stenterello e l'annotazione «a soggetto», presente all'inizio dell'atto, ci induce a pensare che queste poche righe fossero solo la traccia su cui l'attore costruiva l'intera scena, non più basata sulla recitazione delle battute goldoniane bensì sull'improvvisazione. Questo importante documento dimostra che, pur essendo passati cento anni dalla redazione di uno dei primi testi composti da Goldoni - proprio con l'intento di limitare la pratica dell'improvvisa - a questa altezza cronologica, si può affermare che una modalità di fare teatro simile alla commedia dell'arte è ancora viva. Pur mutando le opere allestite (non più canovacci ma veri e propri testi) e i personaggi (molte maschere risultano superate) permane, ad un livello popolare, l'abitudine dei comici a fare proprio il testo e a modellarlo a seconda delle esigenze della compagnia.

Si può notare, anche in questo caso, come l'identità e le aspettative del pubblico ricoprano un ruolo fondamentale. Nelle formazioni primarie prevale, nei confronti dello spettatore, una volontà educativa che, nella maggior parte

³⁴³ *Il servo di due padroni con Stenterello maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e la vivande, op. cit.*, atto III, scena 12.

dei casi, ha un chiaro sfondo moralistico (è il caso del testo di Salvatore Fabbrichesi *il Medico e la Morte* di cui ci occuperemo in seguito). In un contesto popolare invece sembra che sia il pubblico, e non la volontà della politica ottocentesca, a influenzare il repertorio delle compagnie. Ne è un esempio l'inserimento delle notazioni «a soggetto», in momenti della scena particolarmente adatti a far esibire uno specifico attore, ma anche l'abitudine, che il nostro copione attesta, di operare modifiche sul protagonista.

Nel momento in cui la compagnia recita di fronte ad un pubblico popolare, l'autore, spesso sconosciuto, opera un 'adattamento' dall'originale goldoniano in cui per esempio, il protagonista si trasforma dal fiorentino Stenterello al bolognese Presciuttino. La trama del testo, e le sue caratteristiche fondamentali, restano sostanzialmente immutata ma si calano in un altro ambiente culturale che ne determina inevitabilmente alcune mutazioni.

Il repertorio goldoniano si dimostra quindi un vero e proprio giacimento della tradizione da cui il teatro della penisola estrae stimoli anche dopo decenni dalla sua creazione. Attraverso le strade che intraprendono i testi goldoniani nell'Italia preunitaria, è possibile rendersi conto di come le sue divisioni politico-territoriali stiano per essere superate. I legami tra la drammaturgia in lingua e quella vernacolare sono sempre più forti e significativi: il teatro, incardinato per natura sulle diverse capitali 'italiane', culturali e politiche, è uno dei veicoli grazie a cui si forma una vera e propria identità culturale comune che tiene insieme sia il particolarismo regionale-popolare sia una visione più nobile e unitaria tipica della drammaturgia nazionale.

CAPITOLO III

DALLA FIABA VENEZIANA DI SALVATORE FABBRICHESI AL SUCCESSO NAPOLETANO: LE RISCRIITTURE DE *IL MEDICO E LA MORTE*

III.1. La Francia in Italia

Nell'analisi delle evidenze drammaturgiche italiane del periodo preunitario non è possibile non tenere conto della forte influenza della moda d'Oltralpe che, con l'avvento di Napoleone, entra prepotentemente in Italia e spesso si fonde con la pratica drammaturgica italiana.

La reciproca influenza drammaturgica italo-francese risale almeno a metà del Seicento e, lungo i due secoli successivi, si concretizza con una significativa presenza, nei cartelloni italiani, delle tragedie di Corneille, Racine, Voltaire che da più parti vengono riconosciuti come i vertici culturali europei a cui guardano con ammirazione i drammaturghi italiani. La tragedia perde il suo smalto nei primi decenni dell'Ottocento: a Voltaire si sostituiscono commedie e drammi storici e intorno agli anni Trenta inizia a prevalere il gusto per la commedia di costume. Questo tipo di spettacolo deriva direttamente dalla *comédie – vaudeville*, destinata ad una borghesia agiata, formata da possidenti che cercano a teatro un semplice intrattenimento. Queste opere invadono i nostri palcoscenici e danno luogo a numerosissime produzioni di autori italiani che, spesso, confezionano un prodotto «piuttosto anodino, con una tecnica che fa pensare a una catena di montaggio»³⁴⁴.

Uno dei mezzi attraverso i quali la drammaturgia francese entra in contatto con l'Italia è senz'altro la stampa. Numerose sono infatti le collane

³⁴⁴ N. Mangini, *Sui rapporti del teatro Italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento in «Otto/novecento»*, a. XII, n.1, 1988, pp.77-93.

che vengono pubblicate a Venezia o a Milano che ripropongono ai lettori italiani successi stranieri, e in particolare francesi³⁴⁵. Il canale della stampa non è però l'unico: sui palcoscenici delle maggiori città d'Italia si esibiscono le compagnie di commedianti francesi incaricate dal proprio governo di diffondere, attraverso il teatro in lingua, la cultura e la drammaturgia francesi.

Gli stretti rapporti tra i due paesi non possono che influenzare notevolmente la produzione teatrale italiana che sfrutta i testi d'oltralpe proponendone al pubblico le traduzioni o ispirandosi a temi e intrecci per scrivere nuovi testi.

In Italia non giungono quindi solo compagnie e commedie ma penetrano, in un ideale e continuo scambio - che ha le sue radici nei viaggi in Francia fra Cinque e Seicento dei commedianti dell'arte italiani³⁴⁶ - anche maschere francesi. In particolare vi è un personaggio, tipico della drammaturgia comica francese che, grazie anche alla politica napoleonica, penetra in Italia: si tratta del personaggio di *Crispin*, una delle maschere della commedia dell'arte che domina, dal Seicento, i palcoscenici francesi. Le variazioni, che qui tentiamo di illustrare, cui va incontro Crispino nel processo di penetrazione nella cultura italiana sembra possano esemplificare l'ipersistema espressivo romantico teorizzato da Della Seta. La maschera secentesca francese è, infatti, al centro di un sistema di scambi e influenze che interessa diversi livelli culturali ma anche diverse forme di spettacolo, come la prosa e la lirica.

Nel quadro *Farceurs François et italiens depuis soixante ans et plus peintes en 1670*, sono raffigurati, in una sorta di galleria iconografica, i rappresentanti del teatro comico parigino del secolo XVII, dai vecchi *farceurs*, a Molière, ai comici

³⁴⁵ G. S. Santangelo - C. Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese del secolo XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

³⁴⁶ *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale. Torino, 6-7-8 aprile 1987, Genova, Costa e Nolan, 1989; Ferrone S., Testaverde A.M., *Vitalità del Teatro italiano in La letteratura italiana fuori d'Italia. Storia della letteratura d'Italia*, Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. XII.

italiani³⁴⁷. In primo piano, accanto ad Arlecchino e al Dottore, a rappresentare la parte italiana della compagnia, compaiono i francesi Scaramuccia e Crispino, interpretato, come si legge nel cartiglio, dal grande attore Raymond Poisson, creatore e primo interprete della maschera³⁴⁸.

Poisson fu introdotto da Luigi XIV, intorno al 1650, nella compagnia de l'Hôtel de Bourgogne che si fonderà, nel 1660, con la compagnia dell'Ancien Théâtre Italien (quest'ultima sarà poi soppressa definitivamente nel 1697), e per questo motivo compare nel quadro, sopra citato, insieme alle maschere italiane. La tradizione vuole che Crispino, annoverato tra i valletti e i servi, non abbia la maschera sul volto, indossi stivali molto alti e sia caratterizzato da una bocca molto larga, sottolineata da un trucco vivace. Sono diversi i drammaturchi francesi che costruiscono, lungo tutto il Seicento e il Settecento, le loro commedie intorno a questo personaggio³⁴⁹. In particolare Noël Le Breton de Hauteroche³⁵⁰, «comédien de la seule troupe royale», scrive

³⁴⁷ Il quadro è attribuito ad un pittore italiano a noi sconosciuto di nome Verio (o Vario). R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 227-228.

³⁴⁸ Raymond Poisson (1633-Parigi 1690), dopo aver tentato il mestiere di chirurgo, entrò al servizio del duca di Créqui. Come attore è segnalato a Tolone (1654), e a Parigi all'Hôtel de Bourgogne (dal 1660). Entrò alla *Comédie* all'atto della sua costituzione (1680) e si ritirò dal teatro nel 1685. Lanciò sulle scene il tipo di Crispin, già apparso nell'*Écolier de Salamanque* (1654) di Scarron come personaggio di probabile derivazione spagnola. per un profilo completo dell'attore si veda A. Ross Curtis, *Crispin Ier. La vie e l'oeuvre de Raymond Poisson, comédien-poète du XVII siècle*, Toronto, Editions Klincksieck, 1972.

³⁴⁹ Ne proponiamo qualche esempio: *Crispin rival de son maître* (Lesage, debutto 15 marzo 1707), *Crispin faux malade* (Anonimo, debutto, 1 dicembre 1785), *Crispin philosophe* (Marcort, debutto 1716), *Crispin musicien* (Hauteroche, debutto 5 luglio 1674), *Le mariage de Crispin et de Frontin* (Anonimo, debutto 1784). I dati sono desunti dal database *César – calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*, www.cesar.org.uk.

³⁵⁰ Autore e drammaturgo francese (Parigi, 1617 – 1707), destinato senza vocazione alla magistratura fugge ed entra in una compagnia comica a Valenza per poi giungere a Parigi nel 1654 dove appare sulle tavole del Théâtre du Marais in *Comédie sans comédie* di Quinault. Dieci anni dopo è all'Hotel de Bourgogne dove interpreta i secondi ruoli tragici e i le grandi prime parti comiche. Hauteroche, che era succeduto a Floridor come 'orateur' della compagnia del Bourgogne si ritirò nel 1684. Come autore esordì con *L'amant qui ne flatte point* (1669), che ebbe scarsa fortuna; maggior successo ottennero *Le souper mal appreté* (1670) e soprattutto *Crispin Medecin* (1670), seguirono *Le Denil* (1672) e *Les Apparences trompeuses* (1673). Un vero trionfo ottenne *Crispin musicien* (1674). Tutte le sue opere sono state raccolte e pubblicate nel 1736 (*Œuvres de Théâtre*, Paris, 1736). Si veda *Enciclopedia dello Spettacolo, s.v.*, e A. Blanc, *Histoire de la comédie-française. De Molière à Talma*, Perrin, 2007, p. 53.

nel 1670 per la formazione dell'Hôtel de Bourgogne, una commedia dal titolo *Crispin médecin* che riscuote notevole successo.

Il tema del medico, nella drammaturgia comica, ha una lunghissima storia e si lega soprattutto ai successi di Molière - *Le médecin volant* del 1659 e *Le médecin malgré lui* del 1666, tra gli altri - che restano senz'altro debitori di commedie e scenari appartenuti alla tradizione comica italiana, francese e spagnola da cui il drammaturgo francese ha liberamente attinto³⁵¹. Si vedano a titolo di esempio *Le Medecin volant*, di Edmé Boursault, del 1665, la commedia anonima, edita a Roma nel 1672, *Truffaldino, medico volante, commedia nova e ridicola*, oppure *il Medico volante* di Domenico Biancolelli nel manoscritto di T.S. Guellette³⁵².

Il personaggio di Crispino appare particolarmente interessante perché, oltre ad essere un importante tassello della cultura teatrale francese che giunge in Italia, è il protagonista di una delle poche commedie firmate da Salvatore Fabbrichesi.

III. 2. *Crispino e Fabbrichesi*

Il Medico e la Morte ossia le cinque giornate di Mastro Crispino ciabattino. Favola veneta in cinque atti di Salvatore Fabbrichesi, è pubblicato nel 1835 nella collana di Placido Maria Visaj ma, come scrive lo stesso editore sul frontespizio dell'opera a stampa, era stata scritta nel 1825, due anni prima della morte del capocomico. La sua diffusione nei repertori, infatti, si attesta proprio a partire dal 1825³⁵³.

³⁵¹ Cfr. S. Ferrone, A. Testaverde, *Vitalità del teatro italiano*, in *La letteratura italiana fuori d'Italia. Storia della Letteratura Italiana, op. cit.*, pp.483-527.

³⁵² Per un'accurata ricostruzione delle fonti della produzione drammaturgica di Molière si veda C. Bourqui, *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Sedes, 1999. Si noti anche il canovaccio di P. Adriani, *Pulcinella medico a forza* in *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici di Don Placido Adriani*, 1734, ms. Biblioteca di Perugia, cote A 20.

³⁵³ Si attesta il presunto debutto dell'opera a Milano, al Teatro Carcano, il 10 giugno 1825. Il testo viene replicato 10 volte nella stagione estiva in A. Bentoglio, *L'arte del capocomico...*,

Fabbrichesi, esperto capocomico a fine carriera, pubblica un testo interamente scritto da lui. Fin da giovane egli si era dedicato alla scrittura teatrale³⁵⁴, e i suoi precedenti esperimenti letterari erano quasi sempre state traduzioni, più o meno libere, di testi appartenenti alla drammaturgia francese o a quella tedesca, come quelli di Iffland o di Kotzebue³⁵⁵.

Sin dalla lettura del titolo dell'opera di nostro interesse - *Il Medico e la morte ossia le cinque giornate di Mastro Crispino ciabattino* - e dell'elenco dei personaggi - tra cui c'è il protagonista che ha proprio nome Crispino - si comprende come Salvatore Fabbrichesi si sia ispirato alla trama di *Crispin Medecin* di Hauteroche. Il testo francese è introdotto per la prima volta in Italia da una stampa in lingua francese, del 1777³⁵⁶. Come accennato, è soprattutto grazie alla politica teatrale napoleonica che il personaggio di Crispino, e in particolare di Crispino in veste di medico, penetra in Italia.

Il testo di Hauteroche fa parte, infatti, del repertorio delle compagnie teatrali d'Oltralpe, diffuse sul territorio italiano durante il dominio francese, espressione della «grande aspirazione giacobina a dotare i teatri di compagnie stabili che, grazie alla protezione dello stato, potessero garantire un'alta qualità artistica delle rappresentazioni e provvedere al rinnovamento del

op.cit., p. 299; sin dall'anno successivo l'opera viene ripresa dalla compagnia Pisenti e Solmi: *Il Medico e la Morte*, Compagnia Pisenti-Solmi, Teatro del Giglio, Lucca 1826, Biblioteca del Burcardo Coll. 03-26.

³⁵⁴ Le opere di Fabbrichesi rintracciati, oltre a *Il Medico e la Morte* sono: *Giustizia e riconoscenza*, dramma in cinque atti, Verona, per Dionigi Ramanzini, 1793, A., Kotzebue, *La corona d'alloro*, traduzione inedita del Signor Salvatore Fabbrichesi, Venezia, presso Antonio Rosa, 1804; *Il Generale prigioniero di guerra*, dramma in quattro atti in prosa liberamente ridotto dal tedesco da Salvatore Fabbrichesi, Pesaro, 1821; A. Iffland, *L'autorità paterna* di Iffland, Milano, Pirrotta 1822; *Giuseppe in Egitto*, azione sperimentale spettacolosa [...] dal teatro francese, Roma, Piccinelli, 1818. Dopo la sua morte, oltre ad essere ripubblicate le opere qui citate, furono mandate alle stampe: *Adelaide di Baviera*, in Teatro di Kotezebue, vol. XII, Venezia 1827, *Luigi IX in Egitto*, dramma in quattro atti di Anceloti (Arsène Policarpe), Livorno 1828 e *L'Adottiva di Palma* di Aloys Weissenbach, Roma, Boulzaler, 1830.

³⁵⁵ A. Bentoglio, *L'arte del capocomico...*, *op.cit.*, p. 21

³⁵⁶ N. L. Hauteroche, *Crispin médecin*, Naples, Imprimerie de Jean Gravier, 1777.

repertorio»³⁵⁷. Napoleone, infatti, con decreto imperiale del 1806, aveva stabilito che anche l'Italia, come già lo era stato per la Francia, si dovesse dotare di compagnie stabili, finanziate dallo Stato, che diffondessero la drammaturgia e la cultura francese che sarebbe stata così presa a modello dai comici italiani.

M.me Raucourt, artista ammirata da Napoleone, ne raccoglie prontamente la sollecitazione e si presenta a Milano con la sua compagnia, con la quale si insedia stabilmente al Teatro alla Canobbiana³⁵⁸ e, in un secondo momento, si sposta in tournée in varie città del Nord Italia, tra cui Parma, Bologna, Cremona, Venezia. Anche al Sud, in particolare nel Regno di Napoli, è possibile rintracciare una compagnia sovvenzionata, i *Comédiens français ordinaires du roi*, che nel decennio francese, dal 1806 al 1815, occupano stabilmente il palcoscenico del Teatro del Fondo a Napoli sotto l'acuta direzione di Armand Verteuil³⁵⁹, mettendo in scena «opere in lingua ad uso e consumo dei napoletani assidui, degli ufficiali della guardia reale, degli intimi del re, dei funzionari, dalla classe colta e dai cittadini francesi di passaggio»³⁶⁰.

I due importanti poli teatrali italiani, Milano e Napoli, sono quindi oggetto, parallelamente, di un' 'invasione' di rappresentazioni di testi d'Oltralpe proposti al pubblico in lingua originale. Nonostante i buoni propositi dell'amministrazione francese, né a Milano né a Napoli, le compagnie conseguono il successo atteso. In entrambe le città, infatti, la critica non è generosa con le formazioni: a Milano il *Giornale italiano*, al termine di una stagione, dedica alla compagnia un articolo ricco di acute riflessioni sull'insuccesso della serie di recite appena concluse:

³⁵⁷ M. Cambiaghi, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, op. cit., p. 97.

³⁵⁸ Per l'attività di M.me Raucourt sul palcoscenico del teatro milanese si veda il paragrafo dedicato in M. Cambiaghi, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, op. cit., pp. 97-116; fondamentale resta lo studio di A. Bentoglio, *Mme Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi*, in ACME, vol. XLIII, fasc. I, gen.-apr. 1990.

³⁵⁹ V. De Gregorio Cirillo, *I "comédiens français ordinaires du roi". Gli spettacoli francesi al teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori editore, 2007.

³⁶⁰ *Ivi*, p.14.

Questi attori avrebbero forse ottenuto un maggior concorso d'ascoltanti se il loro idioma, talvolta parlato da loro con troppa celerità, ci fosse stato così familiare come ai francesi stessi; se avessero calcolato il prezzo d'ingresso secondo il metodo già conosciuto dai commedianti nazionali; se avessero più volte rappresentato di que' drammi spettacolosi per i quali, in forza delle nostre grandiose opere serie, abbiamo preso il gusto, talchè è diventato come un bisogno per i nostri concittadini. E' vero che questo genere non è il migliore, e non suppone gran genio ne' moderni drammatici. Sappiamo ch'egli non è molto apprezzato in Francia; ma forse v'era necessità di adoperarlo alquanto onde attrarre i Milanesi al Teatro francese, e dar loro una certa abitudine di frequentarlo con piacere³⁶¹.

Il giornalista mette in luce diversi ordini di problemi: prima di tutto la lingua francese degli spettacoli, con la quale non tutto il pubblico ha dimestichezza, a questo si aggiunge il prezzo del biglietto, troppo costoso, e, non ultimo, la scelta delle opere da mettere in scena. Se la compagnia francese a Milano, infatti, rappresenta il repertorio classico francese, gli spettatori chiedono, a detta del *Giornale italiano*, azioni 'spettacolose'. Questa nota conferma le considerazioni sulla nascita di un nuovo pubblico popolare che, in questi decenni, si affaccia sul mercato teatrale e chiede di determinarne l'offerta. Inevitabile dunque che spettacoli in lingua, il cui costo del biglietto è troppo alto, non incontrano il successo sperato.

Accade la stessa cosa a Napoli, dove la compagnia, pur vantando un repertorio vasto e articolato, non soddisfa la critica per quanto concerne l'esecuzione sul palcoscenico:

[...] il n'y a point d'ensemble, les entrées et les sorties ne sont pas réglées, et souvent deux personnages qui sont censés ne point se voir, entrent et sortent en même temps par la même coulisse: les uns arrivent de la rue par la porte du salon; d'autres vont dans la rue pour passer dans leur chambre; un troisième sort par la fenêtre ou rentre par la cheminée³⁶².

³⁶¹ «Giornale Italiano», 12 marzo 1807. La recensione è citata integralmente da M. Cambiagli, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, op. cit., p. 104.

³⁶² «Journal Français», 3 octobre 1808. L'articolo è citato in V. De Gregorio Cirillo, *I "comédiens français ordinaires du roi"*, op. cit., p. 122.

In sintesi quindi sembra che le due maggiori esperienze di teatro francese non abbiano soddisfatto né il pubblico né la critica. Esse hanno però senz'altro avuto il merito di aver introdotto in Italia numerosi testi d'oltralpe che, depositatisi nel tessuto drammaturgico, hanno stimolato la nascita di nuove produzioni.

Il testo di Hauteroche giunge in Italia proprio grazie queste due compagnie che lo inseriscono a pieno titolo nel repertorio comico proposto a Milano e a Napoli. I due studi sulle compagnie stabili d'oltralpe, qui citati, hanno ricostruito accuratamente il repertorio delle due compagnie: siamo quindi in grado di valutare le ricorrenze del testo *Crispin médecin* in entrambi i repertori. A Napoli il testo va in scena, al Teatro del Fondo, nove volte in quattro anni³⁶³, dal luglio 1809 al dicembre 1813, ed è l'unica *pièce* del drammaturgo Hauteroche ad essere contemplata nell'elenco. A testimonianza di come il personaggio di Crispino sia diffuso nella drammaturgia classica francese, numerose riprese si evidenziano anche per una commedia, di Alain-René Lesage, che ha sempre per protagonista Crispino, ovvero *Crispin rival de son maître*³⁶⁴. Sulla piazza di Milano invece, al Teatro alla Canobbiana, la commedia di Hauteroche è replicato dalla compagnia di Mme Raucourt, dal 1806 al 1814, tredici volte³⁶⁵.

La presenza di *Crispin médecin* sui palcoscenici della penisola è senz'altro il mezzo con cui Fabbrichesi, acuto osservatore delle dinamiche teatrali 'nazionali', viene in contatto con il nucleo narrativo della sua futura opera. Il

³⁶³ In particolare il testo va in scena nelle seguenti date: 7 luglio 1809, 28 luglio 1809, 24 gennaio 1810, 22 novembre 1812, 20 dicembre 1812, 8 gennaio 1813, 5 febbraio 1813, 17 luglio 1813, 11 dicembre 1813. *Ivi*, p. 208. Per il testo si veda anche A. Lesage, *Crispin rival de son maître*; *La tontine*, a cura di M. Spaziani, Roma, Signorelli, 1955.

³⁶⁴ La commedia ricorre 18 volte dal 30 agosto 1807 al 16 marzo 1813, a conferma di quanto il personaggio di Crispino sia con il tempo entrata a far parte stabilmente della drammaturgia francese, anche un secolo dopo la sua creazione.

³⁶⁵ In particolare la *pièce* va in scena nelle seguenti date: 18 novembre 1806, 1 dicembre 1807, 29 ottobre 1809, 15 marzo 1810, 19 giugno 1810, 16 settembre 1810, 6 aprile 1811, 29 marzo 1812, 5 maggio 1812, 22 settembre 1812, 24 novembre 1812, 15 marzo 1813, 7 ottobre 1813. M. Cambiagli, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, *op. cit.*

capocomico potrebbe essere stato anche attratto dal fatto che il testo ha per protagonista un tipo fisso della commedia francese. Sull'onda del successo di questi anni di Meneghino e Stenterello, infatti, potrebbe aver voluto sfruttare in palcoscenico una nuova maschera. Da astuto uomo di teatro comprende però i limiti di una *pièce* che, oltre ad essere datata, non appartiene al tessuto culturale italiano. Condividendo la critica al repertorio della compagnia francese a Milano del *Giornale Italiano*, trasforma il testo di Hauteroche, conservando solo i suoi due veri punti di forza: la figura di Crispino nelle vesti di medico, e la conseguente satira della professione. Ne muta però profondamente la struttura: dai tre atti della commedia francese passa ai cinque atti di quella che lui definisce una «favola»: Fabbrichesi s'ispira così esplicitamente alle azioni 'spettacolose' italiane, abitualmente divise in cinque atti per dare al pubblico una maggiore varietà di ambientazione delle scene.

Scrive e mette in scena la commedia nel 1825: è un anno importante per il capocomico: al termine di una lunga carriera a capo di diverse compagnie sovvenzionate si trova, dopo l'esperienza napoletana, svincolato, suo malgrado, «da ogni apparato governativo e in diretta concorrenza con le altre compagnie comiche»³⁶⁶.

È naturale quindi che si ritrovi a dover pensare a un repertorio che possa soddisfare le esigenze di un pubblico più variegato di quello dei decenni precedenti. I teatri su cui fa esibire la propria compagnia, infatti, non sono più solo quelli più accreditati, come la Canobbiana, che occupava negli anni dieci del secolo con grande sfarzo e successo, ora si ferma anche in piazze secondarie, come Forlì e Faenza, e a Milano occupa la sala del Teatro Carcano in cui «le rappresentazioni sono irregolari, rare le recite drammatiche e spesso

³⁶⁶ A. Bentoglio, *L'arte del capocomico, op. cit.*, Per l'ultima stagione, del capocomico, che è anche la meno documentata di veda il capitolo dedicato, pp. 163-174.

svolte da compagnie di dilettanti»³⁶⁷. Proprio nella sala del Carcano debutta il suo testo *Il Medico e La Morte*, nel giugno del 1825.

Nemmeno le sue scelte di repertorio appagano la critica: è il caso della primavera del 1826, quando, in una serie di recite al Teatro del Cocomero di Firenze, propone un «repertorio composto principalmente da modeste commedie, da molti drammi sentimentali e da una sola tragedia»³⁶⁸ suscitando le severe osservazioni della critica che gli rimprovera «la scelta [...] di certe commedie esotiche, alcune non confacenti al gusto italiano, ed alcune a nessun gusto umano»³⁶⁹. Nel maggio dello stesso anno, 1826, la compagnia è a Lucca al Teatro del Giglio³⁷⁰ e la serie di recite si conclude ancora con la messa in scena³⁷¹ de *Il Medico e la Morte* che «fece ridere moltissimo perché era protagonista il bravissimo Vestri, ma recitata da uno non bravo come lui, non può piacere perché è un pasticcio»³⁷².

La chiave per comprendere la commedia sta proprio nel termine «pasticcio», usata dal cronista lucchese Francesco Minutoli. Come anticipato, infatti, la vicenda che costruisce Fabbrichesi è la fusione di elementi francesi e italiani: fonde una situazione comica d'oltralpe con una nota fiaba dal titolo *Comare Morte* che, in diverse varianti, è attestata in tutta Europa ma che, lui stesso, dichiara essere di origine veneta, forse per conquistarsi il pubblico delle fruttuose piazze di Venezia e del suo entroterra.

III. 3. *Comare Morte* e Fabbrichesi

³⁶⁷ P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il Teatro drammatico a Milano, dal Regno d'Italia all'Unità*, op. cit., p. 124.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 168.

³⁶⁹ «Teatro, arti e Letteratura», anno VI, 27.4.1826, p. 76.

³⁷⁰ Si veda la locandina dello spettacolo conservata nella Biblioteca del Burcardo di Roma, datata 1826-06-10, coll. 03-004.

³⁷¹ La prima dello spettacolo resta comunque a Padova, al Teatro Nuovo, durante l'estate del 1825 in cui viene replicato ben nove volte nel solo mese di giugno. Si veda la cronologia degli spettacoli di S. Fabbrichesi in A. Bentoglio, *L'arte del capocomico*, op. cit., p. 299.

³⁷² *Ivi*, p.168.

La fiaba *Comare Morte* è raccolta nella prima edizione delle fiabe dei Fratelli Grimm del 1812³⁷³ e rientra quindi, più che nelle fiabe venete, nell'ambito di quelle dell'area germanica che il capocomico può aver letto in originale, conoscendo egli, probabilmente, la lingua tedesca. Sembra impossibile che Fabbrichesi possa aver letto la fiaba in italiano, poichè la prima edizione dei Grimm nella nostra lingua risale al 1897, ad opera della casa editrice Hoepli³⁷⁴, ma appare verosimile che per la sua commedia si sia ispirato alla versione dei Grimm, essendo presenti elementi che rimandano inequivocabilmente alla versione tedesca.

La fiaba raccolta dai Grimm narra di un povero uomo che, alla nascita del tredicesimo figlio, disperato, accetta l'aiuto di una donna, Comare Morte, che diventerà la madrina di Battesimo del nuovo nato, cui promette fama e ricchezza. Il piccolo, diventato adulto, sarà medico, ma solo grazie ad uno stratagemma della Comare: se apparirà ai piedi del letto del malato, questi morirà, al contrario, se sarà al suo capezzale, sopravvivrà. Il giovane ingannerà, per amore di una principessa malata, la Morte, invertendo la posizione della malata nel letto, garantendo così la vita alla fanciulla amata. A causa del grave affronto, il medico sarà punito, nel corso di un finale ambientato in una caverna in cui sono conservate le candele, simbolo della vita degli uomini. Esse si accendono e spengono secondo la volontà della Comare che, si scopre solo a questo punto, è la Morte. La candela del giovane sarà spenta, decretandone così il trapasso.

Fabbrichesi conserva numerosi spunti della fiaba e li fonde con il testo di Hauteroche, *Crispin médecin*, operando così una vera e propria riscrittura del testo orginiario.

³⁷³ La fiaba *Comare Morte* (Der Gevatter Tor) è la n. 044 della prima edizione tedesca delle fiabe dei fratelli Grimm. J. e W. Grimm, *Kinder-und Hausmärchen*, Berlino, Realschulbuchhandlung, 1812.

³⁷⁴ J. e W. Grimm, *50 novelle per i bambini e per le famiglie*, Traduzione di F. V. Mussini, Milano, Hoepli, 1897.

Il protagonista della vicenda teatrale non è più il figlio, ma il padre: il capocomico mantiene, dal testo francese, il nome di Crispino che, se da una parte rimanda a un personaggio fisso della commedia d'Oltralpe, dall'altra è, per il pubblico italiano facilmente riconducibile, in un'ottica popolare, al mondo dei ciabattini. Fabbrichesi, infatti, caratterizza il generico 'pover'uomo' della fiaba dei Grimm con la professione del ciabattino, considerata una delle professioni più umili, il cui protettore è, ancora oggi, proprio San Crispino, martire cristiano che in vita fu calzolaio. Inoltre una tradizione, tipicamente veneta, lega la figura di San Crispino al mondo del vino e in particolare ai bevitori di vino (il santo si celebra in ottobre, periodo di svinatura); in effetti, il personaggio di Fabbrichesi è più volte accusato dagli altri personaggi di ubriachezza, diversamente dal Crispino francese che non ha, in alcun passaggio del testo, legami con il mondo del vino.

Attraverso il riutilizzo del testo di Hauteroche, Fabbrichesi inserisce nel suo soggetto la figura del medico, e soprattutto della sua parodia di stampo molieriano, collocando la propria opera in un ideale equilibrio tra il mondo della commedia del grande maestro francese e il variegato tessuto sociale del pubblico delle sale teatrali italiane. Fabbrichesi non realizza solo un adattamento del testo d'oltralpe ma, tornando alle categorie definite al secondo capitolo, opera su di esso una vera e propria riscrittura poché innesta, nell'originale, elementi nuovi (anche se pur sempre mutuati dalla tradizione) tanto da stravolgere la struttura e la fabula dell'originale.

Uno degli aspetti che interessa particolarmente l'autore nella vicenda da lui rielaborata è la morale. La drammaturgia italiana di questi primi decenni del secolo è particolarmente attenta a produrre testi che siano moralmente ineccepibili³⁷⁵ e, in questo caso, il sottotitolo della commedia esplicita questo aspetto: «favola veneta in cinque atti di Salvatore Fabbrichesi che ha per iscopo morale fare buon uso della fortuna». L'educazione morale è quindi il

³⁷⁵ N. Mangini, *Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento*, «Otto/Novecento», a. xii, n. 1, 1988 pp. 77-93.

vero fine della commedia, contrariamente all'originale francese³⁷⁶ che, pur mantenendo il gusto per la critica dei costumi, appare una *pièce* con il gusto della parodia; il capocomico costruisce lo sfondo etico della fabula inserendo e valorizzando nel nucleo narrativo i personaggi che compongono il nucleo familiare di Crispino, nei confronti del quale egli dovrà, in uno svolgimento diverso rispetto alla fiaba tedesca, dichiararsi pentito per ottenere il perdono della Comare.

Crispino è un povero ciabattino e la sua sposa, Scolastica, ha appena dato alla luce due gemelli (Nina e Stefano). Egli, su invito della moglie, va in cerca di un padrino di battesimo³⁷⁷ per i figli, interpellando, inutilmente, lo speziale e il medico; disperato si reca quindi al pozzo deciso a togliersi la vita. In prossimità del pozzo viene però fermato da una donna, la Comare, che si offre di fare da madrina ai bambini e di alleviare le sofferenze della sua famiglia, concedendogli la capacità di prevedere la vita e la morte degli ammalati: se il medico ciabattino scorderà la testa della Comare vicino al letto, l'ammalato morirà, se invece la testa non apparirà il malato sopravviverà. Crispino non tarda a dare prova del suo dono, guarendo un muratore, e trasformandosi velocemente in medico ricco e famoso. Nel frattempo i medici e gli speziali sono impegnati nel tentativo di guarire una nobile giovane, Matilde, malata d'amore perchè costretta a sposare un vecchio zio al posto dell'amato giovane Tenente. L'intervento del medico ciabattino risolverà la questione: al posto della giovane morirà il suo vecchio zio lasciando liberi i due giovani di convolare a nozze. Il successo e il denaro però trasformano Crispino in un uomo avaro e duro nei confronti dei figli, della moglie e degli amici, tanto da indispettire la Comare che, per punirlo, lo conduce con sé in

³⁷⁶ Mi è stato possibile leggere il testo originale presso la Biblioteca dell'Accademia del Teatro dei Filodrammatici di Milano dove si conserva un'edizione francese secentesca di tutte le opere di Hauteroche. Hauteroche, *Les Œuvres*, Paris, chez Thomas Guillain, 1696. Coll.: 10075 - I. II 26.

³⁷⁷ In origine i padrini e le madrine di Battesimo avevano il dovere di aiutare il bambino, anche dal punto di vista economico.

un salone, pieno di lucerne accese. Ogni luce rappresenta la vita di un uomo sulla terra e la donna che, solo a questo punto della vicenda, si svela essere la personificazione della Morte, invita l'impaurito Crispino ad osservare la sua lanterna, che si sta spegnendo, e a riflettere sulla sua ingratitudine. La donna lo induce, alla fine, al pentimento, grazie al quale il ciabattino potrà tornare alla sua famiglia.

Lo spirito moraleggiante del testo è evidente e la commedia non appare particolarmente brillante. Tuttavia, nonostante l'insuccesso di pubblico e di critica, il componimento di Fabbrichesi imbroccherà una via inaspettata. Sarà proprio grazie ai numerosi adattamenti che subirà questo testo, esito esso stesso di una riscrittura, che possiamo riscontrare una diffusa attenzione del *Medico e la Morte* nei decenni a venire.

III. 4. Medici e comari napoletani

A conferma di come il mondo teatrale preunitario sia meno frazionato di quanto lo si possa immaginare, abbiamo rintracciato un altro testo con lo stesso titolo dopo soli due anni dalla prima messa in scena. Siamo ancora una volta a Napoli, e siamo ancora una volta in quel fertile intrico di palcoscenici che riscuotono successo anche grazie al teatro in dialetto partenopeo. Nel Fondo Manoscritti della Certosa e Museo di San Martino è conservato un copione dal titolo: *Il medico e la morte, intesa una volta e scritta di nuovo, con cambiamenti ed altri caratteri, nel mese di agosto 1827*³⁷⁸. Il testo è stato pubblicato da Franco Carmelo Greco³⁷⁹, che lo attribuisce, grazie ad un confronto calligrafico, a Filippo Cammarano, lo stesso drammaturgo autore di numerosi degli adattamenti di testi goldoniani analizzati nel capitolo precedente.

³⁷⁸ Solo due settimane dopo, il 15 settembre, si spegne a Verona Salvatore Fabbrichesi.

³⁷⁹ *La scena illustrata: teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, a cura di F. C. Greco, Napoli, Tullio Pironti, 1995.

Come segnala Greco, di questo testo esiste un altro manoscritto, conservato presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli. Il titolo di questo secondo copione è *Il Medico e la Morte ovvero Pancrazio Cocozziello, medico e compare della Morte*³⁸⁰, e sul frontespizio è segnalato che l'autore è Orazio Schiano, ma Greco, anche in questo caso, corregge l'attribuzione indicando come autore ancora una volta Filippo Cammarano³⁸¹, e sostenendo, quindi, che il prolifico autore napoletano sia tornato almeno due volte sullo stesso testo. A tal proposito segnalo che Vittorio Viviani³⁸² segnala di possedere, nel suo fondo personale, un altro copione, in quattro atti, dal titolo *Il ciabattino e la morte*, e ritiene sia uno degli ultimi testi scritti da Cammarano³⁸³. Dalle citazioni che Viviani riporta, nella sua *Storia del teatro napoletano*, si comprende come la commedia sia diretta derivazione del testo di Fabbrichesi, ma si capisce anche che non si tratta del medesimo testo pubblicato da Greco. Esistono quindi almeno tre commedie napoletane derivanti dallo stesso soggetto che in qualche modo sono riconducibili al drammaturgo del S. Carlino: quella del Fondo Manoscritti del Museo di San Martino, di cui ci occuperemo noi, datata 1827, quella della Biblioteca Lucchesi Palli, attribuita a Orazio Schiano, e senza indicazione di data, e la terza, ospitata nel Fondo Viviani, anche questa senza datazione.

L'attenzione che Cammarano riserva anche a questo testo, su cui sembra ritornare diverse volte nella sua carriera, conferma quanto egli sia uno degli ingranaggi di quel sistema di reciproche influenze culturali, a diverse latitudini della penisola, che stiamo tentando di mettere in luce con questo lavoro. La sua posizione dimostra anche quanto il drammaturgo napoletano senta la necessità di stabilire un contatto al di fuori dei confini del Regno di

³⁸⁰ Il testo faceva parte del corpus di copioni del Teatro San Carlino.

³⁸¹ Rimando, per l'attribuzione e la datazione dei copioni, all'accurata analisi in F. C. Greco, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, op. cit., pp. 69-73.

³⁸² V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, op. cit., pp. 496-498.

³⁸³ Cammarano si ritira però dalle scene nel 1842, molto tempo dopo la datazione del copione del Museo San Martino.

Napoli: contatto che non passa attraverso la scrittura in lingua ma attraverso un travaso nella cultura popolare napoletana di ciò che circola nel resto della penisola. Napoli inizia a cercare in questi decenni una relazione con il resto dell'Italia e, proprio nella fruttuosa tensione a superare i propri confini, possiamo riconoscere il carattere tipico di questa prima metà del secolo.

Ci si può chiedere che cosa spinge il drammaturgo napoletano a riscrivere una commedia che non ha mai avuto successo nel resto d'Italia. Crediamo si possa affermare che sia stato il tema morale, legato alle vecchie favole, a incoraggiare il drammaturgo napoletano ad avvicinarsi al testo. Egli, già nelle commedie *La malora de Chiaia* e *La coccovaja de Puerto*, aveva ripreso «antiche mitologie napoletane a cui la plebe era sempre partecipe per un bisogno segreto di culto»³⁸⁴; aveva valorizzato le figure di vecchie megere che, come nel *Medico e la Morte*, rappresentavano il Male o la Morte, e che erano la parte oscura di vicende a scopo etico che non rinunciavano, contrariamente alla fiaba originaria dei Grimm, al lieto fine.

Non è possibile stabilire, con precisione, come Cammarano sia venuto a diretta conoscenza della commedia di Fabbrichesi, di cui è ampiamente debitore. Il capocomico, infatti, si allontana da Napoli nel marzo del 1824³⁸⁵ e, da ciò che sappiamo, la commedia è stata scritta non prima del 1825, anno in cui, per la prima volta, è rappresentata sui palcoscenici italiani. Si può ipotizzare che Fabbrichesi, durante il suo soggiorno napoletano avesse già scritto la commedia e che quindi in qualche modo Cammarano l'avesse saputo. Tuttavia mi sembra ragionevole che la commedia facesse parte del repertorio dei primi anni della Compagnia Tessari³⁸⁶, emanazione della vecchia compagnia di Fabbrichesi che aveva avuto, probabilmente, grazie anche alla

³⁸⁴ V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, op. cit., p. 495.

³⁸⁵ A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, op. cit., p. 157.

³⁸⁶ Composta dagli attori Prepiani, Tessari e Visetti che facevano parte della dismessa compagnia Fabbrichesi.

mediazione del capocomico³⁸⁷, la privativa della prosa al Teatro dei Fiorentini per sei anni a partire dalla Pasqua del 1825. Ancora una volta, come già accaduto per le commedie goldoniane, il palcoscenico del Teatro dei Fiorentini è la porta attraverso cui entra a Napoli il teatro di prosa in lingua che, da lì, si diffonde, in varie forme, negli altri teatri napoletani.

III. 5. Drammaturgie a confronto

A fronte di una perfetta corrispondenza della vicenda narrata da Fabbrichesi e di quella narrata da Cammarano - che ulteriormente ci conferma la derivazione delle *pièce* una dall'altra - i due testi presentano significative differenze che aiutano a decifrare le caratteristiche intrinseche della pratica scenica delle due distinte aree geografiche.

La prima differenza fondamentale, e caratterizzante la natura delle due scritture, è la lingua: se la versione veneta è scritta in un italiano corretto, e solo in rarissimi casi è colorita da dialettismi, la versione napoletana è scritta interamente in dialetto, fatta eccezione per le parti della Comare e dei personaggi nobili o borghesi. In questo modo il pubblico del Teatro San Carlino, o del Teatro La Fenice - i teatri dove, presumibilmente, è andata in scena la commedia - è portato a riconoscervisi, senza intermediari.

Proponiamo di seguito uno schema che riassume e confronta l'elenco dei personaggi che agiscono nei due testi. Laddove è stato possibile, abbiamo mantenuto la corrispondenza dei ruoli tra le due commedie, soprattutto per quanto riguarda i personaggi principali.

A. <i>Fabbrichesi, 1825</i>	B. <i>Cammarano, 1827</i>
-----------------------------	---------------------------

³⁸⁷ Come ipotizza Bentoglio la formazione di Fabbrichesi al completo non avrebbe potuto spostarsi facilmente per le piazze di tutta Italia senza sussidio governativo, per questo potrebbe aver deciso di smembrare la compagnia e di favorire la ricollocazione di una parte di essa al Teatro dei Fiorentini sotto la guida di Alberto Tessari. A. Bentoglio, *L'arte del capocomico...*, *op. cit.*, p. 161.

Soprintendente	Don Alfonso, luogotenente
Matilde, sua pupilla	Eugenia
Tenente, suo amante	Enrico, primo luogotenente del genio
Cameriera di Matilde	Agata, cameriera
Un cacciatore	
Un decroteur (lucidascarpe)	
Crespino ciabattino	Pancrazio, ciabattino miserabile
Scolastica moglie di Crespino	Margherita, sua moglie
Nina e Stefano, figli di Crespino	Luisella, d'anni 14, Petrillo, d'anni 10
Dottor Belcuore	Don Mirabolano Struggitutto, medico
La Morte, sotto il nome di comare	La Morte, in figura di giovine donna
Uno speciale	Asdrubale, speciale
Primo Medico	Don Romaldo, medico
Secondo Medico	Don Eustachio, medico
	Pulcinella, giovine di Pancrazio
Gabriele amante di Nina	Gabriele, intagliatore, amante e cugino di Luisella
Bortolo, muratore	Aniello, fabbricatore
Moglie di Bortolo	
Figlia di Bortolo	Mariella e Giacomino, figli di Aniello
Girolamo, maestro di Stefano	Malafede, padrone di casa
Agnese, serva in casa di Crespino	Fabiana, madre di Pancrazio
Un aiutante del soprintendente	Lisabetta Panettiera
Il padre di Gabriele	Antuono, casadduoglio
Un garzone di stamperia	Lo sù Matteo, cantiniere
Un servo del soprintendente	

Dalla lettura dell'elenco dei personaggi si comprende che a fronte della presenza di Crispino nel testo veneto, che resta il lontano ricordo della 'maschera' francese secentesca, si sostituisce un personaggio tipicamente napoletano, Pangrazio. Cammarano rinuncia così ad una, anche lontana, possibile ispirazione francese del suo testo, calando completamente la sua commedia nella cultura della città di Napoli. Non è però Pulcinella, incontrastato re della comicità partenopea, a vestire i panni del disperato ciabattino, si tratta invece di Pancrazio Cocozziello, altro personaggio di stampo prettamente popolare. Pancrazio è il 'Biscegliese', figura ispirata ai numerosi pugliesi immigrati a Napoli: egli non è una maschera, come Pulcinella, ma un personaggio con caratteristiche fisse, che è in grado di inserirsi, meglio di Pulcinella, in qualsiasi vicenda e di assumere su di sé i caratteri, come in questo caso, del furbo poveraccio. Non è così per Pulcinella, vera e propria maschera: per lui Cammarano crea, all'interno dell'ordito drammaturgico veneto, un nuovo spazio. Nella didascalia, è indicato come «giovine di Pancrazio», è quindi una sorta di apprendista alle dipendenze di un ciabattino; si colloca quindi al gradino più basso della società napoletana e, da questo punto di vista privilegiato, il drammaturgo gli ritaglia degli spazi di dialogo comico:

Pulcinella con cartone scritto ad uso di cartello e detto

PULCINELLA Prencepa', e comme si' frettarulo. Volive da tempo a don Nicola che lo scriveva?

PANGRAZIO Aggie pacienza, ca mme pare mill'anne d'acomenza' a fa' lo miedeco

PULCINELLA Prencepa', che miedeco haie da essere non mme faccio capace.

PANGRAZIO Miedeco de lo capo.

PULCINELLA De qua' capo?

PANGRAZIO De la capo... mo te lo diceva...de chella capo che m'ha da fa' essere miedeco.

PULCINELLA Sarrà de lo capo de Napole senza naso, ch'è la chiù grossa dell'aute.

PANGRAZIO Non mme fa' perdere tempo. Piglia na centrella, na suglia e no poco de spaco 'ncoppa a lo bancariello.

PULCINELLA Dì la verità, vuoie comme a miedeco sanare qualche scarpa vecchia che tiene?

PANGRAZIO Vi' quanta chiacchiere che te truove. Fa' priesto.

PULCINELLA Ecco ccà tutto.

PANGRAZIO (*fa un buco con la suglia, vi passa lo spago formando un nodo*)

Tu sa' che don Nicola m'ha servito buono pe no carrino. Ccà mo, comme mme diss'isso, nc'è scritto: "Pancrazio Coccoziello non è chiù solachianello, pe tirata della mente, mo è no miedeco eccellente"³⁸⁸.

L'inserimento di Pulcinella, non contemplato nell'originale di Fabbrichesi, ci porta a osservare che, a fronte dei dieci personaggi che appartengono alla sfera del popolo della commedia veneta, ben quattordici sono quelli della commedia napoletana. Vengono, infatti, aggiunti i creditori di Pancrazio (Panettiere, Salumiere, Vinaio) e il suo padrone di casa: essi sono funzionali alla valorizzazione della condizione di miseria di Pancrazio e, probabilmente, all'inserimento di nuovi possibili ruoli per i numerosi attori della compagnia del S. Carlino. Questa modifica non è insignificante dal punto di vista drammaturgico: la commedia 'si sbilancia' tutta verso il mondo piccolo borghese. Cammarano tenta quindi di avvicinare i protagonisti al suo pubblico la cui composizione sociale probabilmente coincide in gran parte con i personaggi della storia.

A conferma di quanto questo cambiamento sia voluto e cercato, il drammaturgo del San Carlino opera significativi spostamenti di scena. Se, infatti, come anticipato, il numero di atti, nella versione proposta da Greco, non muta, cambia, in modo strategico, la distribuzione delle scene al loro interno. La «favola veneta» di Fabbrichesi si apre, infatti, con ben sei scene successive dedicate alla vicenda della malattia di Matilde, ai turbamenti d'amore del Tenente innamorato e all'ostilità del Soprintendente, attirando quindi l'attenzione del pubblico su un gruppo di personaggi borghesi e invitandolo a empatizzare, da subito, con la vicenda amorosa dei due giovani; al contrario, la riscrittura napoletana presenta, sin dall'apertura di sipario, il

³⁸⁸ F. Cammarano, *Il Medico e la Morte*, Parte II scena 7, in F. C. Greco, *La scena illustrata*, op. cit., p. 46

mondo di miseria del ciabattino. La didascalia indica accuratamente l'ambiente della scena, chiarendo al pubblico il registro della commedia:

Camera rustica in casa di Pangrazio. Vi saranno de' mobili di pochissimo valore. In un lato vi sarà bancariello da ciabattino. Alzandosi il telone si vedrà Margherita con faccia pallida, come sgravata di fresco, in atto di cullare una creatura in un vecchio sportone, e Luisella, sua figlia di quindici anni, che fila all'opposto lato³⁸⁹.

Tutto il primo atto della commedia, composto di dodici scene, è dedicato al misero mondo di Pangrazio, e soprattutto della sua famiglia, intorno alla quale Cammarano costruisce alcune linee di sviluppo della vicenda che in Fabbrichesi non sono presenti. Nella fabula veneta la figura del ciabattino appare sostanzialmente sola, essa è il simbolo di un certo tipo di mondo che non è rappresentato se non in modo fuggevole e stereotipato. Cammarano sviluppa quasi tutto il suo primo atto, in modo autonomo dall'originale, raccogliendo e ampliando la sola battuta di Fabbrichesi, la prima che recita il ciabattino Crespino in scena, quella con cui quindi si presenta per la prima volta al pubblico:

CRESPINO Ma!... Chi è l'inimico tuo? Quello dell'arte tua: povera Scolastica! Me l'hai detto questa notte quando mi partoristi quei due gemelli! me li va regalando a due a due – Non andare dai tuoi calzolari, dai tuoi ciabattini, non troverai un cane che ti voglia far da compare: e così fu³⁹⁰.

La povertà del ciabattino napoletano Pancrazio, sintetizzata da Fabbrichesi, risulta così amplificata dalla condizione di tutto il gruppo sociale a cui appartiene. In tutte le scene in cui appare la famiglia, e il suo gruppo sociale di riferimento, spicca la coralità della composizione, come se fosse non solo un esponente della classe sociale più umile ma tutta la classe ad essere protagonista della storia.

³⁸⁹ F. Cammarano, *Il Medico e la Morte*, atto I, scena 1 in F. C. Greco, *La scena illustrata*, op. cit., p. 35.

³⁹⁰ S. Fabbrichesi, *Il medico e la morte ossia le cinque giornate di Mastro Crespino ciabattino*, op. cit., atto I scena 7.

L'accento posto sulla famiglia ha una conseguenza significativa sugli equilibri interni della commedia. Grazie all'abilità compositiva del drammaturgo napoletano la trasformazione in medico, e il conseguente atteggiamento egoistico di Crispino nei confronti della sua famiglia, sono più dirompenti all'interno della storia rispetto all'originale di Fabbrichesi. Qui, infatti, la descrizione della miseria è ridotta a una sola battuta, recitata e non rappresentata sulla scena e incarnata nei personaggi, come nella riscrittura partenopea. Ne risulta che Fabbrichesi, rinunciando all'affresco sulla miseria del ciabattino, riduce l'attesa del pubblico per la vera svolta della vicenda: il mutamento della condizione di Crispino da ciabattino a medico. Al contrario, a dimostrazione di quanto Cammarano sia legato alla pratica scenica e sia in grado, nella sua scrittura, di assecondare i tempi degli attori ma anche degli spettatori, la versione napoletana, dando grande spazio alle dinamiche familiari di Pancrazio sin dalle prime scene della commedia, valorizza il mutamento del ciabattino e concentra l'attenzione del pubblico sul suo personaggio, rendendo gli altri secondari.

Il differente ruolo della famiglia e il diverso uso delle situazioni corali nell'ultima scena emerge chiaramente: nel testo originario veneto la famiglia è una presenza sostanzialmente muta che assiste al dialogo tra la Comare e Crispino, dialogo che termina con la lunga battuta della donna, dal tono mesto e moralistico, con cui si chiude la commedia:

COMARE [...] fate delle opere buone; raffrenate i desideri illeciti; impiegate i vostri beni in vantaggio dei vostri simili, amate vostra moglie, accondiscendete alla felicità dei vostri figli, fate buon uso della fortuna, siate giusto, amico dei poveri, e non vi darà più spavento la morte, e insieme vi assicurerete una vita durevole e felice³⁹¹.

Cammarano termina la sua *pièce* molto diversamente: riunisce tutti i personaggi sul palcoscenico in un clima di festa generale. Pancrazio soddisfa le

³⁹¹ S. Fabbrichesi, *Il medico e la morte ossia le cinque giornate di Mastro Crispino ciabattino*, op. cit., atto V, scena ultima.

richieste dei figli e, con l'ultima battuta invita tutti i presenti a godere dei benefici portati dalla Comare:

PANCRAZIO [...] Spassammoce, cantammo, abballammo. E tutte aunite mettimmocce a strellare: «Sia benedetta sempe la commare»³⁹².

La didascalia finale inoltre indica che in scena ci sono dei musicisti che suonano e i personaggi «tutti uniti eseguono un balletto figurato nazionale, ed in mezzo all'allegria, con un tablò generale si cala il sipario»³⁹³.

La diversa soluzione del finale delle due commedie ci permette di fare una significativa considerazione sull'intera impostazione delle due opere. A fronte di una effettiva uniformità nell'avvicinarsi dei fatti è rilevabile una profonda diversità nel registro e nel tono utilizzato dagli autori nella scrittura. Il testo napoletano ricorre ad un codice linguistico dichiaratamente comico, inevitabile dato l'inserimento dei personaggi di Pancrazio Biscegliese e di Pulcinella, al contrario Fabbrichesi costruisce tutto lo spettacolo su toni drammatici che risultano spesso paludati e ridondanti. Si veda a tal proposito il confronto tra le due versioni in una delle scene chiave dello spettacolo, quella in cui il ciabattino tenta di gettarsi nel pozzo, poco prima dell'incontro con la Comare. Ecco la versione originale veneta:

CRISPINO: Crespino, pensieri a capitolo: Ah non sei più buono a nulla per la tua famiglia, quando non ci fossi tu più, qualcuno ne avrebbe compassione!...va a morire...oh non me lo ha detto a caso quell'ufficiale, e non sarebbe peggio se il bisogno, la fame ti trascinassero ah!...nò, nò, morir povero, ma senza delitti! oh, la c'è un pozzo...giusto a proposito...addio moglie, addio poveri bambini!...pregate per me povero disgraziato³⁹⁴.

Ed ecco la riscrittura napoletana:

PANCRAZIO (*in procinto di gettarsi al pozzo*): Addo' vaco! Addo' corro! Addo' mme trovo non saccio...per le munno è fennuto, le disgrazie se so' affollate, e non pozzo tirare chiù annante...non

³⁹² F. Cammarano, *Il Medico e la Morte*, parte V, scena ultima, in F. C. Greco, *La scena Illustrata*, op. cit. p. 90

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ S. Fabbrichesi, *Il Medico e la Morte*, op. cit., Atto I scena 8.

nc'è auto rimedio...na preta 'n canna, e ghiettrame a mare...a mare? Non saccio sì l'acqua salata la digerisco! Na funicella 'n canna e me strozzo...Non è cosa che patesco d'ancine 'n canna...Potesse trova' na morte ca non sentisse dolore...Ma che becolcà nce sta nu puzzol!...e addo' voglio trovà na morte fresca³⁹⁵.

Alla battuta drammatica di Fabbrichesi fa da contraltare la comicità napoletana. Il Crispino veneto non è in grado di ironizzare sulla sua scelta di morte e non intende trascinare il pubblico in una scena comica contrariamente a Pancrazio il cui scopo è proprio di far partecipare il pubblico stesso alla scena attraverso la comicità della situazione.

Le due versioni dell'opera si mantengono su due registri linguistici opposti, comico e drammatico, per tutto il corso della commedia fino all'ultima scena dell'ultimo atto in cui la dicotomia parzialmente si risolve. Pur mantenendo un registro farsesco in alcuni passaggi³⁹⁶, Cammarano ritrova un tono decisamente e finemente drammatico nel momento culminante e risolutivo della commedia, quando Pancrazio, pentito, manifesta il desiderio di ricongiungersi con la sua famiglia: «...commare mia...giacchè pe me non nc'è chiù speranza, lassame morì dintò a le braccia de la famiglia mia»³⁹⁷. Si noti anche qui il richiamo, in un'ideale chiusura del tema con cui si era aperta la commedia napoletana, alla famiglia e il desiderio di riunirsi a essa in punto di morte. Fabbrichesi, da parte sua, non riesce a far esprimere al suo personaggio uno slancio emotivo di uguale portata e si limita a una battuta di generico perdono recitata in punto di morte: «[...] Oh Dio! Non ci vedo più. Figli, addio, moglie, perdonami... parenti, amici, perdonate... addio... addio. Oh che sudori freddi!»³⁹⁸

³⁹⁵ F. Cammarano, *Il Medico e la Morte*, parte I, scena 10, in F. C. Greco, *La scena illustrata*, *op. cit.* p. 39.

³⁹⁶ Si prenda ad esempio la battuta di Pancrazio «Lo core è diventato 'na recottella de Massa».

³⁹⁷ F. Cammarano, *Il Medico e la Morte*, parte V, scena ultima, in F. C. Greco, *La scena illustrata*, *op. cit.*, p. 68.

³⁹⁸ S. Fabbrichesi, *Il Medico e la Morte*, *op. cit.*, atto V, scena ultima.

La famiglia e la miseria sono temi rappresentativi della tradizione teatrale napoletana, in particolare di quella di Cammarano che, come segnala Greco, ha sempre coinvolto il pubblico mediante una «chiave rituale di partecipazione»³⁹⁹. Il teatro partenopeo, verso la fine del secolo, raccoglierà questa tradizione e la adatterà ai suoi tempi. Ne è un esempio il primo atto di *Miseria e Nobiltà* di Eduardo Scarpetta, rappresentata per la prima volta nel 1887 al Teatro del Fondo di Napoli. La commedia di Scarpetta è quasi una citazione del *Medico e la Morte* di Filippo Cammarano: in entrambi i casi, il primo atto è tutto dedicato a descrivere agli spettatori l'interno di un'abitazione e i componenti del gruppo familiare che la abita in un contesto di miseria. In Scarpetta, però, la scena «diviene immagine buffa, godibile, talvolta degradata, consolatoria e gratificante»⁴⁰⁰, indirizzata al nuovo pubblico del San Carlino, rinnovato e imborghesito da Scarpetta. L'intenzione del drammaturgo di *Miseria e Nobiltà*, infatti, è di mettere a fuoco lo «stravolgimento comico (e anche grottesco) cui i popolani sono costretti prima dalla fame e poi dal travestimento»⁴⁰¹. Al contrario Cammarano mantiene la volontà di rendere partecipe il pubblico popolare della propria immagine attraverso la scena, senza nessun filtro deformante della realtà. In mezzo a questi due pubblici - uno consacrato a Pulcinella, l'altro al borghese Sciosciammocca - passano circa cinquant'anni in cui viene chiuso il vecchio San Carlino e successivamente aperto e rinnovato da Scarpetta che, nel suo nuovo corso, sperimenta un linguaggio drammatico appartenente alla tradizione linguistico-espressiva del teatro napoletano ma ha anche l'attenzione di contaminarlo sia «drammaturgicamente, con le suggestioni teatrali d'oltralpe, sia ideologicamente, cambiando di segno il referente sociale»⁴⁰²: in passato popolare, ora borghese.

³⁹⁹ F.C. Greco, *La scena illustrata, op. cit.*, p. XVIII.

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ *Il Teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese*, a cura di S. Ferrone, *op. cit.*, Vol. V, Tomo III, p. 30.

⁴⁰² F. C. Greco, *La scena illustrata, op. cit.*, p. 228.

III. 6. Crispino e la musica

L'inserimento del testo di Fabbrichesi nel tessuto napoletano fa sì che il tema portante della commedia migri velocemente nel teatro d'opera e che da lì si diffonda al grande pubblico e inizi un percorso di sviluppo autonomo che, pur non discostandosi dall'originale, ha sino ad ora nascosto agli studiosi d'opera lirica la derivazione diretta dalla *pièce* del capocomico. Il primo a pensare ad un riadattamento musicale del testo di Fabbrichesi è Giuseppe Checcherini⁴⁰³, personalità artistica poliedrica e complessa ma, proprio per questo, emblematica dei primi decenni dell'Ottocento e soprattutto esemplificativa di un tessuto teatrale e culturale molto più fluido e fertile di quanto si possa immaginare. Egli non appartiene alla classe di intellettuali del teatro, al contrario appartiene ad un gruppo di professionisti della messa in scena, musicale e non che, *de facto*, coordinano la vita teatrale napoletana. Fiorentino, giunto a Napoli al seguito di Morrocchesi alla fine del Settecento, è ricordato da Pietro Martorana come direttore del Teatro dei Fiorentini, sotto la guida di Salvatore Fabbrichesi. Quando Fabbrichesi si allontana da Napoli, si sposta con il suo gruppo di attori-cantanti al Teatro del Fondo e lì continua

⁴⁰³ «Il Checcherini figlio de furono Luigi Chirurgo e di Caterina Manni, nacque nel 1777 a Firenze. Sua madre era direttrice di un grande educandato lo istruì fino agli anni 16, epoca in cui, per volere del padre, egli intraprese la professione nautica, imbarcandosi sopra un legno da guerra. E pochè non andatagli punto a modo un tal mestiere, abbandonò il mare, e corse difilato dall'impresario Morrocchesi, che lo scritturò in qualità di amoroso. Conobbe l'orfanella Francesca Gimignani, la quale aveva una bella voce, ed il Checcherini aiutolla a farle studiare musica, e poscia la fece sua sposa. Entrambi vennero in Napoli, scritturati col detto Morrocchesi, e qui il Checcherini si diè a scrivere produzioni teatrali; e la moglie fu scritturata pel Teatro S. Carlo. Scrisse egli pel teatro di musica, e di prosa; fu direttore al Teatro dei Fiorentini sotto l'impresa Fabbrichesi, e cessò di vivere il 19 settembre 1840, essendo impresario al teatro Nuovo. I melodrammi che conosciamo sono i seguenti: *Il trionfo della giustizia* rappresentato nel 1823 - *Le due gemelle* 1831 - *La vita di un giocatore* 1831 - *L'eremo di Senlopi* 1834 - *Il quadro parlante e la muta orfanella* con musica di Mario Aspa 1834 - *Il duello al buio* con musica di Federico Zelada 1835 - *L'ossesso immaginario* con musica di Giovanni Moretti 1835. In esse trovansi delle parti scritte in un dialetto non puro» in P. Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano compilate da Pietro Martorana*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 114.

la sua attività⁴⁰⁴. Attorno a lui ruota la sua famiglia, intermente impegnata nel mondo dello spettacolo: la moglie Francesca Gimignani, attrice di Morrocchesi, dedita quindi al teatro di prosa, ma anche cantante al Teatro San Carlo, e la figlia Marianna, giovane soprano prima, e caratterista poi, alla Fenice⁴⁰⁵.

Il rapporto tra Checcherini e Fabbrichesi, e tra loro e la città, non è mai stato indagato ma sembra essere esemplificativo di una modalità di gestione della spettacolarità a Napoli, dove, a questa altezza cronologica, le commistioni tra generi teatrali diversi sono maggiori che in altre parti d'Italia. Checcherini, negli anni in cui lavora con Fabbrichesi, fornisce al capocomico alcuni testi di prosa che sono messi in scena dalla Compagnia dei Fiorentini. Si tratta di *Emilia di Liverpool*⁴⁰⁶, *La finestra murata*⁴⁰⁷ e *Democrito in Atene*⁴⁰⁸. In particolare quest'ultimo viene pubblicato, nel 1820, nella collana veneziana «Biblioteca Teatrale Italiana e Straniera»⁴⁰⁹. Nell'elenco delle compagnie attive in Italia del 1820 che l'editore Gnoato allega al volume⁴¹⁰, Giuseppe

⁴⁰⁴ P. Parenti, *L'Opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide, 2009, p. 34. Probabilmente prende la direzione del Teatro Nuovo intorno al 1825, dopo l'allontanamento di Fabbrichesi da Napoli, con i soci Filippo Pellegrini e Franco Rossi, *Antonio Baggioli contro Giuseppe Checcherini e soci*, 06/08/1827, Archivio Tribunale di commercio, Sentenze, 394.

⁴⁰⁵ S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit., p. 303.

⁴⁰⁶ In scena al Teatro dei Fiorentini il 27.6.1816, il 29.11.1816, 18.5.1820 in A. Bentoglio, *L'arte del capocomico*, op. cit., s.v. *Emilia di Liverpool* è la nota opera di G. Donizetti che, su libretto proprio di Giuseppe Checcherini, va in scena per la prima volta a Napoli, al Teatro Nuovo il 28 luglio 1824, ben otto anni dopo il testo in prosa. Gli interpreti, tra gli altri, sono il buffo Casaccia nel ruolo di Don Romualdo, con cui Checcherini intreccerà un rapporto di lavoro per quasi tutta la vita, e il mezzo soprano Francesca Gimignani Checcherini, moglie del librettista Giuseppe, nel ruolo di Candida, la figlia di Don Romualdo.

⁴⁰⁷ In scena al Fiorentini il 12.12.1817, il 24. 06.1818, *Ibidem*. *La finestra murata* è una riduzione dal tedesco dell'opera di A. Kotzebue, ad opera di Checcherini che verrà poi pubblicata più tardi nella «Biblioteca Ebdomadaria Teatrale»: *La finestra murata: commedia in due atti*, riduzione dal tedesco di Giuseppe Checcherini, Milano, P. M. Visaj, 1845.

⁴⁰⁸ In scena al Teatro dei Fiorentini il 19.6.1818 in A. Bentoglio, *L'arte del Capocomico*, op. cit., s.v.

⁴⁰⁹ *Democrito in Atene*, commedia ridotta ad uso del Teatro Italiano da Giuseppe Checcherini, artista comico, Venezia, G. Gnoato, 1820.

⁴¹⁰ Si tratta del *Giornale delli Teatri comici delle città principali d'Italia* che Gnoato pubblica all'inizio di ogni fascicolo, in questo caso ci riferiamo al n. 4.

Checcherini è indicato, insieme al Barone Giovan Carlo Cosenza, con la qualifica di autore e traduttore stipendiato della compagnia Fabbrichesi di stanza al teatro dei Fiorentini di Napoli. Egli, che scrive libretti per Rossini, collabora intensamente con Giuseppe Palomba⁴¹¹, librettista ben noto nella vita musicale napoletana, coglie nel testo di Salvatore Fabbrichesi, *Il medico e la Morte*, un buon soggetto per un'opera musicale. Così, subito dopo la partenza del capocomico da Napoli, ne cura un libretto che mette in scena nel 1826 al Teatro Nuovo, sala di cui lui stesso è impresario. Si tratta de *Il ciabattino medico e la morte*, musicato da Giuseppe Curci⁴¹², di cui non conosciamo la distribuzione delle parti. Lo spettacolo sembra non essere più ripreso fino al 1832 quando, nella stagione dell'Autunno, Checcherini lo ripresenta al pubblico nello stesso teatro, di cui ha ancora la gestione. Di questo secondo allestimento conosciamo la distribuzione: protagonista maschile, nei panni di Crispino è il buffo Casaccia, la moglie e la figlia di Checcherini, Francesca, mezzo soprano, e Marianna, prima donna comica, ricoprono i ruoli rispettivamente di Donna Giusta (la Morte) e di Donna Eugenia (moglie di Crispino)⁴¹³.

La vicinanza della data del testo di Cammarano che, come segnalato, risale al 1827 - ma non è possibile escludere che ne esista uno precedente- con la prima rappresentazione dell'opera di Checcherini (1826) e con la data della

⁴¹¹ P. Parenti, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palombo e i teatri napoletani (1765-1825)*, Artemide, Roma, 2009.

⁴¹² Giuseppe Curci (Barletta, 1808-1877), compositore e maestro di canto, fu allievo del Reale Collegio di Napoli, ebbe per maestri Furno, Raimondi e Zingarelli e, per il canto, Crescentini. Il successo dell'opera *Un'ora di prigione*, composta per il teatrino del Collegi, gli aprì le porte dei teatri napoletani e poi europei. Dal 1840 al 1848 fu maestro di canto alla Hopofer di Vienna e successivamente a Pest per due anni e infine a Parigi. Dopo una breve visita a Londra, fece ritorno in patria (1855), dove si dedicò prevalentemente all'insegnamento. F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia. Vol. IV Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, Napoli, Stabilimento tipografico di Vincenzo Morano, 1881.

⁴¹³ Per la datazione delle messe in scena dell'opera si veda l'elenco cronologico in F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia... op. cit.*

prima rappresentazione a noi nota del testo di Fabbrichesi (Lucca, Teatro del Giglio, 1825) ci fa riflettere sulla fluidità dell'ambiente teatrale nei primi decenni del secolo preso in esame e di come sia impossibile studiare il mondo del teatro e il mondo della lirica in modo disgiunto.

Il successo riscosso sulle scene dal soggetto del *Medico e la Morte*, continua lungo tutto l'Ottocento: i fratelli napoletani Luigi⁴¹⁴ e Federico⁴¹⁵ Ricci ripropongono, nel Carnevale del 1850, sulle scene del Teatro San Benedetto a Venezia un'opera dal titolo *Crispino e la Comare* che si avvale del libretto di Francesco Maria Piave. L'opera sarà poi replicata a Napoli nel luglio del 1853, al Teatro Nuovo, sullo stesso palcoscenico dove, trent'anni prima era andato in scena con il libretto di Giuseppe Checcherini⁴¹⁶.

Il debutto dell'opera a Venezia nel 1850 raccoglie pareri discordanti. Il giornale «L'Italia Musicale», dedica un lungo articolo al debutto deplorando il lavoro di Luigi e Federico Ricci e di Piave. L'opera risulta «il rancido soggetto [...] trattato in commedia dal Fabbrichesi», nonostante ciò il pubblico dimostra di apprezzare il lavoro se l'articolista è costretto ad omettere, è lui stesso a dichiararlo, «il numero delle volte, che non poche furono la prima

⁴¹⁴ Luigi Ricci, compositore (Napoli 1805-Praga 1859). Figlio di un pianista fiorentino stabilitosi a Napoli, studiò in quel conservatorio con Furno e Zingarelli, perfezionandosi poi con Generali, che lo indusse a comporre, giovanissimo, la mia prima opera, *L'impresario in angustie* (1822). Ancora studente compose vari lavori, quindi lasciato il Conservatorio, proseguì liberamente la carriera di compositore in varie città italiane ma principalmente a Milano, talvolta collaborando con successo col fratello Federico. Nel 1837 si trasferì a Trieste e ottenne un posto di maestro di Cappella a San Giusto, mentre fu altresì maestro al cembalo al T. Grande. Fu attivo anche come insegnante ed ebbe fra le allieve le sorelle Stolz, cui si legò intimamente, convivendo con entrambe: sposò Lidia (Ludmila) nel 1849; da Francesca ebbe, nel 1852, il figlio Luigi. Nel 1858 si recò a Praga, affetto da lue, vi morì, in un ospedale psichiatrico l'anno seguente. *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1999, vol. VI, s.v.

⁴¹⁵ Compositore (Napoli, 1809 – Conegliano, 1877), Studiò al Conservatorio di Napoli dal 1818 con Raimondi, Zingarelli e Bellini, ma specialmente gli fu guida il fratello, col quale si trasferì a Roma nel 1829, dandogli attiva collaborazione. Esordì per suo conto in teatro con *Mr. De Chalumeux*, a Venezia, nel 1835, ottenendo in seguito altri successi. Dal 1853 insegnò canto al T. Imperiale di Pietroburgo. Nel 1869 si stabilì a Parigi dove fece rappresentare alcune opere. Nel 1876 si ritirò a Conegliano, dove l'anno seguente morì. *Ibidem*

⁴¹⁶ F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia... op. cit.*, p. 216.

sera, che il maestro e i cantanti vennero chiamati all'onore del proscenio». Il giornalista in chiusura di articolo dichiara che il pubblico non può avere «imparziale giudizio intorno alla musica»⁴¹⁷: si esplicita in questo modo la frattura, profonda e attuale, tra l'opinione degli spettatori e quello della critica. A conferma di ciò un'altra rivista, non specialistica (com'è *L'Italia Musicale*) ma generalista, la *Gazzetta di Venezia*⁴¹⁸, dedica al debutto un lungo articolo elogiativo dell'opera dei fratelli Ricci, apprezzandone la vivace vena melodica napoletana.

Se i critici quindi non appoggiano il debutto dell'opera è il pubblico a garantirne il successo, tanto che *Crispino e la Comare*, forse l'esito migliore dell'attività dei due fratelli Ricci, è oggi noto come un classico dell'opera buffa di metà Ottocento. L'entusiasmo con cui viene accolta a Parigi nel 1869 con il titolo *Le Docteur Crispin*, nella traduzione di Charles-Louis-Etienne Nuitter⁴¹⁹ ne sancisce definitivamente la fama.

Il soggetto originale dell'opera, francese, torna quindi nella sua patria, mascherando nel titolo l'incontro avvenuto con la tradizione italiana (viene, infatti, omissa ogni riferimento alla favola della Morte) e inserendosi a pieno titolo nel filone francese caro a Molière della satira dei medici e della tradizione di Crispino.

Ci troviamo quindi di fronte ad un soggetto che percorre l'intera penisola in un viaggio che inizialmente porta Crispino da Parigi a Venezia, territorio in cui nasce la 'favola' di Fabbrichesi, poi a Napoli, città in cui viene valorizzato attraverso il teatro vernacolare ma anche attraverso l'opera in

⁴¹⁷ «L'Italia musicale», n.11, merc. 6 marzo 1850

⁴¹⁸ «Gazzetta di Venezia», n. 59.

⁴¹⁹ Librettista francese (Parigi 1828-1899). Avvocato, s'interessò presto al teatro e lasciò la professione. Nominato archivistica dell'Opéra (1866) con Th. De Lajarte, ne organizzò e arricchì gli archivi e la biblioteca. Dedicatosi appassionatamente al teatro, collaborò con altri, e specialmente con A. Beaume, detto Beaumont, alla stesura di un gran numero di libretti per opere, opere buffe, operette, balletti e *vaudevilles*. *Dizionario della musica e dei musicisti*, *op. cit.*, s.v.

musica. È proprio l'opera in musica a ricondurre *Il medico e la morte* al nord, prima a Venezia e poi, al di fuori dell'Europa, a Parigi.

III. 7. Medici fiorentini

Il successo ottenuto dai fratelli Ricci si accompagna a una costante presenza del testo nell'ambito del teatro di prosa. Prendendo come campione i palcoscenici della città di Milano, infatti, si nota come il testo sia ormai stato a tal punto assorbito dalla pratica scenica da entrare, a tutti gli effetti, nel repertorio delle compagnie secondarie. Se fino al 1848/50, il testo è messo in scena rispettando il titolo originale, in seguito le formazioni si prendono maggiori libertà e compaiono titoli che fanno immaginare determinanti e abituali modifiche del testo: è il caso di *Meneghino Medico e la morte comare*⁴²⁰ o *Il medico e la morte con Stenterello*⁴²¹ o *Le cinque giornate di Meneghino ciabattino fatto medico in virtù della testa della comare*⁴²².

Quest'ultimo titolo si lega a un copione, inedito, conservato a Firenze, da noi rintracciato nella Biblioteca Moreniana: si tratta di *Le cinque memorabili giornate di Mastro Stenterello Ciabattino ovvero il Medico e la morte*⁴²³. Il sottotitolo recita, proprio come l'originale di Fabbrichesi, «favola veneta in cinque atti». Il copione, un quaderno di centodue pagine particolarmente usurato, è stato di proprietà di Zanobi Bartoli, uno degli attori che interpreta Stenterello verso la fine dell'Ottocento, e porta la firma dall'autore che risulta illeggibile. Sul frontespizio è indicato il permesso di rappresentazione nella città di Firenze, datato 9 agosto 1869 e, nel *recto* l'elenco dei personaggi e fortunatamente, accanto a ciascun ruolo, è indicata, in due colonne distinte, la distribuzione dei

⁴²⁰ In scena all'Anfiteatro dei Giardini Pubblici di Milano per opera della compagnia Preda Monti, il 12 giugno del 1856 e il 20 luglio 1857. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il Teatro drammatico a Milano...*, *op. cit.*, s.v.

⁴²¹ In scena al teatro Carcano per opera della Compagnia Toscana, l'11 marzo 1860. *Ibidem*.

⁴²² In scena al Teatro Fossati per opera della compagnia Preda Monti, il 25 settembre 1859. Database Bosisio. *Ibidem*.

⁴²³ Biblioteca Moreniana di Firenze, Fondo Stenterellate, ms. 09/221.

personaggi nella compagnia. Possiamo quindi ipotizzare che il testo sia passato nelle mani di almeno due compagnie, e che entrambe l'abbiano messo in scena. Pur non essendo ben leggibili tutti i nomi, è possibile comunque fare delle interessanti supposizioni sull'identità di queste due formazioni. Il copione non apparteneva originariamente a Bartoli ma è probabile che egli l'abbia acquistato, o avuto in eredità, da un'altra compagnia di cui faceva parte. Infatti, nell'elenco dei personaggi, in corrispondenza di Stenterello, sono segnati due diversi nomi, uno a sinistra e uno a destra: rispettivamente «Bongioanni» e «Bartoli». Se Bartoli è senz'altro Zanobi, meno agile è stato identificare l'attore Bongioanni. La ricerca mi ha portato a rintracciare una sua serie di recite a Modena, al Teatro Andolfati nel 1867, solo due anni prima del copione in oggetto⁴²⁴. Giovanni Bongioanni, Stenterello, faceva parte della formazione del capocomico Anatolio Bongiani, presumibilmente suo padre. Se leggiamo la distribuzione della compagnia di Bongioanni ci rendiamo conto che anche in questa più antica formazione era presente Zanobi Bartoli, nel ruolo minore del fratello del muratore Bortolo, ruolo che, peraltro, non è contemplato nel testo di Fabbrichesi. È possibile quindi che la formazione di Bongiani sia stata quella in cui Bartoli ha portato a termine la sua preparazione e che, una volta diventato egli stesso Stenterello e capocomico, abbia assorbito la compagnia e con essa il fondo di copioni di proprietà dei Bongiani.

⁴²⁴«1867, 14 gennaio - La compagnia drammatica diretta da Anatolio Bongiani in tal sera intraprese un corso di rappresentazioni che si protrasse fino al 6 marzo con poco diletto degli spettatori e poco interesse degli artisti. Fra questi ricorderemo Ida Grillinzani, Luigi Grillinzani, Cristoforo Giardi, Lotti, Cesare Orlandi e Giovanni Bongiani che sosteneva il ruolo di Stenterello. Il capocomico tentò di attirar gente al teatro coll'introdurre nelle sue rappresentazioni elementi estranei alla sua compagnia. La sera del 21 gennaio fra gli atti della commedia si produsse l'artista di canto Gabriele Moretti; la distinta dilettante contessa Chiarina Pullè modenese si prestò gentilmente a recitare nelle sere 4, 6 e 13 febbraio: li 15 del mese stesso cantò un giovane modenese e li 28 per sovvenire alla strettezza della compagnia la distinta attrice Giacinta Pezzana si fece ascoltare con piacere dal pubblico, che vivamente l'applaudì». *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 del Maestro Alessandro Gandini, arricchita d'interessanti notizie e continuata fino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni*, Modena, Tip. Sociale, 1873. vol. III, p. 42.

Pur essendo distante dall'ambiente preunitario preso in esame, questo copione è comunque interessante se viene considerato nel suo rapporto con l'originale. Nonostante siano passati più di quarant'anni dalla sua prima rappresentazione (Milano, Teatro Carcano, estate 1825) e nonostante non sia un testo esemplare dal punto di vista drammaturgico, la sua tenuta sulla scena di prosa è significativa. Il suo carattere popolare e la sua aura magica fanno sì che ben si presti al repertorio delle compagnie popolari, come già era successo a Napoli nel 1827. In questo caso il copione anonimo resta, molto più che nella riscrittura di Filippo Cammarano, sostanzialmente aderente al testo di Fabbrichesi, pur non ammettendone mai la derivazione.

L'unico rilevante mutamento riguarda, come lo era stato per la versione napoletana, il personaggio del protagonista Crespino che, se nella rivisitazione partenopea era mutato in Pancrazio, in quella milanese in Meneghino, in quella toscana non poteva che trasformarsi in Stenterello. Lo sconosciuto autore del copione rimaneggia il personaggio di Crespino e lo trasforma da pedante e lamentoso a lepidò e sagace, com'è nella natura della maschera fiorentina. Non si tratta, nemmeno in questo caso, di una mera sostituzione nominale: il personaggio viene riplasmato e adeguato alle caratteristiche del nuovo protagonista.

Si veda a tal proposito la scena in cui Stenterello cerca i padrini per il battesimo dei suoi figli e si rivolge allo speciale:

Aspafetida sulla porta della spezieria

STENTERELLO Ah! Ecco lo speciale voglio domandarlo a lui...sig.

Aspafetida?...Sig. Speciale...Hoe dico a voi...(*urlando*)

ASPAFETIDA Cosa gridi cos' forte...credi di chiamare un vetturino?

STENTERELLO Già da uno speciale ad un vetturino c'è poca differenza.

ASPAFETIDA Come?

STENTERELLO E te lo provo.

ASPAFETIDA Tu me lo devi provare con il testo alla mano

STENTERELLO Sicuro, te lo provo anche con la pentola.

ASPAFETIDA Sentiamo

STENTERELLO Il vetturino non si incarica di portare i passeggeri da una città all'altra?

ASPAFETIDA Questo va coi suoi piedi ...avanti...!
 STENTERELLO Lo speciale non spedisce le ricette ai passeggeri?
 ASPAFETIDA E' verissimo anche questo
 STENTERELLO Con la differenza per altro... che i passeggeri che
 spedisce il vetturino si rivedono ritornare...ma quelli che spedite
 voi altri fanno il viaggio per tutta l'Eternità, ed eccoti provata la
 differenza che passa tra te e il vetturino⁴²⁵.

La versione fiorentina non conserva sostanzialmente traccia del trasporto melodrammatico e patetico tipico della versione veneta (rintracciabile invece in quella napoletana). Qui lo stile è molto più asciutto, la battute taglienti e sagaci. Si propone alla lettura, come in precedenza fatto con le altre due versioni, del soliloquio con cui il protagonista decide di gettarsi nel pozzo:

STENTERELLOSi ho risoluto...ora vado in casa e mi butto dalla finestra...ma nò ora che ci penso...non è affare...son troppo disgraziato nel cadere posso cascare sul cappello di qualcuno che passa, e pagarglielo per nuovo...è meglio darsi una trincettata e farla finita...che ...peggio che mai...faccio sangue, sporco le lastre della pubblica via...e poi possono incolpare mia moglie e quei poveri bambini...E' vero che sono nati da poche ore ma i miserabili son riguardati come figli del delitto...Insomma fra tante morti che ci sono da fare a questo mondo, non ne trovo una adattata per me...Per bacco! La c'è un pozzo...Si son risoluto voglio gettarmi dentro così mi vendicherò anche con lo speciale gli baco l'acqua....Addio moglie mia...Addio miei bambolini non morti. Quando sarete grandi piangerete per non aver conosciuto vostro padre...ma consolatevi cari che non siete i soli ce n'è tanti!... Addio moglie mia non mi far torciture...ne piegar piegacce...ricordati della mia miseria...(va al pozzo). Come gli è fondo! chi sa quante capate batto prima d'esser laggiù...Animo via risoluzione...ma prima leviamoci il grembiule perché potrei pigliar vento...almeno con questo mia moglie gli farà due camicine a quei poveri bambini...(va al pozzo) Via facciamoci coraggio...guarda non c'è una stilla d'acqua. Lo speciale e il caffettiere hanno vuotato il pozzo...A noi...non è la morte che mi spaventa, è il salto che devo fare. Forti Stenterello e niente paura!⁴²⁶

L'obiettivo di questa commedia non è più di stampo moralistico e educativo, come premeva a Fabbrichesi quarant'anni prima. Qui l'autore intende solo intrattenere il pubblico senza la pretesa di avere uno scopo istruttivo. Lo

⁴²⁵ di *Le cinque memorabili giornate di Mastro Stenterello Ciabattino ovvero il Medico e la morte*, Atto I scena 7, Biblioteca Moreniana di Firenze, Fondo Stenterellate, ms.09/221.

⁴²⁶ *Ibidem*.

confermano le numerosissime battute di cui è disseminato il testo che attirano la risata del pubblico e stabiliscono tra gli spettatori e gli attori un rapporto stretto. Numerosi sono i passaggi in cui, a lato del copione, troviamo tracciata a matita la dicitura «a soggetto», proprio nei punti in cui le scene sono un po' troppo lunghe o il palcoscenico è affollato di personaggi. L'utilizzo di tale modalità recitativa dimostra quanto queste compagnie, diversamente dalle formazioni professionali del resto d'Italia, costruissero i propri spettacoli sul pubblico, spesso provinciale, per il quale recarsi a teatro non era un'esperienza di formazione intellettuale ma di svago.

CAPITOLO IV

DALLA LEGGENDA FIORENTINA AL PALCOSCENICO NAPOLETANO: GLI ADATTAMENTI DI *GINEVRA DEGLI ALMIERI*

Dopo aver valutato le variazioni cui vanno incontro i testi goldoniani nei primi decenni del secolo, dopo aver messo in luce le inaspettate strade intraprese dalla maschera francese *Crispin*, giunta in Italia grazie alla politica culturale napoleonica, rivolgiamo ora la nostra attenzione a un testo la cui identità è totalmente radicata nell'ambiente culturale italiano.

Dalla lettura del repertorio di tutti i teatri di prosa di Milano, dal 1815 al 1830, e dall'analisi di quello dei palcoscenici più popolari della città⁴²⁷, emerge la significativa ricorrenza dello spettacolo *La Ginevra degli Almieri*, attribuito al creatore della maschera di Stenterello, Luigi del Buono. Il testo, in un arco cronologico di quindici anni, compare venti volte nel repertorio di otto diverse compagnie, tutte di carattere popolare⁴²⁸. Se verificiamo la ricorrenza dello stesso testo nella stessa Milano, in altre date, scopriamo che, dal 1806 al 1814, ricorre solo cinque volte⁴²⁹ e che, dal 1831 al 1848, compare una sola volta ad opera della compagnia dello Stenterello Lorenzo Cannelli. È naturale

⁴²⁷ Le sale teatrali minori a Milano in questi decenni sono ben quattro, per una capienza totale di circa 6000 posti. Sono l'Anfiteatro dei Giardini Pubblici, l'Anfiteatro della Stadera, il Circo Bellatti, il Teatro della Commenda. Per un profilo storico di ciascun teatro si veda P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano ...*, *op. cit.*, pp. 137-158 e D. Manzella – E. Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1971.

⁴²⁸ Comp. Venier, Teatro Lentasio 18 marzo 1816; Comp. Sirletti, Teatro Stadera 12 maggio 1816, 13 maggio 1816; Comp. Righetti – Bellotti, Teatro Stadera 10 giugno 1818; Comp. Moncalvo, Anfiteatro dei Giardini Pubblici 25 maggio 1820; Comp. Moncalvo, Teatro Lentasio 24 marzo 1822, 26-27 marzo 1822, 15 aprile 1822; Comp. Favre, Teatro Re 26 novembre 1822; Comp. Colonesi-Wielenfeld, Teatro Stadera 21-22-23 maggio 1824; Comp. Sacchi, Teatro Stadera 6 maggio 1822; Comp. Gatteschi, Teatro Stadera 28 giugno 1827. *Ivi*, *s.v.*

⁴²⁹ Comp. Ariani, Teatro Lentasio 23 gennaio 1807, 26 gennaio 1807; Comp. Fabbrichesi, Teatro alla Canobbiana 7 luglio 1807; Comp. Venier Teatro alla Canobbiana, 15 gennaio 1813; Comp. Arrisi, T. Lentasio, 25 aprile 1814. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiagli, *Il teatro drammatico a Milano...*, *op. cit.*, *s.v.*

chiedersi perché il testo di Del Buono, prima del 1815, non riscuotesse lo stesso successo avuto nei quindici anni successivi e, soprattutto, perché sostanzialmente scompaia dai palcoscenici del teatro di prosa maggiore dopo il 1830.

Dare una risposta a tale quesito, ricostruendo la gestazione e lo sviluppo di *Ginevra degli Almieri* e il suo favore presso il pubblico, ci conduce a una progressiva discesa verso il gusto popolare che evidenzia, ancora una volta, come esistano, in una fase politica pre-unitaria, evidenti processi di contaminazione che attestano un continuo scambio culturale tra il nord e il sud della penisola.

La tradizione della vicenda di *Ginevra degli Almieri, ovvero la sepolta viva*⁴³⁰, nasce nella Firenze trecentesca quando l'avvento della peste dà origine alla leggenda di una giovane donna, creduta morta, e quindi seppellita viva. La tradizione orale trova forma scritta in un poemetto del XVI secolo di Agostino Velletri⁴³¹, ristampato nel 1863 con la prefazione di Alessandro D'Ancona⁴³².

Il tema della giovane donna sepolta viva ispira anche Boccaccio che, nel *Decamerone*⁴³³, narra la disavventura di Catalina, fiorentina, anch'essa erroneamente sepolta. L'origine del successo del soggetto può essere legato all'usanza, in tempo di epidemia, di seppellire gli appestati non appena si fossero presentati i segni della morte, pensando così di poter arginare il

⁴³⁰ Il titolo *La sepolta viva* con cui spesso si definisce la *Ginevra degli Almieri* può generare un malinteso. Infatti esistono nel repertorio popolare degli stessi anni almeno altre due opere chiamate *Sepolta Viva*: si tratta di *La monaca di Cracovia Barbara Ubrick, ovvero la sepolta viva* di Valerio Busnelli (troviamo il testo pubblicato nel 1869 nella Biblioteca Ebdomadaria Teatrale) e *La Sepolta Viva* a firma di Francesco Bartoli, meglio conosciuta come *La sepolta viva al Castello di Laudon*, pubblicata nel 1773 presso Filippo Carmignani.

⁴³¹ A. Velletri, *La historia di Ginevra degli Almieri, che fu sotterrata per morta come leggendo intenderai*, In Venezia, 1510-1525. Il testo è rintracciabile nella Biblioteca Trivulziana di Milano. Esiste anche un testo a stampa di datazione incerta, di cui una copia è cresneta nella Biblioteca Riccardiana e una in quella Trivulziana. Il testo, *La storia di Ginevra de Glialmieri che fu sotterrata per morta*, è stato stampato a Firenze ma non vi è certezza sull'identità dell'autore.

⁴³² *La storia di Ginevra degli Almieri che fu sepolta viva in Firenze di Agostino Velletri riprodotta sulle antiche stampe*, Pisa, Fratelli Nistri, 1863.

⁴³³ Nella quarta novella della decima giornata.

contagio: è naturale quindi che un soggetto di così forte impatto sulla società interessi anche il mondo del teatro⁴³⁴.

Nel *Diario di Firenze dal 1536 al 1555*, di autore anonimo, ma trascritto, nell'unica copia a noi nota, da Antonio di Orazio di Antonio da Sangallo - bibliofilo e storico, nipote del noto architetto - si legge che, durante i festeggiamenti del lunedì di Carnevale del 1546, si assiste alla rappresentazione di questo soggetto a Palazzo Vecchio⁴³⁵.

Ginevra, appartenente a un casato nobile fiorentino degli Almieri e innamorata di Antonio, è data in sposa, contro la sua volontà, al ricco mercante Francesco degli Angolani. La protagonista, in seguito a struggimenti d'amore, sembra morire e viene subito seppellita presso il Duomo della città. Ginevra si risveglia nel sepolcro, riesce a fuggire e torna prima da suo marito, poi alla casa paterna: tutti, però, la scacciano credendola un fantasma. L'unico ad accoglierla in casa, in una notte buia e fredda, sarà il vero amore di un tempo, Antonio, con cui riuscirà a ricongiungersi nel lieto fine.

Il poema di Velletti, dopo aver avuto una discreta fortuna editoriale lungo tutto il Cinquecento⁴³⁶, torna in auge tra la fine del Settecento e l'Ottocento, sostenuto dalla passione per le ambientazioni di area gotica con cui il romanticismo letterario europeo sta 'contaminando' la cultura italiana. La vicenda di Ginevra degli Almieri diventa una delle trame privilegiate per diversi generi teatrali, dall'opera, al ballo, alla prosa. Anche all'interno di

⁴³⁴ È inevitabile pensare anche al mito della Giulietta shakespeariana, per approfondire il tema si veda G. Guarda, *La lunga storia di Giulietta: la 'morta via' in tremila anni di tradizione letteraria*, Vicenza, Egida, 1994.

⁴³⁵ «In palazzo si fece una bellissima commedia intitolata *Ginevra morta dal campanile*, la quale essendo morta e sotterrata, resuscitò» in *Cronaca Fiorentina (1537-1555)*, a cura di E. Coppi, L. Firenze, Olschki, 2000, p. 61.

⁴³⁶ A. Velletti, *La historia di Ginevra de gli Almieri che fu seppellita per morta, nella città di Firenze. Nella quale si contiene un bel caso d'amore, opera veramente degna d'essere letta da ogni gentile spirito*, Siena, Stampata da Luca Bonetti, 1572; A. Velletti, *La historia di Ginevra degli Amieri che fu seppellita per morta nella città di Firenze*, Firenze, Stampata presso Giovanni Baleni, 1584; A. Velletti, *La historia di Ginevra de gli Amieri, che fu seppellita morta nella città di Firenze*, Firenze, Alle scalee di Badia, 1587; A. Velletti, *La historia di Ginevra de gli Almieri. Che fu seppellita per morta nella città di Firenze*, Firenze, presso Francesco Tosi alle Scalee di Badia, 1600.

ciascun genere, come nel caso della prosa ad esempio, si possono rintracciare diverse versioni dello stesso testo. La ricostruzione delle intricate variazioni che subisce il testo di Ginevra ci permette di gettare una luce nuova su alcune specifiche dinamiche teatrali della prima metà dell'Ottocento.

IV. 1. I palcoscenici nazionali tra i due secoli: le *Ginevra degli Almieri* di Giuseppe Foppa e di Luigi Del Buono

Per quanto riguarda il teatro di prosa, le prime tracce ottocentesche di Ginevra conducono a Venezia⁴³⁷. Sulle tavole del Teatro Sant'Angelo, infatti, per due stagioni successive, nell'autunno del 1798 e in quello del 1799, Anna Fiorilli Pellandi⁴³⁸ interpreta il ruolo di Ginevra. La nota attrice è scritturata dal 1786 nella compagnia del marito Antonio Pellandi che, in questi anni, si esibisce nelle principali stagioni della città lagunare, al teatro Sant'Angelo⁴³⁹, e con i suoi 'giri' occupa soprattutto le piazze venete - Padova e Trieste soprattutto - ma anche il Teatro alla Canobbiana di Milano⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Sono anni, quelli a cavallo tra Sette e Ottocento, in cui la vicenda compare anche nei balli pantomimici che scandiscono gli atti delle opere liriche. È utile ricordare qui almeno due balli: G.B. Giannini, *La Ginevra degli Almieri*, ballo semiserio, intermezzo di *L'apprensivo raggirato*, commedia per musica, da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini per terz'opera del corrente anno 1798, musica del sig. D. Domenico Cimarosa, libretto di G.M. Diodati; L. Panzieri *Ginevra degli Almieri*, ballo tragico pantomimo, intermezzo de *L'Andromaca*, dramma eroico, da rappresentarsi nel nobilissimo Nuovo Teatro per la solita fiera del Santo dell'anno 1799, musica di Giovanni Paisiello.

⁴³⁸ Anna Maria Angela Fiorilli Pellandi (Venezia 26 dicembre 1772 - Verona 21 gennaio 1841), figlia d'arte, sposa Antonio Pellandi verso la fine del 1795. Dal 1790 al 1793 fu con Antonio Menichelli, con il quale nel 1791 al Teatro Obizzi di Padova ottiene il primo clamoroso successo nella *Nina o La Pasza per amore*. Dal 1795 è scritturata nella compagnia del marito e con lui resta fino alla morte. Verso la fine del 1816 si ritira dalle scene. Attrice prediletta dal pubblico, soprattutto nel genere tragico e lacrimoso, ebbe una carriera breve ma folgorante. Cfr: G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978, pp. 23-27 e 117-121; A. Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi: una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Venezia, Il Cardo, 1996.

⁴³⁹ Per la composizione della compagnia si veda O. Giardi, *I comici dell'arte perduta*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 225.

⁴⁴⁰ M. Cambiagli, *La scena drammatica al teatro della Canobbiana in Milano (1779-1892)*, op. cit. p. 47.

Sono anni in cui il librettista Giuseppe Foppa⁴⁴¹ ha un rapporto stabile con il Teatro San Moisè, il San Benedetto e anche con il Sant'Angelo. È lui a scrivere per il capocomico Giuseppe Pellandi il dramma tragico, *Ginevra degli Almeri*, che sarà stampato a Venezia nel 1808⁴⁴², successivamente quindi alle messa in scena del 1798 e del 1799.

Foppa⁴⁴³ non è un vero e proprio drammaturgo di teatro di prosa: è infatti ricordato, e studiato, come un mediocre autore veneziano che, ereditando la passione paterna per la musica, scrive libretti, costruendo opere rimaneggiate a partire da temi cari al pubblico dell'opera. Giuseppe Foppa, cui

⁴⁴¹ Giuseppe Maria Foppa, nacque a Venezia il 12 luglio 1760. Archivista al servizio di famiglie patrizie veneziane, fin dagli anni della prima giovinezza si cimentò, senza grande fortuna, nella composizione letteraria, sia in versi sia in prosa. Fu l'interesse musicale del padre, violinista dilettante, e la presenza frequente nella casa paterna di strumentalisti e di cantanti che lo indussero a intraprendere gli studi di canto presso il conservatorio cittadino. Da allora la sua attività in quel campo si svolse in modo incessante nel corso di quasi trent'anni. Produsse un numero davvero notevole di drammi, sia seri, sia, soprattutto, giocosi, che furono portati in quegli anni sulle scene veneziane dei teatri S. Moisè e S. Benedetto, poi a Milano, al teatro alla Scala, e ancora in altri importanti teatri sia italiani - da Pavia a Bologna, Firenze, Roma, Napoli - sia stranieri, come Vienna, dove nel 1799 andò in scena l'opera *Paolo e Virginia* di A. Tarchi e l'anno seguente *Poche ma buone ossia Le donne cambiate* di F. Paer, e Lisbona, dove nel 1804 fu rappresentato *Teresa e Claudio* di G. Farinelli (G.F. Finco). Scrisse per gli operisti che godevano allora in Italia del maggior successo, come per esempio S. Mayr o S. Pavesi o il Farinelli e il Paer, F. Gardi e S. Nasolini, M. Bernardini, P. Generali e altri.

Il successo di pubblico, quando arrivò, fu tuttavia sempre segno di omaggio più alla parte musicale che non a quella letteraria, che era fin troppo nutrita di temi e di situazioni ormai lungamente sfruttati perché potesse suscitare davvero un autentico interesse. Questo va detto anche per i libretti forse più ambiziosi, come *Giulietta e Romeo*, scritto nel 1786 per la musica di N. Zingarelli, ovvero per i libretti di maggior fortuna di pubblico, come quelli che il F. scrisse per le musiche rossiniane de *L'inganno felice*, per esempio, o de *Il signor Bruschino*, andate in scena a Venezia nel 1813 e nel 1814, e più volte replicati. La critica comunque non esitò a denunciare la generale mediocrità dei testi sì che il F. andò via via limitando la propria attività, dedicandosi all'impegno di cancelliere presso il tribunale di Pace di Murano, dal quale fu dispensato, dopo un trasferimento a Venezia nel 1830, otto anni più tardi, allorché venne mandato in pensione. Morì a Venezia il 10 marzo 1845. Cfr. N. Balata, *Giuseppe Foppa in Dizionario Biografico degli Italiani, op. cit., s.v.*

⁴⁴² G. Foppa, *Ginevra degli Almeri*. Drama tragico inedito, presso Antonio Rosa, Venezia, 1808.

⁴⁴³ M. Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, a cura di Franco Rossi, Francesco Passadore, Fondazione Levi, Venezia 2000, pp. 351-410.

è stata riservata sino ad ora scarsa attenzione da parte dei musicologi, dedica la sua attività soprattutto alle farse in un atto unico - genere il cui successo è affidato soprattutto all'abilità compositiva del librettista - suscitando un notevole consenso di pubblico: è l'autore delle prime opere di Rossini, musicista che egli contribuisce a portare al successo⁴⁴⁴. La qualità letteraria dei suoi libretti non può essere una spiegazione sufficiente del suo successo. I suoi versi, infatti, «non brillano né per grazia ed eleganza, né per ricchezza e fantasia d'invenzione, bensì abbondano di luoghi comuni, formule stereotipate ed espressioni spesso infelici od oscure»⁴⁴⁵.

Foppa non è un letterato prestatato alla musica – si divide infatti tra l'opera e la sua professione di impiegato – ma è l'artefice della buona riuscita dello spettacolo: asseconda la volontà degli impresari di riempire i teatri, portando in scena soggetti di sicuro successo e, spesso, scrive le proprie opere per interpreti fissi della compagnia, di cui quindi conosce bene le doti recitative e canore, riuscendo così a valorizzarle nel modo migliore all'interno del suo libretto⁴⁴⁶. Nella sua autobiografia, in cui dedica un intero capitolo a personali considerazioni sul teatro, dichiara apertamente il suo interesse per il successo di pubblico:

Confesserò ingenuamente che quando nella prima età mia mi venne la frega di scrivere pel teatro, fui stimolato dall'esca degli applausi, né m'attenni strettamente alle regole della buona commedia⁴⁴⁷.

La sua attività è quindi il riflesso del suo territorio di riferimento, Venezia, e del suo pubblico. Infatti la concorrenza, spietata, tra i numerosissimi teatri della città lagunare tra la fine della Repubblica e la

⁴⁴⁴ È l'autore dei libretti di alcune fra le prime opere di Rossini: *L'inganno felice*, Venezia, Teatro S. Moisè, 3 novembre 1810; *La scala di seta*, Venezia, Teatro S. Moisè, 9 maggio 1812; *Il signor Brusolino ossia il figlio per azzardo*, Venezia, Teatro San Moisè, 27 gennaio 1813.

⁴⁴⁵ M. Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia*, op. cit., p. 357.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 358. Delle quaranta farse esaminate da Marica quindici furono composte per il trio Strinasacchi-Raffanelli-Brocchi e diciotto per il duo Strinasacchi-Raffanelli.

⁴⁴⁷ *Memorie storiche della vita di Giuseppe M. Foppa veneziano già primo protocollista di consiglio di questo I. R. Tribunale Criminale scritte da lui medesimo*, Venezia, Tip. Molinari, 1840, p. 31.

Restaurazione, fa sì che la produzione teatrale dimostri una sorprendente vitalità, accogliendo stimoli che provengono anche dall'esterno del mondo della musica. Si crea così una continua migrazione dei soggetti drammatici «dal romanzo al teatro di prosa, da questo all'opera e dall'opera al balletto e viceversa»⁴⁴⁸: questa modalità di diffusione della cultura influenza il teatro di prosa, soprattutto quello di stampo popolare nei primi trent'anni dell'Ottocento.

Lo stesso Foppa ci svela, nelle *Notizie Storiche* che allega alla stampa della sua *Ginevra*, che la vicenda, da lui narrata in chiave tragica, ha avuto anche uno sviluppo parallelo nel teatro comico. Egli scrive infatti:

Certo Luigi Delbono compose su tale argomento una commedia intitolata *La Ginevra degli Almieri ovvero I raggiri domestici*, e che si stampò a Firenze l'anno 1795. Egli ebbe la bravura singolare di rendere ridicolo al maggior segno un soggetto della più nera tetricità⁴⁴⁹.

Luigi del Buono (o Delbono)⁴⁵⁰ è il noto attore fiorentino che porterà al successo la maschera di Stenterello. Sono gli anni, questi di fine Settecento, in

⁴⁴⁸ M. Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia*, op. cit., p. 368.

⁴⁴⁹ *Memorie storiche della vita di Giuseppe M. Foppa vineziano già primo protocollista di consiglio di questo I. R. Tribunale Criminale scritte da lui medesimo*, op. cit., p. 31.

⁴⁵⁰ Nato il 20 apr. 1751 a Firenze nel sobborgo di Rifredi da Filippo, piccolo possidente, e da Lucrezia Grazzini, iniziò nel 1773 a esercitare il mestiere di orologiaio in piazza del Duomo. In questa attività il D. ebbe un discreto successo e diede prova di notevole abilità. Come era di moda tra i giovani artigiani del suo tempo, anche il D. fu accademico filodrammatico e si distinse tra i colleghi sia per l'abilità di interprete sia per la vena di scrittore di inviti e scenette. Probabilmente il D. prese i primi contatti con l'ambiente artistico fiorentino nel salotto dell'avventuriera e poetessa Maddalena Morelli, nota in Arcadia con il nome di Corilla Olimpica, dove ebbe occasione di incontrare l'allora adolescente Mozart e stringere primi legami con attori professionisti. Debbuttò infine, come ultimo degli amorosi, nella compagnia diretta da Giorgio Frilli, spinto, oltre che dalle nuove amicizie, da quella passione per il teatro che coinvolgeva in quegli anni tutta la città. Gli inizi della sua carriera teatrale lo vedono impegnato in un repertorio misto che comprendeva, oltre alle più note tragedie, anche alcune farse in cui era presente il personaggio di Arlecchino. Con il Frilli al teatro del Cocomero dal 1776 al 1779, il D. si trasferì poi con una propria compagnia al teatro de' Solleciti di Borgo Ognissanti, dove rimase attivo nella stagione 1779-80. Professionista dal 1782, anno in cui cedette i locali della sua bottega artigiana al valigiaio G. Grilli, fece parte di alcune compagnie di giro. Centrale in questi anni l'incontro, avvenuto probabilmente nel 1782, con Pietro Andolfati, attore e autore acclamato di drammi e tragedie, che sarà al suo fianco per oltre dieci anni e che lo incoraggerà a scrivere le prime commedie (*I due gobbi* e *I Malaccorti*) che ricalcano i

modelli della commedia premeditata e che presentano due tipi comici parzialmente originali, Trastullo e Rusignolo. Con l'Andolfati il D. si recò a Napoli nella stagione 1787-88 e qui conobbe la maschera di Pulcinella che, secondo Luigi Rasi gli avrebbe suggerito l'idea di creare lui stesso una maschera. Dopo questa sosta, la conoscenza degli spostamenti del D. tra i vari teatri italiani è oltre modo lacunosa: nel 1785-86 e nel 1788 egli recitò al teatro dei Fiorentini di Napoli; nel 1795 figura come amoroso al teatro del Cocomero con la compagnia dell'Andolfati; nel 1796 fu alla Scala di Milano, figurando per la prima volta come caratterista buffo. Nella stagione 1798-99 recitò, insieme con Antonio Morrocchesi, al teatro del Cocomero di Firenze, quindi a Pescia e, infine, al teatro de' Costanti di Pisa. Nel 1800 si concluse il fortunato sodalizio con il Morrocchesi. La maschera di Stenterello fece la sua prima apparizione al teatro del Cocomero di Firenze nel 1793 in una commedia dal titolo *Fiorlinda e Ferrante, principi di Gaeta, con Stenterello buffone di corte*, scritta appositamente dal D.. L'assenza di notizie sulla caratterizzazione del personaggio e la scomparsa, per circa cinque anni, del 'carattere' dal repertorio del D., fa pensare che quella prima prova della maschera fosse il risultato di un esperimento drammaturgico piuttosto che la maturazione di un nuovo stile di interprete. Questa scissione tra l'attività di scrittore di commedie e quella di attore è del resto confermata da un avviso della «Gazzetta toscana» che annunciava per il 2 febr. 1793 la rappresentazione di un'opera del D. al teatro del Cocomero, *Il ridotto dei cervelli stravaganti ovvero La villana di Lamporecchio rincivilita*. Tra il 1798 e il 1800 la maschera acquistò un suo repertorio e una precisa fisionomia, ma solo con la fine del sodalizio con il Morrocchesi il D. rinunciò al ruolo di *caratterista* per identificarsi pienamente con lo Stenterello. Dal 1800 in poi la maschera non subì modifiche significative; tradizionalista, plebeo, antifrancese, dall'umorismo sapido, a volte sboccato, di spiccato sapore fiorentino, il 'carattere' si presentava sulla scena con un costume di fantasia che riuniva l'abito del servo e quello del popolano del periodo precedente l'invasione dei Francesi: zimarra blù, sottoveste giallo canarino sulla quale erano ricamate frasi ridicole, numeri o oggetti che definivano il carattere della maschera, calzoni corti neri, lunghe calze di diverso colore (verde l'una, a righe bianche e turchine l'altra), scarpine con la fibbia, parrucca bianca con un codino rosso e cappelli di foggia diversa, ora il tricorno ora la lucerna. Invariata anche la truccatura che si limitava a sottolineare le fattezze del D.: sopracciglia corte e arcuate, delineate vistosamente sulla biacca e circondate da bizzarri segni rossi, in evidenza gli occhi e gli angoli della bocca, scuri i denti con un foro nel centro, divenuto poi una delle caratteristiche della dentatura degli stenterelli. Del mutamento di ruolo sostenuto più volte dal D. nel corso della sua carriera, da amoroso a caratterista, a caratterista buffo e, infine, a Stenterello non si sanno con certezza i motivi; probabilmente fu l'aspetto fisico dell'attore a condizionare le sue scelte e ad indicargli, dopo molti tentennamenti, un carattere che si addicesse alla sua figura e alla sua personalità. A differenza dei personaggi della commedia, Stenterello non ha delle caratteristiche ben definite (può essere un borghese, un servo o un contadino, ammogliato o in cerca di fidanzata, coraggioso o codardo, stolto o arguto dispensatore di massime morali) e ripropone di volta in volta, in un mosaico divertente ed originale, atteggiamenti di maschere diverse: ora è ghiottone, ora cinico, ora pigro, ora arrivista, ora protettore dei deboli, ora donnaiole impenitente, ora cacciatore di dote. Nel 1821 il D. lasciò il teatro, forse addolorato per la morte della sua compagna, l'attrice Faustina Zandonati, valente interprete di un vasto repertorio, che comprendeva tutti i generi dalla tragedia (è testimoniato un suo notevole successo nell'*Andromaca* di Racine) al dramma lacrimoso, alla farsa musicale, alla commedia gaia, e che era stata vicina al D. fin dal 1782, anno in cui avevano recitato insieme nella compagnia dell'Andolfati. Ma oltre alla morte della Zandonati. Inoltre la cessione dei diritti di rappresentazione per le commedie *La favola del diavolo maritato*, *Fiorlinda e Ferrante principi di Gaeta*, *Il padre giudice del proprio figlio*, *La Turca e l'Europea*, fatta nel 1819 a

cui lo Stenterello fiorentino inizia a pubblicare le sue opere, indotto dalla cattiva abitudine degli altri comici di riscrivere le sue commedie, «deformate dalla loro origine»⁴⁵¹, che sino ad allora avevano avuto una tradizione orale.

La citazione di Foppa ci indica invece l'esistenza di un'opera, a firma Del Buono, più antica rispetto a quelle abitualmente consultate, risalente appunto al 1795. Abbiamo individuato la presenza di una copia, presumibilmente l'unica, di questa edizione nel Fondo Edoardo Villa della Biblioteca di San Salvatore Monferrato, in Piemonte⁴⁵².

Siamo quindi di fronte ad un caso, sempre più ricorrente nella drammaturgia ottocentesca, di 'migrazione fra generi'. Da una leggenda orale, messa per iscritto in un poemetto, deriva una scrittura scenica dalla duplice valenza: una commedia di carattere, quella di Del Buono, ma anche un dramma tragico, come l'opera di Foppa. Entrambi i testi sono utilizzati sul palcoscenico negli stessi anni ma hanno un pubblico di riferimento molto diverso, oltre che per area geografica (Venezia e Firenze), anche per estrazione sociale.

Risulta particolarmente interessante, nell'ottica dello studio della convivenza e della reciproca influenza nell'Ottocento della drammaturgia alta e di quella bassa, il confronto tra il testo fiorentino di Luigi del Buono,

favore di Gaetano Cappelletti, allievo del D., lascerebbe pensare alla maturazione di un precedente progetto di lasciare il palcoscenico. Il D. conservò tuttavia il favore del pubblico fiorentino e quando, nel 1829 si ripresentò sul palcoscenico per una recita di beneficenza con la commedia *Il riparo inatteso con Stenterello viaggiatore e maestro di lingua italiana*, venne accolto in modo trionfale. Benché ottantenne, proseguì con successo l'attività di comico al teatro di Borgo Ognissanti fino alla morte, avvenuta a Firenze il 19 ott. 1832. Cfr. R. Ascarelli, *Luigi del Buono* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit., s.v.

⁴⁵¹ *Luigi del Buono, ossia Stenterello, con La Villana di Lamporecchio, La Bacchettona, Ginevra degli Almieri* a cura di G. Amerighi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1973, p. 26n.

⁴⁵² L. Delbono *La Ginevra degli Almieri ovvero i raggiri domestici*, presso Giuseppe Luchi Libraio del Fisco, 1795, Biblioteca di San Salvatore Monferrato, Fondo Villa 1116.2.1-3. Il testo fa parte della collana «Teatro popolare» il cui primo tomo è composto da *La Ginevra degli Almieri ovvero i raggiri domestici* di Del Buono, insieme a *L'orfano inglese*, traduzione dal francese della commedia di Bernard Saurin e *Non l'avrei mai creduto ossia Il cugino di Lisbona*, traduzione dal tedesco dell'opera di Friedrich Schoder.

stampato nel 1795, e il testo di Foppa andato in scena a Venezia al Sant'Angelo solo tre anni dopo.

Lo sviluppo della narrazione della vicenda nei due testi sembra così simile da suscitare, anche nei contemporanei, inevitabili confronti. La rubrica del *Teatro Moderno Applaudito*, segnalando lo spettacolo di Foppa al Teatro Sant'Angelo, ne riporta un'accurata sintesi:

Col confronto della nostra analisi vedranno i lettori se quella del signor Foppa meriti il nome di originale, e quanto abbia egli superato il Delbono; e meglio lo vedranno se ci verrà di poter arricchire di essa la nostra raccolta⁴⁵³.

Nonostante l'invito della ben nota collana, curata dall'editore Stella, a stampare a Venezia, Del Buono continuerà a editare le proprie commedie solo a Firenze. La collana del *Teatro moderno applaudito* non è infatti adatta ad accogliere testi di stampo così popolare come i suoi. Le due *Ginevra* in questione, la veneziana e la fiorentina, stampate alle porte del secolo, daranno vita alle due correnti di sviluppo più significative del testo che, nella prima metà dell'Ottocento, si alimenteranno vicendevolmente: quella in campo musicale, ad opera dello stesso Foppa, e quella nel campo del teatro di prosa, ad opera di Del Buono.

Ci troviamo quindi di fronte, nell'ottica di un evidente scambio virtuoso tra diversi generi teatrali e diversi livelli culturali, a due testi che, pur raccontando la medesima vicenda sono il prodotto di due percorsi ben distinti: la loro lettura merita quindi una attenzione particolare.

IV.1.1. Due *Ginevra* a confronto

I due testi, anche ad una superficiale lettura, presentano differenze significative: quello di Foppa, che deriva la propria trama direttamente dalla

⁴⁵³ «Giornale dei teatri di Venezia», anno IV, parte II, numero III p. 12 in *Il Teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri*, Antonio Fortunato Stella Editore, Venezia, 1798.

leggenda fiorentina trascritta da Velletti, è un'opera in versi (un dramma semiserio), che conserva uno stampo letterario, quella di Del Buono invece, scritta in prosa, risente fortemente della pratica scenica del suo autore⁴⁵⁴. Infatti una delle caratteristiche più evidenti è la presenza, all'interno del testo fiorentino, di numerose e puntuali indicazioni destinate agli attori. Si legga la didascalia che introduce la scena in cui Ginevra esce dalla tomba:

Segue sonata flebile, e si vede Ginevra alzar la lapida, e a poco e a poco sale spossatamene tutta vestita di bianco con i capelli sciolti, e sommamente pallida; escita che sarà, si getta a sedere accanto alla lapida fingendo non potersi reggere [...]⁴⁵⁵

Ma non è sufficiente per Del Buono: egli infatti ritiene necessario precisare ulteriormente ogni singolo passo che l'attrice deve effettuare mentre esce dalla tomba: in particolare riserva grande attenzione all'accordo tra i movimenti di Ginevra e la musica:

GINEVRA Dove sono? Misera, che mi avvenne? Ed è pur vero che viva fui sepolta...Oh situazione orribile! È un portentoso del Cielo, se io non cesso di vivere. (*Sonata flebile; si alza a poco a poco nel tempo delle detta sonata, e va calando la scalinata e giunta sull'ultimo gradino, caderà su quello a sedere, e prenderà respiro nel breve spazio di detta sonata.*)⁴⁵⁶

L'autore coordina puntigliosamente anche le scene di insieme e confusione sul palcoscenico. È il caso della scena in cui i due servi al cimitero tentano di rubare l'anello a Ginevra ma incontrano le guardie. I due gruppi di

⁴⁵⁴ Luigi del Buono non può essere considerato solo come autore e interprete di commedie, il suo repertorio infatti spazia dalla commedia alla tragedia, ne è testimonianza un articolo della «Gazzetta Universale», datata 14 gennaio 1800: «Venerdì sera, 10 del corrente, dalla Comica Compagnia, condotta dal signor Luigi del Buono, fu rappresentata nel Regio Teatro di via del Cocomero la celebre tragedia intitolata *l'Andromaca*. Gli attori riscossero dal pubblico dei sinceri, e non ordinari applausi». L'articolo è citato in Jarro (G. Piccini), *L'origine della maschera di Stenterello...op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁵ L. Delbono, *La Ginevra degli Almiere ... , op. cit.* , Atto I scena 7.

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

personaggi si spaventano a vicenda, ma sempre sotto la precisa indicazione dell'autore:

COSIMO. *(salta fuori con la torcia accesa fuggendo e grida)* Il Diavolo, il Diavolo, il Diavolo... *(entra in casa)*.
*Tutti gli altri fanno nell'istesso tempo un grido e fuggendo s'inciampano l'uno contro l'altro rotolando per le scene, senza mai potersi rizzare, sempre gridando come sopra.*⁴⁵⁷

La presenza di questi puntuali interventi di orchestrazione scenica - gli attori devono prima inciampare e poi rotolare sul palcoscenico, senza alzarsi - ci conferma la diretta derivazione del testo dalla pratica scenica. La commedia conserva, infatti, diversamente dall'opera di Foppa, di gusto più letterario, i segni dell'esperienza di un attore che ben conosce il testo e che, come la bibliografia riguardante *Del Buono* ha tramandato, decide di fissarne, in un testo a stampa, il copione che inevitabilmente, conserva la traccia, delle modalità di allestimento.

Particolarmente interessante è il confronto fra l'elenco dei personaggi delle due opere: notevoli e significative sono le discrepanze tra l'una e l'altra. Se ne propone uno schema per facilitarne la lettura:

<i>A. Foppa, 1808</i>	<i>B. Del Buono, 1795</i>
Adelia, madre di	Bernardo, padre di
Ginevra degli Almieri, moglie di	Ginevra
Francesco Angolanti	Francesco, suo primo marito
Antonio Rondinelli	Antonio, amante di Ginevra
Rodolfo, cugino di Francesco e amico di Antonio	Cosimo, servitore di Francesco
Tebaldo, medico, amico di Francesco	Paolino, servitore di Antonio
Paolino, servo di Francesco	Teresa, serva

⁴⁵⁷ L. Delbono, *La Ginevra degli Almieri ...*, *op. cit.*, Atto I scena 14.

Girello, servo di Antonio	Artemisia, vecchia
Servi di Francesco	Giudice
Servi di Antonio	Caporale
	Famiglio

A fronte di un'effettiva corrispondenza nelle due opere dei tre personaggi principali (Ginevra, il marito Francesco e l'amante Antonio) balzano subito agli occhi sostanziali differenze per quanto riguarda i personaggi secondari. Attraverso il rimaneggiamento di queste figure la vicenda raccontata prende un andamento completamente diverso nei due testi.

La differenza più evidente è senz'altro l'aggiunta, nella commedia fiorentina, del personaggio di Artemisia, la vecchia che sposa Francesco subito dopo la morte di Ginevra, e alla cui dote aspira il novello sposo/vedovo. È soprattutto intorno a questo personaggio, di cui non è traccia nel testo di Foppa, che si costruisce la linea comica della vicenda che distingue nettamente il dramma semiserio di Foppa dalla commedia di Del Buono.

La figura di Artemisia è introdotta sin dal primo atto:

Cosimo con lume, indi Artemisia

COSIMO Ci è la signora Artemisia, che domanda di lei.

FRANCESCO (Me l'aspettava). Che passi. E reca da sedere.

COSIMO (E' la bella Venere che viene dal suo Adone)

FRANCESCO Bisognerà che io faccia finta di piangere per la morte di Ginevra. (*si pone un fazzoletto agli occhi*)

COSIMO (Oh maledetto! Adesso piange. Sento che non posso star saldo).

ARTEMISIA Per altro datevi pace.

FRANCESCO Parti tu (*a Cosimo*)

ARTEMISIA Sì, partite. Lasciate la cura a me di consolarlo. Io ti conforterò, amor mio

COSIMO (Una vezzosissima creatura) (*parte*)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ L. Delbono, *La Ginevra degli Almieri ovvero I raggiri domestici, op. cit.*, Atto I scena 4.

La donna non perde l'occasione per proporsi come sposa nonostante l'età avanzata:

ARTEMISIA Alla corte: tu sei ora libero, io non dipendo da veruno, non ho gran beni stabili, ma ho dieci mila fiorini a guadagno, la mia roba, quando tu la voglia, sarà tutta tua, e se hai perduto una sposa giovine e bella, te n'offro un'altra nella mia persona, che non sta a me il dirlo, ma per ogni requisito non cede niente a quell'altra.
FRANCESCO Per le qualità non dico...Ma per gioventù poi...

ARTEMISIA Mi credi forse vecchia, amor mio? Poco più, poco meno non avrò che 34 anni

FRANCESCO (senza i mesi del freddo e del caldo)

ARTEMISIA Non vedi che quando cammino schizzo come una lepre? Senti, senti nel viso che carni tirate che ho

FRANCESCO Eh si vede, si vede...

ARTEMISIA Ma sentite, vita mia, non pungo. (*gli prende la mano e se la mette al viso*)

FRANCESCO (*sentendola*) Cospetto! È vero.

ARTEMISIA Ah! Il caldo di questa mano, mi penetra sul cuore.

Franceschino mio! (*tenendolo per la mano*)

FRANCESCO Artemisia?

ARTEMISIA Che facciamo?

FRANCESCO Ma mi vorrete sempre bene?

ARTEMISIA Cosa mai mi chiedi? Sono 40 anni che ti amo.

FRANCESCO Mi amavate dunque avanti di nascere.

ARTEMISIA Perché?

FRANCESCO Se avete 34 anni

ARTEMISIA Eh 34, 40 ...siamo là...In somma convien risolvere⁴⁵⁹.

È proprio l'età avanzata a dare al suo personaggio un carattere spiccatamente comico. In una vicenda tragica, come è quella della protagonista Ginevra, Del Buono affianca ai protagonisti personaggi farseschi, come Artemisia e i due servi, creando una combinazione che soddisfa le attese del pubblico popolare fiorentino.

Per il personaggio di Artemisia si può parlare di un nuovo *ruolo*. In questo momento storico, tra il Settecento e l'Ottocento, la struttura delle compagnie è in una fase di passaggio molto delicata: si definisce e radica in questi anni la formazione a carattere misto, nata dalla pratica dei comici. È caratterizzata da un ampio numero di attori, dal mantenimento del nucleo

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

originario di maschere e dalla definizione di alcuni ruoli⁴⁶⁰. In particolare si va formando un ruolo comico ben specifico, la *madre caratteristica*, corrispettivo del *caratterista* maschile: si tratta di una *madre*, ma esclusivamente comica e plebea, che deve «essere attempata e, nel manierismo un po' grottesco della maschera scenica, possedere tratti mascholini»⁴⁶¹. Proprio in Artemisia è possibile individuare uno dei primi esempi di *madre caratteristica*, tanto che, nell'economia comica della commedia, non sorprenderebbe che a interpretarla fosse un attore e non un'attrice.

Nell'ottica di un confronto tra i due testi in oggetto è inevitabile fare alcune considerazioni sul personaggio di Ginevra. La protagonista portata in scena dalla Fiorilli Pellandi sulle tavole del Sant'Angelo è una vera eroina romantica che vive nel rispetto per il vincolo matrimoniale che la lega allo sposo Francesco Angolanti:

GINEVRA È mio sposo
ANTONIO Ei t'ha tradita
GINEVRA È mio sposo
ANTONIO Ei ti vuol sempre infelice.
GINEVRA È mio sposo. Ti basti: e se tu pensi il sangue mio versar,
sappia, che prima di giungere ad eccesso sì esecrando, sul cadavere
mio passar dovrai.
Al dover di moglie io così servo⁴⁶².

È la stessa eroina che spasima d'amore per l'amante, in un contrasto di passioni che le regala il ruolo di primadonna all'interno dell'opera:

GINEVRA Al mio consorte generoso perdona; io te ne prego
Per quel pianto, che spargo, per le acute
Punte di duol, che passano il mio core
Per quell'angoscia, che per te...che dico?
Che mi fai dir?...⁴⁶³

⁴⁶⁰ O. Giardi, *I comici dell'arte perduta*, op. cit., p. 44.

⁴⁶¹ C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento...*, op. cit., p. 282.

⁴⁶² G. Foppa, *Ginevra degli Almieri*, op. cit., Atto II, scena 3.

⁴⁶³ *Ibidem*.

La scena prima del primo atto, infatti, è affidata alle parole di Francesco e Antonio che anticipano l'entrata in scena di Ginevra rendendola protagonista indiscussa del dramma. È lei ad avere le scene di maggior *pathos* e i monologhi più lunghi e significativi e, per il godimento del pubblico del Teatro Sant'Angelo, è lei a morire per un attacco di sincope sul palcoscenico dopo una lunga scena, collocata proprio a metà del dramma:

GINEVRA Odimi Antonio, ora son moglie, e tutti
I doveri di moglie ho in core impressi,
A quai prima di mancar con un pensiero,
con un solo atto reo, morirò, lo giuro.
Obblia dunque di me. Temi perfino
Di pronunziar il nome mio! qual gloria!
Vinci, vinci te stesso, io tel domando
Per quell'amor che un dì ci strinse, e ch'ora
Delitto è rammentar⁴⁶⁴.

Si tratta quindi, come lo definisce l'autore stesso nelle *Notizie storiche* poste in appendice alla pubblicazione del testo, di un 'dramma' che «sussiste in teatro con tutta riputazione»⁴⁶⁵. Nella sua autobiografia, puntualizza infatti che, pur essendosi sforzato di soddisfare i gusti del pubblico, non si è «dispensato giammai dal fare che avesse risalto la virtù colla depressione del vizio»⁴⁶⁶, collocando la sua produzione in un repertorio in cui la tutela della moralità è ancora tra gli obiettivi primari.

Al contrario, la riscrittura della leggenda fiorentina ad opera di Del Buono, pubblicata nel 1795, tre anni prima quindi della messa in scena ad opera della Compagnia Pellandi, è filtrata da una chiave parodica, che muta inevitabilmente gli equilibri interni alla struttura drammaturgica. Del Buono infatti rimaneggia la leggenda e la trasforma, da dramma romantico, la cui protagonista è un'eroina che subisce torti e soffre per amore, ad una

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ G. Foppa, *Ginevra degli Almieri*, *op. cit.*, p. 56

⁴⁶⁶ *Memorie storiche della vita di Giuseppe M. Foppa ...*, *op. cit.*, p. 31.

commedia in cui i protagonisti sono i due servi. Attraverso le loro avventure seguiamo la vicenda dei personaggi ‘nobili’ e quindi anche di Ginevra stessa.

Una delle differenze più significative con il testo di Foppa, e quindi con una drammaturgia in qualche modo ‘alta’, sta proprio nella definizione della qualità dello spazio dato alla protagonista. La sua prima apparizione nel testo di Del Buono avviene non nella prima scena, come in Foppa, ma nella settima dell’atto primo, nel momento in cui Ginevra esce dalla tomba e si presenta al pubblico con un monologo, anche in questo caso, degno di un’eroina romantica:

GINEVRA Dove sono? Misera, che mi avvenne? Ed è pur vero che viva fui sepolta...Oh situazione orribile! È un portentoso del Cielo, se io non cesso di vivere. Gran Dio, che mi hai somministrata forza bastante a sortire da quell’orrido spaventoso soggiorno di morte, tu che reggesti il mio spirito in quel pestifero avello, e avvalorasti il mio debole coraggio...⁴⁶⁷

La vicenda narrata da Del Buono inizia infatti quando la morte della giovane sposa è già avvenuta e viene narrata in scena dai due servi. In questo caso assistiamo quindi ad una sorta di ‘protagonismo partecipato’ in cui evidentemente Ginevra, dominatrice incontrastata della scena nel testo di Foppa, è costretta a condividere il suo spazio di primadonna con gli altri personaggi introdotti dall’autore fiorentino. L’attenzione del pubblico fiorentino è infatti, sin da subito, calamitata da Artemisia, dalla servetta Teresa e soprattutto dai due servi, e non dalla figura di Ginevra. Sono quindi i personaggi popolari e comici i veri protagonisti della commedia fiorentina a cui viene dato un ampio spazio a discapito dei nobili e dei borghesi, numi tutelari di quella moralità tanto cara a Foppa.

Nella versione fiorentina, i servi Cosimo e Paolino si distinguono per lo spiccato ruolo comico che viene meno invece nella versione di Foppa, in cui i due personaggi corrispondenti sono Paolino e Girello. La scena

⁴⁶⁷ L. Delbono, *La Ginevra degli Almieri ...*, op. cit., Atto I, scena 3.

maggiormente comica, in entrambi i testi, è il tentato furto dell'anello al dito di Ginevra con cui la giovane è stata seppellita. Ci si aspetterebbe che questo passaggio, fosse omesso nella versione di Foppa, al contrario egli lo mantiene, riducendone però, significativamente, l'effetto comico. Questo dato ci conferma che il testo di Foppa, allestito nel 1798 per opera della compagnia Pellandi, ma stampato solo nel 1808, sia debitore dell'opera di Luigi del Buono che stampa la sua opera nel 1795, tre anni prima dell'allestimento al Teatro San Angelo.

IV. 2. 2. Del Buono e le sue due *Ginevra*

La versione *Ginevra degli Almiéri*, protagonista dei palcoscenici dell'Ottocento, che ancora oggi le compagnie di teatro popolare toscano mettono in scena, non è quella edita da Del Buono nel 1795 e di cui ci siamo, sino ad ora, occupati. Al lettore non sarà sfuggita una significativa assenza nell'elenco dei personaggi: non c'è traccia di Stenterello, la maschera che ha condotto al successo Del Buono. Questi, successivamente alla stampa del 1795, rimaneggia la commedia e, solo in questa seconda versione, inserisce tra i personaggi anche la maschera fiorentina.

Nell'edizione del 1795, grazie ai personaggi comici dei servi e di Artemisia, l'autore fiorentino aveva tentato una commistione tra la commedia vera e propria e il dramma semiserio. Solo nella seconda versione della commedia la vena comica di Del Buono si esprime a pieno. Sarà proprio questo secondo testo a entrare stabilmente nel repertorio di teatri e compagnie secondarie.

L'autore, quindi, all'interno del suo percorso artistico, ritorna almeno due volte sullo stesso soggetto compiendo su di esso un'operazione di progressivo abbassamento dei toni verso il gusto popolare. Nell'edizione del

1847⁴⁶⁸, la più antica che abbiamo potuto rintracciare, Del Buono inserisce tra i suoi personaggi proprio Stenterello al posto di Cosimo, uno dei due servi.

Intricate sono le vicende tipografiche di cui sono protagoniste le opere di Del Buono, che sceglie di pubblicare, negli ultimi anni del '700, alcune delle sue opere perché troppo spesso soggette a plagio da parte di altri attori. È lui stesso a dichiararlo nella prefazione di una delle sue commedie più note, *I due Gobbi*, la cui prima edizione è datata 1791:

[...] Essendo state le medesime (commedie) molte volte esposte sulla scena, hanno avuto campo i vogliosi di ricavarne a memoria i soggetti. Indi sono state riscritte, ma affatto deformate dalla loro origine. Pervenutemi adunque la notizia, che queste si stampavano contro mia volontà, ciò mi ha stimolato a prevenir le suddette con i veri originali⁴⁶⁹.

Le commedie di Del Buono sono state diffuse lungo tutto l'Ottocento dalle edizioni popolari di Formigli, Salani e Ducci. Proprio questi editori, che stampano assiduamente le commedie di Stenterello, ne garantiscono la diffusione e il successo sui palcoscenici, non solo fiorentini. Le stenterellate quindi hanno avuto un buon numero di ristampe ma non in tutti i casi esse si sono dimostrate rispettose del testo originale. Se, infatti, gli editori Formigli e Ducci, i più antichi, si possono considerare i più affidabili, non è così per l'editore Salani che, dalla metà dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento, riproduce le commedie fiorentine accogliendovi ampie aggiunte e

⁴⁶⁸ Come dimostreremo nelle pagine successive, non vi è alcun dubbio sul fatto che Del Buono abbia ristampato intorno al 1800 Ginevra nella nuova versione. Purtroppo non è stato possibile rintracciare, nelle biblioteche, un'edizione della *Ginevra* precedente al 1847. L'edizione del 1847 è conservata alla Biblioteca Labronica di Livorno, e coincide con la versione ristampata da Cocchiara prima e da Amerighi poi di cui mi sono servita per la presente argomentazione. L. Del Buono *Ginevra degli Almieri sepolta viva in Firenze con Stenterello: commedia in quattro atti*, Firenze, Tipografia del Giglio, 1847.

⁴⁶⁹ Jarro (G. Piccini), *L'origine della maschera di Stenterello. Studio aneddotico*, Firenze, Forni, 1898, p. 21

interpolazioni, eredità della pratica scenica prettamente popolare, cui sono andate incontro le commedie dopo la morte di del Buono⁴⁷⁰.

Per rintracciare quindi un'edizione il più possibile vicina alle intenzioni di Del Buono, è necessario rivolgersi a quella datata 1847 della Tipografia del Giglio, ristampata dall'editore Ducci. Giuseppe Cocchiara la indica come la più rispettosa dell'originale di Del Buono dall'antropologo e, per questo motivo, la inserisce nel volume *Darò mia figlia al miglior offerente*⁴⁷¹, pubblicato nel 1933 e corredato dalle xilografie di Pietro Parigi.

Del Buono nella seconda edizione della *Ginevra*, quella che avrà la maggior fortuna sui palcoscenici fiorentini e che si diffonderà in tutta Italia, toglie il freno alla comicità dei servi e scatena la propria vena stilistica inserendo nella vicenda il personaggio di Stenterello. Muta anche il titolo: da *Ginevra degli Almieri sepolta viva*, al ben più vivace *Ginevra degli Almieri sepolta viva in Firenze con Stenterello ladro in sepoltura spaventato dai morti e giudice spropositato*. Stenterello occupa un posto centrale sin dal titolo e Ginevra, pur essendo ancora la protagonista, sarà solo il pallido riflesso di quel ruolo di prima donna che Foppa aveva creato per la Pellandi e per i palcoscenici veneziani. Il vero protagonista, colui che il pubblico vuole vedere in palcoscenico, è Stenterello. E Del Buono non delude i suoi spettatori: il testo di *Ginevra degli Almieri* così contaminato, raccoglie e comunica agli spettatori un'eredità comica e un'arguzia stilistica tipicamente fiorentina.

A tal proposito è interessante il confronto tra le due edizioni della *Ginevra* fiorentina attraverso la lettura di una delle scene portanti della commedia: quella in cui i due servi (Cosimo e Paolino nella prima versione, Stenterello e Paolino nella seconda) discendono nella tomba di Ginevra per

⁴⁷⁰ G. Amerighi (a cura di), *Luigi del Buono ossia Stenterello con La Villana di Lamporecchio, La Bacchettona, Ginevra degli Almieri*, «passato/presente» Libreria editrice Fiorentina, Firenze, 1973 p. 46.

⁴⁷¹ L. Del Buono, *Darò mia figlia al migliore offerente e altre stenterellate*, a cura di G. Cocchiara, con xilografie di P. Parigi, Roma, Formiggini editore, 1933.

tentare di rubare l'anello al dito della giovane sepolta. Ecco la scena nella versione della prima edizione, quella del 1795:

PAOLINO È già l'ora appuntata con Cosimo...Ma parmi che sia lui....Ehi, Cosimo?

COSIMO Oh Paolino, bravo, sei di parola.

PAOLINO In somma, che facciamo?

COSIMO Son lesto. Hai portata un poco di torcia?

PAOLINO Eccola qua.

COSIMO Benissimo. La sorte ci è favorevole, la luna si è nascosta, e la notte si è resa oscurissima, così vi sarà meno dubbio, che possiamo essere sorpresi.

PAOLINO Si è però fatto un bel freddo.

COSIMO Lo sento ancor io, e dubito, che voglia nevicare. Orsù, sbrigazione. (*Si mette la camicia sopra il vestito*). Questa camicia mi difenderà il vestito dalle tele di ragno, e da tutt'altro, e appena avrò tolto l'anello alla defunta Ginevra, me lo levo di dosso...Oh ma voglio ancora difendermi la testa con questo fazzoletto. (se lo mette in capo, e se lo lega sotto la gola, che si veda pochissimo viso) Così anderà bene. Coraggio, ma prima di accender la torcia, andiamo ad aprir la lapida.

PAOLINO Sì, vai ad aprirla, che ti farò lume.

COSIMO Andiamo (*si avvicina, poi si ferma pensando*) Cospetto...pare che cominci ad entrarci un poco di paura.

PAOLINO Ah, ah qui ti volevo con tutto il tuo coraggio. Lo sapevo che i morti ti dovevano mettere timore.

COSIMO Eh i Morti! A questi non ci penso neppure.

PAOLINO O di cosa tremi?

COSIMO Mi è venuto un dubbio, che quando son là dentro, mi abbia ad apparire il Diavolo.

PAOLINO Oh questo poi non puole stare: il Diavolo non è sì stolto d'impedire i latrocini, poiché questi non son altro, che un suo guadagno.

COSIMO Ma questo non è rubare...basta comunque siasi, son nell'impegno, e voglio superarlo. Animo, niente paura. (s'accostano)

PAOLINO Zitto, zitto.

COSIMO Cos'è?

PAOLINO Di qua parmi che si accosti alcuno.

COSIMO È vero, si è vero. (*si tira su la camicia sino sotto le braccia*)

Conviene per un poco ritirarsi. Facciamo un giro, e ritorneremo. Nascondi la lanterna, e seguimi.

PAOLINO Sì, sarà meglio. (*partono di fondo a sinistra*)⁴⁷²

La scena, una delle poche che vede i due servi - uno astuto (Cosimo) e l'altro sciocco (Paolino) - agire soli sul palcoscenico, ha carattere comico ma la

⁴⁷² L. Delbuono, *Ginevra degli Almieri, op. cit.*, Atto I scena 9.

comicità che emerge appare quasi trattenuta al contrario di ciò che accade nella brillante riscrittura che lo stesso Del Buono fa della scena nell'edizione successiva.

In questa edizione del 1795, ancora priva del personaggio di Stenterello, l'arguzia è affidata anche al personaggio della *servetta* Teresa che guida gli altri personaggi fino allo scioglimento e, da vero motore della vicenda, trova il modo di punire Francesco Angolanti, dimostrando a tutti la sua mala fede nei confronti di Ginevra. Tra la fine del Settecento e l'Ottocento la parte di servetta è uno dei ruoli più ambiti, «tanto da insidiare alla *prima attrice* il primato scenico e la simpatia presso il pubblico, grazie anche alla sua indispensabile avvenenza fisica»⁴⁷³. Possiamo immaginare che ad interpretare il personaggio di Teresa in questa commedia potesse essere la giovane e irrequieta compagna di Del Buono, l'attrice cagliaritana Faustina Zandonati⁴⁷⁴.

Come già emerso, la lettura di testi comici di carattere popolare a cavallo tra Settecento e Ottocento ci dà l'opportunità di comprendere le modifiche che la struttura della compagnia sta subendo in questi decenni di trapasso. La possibilità poi di poter leggere lo stesso testo, rimaneggiato dallo stesso autore qualche anno dopo, esemplifica le modalità di mutamento. Il caso della servetta Teresa è emblematico : questo personaggio, fondamentale per lo svolgimento della seconda parte della commedia (nella versione del 1795) viene profondamente ridimensionato (nella seconda stesura) a vantaggio del personaggio di Stenterello che assume su di sé il ruolo di unico protagonista, comico e arguto al tempo stesso. L'unica scena di Teresa, in questa edizione, è la scena quarta dell'atto terzo: un dialogo che ricorda un'altra scena di *Stenterello (Presciuttino) servitore di due padroni*⁴⁷⁵, in cui Stenterello, come in *Ginevra*, scherza sull'età della servetta, la quale confessa meno anni di quelli che ha in realtà. La ricorrenza può farci supporre che

⁴⁷³ C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano...*, *op. cit.*, p. 364

⁴⁷⁴ Jarro (G. Piccini), *L'origine della maschera di Stenterello*, *op. cit.*, pp. 63-69.

⁴⁷⁵ Il copione è conservato nella Biblioteca Moreniana di Firenze, Fondo Stenterellate, Scatola 04/101.

questo tipo di scena fosse un *topos* ricorrente nella drammaturgia del teatro comico popolare e che appartenesse al comune mansionario del teatro d'attore.

Nel 1795 - anno di pubblicazione della prima *Ginevra* fiorentina - il personaggio di Stenterello è ancora poco sfruttato: il suo debutto sul palcoscenico ad opera del suo creatore, infatti, è collocato dalla critica nel 1793, con la rappresentazione di *Fiorlinda e Ferrante* sul palcoscenico del Teatro del Cocomero a Firenze (per alcuni invece sembra che ci si debba riferire a *Il Diavolo mal maritato a Parigi*)⁴⁷⁶. È possibile che la difficoltà più significativa per Del Buono risieda proprio nel fatto che Stenterello è una maschera e quindi su di essa si focalizzi l'attenzione della politica Leopoldina di restrizione dell'attività delle sale teatrali. Con il regolamento del 1780, e i successivi atti di notificazione del 1785 e del 1787 sono varate norme particolarmente restrittive nei confronti delle compagnie teatrali e soprattutto delle maschere, che è possibile portare in scena solo in tempo di Carnevale. Inoltre i teatri cittadini sono ridotti solo a quattro: se quindi Del Buono intende continuare a lavorare con Pietro Andolfati al teatro del Cocomero, probabilmente per lui non è opportuno esporsi dando alle stampe commedie che abbiano all'interno il personaggio di Stenterello. Se la regolamentazione Leopoldina da una parte chiude il territorio toscano al resto d'Italia e controlla l'attività teatrale, con l'intento della salvaguardia qualitativa, dall'altra stimola, inconsapevolmente, il fiorire di compagnie private e filodrammatiche che si esibiscono in teatrini privati, spesso composte dalla parte più attiva della borghesia minuta, destinata a diventare il pubblico del teatro ottocentesco⁴⁷⁷.

È probabilmente in questo contesto, nascosto dalle costrizioni di natura politica, che nasce una nuova versione di *Ginevra*. Il favore riservato sin da subito dal pubblico alla nuova creazione induce probabilmente l'attore-autore a rimaneggiare la sua originaria *Ginevra degli Almieri*, soggetto caro ai fiorentini,

⁴⁷⁶ G. Amerighi (a cura di), *Luigi del Buono ossia Stenterello*, op. cit., p. 37.

⁴⁷⁷ O. Giardi, *I comici dell'arte perduta*, op. cit., p. 64-66.

inserendovi il nuovo personaggio di Stenterello che ora occupa il ruolo di un servo. Pur ricoprendo il ruolo che era stato di Cosimo, nella versione precedente un servo sciocco e scarsamente delineato, ne assorbe solo in parte il carattere, trasformandosi in una figura ingenua e pavida. Sotto l'aspetto apparentemente grossolano, «il a une certaine naïveté, propre au peuple toscan. Il n'est pas brave, il ne veut tuer persone, mais il a grand peur qu'on le tue. Maigre et leste, il est toujours prêt a fuir le danger»⁴⁷⁸. Ne è un esempio la scena in cui i due servi, Paolino e Stenterello, si incontrano di notte al cimitero per tentare di rubare l'anello con cui Ginevra è stata sepolta. È una delle scene più comiche della commedia in cui emerge tutta l'ingenuità e la codardia della maschera fiorentina:

Stenterello con lanterna accesa ed un pezzo di torcia, indi Paolino

STENTERELLO Oh! oh! Paoli, dico, moviti con tutte due le gambe. Paolino? Oh avrà altro che pensare! Costui si è ubriacato e sta ballando la frullana in letto, ed io son qui, povero pupillo abbandonato in mezzo alle notturne tenebre; la paura a poco a poco si fa sentire nelle mie budella. Non vorrei che qualche morto, per mancanza di respiro venisse a pigliar'aria, e vedendomi mi bastonasse male male! Ah! che il cuore suona il contrabbasso tra il fegato e il polmone!...Ma vedo muovere qualche cosa là in fondo? Che sia...che sia...che mai sia?⁴⁷⁹

Tutte le rassicurazioni di Paolino non servono a dare coraggio a Stenterello che per tutta la lunga scena non riesce a liberarsi della paura. I due servi raggiungono la tomba e smuovono la lapide ma poco prima di entrare nella tomba di Ginevra vengono disturbati dai passi di alcune guardie:

PAOLINO La lapida è smossa. Zitto, mi par di sentire un calpestio.
STENTERELLO Saranno i morti che vanno a pigliar'aria.
PAOLINO Insomma vuoi far silenzio, sì, o no?
STENTERELLO Non parlo più!
PAOLINO Io non m'inganno. Viene persona da qualche parte.

⁴⁷⁸ M. Sand, *Masques et bouffons*, Paris, A Lévy fils, 1862, Tome Seconde, p. 124.

⁴⁷⁹ *Ginevra degli Almieri sepolta viva in Firenze con Stenterello*, Atto I scena 3, in L. Del Buono, *Darò mia figlia al migliore offerente e altre stenterellate*, op. cit.

STENTERELLO Un'altra persona che vuol la parte? Sta'a vedere che dell'anello non mi resta neppur la speranza di toccarlo!
PAOLINO Maledetta sorte! Ritiriamoci per un momento.
STENTERELLO Sì, sì, andiamo a letto, che sarà meglio.
PAOLINO Oibò, son nell'impegno, e voglio riuscirvi ad ogni costo.
STENTERELLO Aspetta Paolino...aspetta..., andiamo a fare una giratina in Via de' Calzaiuoli, perché se ti accade qualche cosa, son buon amico, e voglio difenderti (*partono*)⁴⁸⁰.

Questi stralci, corrispondono alla scena, sopra riportata, tra Cosimo e Paolino, della prima edizione della *Ginevra* di del Buono del 1795; ci troviamo quindi nella condizione di poter confrontare le due scene che sono state scritte a distanza di anni. Pur mantenendo lo stesso susseguirsi di azioni l'autore, nella seconda versione, inserisce, attraverso le battute di Stenterello, numerosi passaggi che ci permettono di riflettere sul suo stile, che in questo testo, si esplica molto più chiaramente che nell'edizione del 1795. Si tratta di uno stile comico e arguto che caratterizzerà fortemente la sua produzione di commedie che, soprattutto dopo il suo ritiro dalle scene nel 1821 e dopo la sua morte nel 1832, continueranno ad essere rappresentate con assiduità su diversi palcoscenici italiani.

Del Buono si dimostra particolarmente 'moderno', anticipando di almeno due decenni la figura dell'attore-autore che avrà un ruolo determinante nel *ménage* teatrale degli anni Trenta. In una fase storica in cui gli intellettuali sono slegati dalla pratica scenica (è lo saranno ancora fino almeno a metà secolo) alcuni attori si dedicano alla traduzione e al riadattamento di testi francesi o spagnoli, questi ultimi quasi sempre conosciuti in Italia attraverso la loro traduzione in francese⁴⁸¹. Anche Del Buono percepisce la difficoltà nella ricerca di nuovo repertorio e, anziché limitarsi a tradurre o adattare commedie già esistenti, pubblica le opere che già aveva composto per la sua compagnia. Possiamo supporre che sia stato l'esempio del suo capocomico Pietro

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Si veda il saggio di B. Tejerina, "El alcalde di Zamalea" de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica, in *Tradurre, riscrivere e mettere in scena*, op. cit., pp. 211-240.

Andolfati, che dirige il Teatro di Via del Cocomero⁴⁸² a Firenze dal 1780 al 1792, a indurlo a tentare anche la via della scrittura. Andolfati, infatti, è tra i pochissimi attori che alla fine del Settecento in diverse occasioni si cimenta con la scrittura teatrale e ottiene un discreto successo di pubblico in tutta Italia. Da più parti il capocomico è riconosciuto e stimato nelle vesti non solo di attore ma anche di drammaturgo: il biografo Francesco Bartoli infatti, oltre a riportare nel suo volume l'elogio che ne fa Elisabetta Caminer Turra, pubblica un sonetto «al di lui merito»⁴⁸³.

Del Buono si dimostra in grado di comporre commedie che, se da una parte assecondano un gusto popolare, attingendo a vario titolo dai drammi sentimentali francesi, dall'altra valorizzano elementi della tradizione italiana, come nel caso della *Ginevra*. L'interprete di Stenterello non sorprende solo per il suo approccio alla scrittura, in un'epoca in cui non era appannaggio degli attori, ma anche per l'accuratezza con cui utilizza lo strumento dell'espressione linguistica. La forma linguistica di cui si serve veicola la comicità delle sue opere tanto quanto i contenuti della commedia. Del Buono sviluppa un tipo di drammaturgia, la più riuscita del suo *corpus* di opere, che attraversa e oltrepassa la satira per giungere a vertici stilistici in cui è addirittura possibile rintracciare un'anticipazione della sperimentazione letteraria novecentesca.

⁴⁸² Pubblica le sue opere, dedicandole all'Accademia degli Infuocati, proprietaria del Teatro del Cocomero. P. Andolfati, *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati dedicate all'illustrissima accademia del regio teatro degl'Infuocati*, Firenze, nella stamperia di A. G. Pagani, 1791-1792.

⁴⁸³ F.S. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a'giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, s.v.

IV. 3. Le arguzie linguistiche di Stenterello

Dalla lettura di alcune stenterellate⁴⁸⁴ di Del Buono si evince l'aspetto fortemente innovativo dell'uso della lingua utilizzata per narrare i fatti, le traversie, i trabocchetti, le assurdità della vita che fanno parte dell'esperienza vissuta del pubblico a cui si rivolge. È il caso della *Villana di Lamporecchio* in cui l'attore si ispira, per la protagonista Dorotea (definita nell'elenco dei personaggi «contadina fanatica per le scienze»), alla sua spigolosa governante Virginia Venturini, originaria proprio di Lamporecchio, che ha occupato un significativo spazio nella vita personale dell'artista tanto da essere significativamente ricordata anche nel suo testamento:

La suddetta Venturini si mostri contenta di quanto ho disposto a suo favore nonostante che non abbia voluto moderare mai la lingua, e cattiva maniera, cagione di replicate inquietudini.⁴⁸⁵

Proprio la *Villana di Lamporecchio* è da considerarsi uno dei casi esemplari dell'abilità compositiva dell'attore fiorentino: mette in campo infatti un uso della lingua assolutamente inedito per il suo tempo. Del Buono sviluppa la sua vena comica non solo sulla vicenda di commedia ma anche su lazzi verbali che caratterizzano la vulgata di Stenterello ma anche quella di altri personaggi. Riesce a catturare l'attenzione del pubblico con una «forzatura sui codici della lingua che [...] attua con uno stile nuovo e intellettualmente acuto, agendo oltre che sul significato della parola anche sul significante»⁴⁸⁶.

Si veda la scena della commedia in cui non c'è la presenza di Stenterello, ma di un altro personaggio, Bisticcio, su cui si concentrano le arguzie linguistiche di Del Buono:

⁴⁸⁴ Ne è un esempio la *Villana di Lamporecchio*. Per un'accurata analisi della lingua utilizzata da Del Buono in quest'opera si veda G. Spera, *Luigi del Buono Stenterello e la "inventio" linguistica della villana di Lamporecchio*, Firenze, Città di Vita, 1994.

⁴⁸⁵ G. Amerighi, *Luigi del Buono ossia Stenterello*, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁶ G. Spera, *Luigi del Buono Stenterello e la "inventio" linguistica della villana di Lamporecchio*, op. cit., p. 25.

BISTICCIO M'inchino fino all'imo, e il primo imprimo, nella mente dell'amante, si rammenti i miei tormenti, non mai spenti, ma più spanti. Ah sieno spinti, allorché spunti dalla punta appunto di quegli occhi un sole in sala, a solo fin che faccia in faccia mia, affacciare la gaja gioja, e di mia noja non sjate l'aja, o che in gennaio io certo muojo, e vado al bujo.

DOROTEA Eh via, cos'è questo morire? Signor Bruschino, avete fatto bene a venire a trovarmi, ancora innanzi, del tempo stabilito.

BISTICCIO Io non mi posso, se spesso passo a spazzo, e il passo porto per mio conforto in questo porto. Poiché il diporto dal mio antiporto, ove mi porto lo sopporto, perché è corto, nello scarto benché torto.

DOROTEA State bene di salute?

BISTICCIO Sono sano, sino a segno, chè di un pugno dentro al grugno, non è sogno, ammazzo un pazzo, o di un cozzo io lo schizzo dentro un pozzo in mezzo al guazzo, e pel gozzo se lo strizzo, te lo strozzo come un struzzo⁴⁸⁷.

Si tratta di un finto dialogo in cui le brevissime battute di Dorotea servono, infatti, solo a spezzare il fiume di parole del personaggio di Bisticcio, consentendo all'attore che lo interpreta (originariamente lo stesso autore) di prendere fiato e al pubblico di elaborarne le *performance* linguistiche. Bisticcio è infatti

scatenato nel recitare, funambolico nell'uso delle allitterazioni, rime, assonanze, asindetì, figure etimologiche, non-senses che hanno tracciato nel teatro, ma anche nella letteratura, una linea davvero significativa proprio per quella maniera antisistemica e informale che è stata adottata nel trattare il linguaggio⁴⁸⁸.

L'uso funambolico della parola, elemento fondamentale per la scena, si nota negli esercizi linguistici che Jarro (Giulio Piccini), trae da documenti inediti di Del Buono in suo possesso e pubblica a Firenze⁴⁸⁹. Si tratta di

⁴⁸⁷ G. Amerighi, *Luigi del Buono ossia Stenterello*, op. cit., p. 114.

⁴⁸⁸ G. Spera, *Luigi del Buono Stenterello e la "inventivo" linguistica della villana di Lamporecchio*, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁹ Jarro è, a cavallo tra i due secoli, un intellettuale di spicco della città di Firenze ed è critico drammatico al quotidiano «La Nazione». Sono gli anni in cui inizia nella stessa città la sua formazione Aldo Palazzeschi, il quale si avvicina al mondo del teatro sin da giovanissimo, iscrivendosi alla fiorentina «Scuola di Recitazione Tommaso Salvini» diretta da Luigi Rasi. Sembra dunque lecito ipotizzare un contatto fra i due, anche indiretto, proprio sul terreno della passione teatrale. La comicità surreale e l'uso funambolico della

numerosi ritornelli, filastrocche e sciolingua che gli attori utilizzano per esercitare la voce e la dizione e che Del Buono sembra travasare direttamente nelle sue tirate:

Il labbro di sotto, sotto ai denti:
Facco fecco ficco focco fucco
Le labbra serrate e soffiare:
Pacco pecco picco pocco pucco
Pallo pello pillo pollo pullo
Le labbra serrate senza soffiare
Batto Betto bitto botto butto
Bacco becco bicco bocco bucco⁴⁹⁰

I giochi linguistici e il sapiente uso della parola dimostrano quanto l'autore fiorentino costruisca gran parte del successo sul rapporto con il suo pubblico. La sua abilità gli è utile per comunicare con la platea in modo diretto e informale. È il caso delle ben note tirate di Stenterello, il cui *corpus* è la testimonianza di un vero e proprio dialogo tra l'attore e gli spettatori: «ce n'è per 'la prima sera'; ce n'è per raccomandar una commedia; per lamentar il poco concorso; per annunziare le beneficiate; per ringraziar de' molti applausi; per la malattia di qualche comico, per la sua guarigione»⁴⁹¹:

Una palla percossa con violenza in una muraglia, non potendosi conciliare con la durezza, non vi resta impressa, ma torna verso quello che la percuote; così è appunto il loro applauso: non potendosi conciliare con la nostra insufficienza, tutto ritorna in loro lode, poiché questo dimostra la discretezza che esiste ne i loro animi generosi ed umani⁴⁹².

L'usanza di rivolgere al pubblico fervorini, ringraziamenti o ottave in chiusura dello spettacolo è un'antica abitudine che durante i primi decenni

lingua di Stenterello, che hanno suscitato l'interesse di Jarro potrebbero aver influenzato la produzione poetica di Palazzeschi e contribuito a suscitare in lui la passione per le figure retoriche, quali l'allitterazione e l'onomatopea, tipica delle sue poesie.

⁴⁹⁰ Jarro (G. Piccini), *L'origine della maschera di Stenterello*, op. cit. p. 88.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 92.

⁴⁹² *Ivi*, p. 94.

dell'Ottocento è particolarmente sfruttata dalle compagnie di prosa di stampo popolare. Esse, infatti, fondano il loro successo sul favore del pubblico, con cui spesso tentano un avvicinamento anche al di fuori dell'evento teatrale vero e proprio.

IV. 4. Ginevra nei vicoli di Napoli

È inevitabile che un soggetto come *Ginevra degli Almieri*, che si muove sia su un registro comico che su un registro patetico, susciti l'interesse del mondo dello spettacolo napoletano. Vittorio Viviani⁴⁹³, infatti, segnala che Filippo Cammarano si dedica, nei suoi primi anni di attività, anche al soggetto di Ginevra, oltre che alle riscritture goldoniane di cui abbiamo portato esempi nel terzo capitolo. Al Teatro alla Fenice, il 23 marzo 1807, va in scena una commedia intitolata *La morta che sposa con Pulcinella ladro di sepoltura* che Viviani fa risalire al soggetto della commedia al ballo semiserio composto e diretto da Giovan Battista Giannini ed eseguito al Teatro dei Fiorentini nel 1798. In realtà il copione di Cammarano è diretta derivazione del testo di Luigi Del Buono: alcune delle scene citate da Viviani e tratte dal manoscritto che, a suo tempo, consultò alla Lucchesi Palli, sono adattamenti del copione di Del Buono. Viviani inoltre annota che Bragaglia possiede un testo a stampa della stessa opera risalente al 1802⁴⁹⁴. Grazie a queste indicazioni, inerenti la vita napoletana del soggetto di Del Buono, possiamo datare la seconda versione della *Ginevra* fiorentina, quella con l'inserimento del personaggio di Stenterello, tra il 1795 e il 1802⁴⁹⁵. Purtroppo, come segnalato precedentemente, non è stato possibile rintracciare nessun esemplare del testo

⁴⁹³ V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, op. cit., p. 473.

⁴⁹⁴ *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura*, Napoli, Stamperia de' Ruffi, 1802.

⁴⁹⁵ È da escludere che il testo napoletano derivi dalla commedia semiseria di Foppa, che pur essendo andata in scena nel 1798, è stata stampata nel 1808. Inoltre il copione napoletano prevede il personaggio di Artemisia che è presente sin dalla prima versione fiorentina ma di questo personaggio non c'è traccia nell'opera di Foppa.

di Del Buono anteriore al 1847, ma l'incrocio con il dato di Viviani dimostra che esso è stato pubblicato intorno al 1800.

Nel tentativo, vano, di individuare alla Lucchesi Palli di Napoli il copione letto da Viviani (di cui comunque ci restano preziose tracce nelle sue citazioni), ho rintracciato, sempre presso la stessa biblioteca, il manoscritto, di proprietà del Teatro San Carlino, *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura*, risalente agli anni Trenta dell'Ottocento⁴⁹⁶, molto simile nel titolo a quello che aveva consultato Viviani a suo tempo⁴⁹⁷. Esistono quindi almeno due, diverse, versioni della *Ginevra degli Almieri* in versione napoletana, a conferma di quanto questo tema fosse richiesto sui palcoscenici popolari partenopei.

La lettura dell'intero copione della Lucchesi Palli e il suo confronto con l'originale fiorentino ci permette di fare significative considerazioni. Si tratta del manoscritto di una commedia in tre atti, e non di quattro come nell'originale fiorentino, e, sin dalla prima scena, è possibile notare un'incongruenza: il protagonista è Pulcinella. Ci si aspetterebbe quindi che il testo di partenza sia la seconda versione della *Ginevra* di Del Buono, quella in cui appare Stenterello. In realtà non è così, o almeno lo è solo in parte: la prima scena della commedia vede infatti sul palcoscenico il servo Cosimo e il padre di Ginevra, Alfonso. La figura del padre è presente unicamente nella versione più antica di *Ginevra* e, infatti, la scena tra Cosimo e Alfonso è sostanzialmente identica a quella tra Cosimo e Bernardo dell'edizione fiorentina del 1795. Lo sviluppo successivo della commedia, pur subendo tagli e rimaneggiamenti che riducono di un atto il copione rispetto all'originale, risulta sostanzialmente uguale. In particolare le modifiche che Del Buono a

⁴⁹⁶ Lo segnala sul manoscritto un appunto a matita, probabilmente di mano dell'archivista.

⁴⁹⁷ I due manoscritti hanno comunque due segnature diverse: *La morta che sposa con Pulcinella ladro di sepoltura*, è segnato, come riferisce Viviani, Bac. II. B. XX cop. Il copione, da me rinvenuto alla Lucchesi Palli, porta il titolo *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura* e la segnatura antica è Bac. II. B. XIX cop. La vecchia segnatura è oggi mutata in L.P. Raccolta De Martino 23. Questo copione è integralmente consultabile nel cd allegato alla tesi.

suo tempo aveva apportato al personaggio del servo comico, trasformato in Stenterello, sono tutte mantenute nella versione napoletana⁴⁹⁸. Ciò significa che l'autore del copione della Lucchesi Palli, Filippo Cammarano o chi per esso, può consultare entrambe le versioni della *Ginevra* di Del Buono, sia quella antica del 1795, sia quella successiva al rimaneggiamento, che possiamo leggere solo nella versione del 1847. In questo caso, pur essendo Del Buono ancora vivente, l'autore napoletano, non ha scrupoli nel fondere le due versioni fiorentine, valorizzando di ciascun testo ciò che più si addice al suo pubblico e inserendo il personaggio napoletano più amato, Pulcinella. L'arguzia verbale di Stenterello viene così raccolta e amplificata nel passaggio alla maschera napoletana.

Al drammaturgo del Teatro San Carlino si deve la prima forma di vero e proprio inurbamento della figura di Pulcinella; egli infatti «abbandona i territori affabulatori ed iconograficamente folklorici del Cerlone in favore d'una attualizzazione di temi e scenari nei quali la maschera assume una nuova funzione critica, posta in relazione [...] con personaggi freschi di cronaca»⁴⁹⁹. L'autore del San Carlino riesce anche a inserire la maschera nei dettami della moda francese: è il caso dell'adattamento di *Ginevra* in cui sostituisce Stenterello con Pulcinella amplificando così la «comicità surreale che la maschera può produrre»⁵⁰⁰ in un contesto che la vede in scena non più solo accanto a personaggi appartenenti al suo gruppo etnico⁵⁰¹ ma anche accanto a figure di borghesi, ispirate alla *comédie larmoyante*.

⁴⁹⁸ Vengono aggiunte le scene in cui vi è la presenza del padre di Ginevra: in particolare la scena I dell'atto II del testo fiorentino del 1795 che si trasforma nel scena VIII dell'atto I del copione napoletano. Dal punto di vista dell'economia generale dello spettacolo le scene con il padre sono semplici giustapposizioni di azioni slegate dal resto della commedia, inserite probabilmente per dare spazio ad un attore anziano della compagnia del San Carlino o della Fenice.

⁴⁹⁹ E. Massarese, *La maschera urbana. Pulcinella da Cammarano a Petito in Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, p. 454.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 455

⁵⁰¹ È il caso di *I due finti viandanti nelle campagne di Calabria, con Pulcinella persecutore degli assassini ed difensore degli innocenti* o di *Una strana somiglianza fra Pulcinella contadino e suo fratello disertore*.

La comicità surreale emerge soprattutto in una tirata, probabilmente scritta da Cammarano, che Vittorio Viviani rintraccia nel copione da lui stesso studiato (probabilmente il più antico). A dimostrazione del fatto che esistano almeno due versioni della *Ginevra* napoletana, la lunga e arguta battuta non è rintracciabile nel copione, risalente agli anni trenta dell'Ottocento, della Lucchesi Palli. Pulcinella qui descrive al pubblico una situazione analoga, a quella in cui si trova Artemisia:

Figurammo che te truove cammenanno pe mmiezo a la via fore pensiero, sieste co uno e te cade la capa nterra. Tu che staie cu auto ncapo no la vide e secotie a cammenà. Se ne vene a chiovere, tu lesto vaie pe te mettere lo cappiello ncapo e nun truove la capa. Te manie dintò a la sacca e manco la truove, apre la tabacchera chisà piglianno tabacco te fosse caduta e manco la truove, accommicie a ghiastemmià all'ultimo buon gusto. Scuntre uno cu doie cape, a te che ne manca una e che la cunusce le dice Patron mio sta capa è la capa mia. Chilo fa lu nfernuso, vaie a ricorrere e porte li ragione toie. Lo sudice vedendo ca chilo ne tene doie e tu nun ne tiene nisciuna, te fa consegnà la capa, e chilo che la capa toia se voleva fa a lo forno co le pommadore resta comme a na bestia e co la panza diuna. Accussì le patrone. More la mogliera e la perde, se ne piglia n'auta chella resuscita, torna la mogliera...e la s' Artemisia resta co la vocca aperta e la mano chiena de mosche⁵⁰².

È sull'oralità e sul gioco verbale - che Pulcinella condivide con l'arguzia di Stenterello - che si basa questa battuta; immaginiamo possa essere un *a solo* rivolto al pubblico: Pulcinella - solo sul proscenio - regala al pubblico un momento di pausa dalla narrazione della vicenda e lo trascina, con la forza delle sue parole, in un vortice comico.

Nel copione degli anni Trenta invece la maschera di Pulcinella, in ogni scena, resta un personaggio, cucito sulle sembianze dello Stenterello fiorentino, che entra nell'azione e non si riserva mai monologhi comici sul palcoscenico. Offriamo la lettura di alcuni stralci della scena, che già è stata proposta nelle due versioni di Del Buono, del tentato furto, al cimitero, dell'anello da parte dei due servi:

⁵⁰² La citazione è rintracciabile in V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, op. cit., p. 474.

Pulcinella con lanterna accesa e un pezzo di torcia, poi Paolino.

PULCINELLA: Oje Paolì, Paolì... mmalora (?) co tutte doje li gamme. Paolì... n'è cosa... Tummo (?) Paolino s'è mbriacato sta iocanno a capolitrommola ncoppa a lo lietto. Vuò sapè na cosa? (?) la paura me va montanno, nun vorria che quacche muorto patisse de schianto de core, ascesse pe piglià aria, me vede e me fa na mazziata. Ah ca lo core me sta sonanno mpietto la grancascia. Ma veco movere na cosa, si non è sportiglione è Paolino senz'auto #
503

Il copione manoscritto della Lucchesi Palli, pur non essendo particolarmente usurato, riporta talvolta, come in questa scena, alcune notazioni a margine. In questo caso ricorre il segno #, simbolo della 'batterella' ovvero

una macchinetta fatta da due tavolette che per mezzo di una corda a portata di mano del suggeritore andavano a percuotersi l'una contro l'altra avvertendo "l'uomo di soffitta" di lasciar cadere la tela (poiché era compito del suggeritore dirigere l'alzata e la calata del sipario)⁵⁰⁴.

Il fatto che questo segno sia presente sul nostro copione può significare che questo era in dotazione al suggeritore che, dalla sua buca, aveva il compito di far azionare il sipario dai tecnici al momento opportuno. È lecito immaginare che il segno di batterella, posto al termine della battuta di Pulcinella, indichi che la sua entrata in scena, con una candela accesa tra le mani, fosse fatta in proscenio, davanti al sipario abbassato e quindi più vicino al pubblico. Il sipario verrà sollevato quindi solo al momento dell'incontro con Paolino, svelando la lugubre scenografia del cimitero.

Pulcinella e Paolino, sorpresi da un rumore di passi non riusciranno a sollevare la lapide di Ginevra e fuggiranno spaventati:

PAOLINO Siamo giunti
PULCINELLA Indegnamente
PAOLINO Mi pare che tremi

⁵⁰³ *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura, op. cit.*, atto I, scena 9.

⁵⁰⁴ G. Monaldi, *Memorie di un suggeritore*, Torino, Bocca, 1902, pp. 6-7.

PULCINELLA Oibò è no (?) che me sta favorendo
 PAOLINO Ecco la lapide, alziamo
 PULCINELLA Sissignore. Ahi no (?) a la mano dritta quanto lo
 pagarria
 PAOLINO Presto Diavolo (con trasporto)
 PULCINELLA Mamma mia!
 PAOLINO Che fu?
 PULCINELLA Lo Diavolo
 PAOLINO È il fistolo che ti colga
 PULCINELLA A te e a isso
 PAOLINO Alza
 PULCINELLA Dalle
 PAOLINO Ma sento un calpestio
 PULCINELLA Lo vi che li muerte se risentano
 PAOLINO Persona viene da questa parte
 PULCINELLA N'auta persona ie vo la parte? Statte a vede che de
 l'aniello m'attacca schitto lo rorriaca (?) che aggio manipolata.
 PAOLINO Maledetta sorte ritiriamoci per un momento
 PULCINELLA Iammoncene a corica ca è meglio
 PAOLINO Oibò sono nell'impegno e voglio in tutti i modi riuscirci.
 PULCINELLA vi ca st'aniello ngè fu stipà dinto a lo teraturo comme
 a corniole a tutte duie⁵⁰⁵.

È possibile notare che, pur restando l'innegabile comicità della scena, la riscrittura in napoletano è molto sbrigativa rispetto all'originale fiorentino, in cui Stenterello ha un ruolo meglio costruito, anche grazie al maggior numero di battute comiche. Nella versione napoletana invece, a causa dei tagli (ricordiamo che la commedia passa da quattro atti a tre), la maschera, pur mantenendo i contorni del personaggio, viene, in alcuni passaggi della commedia, ridotta a una macchietta comica, pallido riflesso della comicità partenopea che gli è tipica.

A conferma del successo dell'adattamento napoletano di *Ginevra degli Almieri*, il tema è stato ripreso anche dal teatro musicale napoletano. Nel 1833, infatti, va in scena, al Teatro Nuovo sopra Toledo, il dramma per musica in due atti dal titolo *La viva sepolta*, a musicarlo è il dilettante cavalier Filippo

⁵⁰⁵ *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura*, Biblioteca Lucchesi Palli, ms. Raccolta De Martino 23, atto I, scena 9.

Falangola⁵⁰⁶. Dall'elenco dei personaggi si può supporre che il librettista anonimo abbia riadattato, per il palcoscenico musicale, la versione napoletana della *Ginevra* fiorentina, i protagonisti sono, ancora una volta, Pulcinella e Paolino, proprio come nel riadattamento di Cammarano. Pur non conoscendo il nome del librettista, è possibile comunque avanzare l'ipotesi, che resta comunque da verificare, che si possa trattare di Giuseppe Checcherini. Egli, infatti, oltre ad essere una personalità di spicco del mondo teatrale, musicale e di prosa, napoletano, è il marito di Francesca Gimignani, interprete, in questo caso, del personaggio di Artemisia. Il libretto di alcune delle opere che interpreta Francesca Gimignani è stato scritto proprio da Giuseppe Checcherini che, in altre occasioni, come nel caso de *Il Medico e la Morte*, si è dimostrato il tramite per l'opera in musica dei testi del teatro popolare in scena al San Carlino.

IV. 5. *Ginevra* in viaggio

Indipendentemente da una valutazione qualitativa e artistica delle opere derivate da *Ginevra degli Almieri*, la persistenza di tale soggetto a diverse latitudini della penisola conferma l'esistenza di percorsi che testi e temi imboccano da nord a sud senza, apparentemente, subire la divisione politica. La stampa che si diffonde sempre più capillarmente, aiuta questi flussi culturali ma anche gli stessi attori, instancabili percorritori delle strade pre-unitarie, si fanno portatori delle proprie conoscenze e contagiano, inevitabilmente, il territorio in cui recitano. Lo scambio non avviene soltanto dal punto di vista geografico: i testi popolari più noti migrano da un genere all'altro, tanto che, proprio *Ginevra*, è dramma comico, è commedia, è balletto.

⁵⁰⁶ *La viva sepolta*, musica del dilettante cavalier Filippo Falangola, dramma per musica in due atti da rappresentarsi per la prima volta in Napoli nel Teatro Nuovo sopra Toledo l'inverno dell'anno corrente, Napoli, Tipografia Comunale, 1833.

La grande popolarità del soggetto tra Sette e Ottocento, e la sua adattabilità al genere *larmoyant* in voga, lo fa migrare dalla prosa alla lirica e viceversa.

Giuseppe Foppa, il librettista veneziano che aveva raccolto il soggetto da Del Buono e dalla tradizione fiorentina, per farne un dramma in prosa per Anna Fiorilli Pellandi, pochi anni dopo utilizza lo stesso soggetto per un libretto d'opera che sarà musicato a Vienna da Ferdinando Paer nel 1802. La nuova opera in musica di Foppa da Vienna passa al pubblico italiano: dal 1812 al 1817 viene allestita nei teatri delle maggiori città italiane, quali Milano⁵⁰⁷, Napoli e Venezia⁵⁰⁸, e Firenze⁵⁰⁹. Se tutte le rappresentazioni si avvalgono del libretto di Foppa, muta in Italia il compositore: gli spettacoli di Milano, Venezia e Napoli, sono musicati da Giuseppe Farinelli mentre l'allestimento di Firenze si avvale della musica di Ferdinando Paer⁵¹⁰.

Dopo aver indagato le vie intraprese dal soggetto di *Ginevra* è possibile ora rispondere al quesito posto all'inizio del capitolo. Il motivo per il quale si rileva una maggior concentrazione di recite nel teatro di prosa intorno agli anni Dieci e Venti è proprio l'attenzione che il testo suscita sui palcoscenici dei teatri lirici. Siamo quindi di fronte ad un processo di reciproca influenza tra la prosa e la lirica: Foppa raccoglie dal teatro di prosa popolare di Del Buono un soggetto che trasforma in un dramma comico semiserio dal quale trarrà un libretto d'opera. La messa in scena del libretto sui maggiori

⁵⁰⁷ G. Foppa, *Ginevra degli Almieri*, dramma semiserio per musica in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nella primavera dell'anno 1815, musica di G. Farinelli, Milano, G. Pirola, s.d.

⁵⁰⁸ G. Foppa, *Ginevra degli Almieri*, dramma tragico-comico per musica rappresentato la prima volta in Venezia l'anno 1812 e riprodotto nel Teatro de' Fiorentini nell'inverno del 1817, la musica è del maestro signor Giuseppe Farinelli, Napoli, Tipografia Flautina, 1817.

⁵⁰⁹ G. Foppa, *Ginevra degli Almieri* tragicommedia per musica da rappresentarsi nel regio Teatro de' sigg. Accademici Infuocati posto in via del Cocomero l'autunno dell'anno 1814, Firenze, Regina Luchi, s.d.

⁵¹⁰ U. Rolandi, *I librettisti di fronte a "Ginevra degli Almieri"* in «Rassegna Dorica», VIII (1937), n. 5. Tivoli, Arti grafiche A. Chicca, 1937. Segnalo inoltre la rappresentazione, più tarda rispetto a quelle con il libretto di Foppa, del 1840 al Teatro di Trieste: *Ginevra degli Almieri ossia la Peste di Firenze*, melodramma in tre atti, da rappresentarsi nel Gran Teatro di Trieste la quaresima del 1840, libretto di Gaetano Rossi, musica espressamente scritta dal sig. Samuel Levi, Trieste, Michele Weis, s.d.

palcoscenici italiani stimola la ripresa del soggetto anche nel teatro di prosa, da cui il soggetto era derivato.

A Milano le ricorrenze della rappresentazione del testo dopo il 1830 si riducono a pochissime recite; lo stesso succede a Parma, dove il diario dello Stocchi, che registra gli spettacoli dal 1829 al 1848, non riporta nemmeno una ricorrenza del testo⁵¹¹. Significativo è invece che *Ginevra degli Almieri* riemerge negli anni Trenta nel repertorio del teatro di figura, una delle forme più popolari del teatro italiano.

La compagnia marionettistica di Carlo Colla⁵¹² conserva, infatti, il primo libro mastro della compagnia, che raccoglie i dati dell'attività della compagnia dal 1835 al 1851. Dalla lettura della preziosa fonte⁵¹³, conservata nell'archivio milanese dell'Associazione Grupporiani, risulta che *Ginevra* è stata messa in scena nel 1835, a Borgo Vercelli e a Casalvolone⁵¹⁴. La compagnia Colla conserva inoltre un copione, risalente al 1863, dal titolo *Gerolamo ladro notturno e sfortunato ossia Ginevra degli Almieri*. Qui il protagonista non è Gerolamo ma il piemontese Famiola, la marionetta-simbolo della storia della primissima compagnia Colla. Ciò significa che questo copione fa parte della dotazione più antica della compagnia, di origine pavese, che è poi confluita nel repertorio della compagnia a Milano.

Il manoscritto, in attesa di catalogazione ma in buono stato di conservazione, è una riduzione per marionette a firma di Carlo Colla di una commedia «anonima, di autore ignoto». Leggendo la commedia si comprende facilmente come esse non sia né anonima né di autore ignoto: è l'ennesima riscrittura della seconda versione di *Ginevra degli Almieri* a firma Luigi Del Buono. In questo caso, al posto di Stenterello troviamo Famiola. Molte parti

⁵¹¹ *Diario del teatro Ducale di Parma...*, op. cit.

⁵¹² E. Monti Colla, *Carlo Colla & figli: primaria compagnia italiana di grandi spettacoli marionettistici*, Milano, Ass. Grupporiani, 1998.

⁵¹³ Il copione digitalizzato è inserito nel cd allegato alla presente tesi.

⁵¹⁴ Il libro mastro è conservato presso l'Archivio della sede della compagnia Marionettistica Carlo Colla e figli a Milano ma non dispone di segnatura.

del copione sono lasciate a soggetto, in particolare molte scene di Artemisia, e vengono inserite alcune *gags* che fanno parte del repertorio comico delle marionette. Il rifluire del personaggio di Ginevra nel teatro di figura, forma teatrale popolare per eccellenza, è significativa conseguenza dell'esaurirsi del successo della commedia nel palcoscenico del teatro di prosa e del teatro lirico.

Fino agli anni Trenta, in Italia continua il sostanziale scollamento tra la drammaturgia letteraria e l'arte dell'attore⁵¹⁵: «da un lato la cultura classicistica dava voce alle sue fisime parlando degli attori e delle abitudini teatrali, dall'altro la professione scenica dava seguito alla sua routine»⁵¹⁶. Sono anni in cui il palcoscenico è ancora dominato dall'arte dell'attore che, solo in rari casi, si relaziona strettamente con il drammaturgo e che, comunque, non riesce a dialogare con le espressioni letterarie più rilevanti.

Molti attori di compagnie primarie in questi anni lamentano il disinteresse per il palcoscenico da parte degli autori; è il caso di Amalia Bettini che in una lettera del 1834, indirizzata all'amico poeta Giuseppe Gioacchino Belli, così si esprime in merito alla questione:

La nostra professione in Italia non è premiata in compenso alle pene che ne tocca soffrire [...] non abbiamo un poeta drammatico o tragico. Niccolini dorme. Pellico gli si è smorzata la face che lo guidava sulla tragica scena [...] traducendo si accomoda al nostro pubblico o meglio la nostra censura e la cosa perde la metà del merito intrinseco⁵¹⁷.

Venendo meno la forza dell'autore è ancora sugli attori che si regge il successo di uno spettacolo. Negli anni Trenta, *Ginevra degli Almieri* non è più un successo di teatro di prosa né di teatro d'opera. Si tratta di un'opera che, se non è sostenuta da un interprete di Stenterello che è in grado di attrarre su di sé l'attenzione del pubblico, non ha la forza letteraria per sedimentarsi nel repertorio delle compagnie. Ginevra non è l'opera di un fine intellettuale: il

⁵¹⁵ C. Meldolesi – F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, op. cit. pp. 168.

⁵¹⁶ *Ivi*, pp. 172 -173.

⁵¹⁷ P.P. Pompeo, *G. G. Belli e Amalia Bettini*, in «Nuova Antologia», nov. 19, p. 240.

suo successo risiede nel fatto che, chiunque sia il suo autore (Foppa, Del Buono o Cammarano), essa è sempre concepita in rapporto stretto con l'attore e riesce ad avere un vero successo solo se l'interprete di Stenterello è in grado di sostenerne la parte.

Si può supporre che il problema della sopravvivenza della maschera risieda proprio nella difficoltà, intorno agli anni Trenta, di individuarne un valido interprete, a distanza di dieci anni dalla morte del suo creatore. «La grossolana volgarità, la mancanza di poderosa originalità negli interpreti della Maschera, furono tra le cause dell'affrettata sua fine»⁵¹⁸; la storiografia tramanda che il migliore allievo di Del Buono sia stato Lorenzo Cannelli, a cui l'anziano attore ha venduto anche parte dei copioni. Cannelli, che occupa le scene italiane degli anni Trenta, disattende le aspettative del maestro e del pubblico; egli infatti «trasvia nella volgarità, snatura la maschera»⁵¹⁹ e la trascina nell'oblio. A questa altezza cronologica, Cannelli è l'ultimo interprete di Stenterello che si dedica al teatro in modo professionistico e che esce dal circuito dell'Italia centrale per raggiungere, anche se per poche recite, la Lombardia, centro teatrale nevralgico⁵²⁰.

A conferma di come il successo di *Ginevra*, come di tutte le altre stenterallate, dipenda dall'attore che ne interpreta la maschera è il fatto che nella città di Milano, negli anni Trenta, la compagnia che mette in scena con più frequenza le opere di Del Buono non è la compagnia Cannelli né un'altra compagnia fiorentina, bensì la compagnia milanese di Giuseppe Moncalvo.

⁵¹⁸ Jarro (G. Piccini), *L'origine della maschera di Stenterello*, op. cit., p. 116.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ Lorenzo Cannelli è in scena nell'Estate e nell'Autunno del 1833 al Teatro Stadera di Milano, nell'Estate del 1841 al circo Bellatti, nel Carnevale del 1842 al Teatro Carcano e al Circo Olimpico. Pur essendo considerato l'erede di Del Buono l'unico testo o del maestro fiorentino che mette in scena a Milano è *Ginevra degli Almieri*, e per sole 4 recite nell'arco di quattro stagioni. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano ...*, op. cit., s.v.

Giuseppe Moncalvo⁵²¹, interprete del carattere di Meneghino, attinge a piene mani al repertorio di Del Buono e ottiene un duraturo successo; ne è un esempio il testo *I due gobbi*, che, stampato nel 1791, nel 1840 è ancora stabilmente nel repertorio della compagnia milanese. La grandezza dell'attore milanese risiede nella sua capacità di «ridurre la maschera a vero carattere tipico milanese, staccandolo dal plateale e cercando di nobilitarlo con farlo intervenire nelle classiche commedie»⁵²².

La sopravvivenza delle opere di Del Buono passa quindi attraverso, ancora una volta, un processo di adattamento che, pur conservandone l'identità comica originaria, trasfigura l'essenza fiorentina di Stenterello e la declina nell'identità delle altre città italiane.

⁵²¹ A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario* in *Lingua e lingu e nel teatro italiano, op. cit.*, pp. 167-187.

⁵²² S. Pagani, *Il teatro milanese. Cenni storici*, Milano, Ceschina, 1944, p. 81.

ALLEGATO

CD-ROM: COPIONI DI RISCITTURE E ADATTAMENTI

Data l'importanza, per il presente studio, dei copioni rinvenuti nelle biblioteche italiane si allega alla tesi un cd – rom che raccoglie alcuni dei copioni che sono stati presi in considerazione nella trattazione. I manoscritti che sono stati selezionati non sono tutti perfettamente leggibili: essi sono chiaramente oggetti 'di uso e riuso' appartenuti alle compagnie teatrali ma testimoniano con forza la fervente attività delle compagnie popolari pre-unitarie.

1. *Il servo di due padroni con Presciuttino (Stenterello) nuova maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e le vivande*, Firenze, Biblioteca Moreniana, Fondo Stenterelli, scatola 04/101.
2. *La donna in quattro maschere*. Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 191.
3. *La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura*. Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 23.
4. *La Trilogia della Villeggiatura*
 4. I. *Le femmene attarantute pe la villeggiatura de Puortece*. Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 212.
 4. II. *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*. Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 213.

4. III. *Chi sciala d'ottobre, lo novembre picceja*. Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale sez. Lucchesi Palli, Fondo De Martino 214.
5. *Gerolamo ladro notturno e sfortunato ossia Ginevra degli Almieri. Rifacimento e riduzione per marionette di Carlo Colla dalla commedia omonima di autore ignoto*. Milano, Archivio Marionette Carlo Colla, Associazione Grupporiani

BIBLIOGRAFIA

I. Fonti primarie

I. 1. Fonti manoscritte

Cammarano F., *La donna in quattro maschere*, Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, Sezione Lucchesi Palli, ms. De Martino 191

Cammarano F., *Chi sciala d'ottobre lo novembre piccea*, Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, sezione Lucchesi Palli, ms. Raccolta De Martino 214

Cammarano F., *Le femmene attarantute per la villeggiatura a Puortece*, Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, sezione Lucchesi Palli, ms. De Martino 212

Cammarano F., *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, sezione Lucchesi Palli, ms. De Martino 213

Gerolamo ladro notturno e sfortunato ossia Ginevra degli Almieri, Milano, Archivio Carlo Colla e Figli

Il servo di due padroni con Stenterello maschera toscana imbrogliato fra i padroni, i bauli e la vivanda, Firenze Biblioteca Moreniana, Fondo Stenterellate, scatola 04/101

La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura, Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, sezione Lucchesi Palli, ms. Raccolta De Martino 23

Le baruffe delle Ciane di San Lorenzo con Stenterello disperazione degli amanti e perseguitato dal Cisca e dal Sangola, Firenze, Biblioteca Moreniana, Fondo Stenterellate, scatola 03/78

Le cinque memorabili giornate di Mastro Stenterello Ciabattino ovvero il Medico e la morte, Firenze, Biblioteca Moreniana, Fondo Stenterellate, scatola 09/221

Oliva F., *Aminta Favola Pastorale de chillo gran Poeta, che se chiammava Torquato Tasso Vestuto a la Napoletana*, Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, ms.XIII.C.81, 1701-1725

Selva ovvero Zibaldone di concetti comici di Don Placido Adriani, 1734, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Perugia ms. A 20

I. 2. Fonti a stampa

Andolfati P., *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati dedicate all'illustrissima accademia del regio teatro degl'Influocati*, Firenze, nella stamperia di A. G. Pagani, 1791-1792

Bartoli F.S., *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, s.v.

Bon F. A., *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. Viziano, Roma, Bulzoni, 1985

Cammarano F., *Vierze strambe e bisbetice de Filippo Cammarano, arriccordannose de chello che ave impacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diece anne a sta via*, Napoli, Stamperia Reale, 1837

Cronaca Fiorentina (1537-1555), a cura di E. Coppi, L. Olschki, Firenze, 2000

Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 del Maestro Alessandro Gandini, arricchita d'interessanti notizie e continuata fino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni, Modena, Tip. Sociale, 1873

Cusentino C., *La Gerusalemme liberata trasportata in lingua calabrese in ottava rima*, Napoli, Parrino, 1737

De Franchi S., *Comedie trasportæ da ro Françeize in lengua zeneize da Micrilbo Termopilatide*, Zena, Stamperia Genixiana, 1772

Del Buono L., *Ginevra degli Almieri sepolta viva in Firenze con Stenterello: commedia in quattro atti*, Firenze, Tipografia del Giglio, 1847

Del Buono L., *Darò mia figlia al migliore offerente e altre stenterellate*, a cura di G. Cocchiara, con xilografie di P. Parigi, Roma, Formiggini editore, 1933.

Del Buono L., *La Ginevra degli Almieri ovvero i raggiri domestici*, Firenze, Giuseppe Luchi, 1795

Diario del teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1840 compilato dal portiere al palcoscenico Alessandro Stocchi, Parma, Rossi Ubaldi, 1841

El seguet di desgrazj de meneghin Peccenna impresari de Tajater, s'ciav in Algeri, e infin torna in miseri. Taccoin critec-comec-istorec per l'ann noeu 1815, Milan, press a Carlo Berton cartee in la contrada di Fustagnee n. 1686

Fabbrichesi S., *Il Medico e la morte ossia le cinque giornate di Mastro Crespino Ciabattino*, favola veneta in cinque atti che ha per iscopo morale fare buon uso della fortuna, scritta l'anno 1825, Milano, Placido Maria Visaj, 1835.

Foppa G., *Ginevra degli Almieri*, tragicommedia per musica da rappresentarsi nel regio Teatro de' sigg. Accademici Infuocati posto in via del Cocomero l'autunno dell'anno 1814, Firenze, Regina Luchi, s.d.

Foppa G., *Ginevra degli Almieri*, dramma semiserio per musica in due atti da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nella primavera dell'anno 1815, musica di G. Farinelli, Milano, G. Pirola, s.d.

Foppa G., *Ginevra degli Almieri*, dramma tragico-comico per musica rappresentato la prima volta in Venezia l'anno 1812 e riprodotto nel Teatro de' Fiorentini nell'inverno del 1817, la musica è del maestro signor Giuseppe Farinelli, Napoli, Tipografia Flautina, 1817.

Foppa G., *Ginevra degli Almieri*. Dramma tragico inedito, Venezia, Antonio Rosa, 1808

Monaldi G., *Memorie di un suggeritore*, Torino, Bocca, 1902

Goldoni C., *Il servitore di due padroni*, a cura di V. Gallo, Venezia, Marsilio, 2011

Goldoni C., *La Trilogia della Villeggiatura*, a cura di F. Fido, Venezia, Marsilio, 2005

Goldoni C., *La Vedova Scaltra*, a cura di L. Sannia Nowé, Venezia, Marsilio, 2009

Goldoni C., *Le Baruffe Chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993

Goldoni C., *Memorie*, Milano, Garzanti, 1993

Hauteroche N. L., *Les Oeuvres*, Paris, chez Thomas Guillain, 1696.

Hauteroche, *Les Oeuvres*, Paris, 1680

Homerus, *Iliade di Omero recata in dialetto napolitano da Nicolò Capasso*, Napoli, Stamperia Filantropica, s.d.

La morta che sposa il vivo con Pulcinella ladro di sepoltura, Napoli, Stamperia de' Ruffi, 1802

La storia di Ginevra degli Almieri che fu sepolta viva in Firenze di Agostino Velletti riprodotta sulle antiche stampe, Pisa, Fratelli Nistri, 1863

La viva sepolta, musica del dilettante cavalier Filippo Falangola, dramma per musica in due atti da rappresentarsi per la prima volta in Napoli nel Teatro Nuovo sopra Toledo l'inverno dell'anno corrente, Napoli, Tipografia Comunale, 1833

Le baruffe Pignonesi, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1808

Luigi del Buono, ossia Stenterello, con La Villana di Lamporecchio, La Bacchettona, Ginevra degli Almieri, a cura di G. Amerighi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1973.

Memorie storiche della vita di Giuseppe M. Foppa viniziano già primo protocollista di consiglio di questo I. R. Tribunale Criminale scritte da lui medesimo, Venezia, Tip. Molinari, 1840.

Meneghin pecenna servitor de trentatrii padron e mezz, taccoin critec-allegher per l'an noeu 1814, Milan, press a Carlo Berton cartee in la contrada di Fustagnee n. 1686

Moncalvo G., *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Tipografia Luigi Brambilla, Milano, 1858

Pietrucci N., *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858

Pagano N., *Batracomiomachia d'Omero azze La vattaglia ntra le rranonchie e li surece*, a cura di E. Malato, Napoli, Berisio, 1969

Ricci L. e F., *Crispino e la Comare*, libretto fantastico-giocosso di F.M. Piave, Milano, Ricordi, s.d.

Stendhal, *Passeggiate Romane*, Milano, Facchi, 1921

Velletti A., *La historia di Ginevra de gli Amieri che fu seppellita morta nella città di Firenze*, in Fiorenza, alle scalee di Badia, 1587

II. Fonti secondarie

- Allen J. S., *Il romanticismo popolare. Autori lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1990
- Addresso C.A., *Il Teatro alla Mastroiani. Riduzioni Teatrali tra manoscritti ed edizioni a stampa*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», n. 1, 2008
- Alberti A., *Quarant'anni di storia del teatro de' Fiorentini in Napoli: memorie*, Napoli, G. De Angelis e figlio tipografi, 1878
- Alberti C., *Sublimi caratteri, veementi passioni. L'interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo* in «Biblioteca teatrale», n. 28, 1992
- Aliverti M., *Comiche compagnie in Toscana (1800-1815)* in «Teatro Archivio», n. 8, 1984
- Allori I. (a cura di), *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, Milano, Nuove Edizioni, 1969
- Alonge R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1988
- Ascarelli R., *De Martino Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990
- Ascarelli R., *Duse Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993
- Azzaroni G., *La rivoluzione a teatro: antinomie del teatro giacobino in Italia 1796-1805*, Bologna, Clueb, 1985
- Baldassarre A. e Von Orelli M. (a cura di), *Giuseppe Verdi: Lettere (1843-1900)*, Bern, Peter Lang, 2009
- Barberi Squarotti (a cura di), *Teoria e Storia dei generi Letterari. Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988
- Bentoglio A., *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario* in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2007

- Bentoglio A., *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni editore, 1994
- Bentoglio A., *Mme Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi*, in ACME, n. 1, 1990.
- Bentoglio A., *Un secolo di Censura teatrale in Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000
- Berengo M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980
- Bergson H., , *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Stella, Milano, Rizzoli, 1961.
- Bernoni D., *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Venezia, 1873
- Bertolotti A., *Giuseppe Moncalvo, artista comico, notizie e documenti di vita*, Milano, Ricordi, s.d.
- Blanc A., *Histoire de la comédie-française. De Molière a Talma*, Perrin, 2007
- Bocchia E., *La drammatica a Parma, 1400-1900*, Parma, Battei, 1913
- Bonazzi L., *G. Modena e l'arte sua*, Città di Castello, 1884
- Borghi M., *La manifattura del pensiero: diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia 1801-1865*, 2003
- Bosisio P., *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all' «Adelchi»*, in «Otto/Novecento», n. 2, 1986.
- Bosisio P., *Tra ribellione e utopia: l'esperienza dell'Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990
- Bosisio P. - Bentoglio A. - Cambiagli M., *Il Teatro drammatico a Milano dal regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010
- Bourqui C., *Les sources de Molière. Reperire critique des sources littéraires et dramatiques*, Sedes, 1999
- Bragaglia A. G., *Storia del teatro popolare romano*, Romano, Colombo, 1958
- Brunelli B., *Figurine del '48. Luigi Duse e l'abate Canella*, in «Gazzetta di Venezia», 9 maggio 1917

- Brunelli B., *I Teatri di Padova*, Padova, Draghi, 1921
- Brunelli B., *Il nonno della Duse*, in «La Lettura», n. 4, 1928
- Brunetti S., *Autori, attori e adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra Editrice, Padova, 2008
- Calvino I., *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993
- Cambiaghi M., *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996
- Cambiaghi M., «Rapida...semplice...teatra e feroce». *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004
- Camusso N., *La Beccaccia*, Milano, Casa editrice del Cacciatore Italiano, 1920
- Capuana L., *Il Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872
- Caprettini G., *Dizionario della fiaba; simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*, Roma, Meltemi, 1998
- Cavaglieri L., *Tra arte e mercato, agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni 2007
- Ciotti Cavalletto A., *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978
- Cipolla A. - Moretti G., *Commedianti figurati e attori pupazzani*, Torino, Edizioni SEB 27, 2003
- Cipolla A. - Moretti G., *Gianduia. Una riscoperta in corso*, Torino, Edizioni SEB 27, 2003
- Cipolla A. (a cura di), *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, Torino, Edizioni SEB 27, 2004
- Civinini F., *Omaggio reso agli egregi attori componenti la Drammatica Compagnia Pelzet e Domeniconi*, Pistoia 1833
- Colomberti A. (a cura di A. Bentoglio), *Memorie di un artista drammatico. Testo, introduzione, cronologia e note*, Roma, Bulzoni editore, 2004
- Costetti G., *Bozzetti di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1883
- Costetti G., *Il Teatro italiano dell'Ottocento*, Rocca San Casciano, 1901

- Costetti G., *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893
- Croce B., *I Teatri di Napoli*, Napoli, Vierro, 1891
- De Angelis M., *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Santoni, 1982
- De Gregorio Cirillo V., *I «comoediens françois ordinaires du Roi»: gli spettacoli francesi al teatro del fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007
- De Marinis M., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari, 2004
- De Mauro T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1973
- Di Giacomo S., *Storia del Teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935
- Diario del Teatro Ducale di Parma (1829-1840) compilato da Alessandro Stocchi portiere di palcoscenico*, Parma, Rossetti, 1941
- Emanuele M., *Opera e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Paravia, Torino, 2001
- Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954.
- Farinelli L., *Maria Luigia donna e sovrana: una corte europea a Parma, 1815-1847*, Guanda, Parma, 1992
- Ferrante L., *I comici goldoniani: 1721-1960*, Bologna, Cappelli, 1961
- Ferrari P.E., *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884
- Ferrari V., *Civilisation, laïcité, liberté: Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 2009
- Ferrari V., *Il cittadino Salfi (1759-1832): dall'illuminismo al Risorgimento. La parabola di un idéologue*, Roma, La Sapienza, 2005
- Ferrone S. (a cura di), *Il Teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979, Vol. V, Tomo I-II-III
- Ferrone S. (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Ferrone S. – T. Megale, *Il teatro dell'età romantica in Storia della letteratura italiana. Il primo Ottocento* (a cura di E. Malato), Roma, Salerno Editrice, 1998, Vol.II

- Ferrone S. – Testaverde A., *Vitalità del teatro italiano*, in *La letteratura italiana fuori d'Italia. Storia della Letteratura Italiana*, Roma, Salerno, 2002
- Garbero Zorzi E. - Zangheri L. (a cura di), *I Teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, Venezia, Marsilio, 2000, vol. VIII
- Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- Geraci S., *Carlotta Marchionni in effigie* in «Teatro e Storia», n. 25, 2005
- Geraci S., *Comici italiani: la generazione alfieriana*, in «Teatro e Storia», n. 7, 1989
- Geraci S., *Destini e retrobotteghe: teatro italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010
- Gherardini del Testa T., *Il Colera a Messina e L.Domeniconi*, in «L'Italia Musicale», 4 ottobre 1854
- Ghisalberti C., *Istituzioni e società civile nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2005
- Ghisalberti C., *Unità nazionale e unificazione giuridica in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1979
- Giammarco E., *Una traduzione dell'Eneide in dialetto napoletano di fine Settecento*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Pàtron, 1981
- Giardi O., *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del sec. XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991
- Giolli C., *L'attore e il cantante: i trattati di Enrico Augusto delle Sedie tra teatro di prosa e teatro musicale*, tesi di dottorato, Dottorato in Storia dello spettacolo - XX ciclo, Università di Firenze
- Greco F.C. (a cura di), *La tradizione ed il comico a Napoli dal XVII secolo ad oggi*, Napoli, Guida editori, 1982
- Greco F.C., *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1995
- Guardenti R., *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990

- Guardenti R., *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995
- Guccini G. (a cura di), *Il Teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988
- Hewitt V.A., *I Teatri di Livorno tra illuminismo e risorgimento: l'imprenditoria teatrale a Livorno dal 1782 al 1849*, Livorno, Comune di Livorno, 1995
- Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento in Storia del Teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000
- Il padre della Duse*, «Il Caffè», 26-27 febbraio 1889
- Jacona E., *Siena tra Melpomene e Talia. Storia di Teatri e teatranti*, Edizione Cantagalli, Siena, 1998
- La fabbrica del Goldoni. Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, Marsilio, Venezia, 1989
- Leonelli N., *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici e attori comici*, Roma, Tosi, 1944
- Lesage A. (a cura di M. Spaziani), *Crispin rival de son maitre; La tontine*, Roma, Signorelli, 1955
- Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Pàtron, 1981
- Levati S., *La nobiltà del lavoro. Negozianti e banchieri a Milano tra Ancien Régime e Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 1997
- Livio G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989
- Lucchini A., *Cronache del Teatro Dialettale Bolognese, dalle origini ai giorni nostri*, a cura di D. Amodei, Bologna, Pendragin, 2006
- Maione P. - Seller F., *Il palcoscenico dei mutamenti: il teatro del Fondo di Napoli 1809-1840* in «Ricerche», a. 9, 1997
- Mancini F. - Muraro M. T. - Povoledo E., *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio*, Corbo e Fiore, 1996

- Mangini A., *Memorie legali e studi giuridici di Francesco Domenico Guerrazzi*, Giusti, 1923
- Mangini N., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana editrice, 1970
- Mangini N., *Goldoni nella tradizione comica veneziana dell'Ottocento* in «Biblioteca Teatrale», n. 28, 1992
- Mangini N., *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia 1974
- Mangini N., *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965
- Mangini N., *Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento*, in «Otto/Novecento», n. 1, 1988
- Mazzamuto P. (a cura di), *La letteratura dialettale in Italia*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1984, vol. II.
- Mazzocca G., *Memorie di un attore*, Milano, 1904
- Meldolesi C., *Modena rivisto* in «Quaderni di teatro», n. 21-22, 1983
- Meldolesi C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971
- Meldolesi C. - Taviani F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2003
- Migliorini B., *Storia della lingua italiana*, Milano. Bompiani, 1987
- Mineo N. - Nicastro G., *Giusti e il teatro del primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Modena G., *Condizioni dell'arte drammatica in Italia* in «L'Italia Musicale», 30 giugno 1858
- Molinari C., *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», n. 1, 1986
- Monaco W., *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968
- Monti Colla E., *Carlo Colla & figli: primaria compagnia italiana di grandi spettacoli marionettistici*, Milano, Ass. Grupporiani, 1998

- Moretti G., *Attori e baracche. Il Fornaretto nel sistema teatrale*, Torino, Edizioni SEB 27, 2001
- Musatti C., *Due lettere di Alessandro Duse*, in «Rivista Letteraria delle Tre Venezie», n.2, 1928
- Negri G., *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Nuovo Ducale Teatro di Parma (1829-1839)*, Parma, Stamperia Rossetti, 1838-1840
- Nicastro G., *Il teatro dialettale siciliano in La letteratura dialettale in Italia*, a cura di P. Mazzamuto, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1984
- Padoan G., *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti - G. Pizzamiglio - P. Vescovo, Ravenna, Longo Editore, 2001
- Paglicci Brozzi A., *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia*, Milano, Pirola, 1885
- Pandolfi V., *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari, 1954
- Parenti P., *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide, 2009
- Pellico S., *Lettere milanesi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. 28, Torino, 1963
- Perrone C., *Le letterature dialettali. La moda delle traduzioni dei classici in tutti i dialetti: volgarizzamenti, rifacimenti, parodie*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. VI
- Pestelli G. (a cura di), *Il Melodramma Italiano nell'Ottocento. Studi in onore di Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977.
- Petrini A. (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro tra arte e politica*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2012
- Pieri M. (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993
- Pilon L. - Barbieri M., *Il Teatro Sociale di Bergamo. Vita e opere*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009
- Pinelli G., *I cinquantasette anni della vita drammatica di Luigi Domeniconi*, Narni, 1864

- Portinari F., *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT Musica, 1981
- Prestogiovanni Miletì G., *Breve cenno sulla drammatica compagnia romana Domeniconi*, Messina, 1853.
- Profeti M. G. (a cura di), *Tradurre Riscrivere Mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996.
- Profeti M. G., *Materiali Variazioni Invenzioni*, Firenze, Alinea Editrice, 1996.
- Pullini G., *Il Teatro in Italia. Settecento e Ottocento*, Roma, Edizioni Studium, 1995.
- Puppa P. (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2007
- Rak Michele, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- Randi E., *Percorsi della drammaturgia romantica*, Novara, De Agostino, 2006
- Rasi L., *I comici italiani*, Firenze, 1897
- Regli F., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc., che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.
- Richter D., *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995
- Righetti F., *Il Teatro italiano*, Torino, s.d.
- Ross Curtis A., *Crispin Ier. La vie e l'oeuvre de Raymond Poisson, comédien-poète du XVII siècle*, University of Toronto Press, Romances Series 19, Editions Klincksieck, 1972
- Russo F. P., *Salfi librettista*, Vibo Valentia, Monteleone, 2001.
- Sabbatino P., *Pulcinella educatore al Bianchi* in «Barnabiti Studi», n. 26, 2008.
- Sabbatino P., *Il Galileo del nuovo teatro. Appunti sulla fortuna di Goldoni a Napoli nell'Ottocento*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», n. 3, 2010
- Sala Di Felice E., *Manzoni e la immoralità del teatro*, in «Intersezioni», n. 2, 1987

- Salvini C., *T. Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Rocca San Casciano, 1955
- Sand G., *Histoire de ma vie*, IV, Paris, 1876
- Sanguanini B., *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- Sanguinetti L., *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Rocca San Casciano, 1963
- Santangelo G. – Vinti C., *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII-XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981
- Sapienza A., *La parodia nell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998
- Sasson D., *The Culture of the Europeans*, Milano, Harpers Collins Publishers, 2006
- Scalera A., *Il Teatro dei Fiorentini (dal 1800 al 1860)*, Napoli, Melfi e Gioele, 1909
- Scannapieco A., «..gli erari vastissimi del repertorio goldoniano». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», n. 6, 1999
- Scannapieco A., *In viaggio con Todero per le scene dell'Italia ottocentesca. Appunti sulla nascita dell'(anti)classicismo goldoniano*, in «Problemi di critica goldoniana», n. 5, 1998
- Scognamiglio G., *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011
- Serao M., *La famiglia di Eleonora Duse*, in «Nuova Antologia», 1 agosto 1927.
- Serao M., *Ricordi personali sulla famiglia della Duse* in «Gazzetta del Popolo», 22 luglio 1927
- Serianni L., *Storia della lingua italiana. Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1989
- Smith P., *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Santoni, 1981.
- Sorba C., *I Teatri. L'Italia del Melodramma nell'età del risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001

- Spera G., *Luigi del Buono. Stenterello e la inventio linguistica della Villana di Lamporecchio*, Firenze, Città di vita, 1994
- Tessari R., *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Muesia, 1981
- Testaverde A. (a cura di), *Prime attrici e primi attori. Storie di attori lombardi fra Settecento e Ottocento*, Bergamo, Bergamo University Press, 2007
- Toscano T. R., *Il Rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Roma, Bulzoni, 1988
- Trombetta V., *L'editoria napoletana dell'Ottocento: produzione, circolazione, consumo*, Milano, F. Angeli, 2008
- Valoroso A., *Adelaide Ristori. Ricordi e studi artistici*, Roma, Dino Audino, 2005
- Ventura E., *Archivio del teatro veneto*, Padova, FITA, 1989
- Villars (de) F., *Notices sur Luigi et Federico Ricci suivies d'une analyse critique de Crispino e la Comare*, Paris, Michel Levy Frères, 1866
- Viviani V., *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida editore, 1969
- Viziano T., *Alle origini di una compagnia: il conte Piosasco e la Reale Sarda*, «Teatro Archivio», n. 8, 1984, pp. 2-39
- Zanelli G., *Il Teatro a Imola. Luoghi, spettacoli, pubblico dal 1797 al 1812*, Imola, La Mandragora, 1994