Tesi di Dottorato in cotutela tra

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali

Corso di Dottorato di ricerca in Studi Umanistici

Curriculum Storia Contemporanea

XXX Ciclo

Il tricolore alla ribalta.

Teatro drammatico e politica nel Risorgimento tra Italia e Francia

Settore scientifico disciplinare: M-STO 04

Relatori:

Chiar.mo Prof. Massimo Baioni

Chiar.mo Prof. Xavier Tabet

Dottoranda:

Valentina Besia

Indice

Abbreviazioni usate nelle note p. 3

Introduzione p. 4

Capitolo I. ALLA RICERCA DI UN TEATRO NAZIONALE p. 16

1. Per un teatro a «soccorso della patria»: le premesse giacobine (1796-1799)
2. Tra teatro civile e teatro di festa
3. Bologna 1831-1832: il tricolore in scena
4. Teatro «incivilimento delle moltitudini»?

Capitolo II. PUBBLICO E ATTORI TRA NUOVE SCENE E NUOVI DRAMMI p. 66

1. L'effetto di uno spettacolo per tutti
2. Scene cittadine
   - Bologna: comunità di dilettanti
   - Milano: Gerolamo e il Re
3. Il dramma storico: «storia, virtù, dolori, speranze d'Italia»
4. Teatro da leggere?

Capitolo III. TEATRANTI PER IL RISORGIMENTO p. 119

1. Sulle tracce di una formazione comune: tra scoperta del teatro e scoperta della politica
2. «Alla difesa [della patria] dee porre ognuno e gli averi e la vita ed io per primo darò il magnanimo esempio»: Agamennone Zappoli
3. Un «attore di tutti e per tutti»: Giuseppe Moncalvo
4. «Quando si ha un animo forte, conviene operare, scrivere o morire»: Savino Savini

Capitolo quarto. SCENE ITALIANE DEL LUNGO QUARANTOTTO p. 170

1. Teatro patriottico

2. Il ‘48 in scena: rappresentazioni della storia presente
3. Cala il sipario

Capitolo quinto. «OUI! JE TE RECCONAIS ITALIE! ET JE T’AIME!». TEATRANTI ITALIANI A PARIGI p. 208

1. Risorgimento europeo
2. Parigi, 1830: la prima del teatro italiano
3. Parigi, anni Cinquanta: l’Italia non è «terra di morti»
4. *Camma*, *Giuditta*, *Cassandra*: rappresentazioni d’Italia

Conclusioni p. 255

Fonti e bibliografia p. 260

Ringraziamenti p. 287

Abbreviazioni usate nelle note

ASBo - Archivio di Stato di Bologna

ASMi - Archivio di Stato di Milano

ASCBo - Archivio Storico Comunale di Bologna

BCABo - Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

FD - Florilegio drammatico

DBI - Dizionario biografico degli italiani

BET - Biblioteca ebdomadaria teatrale

MRBo - Archivio del Museo del Risorgimento di Bologna

Introduzione

> Amatissimo sig. Marchese, fino a ieri sera alle otto ho sofferto una continua palpitazione, la quale si calmò a poco a poco vedendomi incoraggiato per modo dal pubblico da rianimare qualunque artista: i segni di gradimento crescente che mi si addimostravano, mi fecero provare certe emozioni o palpitazioni artistiche che non avevo mai provato così forti: era amor proprio individuale congiunto all'amor proprio nazionale. […] se desidero di fare buona figura presso gli stranieri, lo desidero soltanto per l'onore della mia gran patria che amo più della mia vita[1].

Così l'attore drammatico Gaetano Gattinelli confidava al marchese ed autore teatrale Gioacchino Napoleone Pepoli le emozioni provate nell'andare in scena di fronte al pubblico parigino, il più accreditato d'Europa. Era l'estate del 1855 e per l'attore bolognese quella della sera precedente era stata la prima esibizione nella Parigi del Secondo Impero, esperienza che, ci racconta, suscitò in lui sentimenti inediti. Al timore del giudizio e all'emozione della performance si univa un forte senso di amor di patria: recitare sulle rive della Senna non era solo una vicenda artistica ma anche patriottica, la cui posta in gioco era l'onore della nazione.

Più che semplici impressioni a caldo offerte all'amico Pepoli, le parole di Gattinelli hanno il merito di riassumere con chiarezza l'opinione e lo stato d'animo di quanti, a vario titolo, presero parte all'esperienza parigina. La *tournée* nella capitale europea dello spettacolo fu infatti un evento inconsueto non solo per l'attore e per i suoi compagni ma per la drammaturgia italiana nel suo complesso.

Fino a pochi anni prima infatti l'idea che il teatro di prosa potesse approdare ed essere accolto con favore nelle sale teatrali di Parigi sarebbe apparsa quanto meno bizzarra. Dagli ultimi anni del Settecento e lungo il corso della prima metà del secolo le riflessioni dei principali commentatori ed intellettuali della penisola erano confluite in una pressoché unanime critica: l'arte drammatica italiana stava vivendo una crisi profonda dal punto estetico e formale, ed era considerata priva di autori, di attori e di pubblici degni di considerazione. Negli anni Trenta e Quaranta l'idea che in Italia potesse nascere un vero teatro nazionale appariva ancora un fugace miraggio. Come fu possibile allora che nel 1855 il teatro italiano venisse applaudito dal pubblico cosmopolita di Parigi e che dinnanzi ad esso riuscisse a farsi immagine di una nazione nonché portavoce degli ideali risorgimentali?

Per rispondere a questa domanda, la mia tesi di dottorato intende illustrare la realtà del teatro di prosa italiano lungo la parabola risorgimentale e di mettere a fuoco i principali nodi di un percorso

[1] ASBo, Fondo speciale Gioacchino Napoleone Pepoli, b. 8, serie 16: attori, f. 47, Gattinelli Gaetano, *Gattinelli a Pepoli*, s.d., Parigi.

che portarono questa forma d'arte a giocare un proprio ruolo – a mio avviso, tutt'altro che marginale – nella formazione nazionale.

Se affermare che nella creazione del discorso sulla nazione il teatro diede il suo contributo è ormai un dato appurato[2], ciò che si tenterà di fare nel presente lavoro è di risalire alle origini di una drammaturgia che, seppur in crisi, seppe farsi militante, alle modalità con le quali si espresse, ai pubblici cui si rivolse, non solo ripercorrendo alcuni episodi e fenomeni peculiari dell'arco cronologico considerato ma anche attraverso le vicende individuali di alcuni teatranti-patrioti.

Si cercherà di analizzare, insomma, le intersezioni esistite tra teatro di parola e movimento nazionale.

Per poter individuare e studiare queste intersezioni sarà necessario muoversi tra produzione e ricezione, tra testo scritto e performance teatrale, tra riflessioni teoriche ed esperienze personali, cogliendo le molteplici funzioni assunte dall'arte drammatica. Veicolo di valori e raffigurazioni patriottiche, questa forma d'arte seppe diventare anche amplificatore degli eventi in corso, grazie al suo racconto in presa diretta dei momenti più caldi del 1848, nonché particolare narrazione, offerta al critico sguardo francese, attraverso cui osservare il Risorgimento nazionale.

L'interesse di una ricerca che si propone di indagare attorno al teatro di prosa italiano – genere indubbiamente minore, per qualità estetico-letteraria e per capacità attrattiva, rispetto alla lirica – e al ruolo agito nel corso del Risorgimento, trova conferma in un dato ribadito e dimostrato ancora da Christophe Charle solo nel 2015[3], vale a dire la centralità che il teatro assunse nell'Europa del XIX secolo. Centralità che conferma il valore e le potenzialità di un campo di ricerca che risulta, nonostante negli ultimi anni sia stato oggetto di una particolare attenzione da parte degli storici, non ancora del tutto esplorato.

In ambito italiano, l'apertura dell'analisi storica verso il teatro, inteso quale vero e proprio oggetto d'indagine storiografica, risale a tempi relativamente recenti, e si intreccia a doppio filo con gli avanzamenti compiuti, negli ultimi decenni, dagli studi sul lungo Ottocento italiano.

Fu a partire dagli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso che presero forma nuovi e fecondi filoni di ricerca. Da un lato, si assistè alla fioritura di studi che mettevano a fuoco la costruzione dell'identità e della memoria nazionale nel periodo post-unitario[4]; dall'altro, nuove piste vennero

[2] I contributi e gli approdi della storiografia recente a cui faccio riferimento saranno analizzati fra poco.
[3] C. Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2015, pp. 129-132.
[4] B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Laterza, Roma, 1991; U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazioni del Risorgimento*, Torino, 1992; S. Soldani, G. Turi, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1993; M. Baioni, *La "Religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Pagus Edizioni, Quinto di Treviso, 1994; *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari, 1996; *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di Id., Laterza, Roma-Bari, 1997; *I luoghi della memoria: personaggi e date dell'Italia*

percorse dalle indagini relative alla fase risorgimentale, le quali, abbandonando l'impostazione classica, incentrata sulla storia politica, procedevano ad esplorare terreni alternativi di ricerca in cui grande spazio è dedicato all'intreccio tra articolazione sociale e dimensione simbolico-rituale della politica[5].

Lucy Riall, facendo il punto sulle interpretazioni offerte dalle recenti ricostruzioni della storia pre-unitaria, evidenziava l'esigenza di procedere verso un'ulteriore analisi della formazione del sentimento d'identità nazionale, dei suoi legami con la cultura popolare e dell'impatto che questi ebbero sulla dimensione politica del Risorgimento[6].

I percorsi indicati dalle sollecitazioni della storica inglese si rivelarono essere terreno particolarmente fertile: la stagione di studi che si aprì alla svolta del secolo fece, infatti, sia dell'elaborazione del sentimento e del discorso nazional-patriottico, sia delle mutue interferenze tra cultura e politica, gli oggetti principali delle investigazioni degli storici.

Questo filone storiografico, fatto coincidere principalmente con il lavoro di Alberto Mario Banti[7], ha indubbiamente contribuito a diffondere una rinnovata attenzione per l'Ottocento italiano. In particolare, è con l'opera collettiva Einaudi[8], i cui contributi venivano presentati come una vera e propria «nuova storia» del Risorgimento[9], che il dibattito attorno alla nuova prospettiva analitica si è intensificato e ha raggiunto una portata internazionale. Nonostante diversi aspetti dell'approccio "bantiano" venissero messi in discussione e sottoposti a critica[10], gli apporti innovativi, sia metodologici che interpretativi da esso offerti sono andati innegabilmente ad incidere sui successivi studi, stimolando la messa a punto di ulteriori riletture dell'evento risorgimentale da parte di studiosi italiani e stranieri[11].

---

unita, a cura di Id., Laterza, Roma-Bari, 2011 (ried.); I. Porciani, *La festa della nazione: rappresentazione dello stato e spazi sociali dell'Italia unita*, Il Mulino, Bologna, 1997.

[5] Per una sintesi storiografica e per l'analisi degli esiti di questo filone si veda L. Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma, 1997.

[6] *Ivi*, p. 116.

[7] A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2000; *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di Id., R. Bizzocchi, Carocci, Roma, 2002; Id., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino, 2005.

[8] *Annali 22, Storia d'Italia – Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Einaudi, Torino, 2007.

[9] L'introduzione all'*Annale*, scritta da entrambi i curatori, si intitola *Per una nuova storia del Risorgimento*, cfr. pp. XXIII-XLI.

[10] Per un quadro dei contenuti emersi dal dibattito si vedano i seguenti contributi: A. Korner, L. Riall, C. Brice, M. Isabella, A.M. Banti, *Leggere la nuova storia del Risorgimento: una visione dall'esterno*, in «Storica», 38, 2007, pp. 91-140; *Le emozioni del Risorgimento*, a cura di S. Soldani (con D. Maldini Chiarito, P. Macry, A.M. Banti), in «Passato e presente», 75, 2008, pp. 17-32; G. Albergoni, *Sulla nuova storia del Risorgimento: note per una discussione*, in «Società e storia», 120, 2008, pp. 349-366; L. Mannori, *Il Risorgimento tra nuova e vecchia storia: note in margine ad un libro recente*, in *ivi*, pp. 367-379.

[11] *Rileggere l'Ottocento. Risorgimento e nazione*, a cura di M.L. Betri, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Torino-Roma, Carocci, 2010; *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi, Laterza, Roma-Bari, 2011; Risorgimento *rivisited: Nationalism and Culture in Nineteenth Century Italy*, a cura di S. Patriarca, L. Riall, Palgrave

Avendo posto la cultura al centro dell'analisi, i nuovi studi hanno dato forma a una storiografia multidisciplinare, capace di dialogare con altri campi, quali l'antropologia culturale, gli studi di genere e in particolare la storia culturale, e hanno posto al centro dell'analisi un *corpus* di fonti fino ad allora poco o per nulla esplorato: scritture di tipo privato, testi letterari, pubblicistica minore, prodotti artistici e visuali[12]. Nuovi cantieri di ricerca hanno così preso forma, indagando attorno a tematiche quali: la politicizzazione dei singoli, anche di figure minori e categorie prima ignorate, le dinamiche della ricezione da parte di individui e gruppi, e i comportamenti collettivi e le pratiche sociali, insieme ai simboli e ai linguaggi che li hanno alimentati[13].

Tracce di Risorgimento sono state così cercate lungo percorsi che correvano su crinali posti tra versanti differenti: tra vita privata e vita pubblica, tra produzione e ricezione, tra cultura scritta e cultura visiva, tra politica ed emozioni: così, forse, si può sintetizzare il grande cantiere che negli ultimi anni ha riattualizzato gli studi sul lungo Ottocento italiano.

In questo cantiere il teatro ha trovare una speciale collocazione grazie alle sue, direi uniche peculiarità.

Gli studi dedicati al tema "teatro e Risorgimento", che hanno arricchito la storiografia italiana a partire dal nuovo secolo, si identificano principalmente con il prezioso lavoro condotto da Carlotta Sorba. Riconoscendo nel teatro d'opera un terreno capace di rispondere alle sollecitazioni di Lucy Riall sopra richiamate[14], Sorba si è avvicinata, negli ultimi anni del secolo scorso, a questo insolito oggetto di ricerca, fino ad allora poco frequentato dagli storici[15]. Con *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*[16], pubblicato nel 2001, la storica ha cercato di mettere a fuoco le connessioni esistite tra il teatro d'opera e le vicende risorgimentali, tentando di scavare oltre le mitizzazioni costruite intorno a questo binomio nella fase post-unitaria, e provando ad

---

McMillan, London, 2012; M. Isabella, *Rethinking Italy's nation building 150 years afterwards: the new Risorgimento historiography*, in «Past and Present», 217, 2012, pp. 247-268; *L'Italie du* Risorgimento. *Relectures*, a cura di C. Brice, G. Pécout, numero speciale di «Revue d'histoire du XIXe siècle», 44, 2012.

[12] Per un'antologia delle fonti valorizzate dalla nuova storiografia si veda *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, a cura di A.M. Banti (con la collaborazione di P. Finelli G.L. Fruci, A. Petrizzo, A. Zazzeri), Laterza, Roma-Bari, 2010.

[13] A titolo esemplificativo si indicano i seguenti studi: A. Arisi Rota, *I piccoli cospiratori: politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Il Mulino, Bologna, 2010; *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, ETS, Pisa, 2013; C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

[14] Lo afferma lei stessa in «*Or sia patria il mio sol pensier». Opera lirica e nazionalismo nell'Italia Risorgimentale*, in *Gli italiani e il tricolore. Patriottismo, identità nazionale e fratture sociali lungo due secoli di storia*, a cura di F. Tarozzi, G. Vecchio, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 179.

[15] Studi e contributi sul tema sono stati offerti da musicologi come J. Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale nell'Ottocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1992; Id., *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino, 1985; F. Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in *Fare gli italiani*, cit., pp. 257-304, e P. Ciarlantini, *Viva V.E.R.D.I! Il melodramma come veicolo dell'identità nazionale*, in *L'identità italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, Olschki, Firenze, 2005, pp. 161-170.

[16] C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001.

individuare e a comprendere le origini di un rapporto complesso[17]. Partendo dall'esame dei teatri intesi quali spazi fisici cittadini, l'analisi di Sorba si è articolata attorno ad altri due soggetti che coi teatri interagivano, vale a dire il pubblico e i testi. Nonostante lo studio si sia limitato al solo teatro lirico, i risultati a cui Sorba è giunta rappresentano delle acquisizioni fondamentali per chiunque voglia comprendere la risonanza avuta dal teatro *tout court* quale luogo di socializzazione-educazione-politicizzazione. Grazie a questo primo, significativo studio, sono emerse con chiarezza le potenzialità del teatro quale oggetto di analisi storiografica: simbolo del potere cittadino, spazio della sociabilità, sede di fruizione e circolazione di una cultura nazionale: il teatro si offriva agli storici come un vasto campo di indagine in grado di prestarsi a una molteplicità di approcci.

Una nuova prospettiva analitica veniva così proposta nel successivo *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin-de-siècle *a teatro*[18]. Esito dei risultati raggiunti nel corso di una tavola rotonda coordinata da Sorba e svoltasi all'interno del secondo convegno Sissco, questi contributi hanno in comune il tentativo di fare del teatro, dei suoi linguaggi e dei suoi meccanismi di funzionamento, una speciale lente d'ingrandimento attraverso cui guardare la società italiana dei decenni posti a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Anche al teatro di parola[19], e, nello specifico, ai testi drammatici, veniva riconosciuta la capacità di farsi strumento di rappresentazione ed espressione dei bisogni, delle paure, delle attese di una società, osservata in una fase precisa e determinata della propria storia.

Il percorso avviato con *Teatri* ha trovato poi un nuovo terreno di approdo nelle sollecitazioni e nelle direzioni di ricerca intraprese dagli studi condotti nell'ambito della nuova storiografia del Risorgimento, in precedenza brevemente rievocate. In particolare, è quel filone di studi della storia culturale che riflette sul rapporto tra emozioni e politica ad offrire nuove prospettive di analisi della dimensione teatrale[20]. Mentre il teatro entra a pieno titolo nel novero dei luoghi considerati centrali nel processo di costruzione e di diffusione del discorso nazional-patriottico[21], una nuova pista d'indagine, esplorata ancora una volta da Carlotta Sorba, comincia a prendere forma. Si tratta di una

[17] Lo stesso obiettivo èstato perseguito dagli interventi raccolti nel numero speciale curato da A. Körner, *Opera and Nation in nineteenth-century Italy*,in «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2012.
[18] *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin-de-siècle *a teatro*, a cura di C. Sorba, Carocci, Roma, 2004.
[19] Grazie al contributo di Francesca Socrate, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *ivi*, pp. 21-36.
[20] Tra gli studi che hanno indagato tra emozioni e politica, oltre al già citato di Arisi Rota (*I piccoli cospiratori*, cit.), si indica *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, a cura di P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, Viella, Roma, 2012. Per delle sintesi storiografiche si vedano S. Ferente, *Storici ed emozioni*, in «Storica», nn.43-45, 2009, pp. 371-392; *La storia culturale. Parabole di un approccio critico al passato*, numero monografico di «Memoria e Ricerca», a cura di R. Petri, A. Salomoni, Tommasini, n. 40, 2012, in particolare R. Petri, *Sentimenti, emozioni. Potenzialità e limiti della storia culturale*, pp. 75-91.
[21] Interventi dedicati al teatro trovano spazio nei principali studi collettivi promossi nell'ambito della nuova storiografia risorgimentale: C. Sorba, *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in *Immagini della nazione*, cit., pp. 133-156; Id., *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*, in *Annali 22*, cit., pp. 481-508; Id., *Teatro*, in *Atlante culturale*, cit., pp. 187-196; Id., Audience *teatrale, costruzione della sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in *Rileggere l'Ottocento*, cit., pp. 183-202.

pista che si arricchisce, negli anni, di nuove sollecitazioni provenienti non solo dalla storia culturale ma anche dalla musicologia e dagli avanzamenti degli studi sul teatro condotti in campo internazionale.

L'esito di questo lungo e articolato processo è *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, dato alle stampe nel 2015. Scegliendo quale speciale lente, attraverso cui osservare l'Ottocento, il *mélodrame*, genere nato per uno spettacolo di largo consumo e caratterizzato da una forte carica emotiva, Sorba si è interrogata circa le confluenze stabilitesi tra i movimenti nazionali e la nascente società dello spettacolo modernamente intesa. Dall'interno delle sale teatrali, dove intense emozioni erano suscitate dai particolari dispositivi comunicativi propri del genere, l'analisi si spostava nelle strade del lungo Quarantotto italiano, dove un linguaggio politico fortemente emotivo si esprimeva attingendo al corredo simbolico tipico del *mélodrame*. Nell'indagare questa peculiare forma di sentimentalizzazione della politica, il caso italiano è stato situato all'interno di una dimensione ad ampio raggio. Tra penisola e paesi d'oltralpe si era innescato infatti uno scambio a doppio senso: se l'Italia si rivelava particolarmente ricettiva ai nuovi generi e ai nuovi linguaggi elaborati altrove, il discorso nazionale italiano, specie nella fase compresa tra 1846 e 1849, raggiungeva una portata comunicativa tale, diffusa attraverso una molteplicità di media, da divenire fenomeno internazionale. Con questo lavoro, Sorba ha allineato lo studio della dimensione teatrale ottocentesca, analizzata sia da una prospettiva sociale che culturale, alle acquisizioni della storiografia risorgimentale, non solo italiana, che negli ultimi anni hanno elevato, con sempre maggior convinzione, il Risorgimento a fenomeno transnazionale[22].

Allargando lo sguardo agli studi avanzati in campo internazionale non si può non richiamare il lavoro pubblicato nel 1999 da Anne-Marie Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*[23], nel quale veniva proposta quella che oggi possiamo ritenere una prima interpretazione del ruolo giocato dal teatro drammatico nel veicolare messaggi liberali e nazionalistici. Thiesse, indagando sulla formazione delle identità nazionali e riconoscendo nel teatro «uno dei luoghi sacri dell'espressione politica» ottocentesca[24], individuava l'esistenza di una «modalità europea» di narrazione della nazione operata attraverso i drammi storici. Secondo la storica, la storia nazionale di ciascun popolo, nel tradursi in rappresentazione drammatica, attingeva in realtà a un bagaglio di

[22] Cfr. A. Korner, *Per una svolta culturale e transnazionale*, in *Le città italiane dell'Ottocento*, a cura di S. Adorno, F. De Pieri, in «Contemporanea», 10, 2007, pp. 308-312; M. Isabella, *Il movimento risorgimentale in un contesto globale*, in A. Roccucci, *La costruzione dello stato-nazione in Italia*, Viella, Roma, 2012, pp. 87-107; G. Pécout, *Pour une lecture méditerranéenne et transnationale du* Risorgimento, in «Revue d'histoire du XIXe siècle», 44, 2012, pp. 29-47; *The italian* Risorgimento*: transnational perspectives*, a cura di O. Janz, L. Riall, numero speciale di «Modern Italy», XIX, 2014.

[23] A.-M. Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Il Mulino, Bologna, 2001 (ed. originale 1999). Le riflessioni relative al teatro sono a pp. 133-139.

[24] *Ivi*, p. 133.

immagini, personaggi, ambientazioni ed epoche storiche, di portata ed uso internazionali. La tesi sostenuta avvalorava non solo l'importanza avuta dal teatro di parola, specie dal dramma storico, nel farsi mezzo di rappresentazione nazionale ma prefigurava l'esistenza di una "transnazionalità" della pratica teatrale.

Nel corso del primo decennio del XXI secolo, l'interesse degli studiosi per il teatro è andato via via crescendo e le ricerche in campo internazionale si sono moltiplicate. L'attenzione posta a questo complesso oggetto d'indagine si è tradotta così in ricerche orientate verso una pluralità di direzioni; direzioni di cui si è cercato di fare il punto nella giornata internazionale di studi organizzata all'Università di Padova nel febbraio 2007[25]. Le diverse tematiche affrontate risultavano essere chiavi di lettura utili a comprendere i mutamenti che hanno attraversato l'Ottocento: le analisi della trasformazione del pubblico in Francia[26] e delle variazioni nell'edificazione dei teatri di Madrid e Barcellona[27], hanno messo a fuoco, da punti di vista differenti, i cambiamenti avvenuti nel tessuto sociale; una vista inedita di Catania, attraversata da elementi di cultura internazionale così come dai valori del Risorgimento nazionale, è stata proiettata attraverso l'insolito prisma dell'opera dei pupi[28]; infine, con l'esame della diffusione di uno speciale genere di produzione editoriale, le collane teatrali per l'infanzia, è stato possibile osservare da vicino una particolare forma di pedagogia civile, praticata nelle prime fasi di vita dello stato unitario, rivolta ai minori[29].

Tra gli studi appena menzionati, quelli che negli anni hanno conosciuto i maggiori avanzamenti insieme ad una maggiore risonanza internazionale, sono stati senza dubbio quelli condotti da Charle, distintisi per interpretazioni di grande spessore e per un approccio analitico comparativo di ampiezza europea. Con *Capitales culturelles, capitales symboliques*[30] e proseguendo per *Le temps des capitales culturelles*[31], lo storico francese ha eletto il teatro drammatico a speciale osservatorio attraverso cui analizzare la funzione culturale e simbolica esercitata nel XIX secolo dalle maggiori città europee (Parigi, Vienna, Berlino), le quali, grazie ai modelli culturali messi in campo, hanno assunto, in determinati periodi, la funzione di capitali culturali. Con la successiva e importante

[25] Gli interventi di questa giornata, svoltasi il 23 febbraio su iniziativa di Carlotta Sorba, sono poi confluiti in *Il secolo del teatro. Spettacolo e spettacolarità nell'Ottocento europeo*, numero monografico di «Memoria e Ricerca», 29, 2008, pp. 5-121.
[26] C. Charle, *Trasformazioni del pubblico teatrale in Francia e a Parigi nel XIX secolo: un tentativo di approccio indiretto*, in *ivi*, pp. 11-27.
[27] J. Moisand, *Dal tempio monumentale alla baracca da fiera: monumenti dello spazio urbano e luoghi teatrali a Madrid e Barcellona alla fine del secolo XIX*, in *ivi*, pp. 29-45. Successivamente ha pubblicato il volume *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théatral fin-de-siècle*, Casa de Velazquez, Madrid, 2013.
[28] B. Majorana, *Una città all'opera dei pupi. Catania nel pieno Ottocento*, in *ivi*, pp. 63-81.
[29] I. Piazzoni, *Bambini in scena. L'editoria teatrale per l'infanzia tra Otto e Novecento*, in *ivi*, pp. 83-99.
[30] *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe – XXe siècle*, a cura di C. Charle, D. Roche, Publications de la Sorbonne, Paris, 2002.
[31] *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècle*, a cura di C. Charle, Champ Vallon, Seyssel, 2009.

monografia, dal titolo *Théâtre en capitales*[32], il *focus* di una nuova indagine in chiave comparata si è spostato sul mondo teatrale stesso e sulle relazioni attorno a cui questo si costruiva, articolate tra sale, direttori, attori, autori, testi e pubblici. Dal vasto e dettagliato quadro presentato, allargato questa volta anche alla capitale inglese, è emersa una realtà teatrale in rapida espansione, in termini di offerta, concorrenza e di pubblico potenziale, che andava configurandosi, nella seconda metà dell'Ottocento, quale epicentro di una nascente società dello spettacolo. Se all'interno di questo panorama Parigi emergeva in posizione dominante di indiscussa capitale europea sia sul piano culturale, in senso lato, sia, nello specifico, sul piano teatrale[33], un ulteriore e recente studio[34], attraverso il quale Charle ha cercato di ricostruire una storia delle culture europee nel lungo Ottocento, ha messo in luce l'esistenza di tendenze comuni all'intero continente. Tramite un processo avviatosi con la Rivoluzione francese e compiutosi nel corso dell'Ottocento, si sarebbe verificato il passaggio, su scala europea, dall'*ancien* al nuovo regime culturale. Si tratta di un percorso che, interessando i più svariati campi della produzione culturale, ha coinvolto a pieno titolo anche il teatro drammatico. Una maggiore offerta teatrale, sia in termini di sale che di spettacoli, la modificazione del pubblico, dei suoi gusti e della sua composizione e una maggiore circolazione intra-europea dei testi, che vede il dominio assoluto di quelli francesi: sono questi i tratti, individuati da Charle, che hanno contraddistinto un processo di evoluzione culturale realizzatosi in maniera trasversale e transnazionale.

Il caso italiano, solo sfiorato dalle indagini pluridecennali appena rievocate, si presta ad essere terreno fertile di studio, anche al fine di coglierne la collocazione all'interno di questo spazio sovranazionale e di verificarne, pur senza perdere di vista le sue peculiarità, l'appartenenza ai fenomeni comuni ora indicati.

Partendo dalle molteplici sollecitazioni storiografiche che si legano al rinnovamento sopra descritto, questa ricerca intende individuare le molteplici connessioni esistite tra teatro di prosa e movimento risorgimentale, cercando di offrire una prospettiva analitica di ampio respiro. Fondamentale diventa dunque riuscire a far dialogare il piano locale e particolare nel quale si svilupperà l'analisi con una dimensione più ampia, sovranazionale, situando il caso italiano negli spazi che gli sono propri, vale a dire all'interno di un Risorgimento transnazionale e all'interno di ciò che Charle ha definito «spazio drammatico europeo». Perché questo sia possibile è necessario agire già sul piano metodologico, nell'individuazione delle coordinate spazio-temporali entro cui intendo approfondire l'indagine nonché delle piste lungo le quali farla procedere.

[32] Id., *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Albin Michel, Paris, 2008.
[33] Id., *L'attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle. Problèmes de comparaison*, in *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle*, a cura di C. Charle, Editions de la rue d'Ulm, Paris, 2004.
[34] Id., *La dérégulation culturelle*, cit.

I centri su cui si focalizzerà la ricerca saranno Milano e Bologna, piazze egualmente emblematiche, seppure per ragioni differenti. Se Milano si è affermata, a partire dalla fine del Settecento, quale più importante centro culturale, dando vita, nel secolo successivo, a un'attività teatrale senza eguali, Bologna[35] si è distinta quale piazza particolarmente attiva: molto frequentata dalle compagnie di giro, ricca di un'attività dilettantistica di qualità, è stata anche teatro di alcuni episodi significativi del Risorgimento italiano; episodi in cui la dimensione teatrale ha giocato un ruolo rilevante. Un'indagine a dimensione locale non sembra contrastare con le finalità di questa ricerca, al contrario: come ha sottolineato Axel Korner, è all'interno del contesto urbano e cittadino che prendono forma, traendo alimento anche dalle tradizioni locali, le identità nazionali, i cui miti fondativi assumono a loro volta valori e significati differenti a seconda dell'esperienza locale[36]. Mancando poi l'Italia, frammentata in più stati, di una vera e propria capitale culturale o teatrale di riferimento, è sembrato opportuno dare conto di più realtà.

Terzo polo dello spazio entro cui ci muoveremo è Parigi. Se nei primi decenni dell'Ottocento, la capitale francese ha rappresentato il centro da cui si è irradiata gran parte della produzione teatrale proposta nelle sale della penisola, negli anni Cinquanta divenne lo speciale palcoscenico da cui andò in scena la drammaturgia italiana. Dalla dimensione locale dunque la ricerca si allargherà a quella internazionale, sulle tracce di una prosa che tentò di portare anche oltralpe i valori del Risorgimento nazionale.

Nel tempo lungo dell'Ottocento europeo entro il quale la ricerca era suscettibile di essere sviluppata, è stato necessario stabilire dei limiti temporali che ne definissero più precisamente i contorni, individuati nel 1830 e nel 1859. Stabilire il *terminus a quo* dell'indagine non è stato immediato. Le origini di un teatro capace di farsi militante e in grado di rivolgersi a un pubblico sempre più ampio si trovano infatti in quello che è comunemente riconosciuto come "teatro giacobino"[37]; ritenendo tuttavia che allargare lo sguardo a un così ampio periodo sarebbe stata impresa troppo ardua (alle elaborazioni del triennio giacobino, seminali, si darà spazio in un paragrafo dedicato), si è scelto di collocare l'avvio della ricerca al 1830, in coincidenza non solo della rivoluzione parigina di luglio ma dell'avvio di una fase, che si sarebbe protratta lungo gli

[35] La città felsinea ha rappresentato il caso-studio di un importante lavoro di Axel Körner volto ad analizzare e connessioni esistite tra sviluppo politico, cambiamenti sociali e produzione culturale – in cui l'opera ha giocato un ruolo cruciale di auto-rappresentazione – , in un periodo di profonda trasformazione per l'Italia, cfr. A. Körner, *Politics of culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, Routledge, New York-London, 2009.

[36] Cfr. Id., *Per una svolta culturale e transnazionale*, in *Le città italiane dell'Ottocento*, a cura di S. Adorno, F. De Pieri, in «Contemporanea», 10, 2007, pp. 308-312; Id., *Politics of culture*, cit.

[37] L'argomento è stato ampiamente affrontato dagli storici del teatro, si veda P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990; G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, CLUEB, Bologna, 1985; V. Monaco, *La repubblica del teatro*, Le Monnier, Firenze, 1968 e, anche se datato, Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805). Studi e ricerche del Dott. Antonio Paglicci Brozzi*, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1887.

anni Trenta e Quaranta, particolarmente feconda per l'attività teatrale italiana: sulla scia di trasformazioni già verificatesi oltralpe, significativi mutamenti incisero infatti sulla geografia teatrale, sulla diffusione e sul miglioramento qualitativo della pratica artistica e sullo sviluppo di un'editoria specializzata che conobbe una vera e propria fioritura. Il 1859 ha coinciso invece con il momento di maggior popolarità della causa risorgimentale presso l'opinione pubblica internazionale nonché con l'apice del successo raggiunto dalla drammaturgia italiana dinanzi al pubblico raccolto nella capitale europea dello spettacolo.

La mia indagine si è sviluppata sondando un ampio apparato di fonti, di varia natura e reperite in diversi archivi cittadini. Una parte consistente di questo *corpus* è rappresentato dai periodici: la stampa milanese, bolognese e parigina, di natura specialistica, dunque di argomento teatrale, ma non solo, si è rivelata fonte particolarmente preziosa perché in grado di offrire da un lato, una narrazione quotidiana della situazione politica locale, nazionale e internazionale, dall'altro, attraverso le recensioni e i resoconti delle serate, un quadro dettagliato della vita teatrale cittadina. Con la stampa periodica cercherò di far dialogare altri generi di fonti, quali: cronache cittadine, capaci di offrire una descrizione in presa diretta della realtà locale, memorie, che restituiscono una visione personale, spesso emotiva, ma non per questo meno importante, di pagine di storia politica e/o teatrale, documenti d'archivio, sia documenti ufficiali, conservati in fondi istituzionali, sia documenti privati, appartenenti a fondi personali, quali carteggi o memorie. Ad arricchire il quadro, ci saranno poi tutta una serie di fonti di natura per così dire "teatrale": dalle locandine pubblicitarie agli omaggi poetici, dai repertori delle compagnie ai testi drammaturgici, alle collane teatrali, particolare prodotto editoriale che diventerà oggetto specifico d'analisi in un paragrafo dedicato.

Nell'individuare gli interrogativi coi quali approcciarmi alle fonti ho trovato una valida suggestione nelle indicazioni proposte da Françoise Decroisette[38], la quale, licenziando lo studio da lei curato in occasione del centocinquantesimo anniversario dell'unità italiana e dedicato alla produzione drammaturgica risorgimentale, invitava a ricercare tracce di Risorgimento in ciò che è stato definito «teatro dal basso». Indicazione ben collima con la scelta di privilegiare un'indagine di dimensione locale, e che che sollecita a fare luce su una produzione teatrale minore – prodotta da autori poco noti, anonimi o dimenticati, fatta anche di *pièces* scritte appositamente per mettere in scena gli avvenimenti in corso – mettendo a fuoco profili di personaggi secondari, che con la loro attività scenica o drammaturgica hanno giocato un ruolo nella trasmissione dei valori risorgimentali,

[38] *L'Histoire derrière le rideau. Ecritures scéniques du* Risorgimento, a cura di F. Decroisette, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

e analizzando la ricezione, al fine di misurare l'impatto che certi testi o certi eventi hanno avuto sulla società.

Alla luce di queste riflessioni, e cercando di istaurare un dialogo fecondo con la recente storiografia, nella prima parte della tesi, che si svilupperà lungo tre capitoli, compresi in uno spazio temporale che va dal 1830 alla metà degli anni Quaranta, cercherò di mettere a fuoco, a partire dalle realtà milanese e bolognese, l'evoluzione della pratica teatrale in un periodo di profonda e rapida trasformazione. Particolare attenzione sarà prestata, oltre alle peculiarità locali, alle convergenze stabilitesi tra modificazioni del pubblico, nella sua composizione sociale e nella sua sensibilità, offerta spettacolare e temperie politica. Attraverso l'analisi dei repertori, delle performance teatrali e delle riflessioni teoriche si cercherà di comprendere come una drammaturgia che sembrava sempre più orientata verso l'intrattenimento e il divertimento, anche in risposta a un particolare gusto tipicamente ottocentesco, riuscì a farsi militante[39]. Saranno poi indagate le vicende di tre teatranti-patrioti poco noti, sui quali poco o nulla è stato scritto. Agamennone Zappoli, Giuseppe Moncalvo e Savino Savini non rappresentano che un micro-campione di quanti, all'ombra della figura paradigmatica di Gustavo Modena, credettero nell'efficacia della pratica teatrale quale mezzo più opportuno per contribuire alla costruzione della nazione. In quest'analisi entreranno in gioco molteplici aspetti cari alla storiografia recente: il rapporto tra vita pubblica e privata, l'esame di linguaggi e istanze espressive, il sovrapporsi di identità locale e nazionale.

Il quarto capitolo, dedicato al lungo quarantotto, mostrerà come nel momento in cui il movimento nazionale uscì finalmente allo scoperto, l'adesione degli attori drammatici e di coloro che a vario titolo appartenevano al mondo del teatro recitato raggiunse una portata eccezionale. Si cercheranno dunque di comprendere le ragioni e gli esiti di una tale adesione, attraverso l'esame del repertorio messo in campo in questo periodo concitato, della funzione giocata dagli spazi teatrali e dalle vicende dei tre teatranti che in questa fase si fecero protagonisti. Osserveremo poi come il teatro si fece cronaca della storia presente attraverso quelle produzioni scritte quasi in concomitanza con gli eventi in corso. Si tratta di una drammaturgia dal dubbio valore letterario, che scomparve dai

[39] Riflessioni teoriche fondamentali in merito, oltre a quelle presenti in diversi lavori di Sorba, citati o analizzati in precedenza, così come nei lavori di Charle, al quale si aggiunge *Trasformazioni del pubblico teatrale in Francia e a Parigi*, in «Memoria e Ricerca», 29, 2008, si trovano in B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra stato e teatro*, Franco Angeli, Milano, 1989; C. Ruby, *L'age du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, La lettre volée, Bruxelles, 2007; C. Sorba, *Parigi 1841: l'età del teatro per gli occhi*, in P. Capuzzo, C. Giorgi, M. Martini, C. Sorba (a cura di), *Pensare la contemporaneità*, Viella, Roma, 2011; I. Moindrot, *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle époque*, CNRS Editions, Paris, 2006; V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, ETS, Pisa, 2013; V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

palinsesti col chiudersi della rivoluzione ma che raccolse una larghissima partecipazione popolare grazie anche alla sua efficacia comunicativa[40].

Nel quinto capitolo, che abbraccerà gli anni Cinquanta, il fuoco dell'analisi si sposterà su Parigi: saranno le *tournées* intraprese dalla compagnia guidata da Adelaide Ristori a consentire questa interessante apertura allo sguardo francese sul Risorgimento. Al di fuori di quanti si sono occupati della prima attrice[41], questa vicenda del teatro italiano all'estero è stata poco studiata. Oltre ad un testo dedicato alla drammaturgia italiana in Francia tra Otto e Novecento ormai datato[42], nuove e interessanti suggestioni sono state proposte da un saggio di Céline Frigau-Manning[43]. Questo studio rappresenta il primo tentativo di osservare l'immagine e l'opera della Ristori dal punto di vista francese, attraverso l'analisi della ricezione di due delle *pièces* proposte nel corso delle *tournées*. Tenendo conto anche di questo recente contributo, attraverso lo spoglio e l'analisi di alcuni periodici tenterò di analizzare come il pubblico parigino, non italiano, o solo in parte, e non italofono, o solo in parte, abbia accolto una drammaturgia, uno stile di recitazione, tematiche e raffigurazioni non necessariamente comprensibili. Porrò poi attenzione ai testi, in particolare ai tre sui quali meno si è indagato (*Camma* di Giuseppe Montanelli, *Giuditta* di Paolo Giacometti e *Cassandra* di Antonio Somma), attraverso i quali il pubblico entrò in contatto non solo con la produzione italiana contemporanea ma con una particolare rappresentazione d'Italia. Fondamentale sarà collocare quest'esperienza teatrale nel contesto storico cui appartiene, vale a dire al momento in cui la questione italiana divenne una delle cause più popolari nel dibattito internazionale[44].

---

[40] Studi di riferimento sulla dimensione comunicativa del lungo Quarantotto sono C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit.; D. Orta, *Le piazze d'Italia 1846-48*, Comitato di Torino dell'Istituto per lo studio del Risorgimento italiano, Carocci, Roma, 2008; A. Petrizzo, *Spazi dell'immaginario. Festa e discorso nazionale in Toscana tra 1847 e 1848*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, *Il Risorgimento*, cit., pp. 509-540.

[41] A. Valoroso (a cura di), *Ricordi e studi artistici*, Dino Audino Editore, Roma, 2005; T. Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, evviva l'Italia, evviva Verdi (1858-1861)*, Pisa, 2010; Ead., *Il Palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma, 2000.

[42] R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique Italien en France, 1855-1940*, Imprimerie Centrale de l'Ouest, La Roche-sur-Yon, 1959.

[43] C. Frigau-Manning, *Adelaide Ristori, bandiera di pace du Risorgimento? Le public parisien face à Francesca da Rimini et Pia de' Tolomei*, in F. Decroisette (a cura di), *L'histoire derrière le rideau*, cit., pp. 199-214.

[44] Per un inquadramento più generale sul Risorgimento visto dagli altri si veda: F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia D'Italia*, *III*, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973; *Il mondo ci guarda. L'unificazione italiana nella stampa e nell'opinione pubblica internazionali*, a cura di F. Cammarano, M. Marchi, Le Monnier, Firenze, 2011; G. Ferroni, M. Dillon (a cura di), *Il Risorgimento visto dagli altri*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2013; A. Toscano, *Vive l'Italie. Quand les français se passionnaient pour l'unité italienne*, Armand Colin, Paris, 2010.

I.

Alla ricerca di un teatro nazionale

1. Per un teatro a «soccorso della patria»: le premesse giacobine (1796-1799)

Nei decenni centrali dell'Ottocento, la dimensione elitaria ed edonistica dell'intrattenimento teatrale, che aveva caratterizzato la produzione spettacolare fino alle soglie del secolo, poteva ormai dirsi un lontano ricordo. Il ruolo occupato dal teatro all'interno della realtà sociale e culturale delle città italiane pre-unitarie era divenuto centrale, tanto che nel corso della lunga stagione risorgimentale il suo coinvolgimento nella lotta politica sarebbe diventato sempre maggiore. Per comprendere come fu possibile che da semplice mezzo di svago il teatro seppe farsi arte militante, politicizzata e capace di rivolgersi ad un pubblico rappresentativo di tutte le classi, è necessario risalire all'esperienza del teatro giacobino[45].

Fu in questa fase che presero avvio riflessioni, proposte ma anche pratiche che avrebbero conosciuto attuazione o approfondimento teorico nel corso dell'Ottocento. L'impianto concettuale alla base di quanto ideò, realizzò o tentò di realizzare il teatro giacobino è da ricondurre alle idee illuministe e al dibattito che queste alimentarono nei decenni centrali del Settecento. Le riflessioni avanzate da Jean-Baptiste D'Alembert e Denis Diderot, abbracciate e sviluppate, nel mondo tedesco, da Gotthold Ephraim Lessing, attribuivano al teatro un ruolo civile ed educativo, il quale avrebbe potuto espletarsi solo attraverso una riforma della drammaturgia in grado di dare centralità tanto agli attori quanto al pubblico, per fare dei primi dei veri professionisti – socialmente rispettati e tecnicamente preparati –, e del secondo un soggetto criticamente attivo[46]. In Francia e in Germania, presero forma, a partire dalle pagine teoriche elaborate dall'intellettualità illuminata, fenomeni teatrali carichi di rinnovamento – il cosiddetto "teatro della rivoluzione" e il teatro dello

[45] Con "teatro giacobino" s'intende tutto ciò che fu teorizzato e prodotto in ambito teatrale nel corso del periodo 1796-1805, ispirato all'esperienza rivoluzionaria francese. In queste pagine non sembra superfluo ripercorrere i nodi essenziali di questa fase così cruciale per i futuri sviluppi del teatro italiano. Per alcuni riferimenti bibliografici si rinvia alla nota 37. Sul termine giacobino e le sue differenti accezioni si rimanda a G. Pécout, *Il lungo Risorgimento. Nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Mondadori, Milano-Torino, 2011, pp. 50-51.

[46] Per un'analisi di queste riflessioni si rimanda a G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, cit., pp. 9-15, e a P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 11-16. Anche Carlotta Sorba ha ripercorso il dibattito settecentesco mettendo in luce il ruolo di primo piano attribuito al pubblico e le sue connessioni con le riflessioni relative alla costruzione della cittadinanza, vedi C. Sorba, *Audience teatrale*, cit., pp. 185-191, e Id., *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 5-9. Sul concetto di pubblico inteso nella doppia accezione di "pubblico di teatro" e di "popolo", la cui nascita si colloca nelle Ordonnances del 1672 di Luigi XIV, ha riflettuto C. Ruby, *L'age du public et du spectateur*, cit.

Sturm und Drang – che Paolo Bosisio ha riconosciuto e collocato «alle origini del moderno teatro europeo»[47].

Anche l'illuminismo italiano partecipò a questo dibattito[48]; in particolare, proposte di riforma teatrale furono elaborate dagli intellettuali raccolti intorno al periodico «Il Caffè»[49]: muovendo dalla condizione di mediocrità in cui versava il teatro italiano, le loro riflessioni affrontarono questioni come la drammaturgia, il ruolo e le responsabilità di attori e pubblico ma anche aspetti apparentemente secondari, quali l'architettura teatrale, o non propriamente di natura spettacolare, come la gestione dei teatri o la realtà politico-culturale italiana. Com'era già accaduto oltralpe e in area tedesca, anche nella penisola fu il pensiero illuminista a divenire terreno di coltura per un'attività teatrale rinnovata: qui trovarono origine le elaborazioni e le pratiche che avrebbero caratterizzato il teatro giacobino.

Con la prima campagna d'Italia del Direttorio, guidata da Napoleone Bonaparte e svoltasi tra la primavera del 1796 e la primavera del 1797, si aprì per l'Italia una fase che fu molto più di una semplice occupazione e dominazione straniera. La creazione delle repubbliche giacobine infatti, istiuite tra il 1797 e il 1799 sul modello francese, fu accompagnata da una straordinaria azione propagandistica ed educatrice[50]. I governi provvisori prima, i poteri effettivi delle nuove formazioni statali poi, spinti dalla necessità di politicizzare in tempi brevi il popolo all'ideologia repubblicana si avvalsero di una varietà di strumenti: dalla letteratura popolare alle feste di piazza, dai circoli costituzionali ai giornali. All'interno di questa pedagogia patriottica, anche le forme di espressione

[47] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 44. Per "teatro della rivoluzione" si intende la produzione teatrale fiorita insieme agli eventi del 1789, i cui precedenti si riconoscono nell'opera di Michel-Jean Sedaine, Louis-Sébastien Mercier e Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, e che trovava elaborazione esemplare nell'attività drammaturgica di Marie-Joseph Chénier e nella pratica attorica di François-Joseph Talma; si veda il recentissimo contributo di P. Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS Editions, Paris, 2017 e Id., *La voix et le geste révolutionnaire dans le théâtre patriotique (1789-1799)*, in P. Bourdin, M. Bernard, J.-C. Caron (a cura di), *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2005. Tra gli studi italiani si rimanda a P. Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Bulzoni, Roma, 1989, dove l'attenzione degli studiosi si pone anche sul significato spettacolare assunto dell'evento pubblico convertito in rappresentazione; G. Antonini Trisolini, *Il teatro della rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna, 1984; P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 44-83. Per un quadro generale sul movimento dello *Sturm und Drang*, ispirato a sua volta all'opera di Mercier e al quale appartennero anche Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller e August Wilhelm Iffland, si veda *ivi*, pp. 17-39 e N. Saito (a cura di), *Sturm und Drang: scritti critici*, Bulzoni, Roma, 1988.

[48] Riflessioni sulla necessità di riformare il teatro italiano erano già state sviluppate anche in pieno Settecento e nei primi decenni del secolo, per un rapido quadro si rimanda a G. Zanlonghi, *La riforma della tragedia nel Settecento. L'identità italiana a teatro*, in A. Ascenzi, L. Melosi (a cura di), *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, Olschky, Firenze, 2005, pp. 18-39.

[49] I contributi di Pietro Verri e di Pietro Secchi sono esaminati da G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, cit., pp. 15-19, e da P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 112-113; Bosisio ha analizzato anche il *Trattato* di Francesco Milizia, cfr. pp.117-120.

[50] Sull'educazione patriottica trasmessa tramite la letteratura divulgativa diretta al popolo ha scritto Luciano Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna, 1999; Id., *Mente, cuore, coraggio, virtù repubblicane: educare il popolo nell'Italia in Rivoluzione (1796-1799)*, Tirrenia stampatori, Torino, 1992.

artistica divennero un mezzo efficace di propaganda, in particolare il teatro[51]. Il vivace dibattito di cui fu oggetto finì così per assumere una nuova e rilevante connotazione: da argomento di discussione intellettuale divenne vero e proprio tema politico, intorno al quale si mise in moto «un'attività […] legislativa [contraddistinta da] uno sforzo straordinario e un onesto impegno di rinnovamento»[52].

Il 26 luglio 1796, sul «Termometro Politico della Lombardia», periodico pubblicato a Milano, comparve un progetto di riforme per il teatro firmato Francesco Saverio Salfi. L'intellettuale calabrese, che aveva raccolto l'idea illuminista del teatro quale primario strumento di educazione, propose un programma in tredici punti intitolato *Norme per un teatro nazionale*[53]. Il progetto di Salfi prevedeva l'istituzione di un teatro nazionale, ossia popolare, di tutti[54], amministrato dalla municipalità, perciò pubblico, liberato dalle speculazioni del circuito impresariale e, se non totalmente gratuito, il meno caro possibile. In questa proposta di riforma, particolare attenzione era posta, oltre agli aspetti amministrativi e organizzativi, al problema del repertorio e degli attori. Guardando principalmente al teatro di parola («il primo teatro della repubblica sia quello della declamazione»), Salfi riconobbe in primo luogo la necessità di costituire un repertorio rinnovato, composto da «soggetti drammatici i più cospiranti al bisogno», e, in secondo luogo, l'esigenza di formare attori «onesti ed abili», dotati di un «qualche talento», che potessero essere «considerati come gli organi più efficaci della pubblica istruzione»[55]. Che al teatro italiano mancassero sia gli attori che un repertorio, l'aveva riconosciuto prima di Salfi Vittorio Alfieri[56], ed era proprio dal repertorio, ossia dagli autori, che, per l'astigiano, bisognava ripartire: «quando ci saranno autori sommi», aveva scritto, «gli attori si formeranno a poco a poco da sé, per semplice forza di natura […] gli spettatori pure a poco a poco si formeranno il gusto, e la loro critica diventerà acuta in

[51] Esattamente come del corso del decennio rivoluzionario francese, dove il teatro divenne «un de sprincipaux vecteurs de la pédagogie politique», P. Bourdin, *Aux origines du théâtre*, cit., p. 7.
[52] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 111.
[53] *Norme per un teatro nazionale proposte dal cittadino Francesco Salfi*, in «Termometro politico della Lombardia», 6 termidoro, anno IV repubblicano (24 luglio 1796), riprodotto da Rosanna Serpa, *Francesco Saverio Salfi. Teatro giacobino*, Palumbo Editore, Palermo, 1975, pp. 159-161. Se con le *Norme* Salfi si poneva in primo piano tra i teorici attivi nel dibattito italiano intorno al teatro, le sue prime riflessioni sull'utilità degli spettacoli risalivano a un periodo antecedente alla Rivoluzione francese. Nel 1787, a Napoli, Per Vincenzo Flauto, pubblicò il *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto, ovvero riflessioni sopra alcune opinioni pregiudiziali alla pubblica o privata felicità fatta per occasione de' tremuoti avvenuti nelle Calabrie l'anno 1787 e seguenti*. Nella seconda parte, ai capitoli XIII e XIV (pp.143-153), riconosceva nei teatri una «scuola utilissima a' popoli», la sola in grado di sconfiggere i pregiudizi e la superstizione. Per un'analisi della parabola intellettuale e politica di Salfi si veda V. Ferrari, *Civilisation, laicité, liberté: Francesco Saverio Salfi tra Illuminismo e Risorgimento*, Franco Angeli, Milano, 2009.
[54] Sul significato da attribuire al termine *nazionale* nel pensiero di Salfi ha insistito Vanda Monaco, cfr. V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 20.
[55] R. Serpa (a cura di), *Francesco Saverio Salfi*, cit., pp. 159-160.
[56] V. Alfieri, *Parere sull'arte comica*, SEB 27, Torino, 1995, pp. 1-2. Alfieri affrontò il tema in tre scritti, che Bosisio ha definito tra «le pagine più illuminanti sull'argomento»: si tratta del citato *Parere sull'arte comica*, della *Risposta dell'autore a Ranieri de' Calsabigi* in *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Tomo I, Presso Niccolò Capurro Co'caratteri di F. Didot, Pisa, 1819, pp. LXI-LXXXVIII, e del *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Tomo V, cit., pp. I-CI, in particolare pp. LXXXIII-XC.

proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta». Oltre alla qualità recitativa degli interpreti, entrava nella riflessione di Alfieri una considerazione più generale sulla loro condizione sociale e morale: «gli attori diventeranno sottili ed esatti, a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati, liberi, e d'alto animo». Anche per Salfi, qualità recitativa e condizione sociale erano strettamente connesse, riconoscendo nella prima la causa e insieme la conseguenza della scarsa considerazione assegnata agli attori dalla società; al punto sesto delle sue *Norme* aveva scritto: «non è l'arte della declamazione che pone l'attore ai margini della società, ma è il modo di far teatro, il rapporto che si stabilisce fra gli attori e gli uditori, è il luogo che il teatro occupa nella società». Essendo, dunque, *status* professionale, sociale e morale facce distinte di una stessa medaglia, il miglioramento dell'una sarebbe stato alimento del perfezionamento dell'altra, in un mutuo avanzamento che avrebbe portato l'attore ad un livello di qualità globale ed esemplare. La presenza di interpreti di tal fatta diveniva, per Alfieri, passaggio essenziale perché si stabilisse un circolo virtuoso di reciproca crescita tra autori, attori e spettatori, fondamento di un teatro rinnovato e avviato alla perfezione. Per Salfi, solo un attore «distin[tosi] per […] probità» avrebbe potuto assolvere al ruolo centrale che lui stesso gli assegnava: in una riforma che riconosceva il teatro quale «scuola più rilevante del popolo», all'attore spettava un'«importante funzione di educazione sociale»[57].

Le idee di Salfi ispirarono un programma di riforme elaborato dal Governo Provvisorio della città di Brescia, che fu approvato, sotto forma di due provvedimenti legislativi, il 23 ottobre 1797[58]. La riforma prevedeva la costituzione di un teatro nazionale diretto e amministrato dal potere pubblico, guidato, nella sua gestione, dai «principi della democrazia». Il teatro sarebbe stato aperto tutto l'anno, e il biglietto d'entrata avrebbe avuto un «prezzo discreto onde poter facilitare l'ingresso a qualsiasi cittadino». Gli attori che avrebbero fatto parte della compagnia nazionale sarebbero stati scelti per la loro «cognita capacità e probità», mentre le opere da rappresentare sarebbero state selezionate tra «i migliori pezzi [posseduti dall]'Italia e [dalla] Francia nel genere tragico, comico, o medio», tra i quali sarebbero stati privilegiati quelli in grado di ispirare le «virtù repubblicane». Al punto settimo del decreto, si stabiliva un premio per tutti coloro che si fossero distinti nella produzione di nuovi testi o nella traduzione di buone opere francesi: stava nella qualità del repertorio e nella qualità degli attori la capacità del teatro di farsi «vera scuola di pubblica istruzione».

[57] V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 21.
[58] Si tratta del *Decreto per la riforma del teatro* e del *Piano disciplinare per la riforma del teatro* entrambi pubblicati sul «Termometro politico della Lombardia» e riprodotti da Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino,* cit., pp. 68-70.

Non passarono molti giorni dall'emanazione della riforma bresciana, che il direttorio esecutivo della repubblica cisalpina bandì un concorso[59] per un progetto sull'organizzazione dei teatri nazionali, per il quale era previsto un premio di quaranta zecchini. Partendo dal riconoscimento della miserevole condizione del teatro drammatico italiano e dalla necessità di trasformarlo in veicolo di educazione, gli autori dei progetti si trovarono concordi nel considerare essenziali sia l'ingresso gratuito a teatro, perlomeno per le classi più indigenti, sia l'abolizione della gestione privata e impresariale; una certa consonanza si stabilì anche nella difficoltà di concepire l'attuazione della nazionalizzazione teatrale: in questo caso, suggerimenti originali o efficaci dal punto di vista pratico scarseggiarono. Non mancarono invece proposte sul fronte della pratica teatrale. Davanti ad un panorama di compagnie nomadi di qualità perlopiù scadente, la soluzione era rappresentata dalla creazione di compagnie nazionali, sovvenzionate e controllate dallo stato, composte, almeno in un primo momento, da dilettanti, e perfezionate attraverso una formazione compiuta all'interno di scuole, anch'esse sostenute dallo stato. Tra i quattordici lavori presentati, nessuno soddisfece più di altri le aspettative, dunque non venne stabilito alcun vincitore. Il concorso fu riproposto nel marzo 1798 e, anche in questo caso, nessun candidato venne premiato. Tra i progetti trasmessi in questa occasione, tuttavia, merita attenzione un lavoro, ritenuto da Giovanni Azzaroni un «interessante e puntuale esemplificazione delle teorie – giacobine, aggiungo io – sull'organizzazione teatrale»[60]. Si tratta della *Memoria postuma sull'organizzazione dei teatri nazionali* firmata Melchiorre Gioia, presentata anonima e consegnata in ritardo rispetto ai termini previsti dal bando. L'organizzazione da lui proposta sembrava rispondere pienamente all'idea di teatro nazionale quale lo intendeva Salfi. Fine del teatro, argomentava Gioia, «è di eccitare l'entusiasmo per tutto ciò che v'ha di grande e di nobile nella società», di forgiare «uomini pronti a volare in soccorso della patria quando essa si trovi in pericolo» e di trasmettere al popolo «le virtù sociali e politiche». Più di ogni altra istituzione, il teatro poteva assolvere questo compito perché più di ogni altra istituzione era in grado di rivolgersi a tutti: se, sosteneva il piacentino, l'istruzione attraverso le scienze [era] «lent[a] e penos[a]», e rivolta a un «piccolo numero di persone», l'istruzione che si otteneva a teatro era «rapida e dilettevole», e si rivolgeva a «tutte le classi», questo perché il teatro parlava attraverso le emozioni e le sue «scosse scend[evano] ad agitare il cuore profondamente». Ma perché potesse davvero rivolgersi a tutti, proseguiva Gioia, perché

[59] La vicenda del concorso cisalpino è stata ampiamente analizzata da P. Bosisio. Per una lettura approfondita si rimanda perciò al suo *Tra ribellione e utopia*, cit., cap. III, pp. 213-272. Un altro concorso, bandito dall'Amministrazione Generale di Lombardia il 27 settembre 1796, intitolato *Quali dei governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia*, stimolò l'intellettualità non solo lombarda a elaborare riflessioni teoriche sul tema. In queste riflessioni alcune pagine furono dedicate al ruolo del teatro, a riprova della centralità ch'esso aveva assunto nel dibattito politico-culturale. I testi presentati sono stati raccolti da Armando Saitta, *Alle origini del Risorgimento: i testi di un celebri concorso (1796)*, 3 voll., Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma, 1964.
[60] G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, p. 85.

«po[tesse] fare al cuore l'assalto più violento» possibile, il teatro avrebbe dovuto innovarsi in molti suoi aspetti: il bisogno di riforma, scrisse, era «un grido universale». Il nuovo teatro nazionale, a gestione statale, avrebbe dovuto *in primis* liberarsi di eunuchi, di maschere, di interpreti di «nessun nome [e] di nessuna morale», in generale, di ogni malcostume, e consentire il libero accesso di tutti, eliminando qualsiasi forma di pagamento: «il teatro è più utile, più necessario delle scuole: dunque se non si mette in dubbio che le scuole debbono essere gratuite, non veggo – scriveva Gioia – perché se ne debba dubitare riguardo al teatro». Al fine di favorire l'«eguaglianza di tutti gli spettatori» si sarebbe dovuto intervenire sia sul repertorio, favorendo una tragedia accessibile anche a un pubblico incolto, aperta a tematiche moderne e di carattere patrio, sia andando a correggere l'architettura teatrale: solo all'interno di una struttura sferoidale e priva di palchetti, tutti gli spettatori avrebbero avuto le stesse possibilità visive ed uditive e «l'entusiasmo si [sarebbe comunicato] a guisa d'elettrica scintilla»[61]. Infine, un teatro siffatto, si sarebbe dovuto diffondere ovunque, «sopra tutti i punti della repubblica, con […] profusione».

Il concorso conobbe una terza edizione, bandita nel settembre dello stesso anno, e per la quale fu previsto un premio maggiorato a sessanta zecchini. Parteciparono otto concorrenti, tra i quali si distinse Luigi Gori, già estensore di un programma di riforme per il teatro modenese, al quale tuttavia non venne assegnato nessun riconoscimento poiché la consegna del progetto era avvenuta oltre la scadenza fissata dal bando.

Mentre l'azione legislativa e le proposte di riforma messe a punto in diverse città italiane[62] tentavano di dare un sostegno normativo al nuovo teatro, alcuni dei suoi principi cardine avevano già cominciato a trovare attuazione, in particolare, «l'idea del teatro come scuola per le moltitudini si riverberò nella pratica dilettantistica»[63]. Nel maggio 1796, a Milano, venne fondata la Compagnia dei Giovani Repubblicani, un'associazione culturale formata da un gruppo di giovani, il cui scopo era quello di diffondere gli ideali nati dalla Rivoluzione[64]. Verso la fine dell'anno, un'analoga

[61] Le proposte offerte da Gioia in merito alla riforma dell'architettura teatrale si inserivano perfettamente nel solco tracciato dalle idee illuministe. In Francia, due architetti, Etienne-Louis Bouillée e Claude-Nicolas Ledoux, tradussero in opera architettonica i principi illuministi sviluppati intorno al teatro. Si veda E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'Ottocento. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Bulzoni, Roma, 1984, pp. 12-16. Nello stesso volume sono raccolti alcuni saggi che alimentarono il dibattito sull'architettura teatrale nel corso dell'Ottocento, a dimostrazione di quanto il tema fosse tutt'altro che secondario.

[62] Oltre ai casi citati, Azzaroni ricorda una proposta elaborata da Giuseppe Lattanzi e sottoposta all'attenzione dell'istituto nazionale della Repubblica Romana (cfr. G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, p.100); mentre Federico Doglio cita il *Manifesto per l'istituzione di un teatro civico*, pubblicato a Venezia e alla cui redazione partecipò anche Ugo Foscolo (F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, Capelli, Bologna, 1960, p. 10).

[63] C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 35.

[64] Sugli atti costitutivi e i primi anni di attività della società si rinvia a S. Bajni (a cura di), *Due secoli 1796-1996. Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Viennepierre, Milano, 1996, pp. 15-18; P. Bigatto, R.M. Molinari, *L'attore civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Titivillus, Corazzano, 2012, pp. 30-38; e G. Martinazzi, *Accademia de' Filodrammatici di Milano (già Teatro Patriottico). Cenni storici del socio ed attore accademico Giovanni Martinazzi*, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1879, pp. 3-18.

Società, detta dei Patrioti, si costituì anche a Bologna[65]. Animatori di queste formazioni cittadine erano perlopiù giovani attori dilettanti, i quali, una volta ottenuta dalle autorità il permesso ad agire in una sede stabile[66], avviarono il loro esercizio, fatto di recitazione ma anche di ricerca, produzione e traduzione di testi.

L'idea del teatro rivolto a tutti, centrale, come abbiamo visto, nel dibattito intellettuale, trovò attuazione nell'esperienza di queste società, all'interno delle quali si cercò di applicare i valori cardine della Rivoluzione, in particolare quelli di democrazia e uguaglianza. L'apertura iniziale, prima ancora che verso il pubblico, fu fatta verso i potenziali attori: superati i limiti di una pratica che era stata esclusivamente maschile, i dilettanti allargarono l'attività anche alle donne, da sempre colpite da una severa condanna morale[67]; ciò accadde sia a Milano, dove le signore «organizza[vano] le serate» ma, allo stesso tempo, non «disdegna[va]no essere nel numero delle attrici»[68], sia a Bologna, dove fu pubblicato questo annuncio: «godono quivi pure le Cittadine que' medesimi diritti del Cittadino Accademico, onde animatele a farsi Attrici della Patria, in faccia della quale nulla perdono della loro virtù, anzi con nuova educazione si renderanno pronte a difenderne con intrepidezza l'onore e i diritti»[69]. Quando si trattò di stabilire in che misura il teatro si sarebbe rivolto ai cittadini, i Patriottici milanesi non ebbero dubbi e, nonostante la municipalità avesse loro proposto di far pagare l'ingresso, scelsero di promuovere lo spettacolo gratuito. Diversamente, a Bologna, il pagamento fu previsto ma il ricavato venne sempre destinato, nella sua totalità, alla beneficienza.

Stabiliti i principi fondativi delle proprie organizzazioni, le compagnie erano pronte ad andare in scena. L'opera scelta per la prima milanese, che avvenne il 15 agosto 1796, fu un *Guglielmo Tell* scritto da Giuseppe Bernardoni, uno dei fondatori dell'associazione, mentre la compagnia felsinea presentò, qualche mese più tardi, il *Bruto* alfieriano. Fu ancora un'opera di Alfieri ad animare una

[65] Un breve quadro sulla vicenda della Società Patriottica bolognese lo fornisce Marina Calore, in P. Busi (a cura di), *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, Comune di Bologna, Bologna, 2004, p.15-17. Ci furono altre esperienze locali: Azzaroni segnala la nascita di società patriottiche anche a Brescia e a Lecco (G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, p.113); sono tratteggiate, invece, le esperienze di area emiliana in M. Calore, *Feste in piazza e opere in teatro. Spettacoli nel triennio giacobino*, in *Il tricolore dalla Cispadana alla Cisalpina. Atti del convegno di studi storici per la celebrazione del bicentenario del Tricolore*, Aedes Muratoriana, Modena, 1998, pp. 245-256. Un quadro più generale è offerto da P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 319-364 che, oltre alle aree già citate si sofferma anche sulle realtà di Varese, Bergamo, Brescia, Venezia, Roma, Torino.

[66] La società milanese operò, in una prima fase, nel teatro situato all'interno dell'ex Collegio dei Nobili dei padri Barnabiti, in seguito, per via della riapertura del collegio nell'ottobre 1797, si trasferirono nella chiesa sconsacrata dei SS. Cosma e Damiano. I bolognesi ottennero il Teatro Marsigli, ribattezzato Teatro Civico.

[67] La partecipazione delle donne all'attività teatrale non avvenne senza polemiche; Bosisio, a titolo d'esempio, cita lo scritto di un cittadino veneziano che si espresse criticamente a riguardo (vedi *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 169), ma senza dubbio il tentativo, perseguito in questi anni, di ridare alla figura dell'attore – e dell'attrice – un certo grado di dignità civile e sociale fu il fondamento di un percorso di "affrancamento" che si sarebbe compiuto nel corso dell'Ottocento.

[68] V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 12.

[69] Pubblicato su «Il Repubblicano», n. VII, a. 1796, citato in P. Busi (a cura di), *In scena a Bologna*, cit., p.15.

delle serate di maggior successo della società lombarda: il 22 settembre 1796, alla messa in scena della *Virginia* presenziò Napoleone Bonaparte in persona. Lo spettacolo si svolse al teatro la Canobbiana, più adatto alle circostanze sia in termini di prestigio sia di capacità ricettiva: questa sala era in grado infatti di accogliere un pubblico numeroso, il quale, per l'occasione, ebbe la possibilità di accedere gratuitamente ad ogni ordine di posto, palchetti compresi. Stando alle cronache cittadine, la serata fu un vero trionfo: «Il popolo s'inebriò di sentimenti repubblicani […]. Virginia […] ci fece spargere delle lacrime non figlie di debolezza, ma di quell'odio santo contro la tirannia che piangendo di rabbia s'arma di pugnale. Gli attori del Teatro Patriottico recitarono con slancio, con passione, con convinzione»[70]. Antitirannica, la *Virginia* appariva l'opera più appropriata a diffondere gli ideali repubblicani e l'amore per la libertà: insieme al *Bruto* e alle altre *pièces* di ambientazione romana dell'astigiano, fu tra le tragedie più rappresentate del triennio.

Come si può intuire dai titoli proposti per le prime rappresentazioni, le società patriottiche delle due piazze cisalpine predilessero, all'interno dei loro repertori, proprio la drammaturgia alfieriana, ma non si trattò di casi isolati, al contrario: quello che si andò diffondendo tra le scene dei "teatri patriottici" italiani può essere definito, prendendo in prestito un'espressione di Giovanni Bustico, un vero e proprio «culto per Vittorio Alfieri»[71]. In effetti, la sua produzione tragica finì spesso per costituire, da sola, la quasi totalità del repertorio delle nuove formazioni cittadine. Riconosciuto quale voce più rappresentativa dei valori democratici e repubblicani, Alfieri si trovò così ad indossare i panni del poeta giacobino per eccellenza: «le [sue] tragedie messe in scena dai giovani dei teatri patriottici», hanno scritto Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, «ricev[ettero] 'il non desiderato onore d'esser considerate il vessillo del teatro giacobino'. L'autore [era] infatti violentemente antigiacobino»[72]. Le sue opere, elette loro malgrado a modello tragico esemplare, conobbero anche, al fine di adattarle ancor meglio al ruolo assegnatogli, una sorta di «giacobinizzazione»[73]. Attraverso l'intervento sui testi, che poteva spaziare dalla variazione di singoli termini, al rimaneggiamento di interi versi o all'aggiunta di prologhi esplicativi in apertura delle messe in scena, si andavano a «trasformare le opere [di Alfieri] in strumenti di battaglia e di propaganda politica»[74].

[70] A. Manzi, *Il teatro di Vittorio Alfieri in Repubblica e nella monarchia napoleonica*, in «Il Giornale di politica e letteratura», nn.11-12, 1935, pp. 553-554, citato in P. Bigatto, M. Molinari, *L'attore civile*, cit., p. 30.
[71] All'esperienza del teatro patriottico milanese, G. Bustico dedicò un breve saggio intitolato *Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri*, Napoli, Tip. Melfi & Joele, 1904.
[72] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 17. A loro volta, i due autori citano C. A. Vianello (cfr. nota 8).
[73] Termine usato da Vanda Monaco per definire la prassi diffusa di alterare i testi per meglio adattarli all'ideologia politica dominante, cfr. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 29.
[74] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 373.

In attesa che la drammaturgia italiana producesse testi originali, adeguati alle finalità che si poneva il teatro giacobino, le società patriottiche rivolsero la loro attenzione al repertorio rivoluzionario francese, anche per rispondere alla richiesta di novità che una drammaturgia riformata necessitava e che un pubblico sempre più coinvolto ed appassionato reclamava. Tra le opere provenienti d'oltralpe che ebbero maggior successo figurano *Charles IX, ou l'école des Rois* e *Fénélon ou les Religeuses de Cambrai*, entrambe composte da Marie-Joseph Chénier, considerato uno dei più rappresentativi e attivi autori del teatro della rivoluzione[75]. Attraverso le sue tragedie storico-politiche, Chénier, abbracciando interamente le teorie illuministe, si impegnò a fare della creazione teatrale un veicolo di formazione morale: in un teatro elevato a «tribuna» e «scuola primaria» per il popolo, la rappresentazione doveva trasformarsi nello strumento di una nuova pedagogia civile: «dans une belle pièce de théâtre, le plaisir amène le spectateur à l'instruction sans qu'il s'en aperçoive ou qu'il puisse résister»[76]. Proprio il *Fénélon* aprì il carnevale bolognese del 1798: non fu la società patriottica a metterlo in scena ma una compagnia di giro, la Paganini-Pianca, al Teatro Zagnoni, riscuotendo un buon successo. L'esito favorevole che riuscirono ad ottenere i drammi di Chénier incentivò ancor più la diffusione in Italia di opere transalpine, fenomeno che si sarebbe dilatato nel corso dell'Ottocento.

Traendo ispirazione dai componimenti francesi e sollecitata dalle nuove norme, che in diverse città promuovevano una produzione rinnovata, la drammaturgia italiana cominciò a popolarsi di nuove creazioni. Una larga schiera di drammaturghi, professionisti, dilettanti o improvvisati, si avventurò nella stesura di testi teatrali, desiderosa di dare voce alle virtù repubblicane e fare dello spettacolo uno strumento di educazione civile e morale. I nuovi autori giacobini, assumendosi il compito che il nuovo teatro gli assegnava, diedero vita a una produzione copiosa e varia anche se di scarsa qualità letteraria. L'aspetto poetico dei testi veniva infatti sacrificato a vantaggio del più alto fine pedagogico-politico: il risultato fu la diffusione di opere uniformate alla retorica dell'ideologia dominante, deboli dal punto di vista drammaturgico, e che fecero della tragedia classica e del dramma borghese (i generi più frequentati) dei «contenitori entro cui versare, senza troppi scrupoli, tematiche nuove allo scopo di conseguire i risultati che teorici e legislatori fervidamente auspica[va]no»[77]. Accanto al teatro rivoluzionario francese, tra i modelli di riferimento della fiorente letteratura teatrale, un posto di primo piano spettava, come si è accennato, a Vittorio

[75] *Charle IX* è considerato «manifeste de la tragedie patriotique», si veda il paragrafo dedicato da P. Bourdin, *Aux origines du théâtre*, cit., pp. 61-68 (la cit. è a p. 53). Sul contributo di Chénier si veda anche R. Tessari, *Dai lumi della ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 286-290; Id., *La ghigliottina e il vulcano. Sacrifici umani per l'edificazione teatrale del citoyen*, in P. Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, cit., pp. 85-110; e M. Mazzocchi Doglio, *Apologia della rivolta: da Chénier a Laya*, in *ivi*, pp. 251-267.
[76] M. J. Chénier, *De la liberté du théâtre en France*, citato in R. Tessari, *La ghigliottina e il vulcano,* cit., p. 89.
[77] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 377-378.

Alfieri: in qualità di "vessillo del teatro giacobino", la sua tragedia venne eletta a esempio da imitare. Tra le opere d'influenza alfieriana maggiormente riuscite, si contano la *Virginia Bresciana* di Salfi, *La Giulia ossia l'interregno della Cisalpina* di Goia e *Orso Ipato* e *I baccanali di Roma* di Giovanni Pindemonte[78]. Accomunate dall'aver innalzato il popolo a protagonista, queste tragedie racchiudevano nelle loro scene gli argomenti tipici della drammaturgia rivoluzionaria: l'aspirazione alla libertà e alla democrazia, la lotta contro la tirannia, l'esaltazione dei valori repubblicani, riproposti sia in chiave politica attuale (*La Giulia*) sia in una veste più classica, e inseriti all'interno di trame dalla semplice comprensione. Se tra i testi indicati, si distinse, per il suo valore particolarmente didattico, la *Virginia Bresciana*, considerata «modello nel panorama del teatro giacobino», l'opera che si merita, secondo Azzaroni, il titolo di «bandiera» del nuovo teatro è tuttavia un'altra: creazione dello stesso Salfi, si tratta de *Il general Colli in Roma ovvero il ballo del papa*, pantomimo andato in scena alla Scala di Milano il 25 febbraio 1797. L'opera, il cui soggetto era tratto dall'attualità politica[79], raccoglieva «i temi ideali dei drammaturghi giacobini, dalle polemiche contro il papato ai vizi dei nobili, dal servilismo degli aristocratici alla stupidità […] dei militari fedeli all'Austria, […] dalla fede repubblicana che illumina le coscienze, agli ideali rivoluzionari»[80], e la sua messa in scena provocò un grande clamore. Preparata con attenzione, la sua prima fu accompagnata da una profusione di libretti: il pubblico accorse numerosissimo e rispose con entusiasmo alla rappresentazione[81].

Il genere pantomimo acquistò, all'interno del teatro giacobino, uno spazio sempre più rilevante: ma se Vanda Monaco ha attribuito questa diffusione alla volontà dei governanti di moderare gli eccessi democratici e libertari, offrendo spettacoli che divertissero il popolo[82], Paolo Bosisio ha scritto che questo genere si affermò, in molti casi, come «evento dotato di forti intenzioni propagandistiche e politiche»[83]. I contenuti de *Il Ballo del papa*, strettamente legati alla vicenda rivoluzionaria, non lasciano dubbi circa la sua funzione propagandistica: forse, la stretta relazione della rappresentazione con gli sviluppi politici del presente, e l'inedita messa in scena del papa e di figure religiose, spinse Salfi a scegliere il ballo quale forma di spettacolo più comprensibile e fruibile anche da un pubblico non colto. L'affermazione di Monaco non è tuttavia errata: con il

[78] Un'analisi puntuale di queste opere, e di altre, è offerta da Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, cit., pp. 145-360.
[79] Il testo della *Virginia bresciana* e il libretto de *Il general Colli in Roma* sono riprodotti da R. Serpa, *Francesco Saverio Salfi*, cit., pp. 25-91.
[80] G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, cit., p. 277-278.
[81] Riferisce Paolo Bosisio che durante la serata ci furono anche dei disordini ma non si trattò di un caso isolato: sui disordini accaduti nelle sale milanesi ha fatto un breve quadro Egidio Bellorini, *Disordini in teatro a Milano al tempo delle Repubbliche Cisalpina e Italiana (1796-1804)*, in «Archivio storico lombardo», VIII, 1907, pp. 116-140.
[82] V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 48.
[83] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 388.

ritorno dei francesi, dopo l'interregno austro-russo, si aprì per il teatro giacobino una nuova fase, meno politicizzata, e le scene ripresero a popolarsi di *pièces* di puro intrattenimento.

Un segnale del mutamento in atto, lo si può cogliere nella vicenda di un'altra opera appena richiamata, *La Giulia* di Melchiorre Gioia. Il testo, scritto nel 1801, fu destinato dall'autore alla Società Patriottica milanese, la quale tuttavia non operò mai alla sua messa in scena[84]: i contenuti attuali e lo spirito antinobiliare e anticlericale che animavano il dramma cominciavano forse a stridere con la normalizzazione politica in atto, la quale si sarebbe tradotta, in termini di repertorio, nella diffusione di un numero sempre maggiore di opere disimpegnate. Se dunque il repertorio del Teatro Patriottico cominciò, dal 1800, a perdere la sua carica propagandistica[85], distanziandosi dalle prerogative originarie dell'ideologia giacobina, altri aspetti dell'attività tradussero in pratica concreta alcuni dei suoi principi. Quando la Società dovette cambiare sede, trasferendosi nella Chiesa sconsacrata dei SS. Cosma e Damiano, realizzò un teatro rispondente agli ideali sostenuti dall'intellettualità democratica: dall'ampio palcoscenico, la sala poteva contenere fino a mille persone, di cui ottocento sedute, distribuite tra platea e quattro ordini di logge aperte; nell'«intento di esprimere eguaglianza», le logge andarono a sostituire i tradizionali palchetti, e anche le decorazioni furono ridotte al minimo[86]. Insieme all'architettura, l'altro aspetto sviluppato in coerenza con i principi giacobini fu la ricerca della qualità recitativa. I membri della Società, che nel 1805 cambiò nome in Accademia dei Filodrammatici, fecero richiesta di un istruttore che potesse guidare gli attori nella loro preparazione, dando vita così, all'interno dell'istituzione, a una vera e propria scuola di declamazione sovvenzionata dallo stato[87].

Rispetto a quanto accadde a Milano, la Società patriottica bolognese ebbe una parabola differente[88]. L'esperienza, cominciata, come si è ricordato, agli inizi del 1797, durò circa due anni. L'entusiasmo che accompagnò le prime rappresentazioni – dominate, almeno nel corso della prima stagione, dai titoli alfieriani – andò via via calando: il pubblico, costantemente alla ricerca di novità, dimostrò di favorire gli spettacoli proposti dalle altre sale cittadine. Se si esclude Alfieri, infatti, il teatro giacobino non entrò mai a far parte della programmazione della Società, la quale preferì dedicarsi ad autori come Goldoni, Molière, Voltaire e a qualche dramma per musica. Il nuovo teatro, a Bologna, fu praticato dalle compagnie di giro. Tralasciando le opere dell'astigiano, una delle prime *pièces* giacobine ad andare in scena fu *La rivoluzione*, rappresentata dalla Compagnia Battaglia al Teatro Zagnoni. La commedia, di autore anonimo, presentata per la prima volta nel

[84] Il fatto è riferito da F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p. 11-14.
[85] Cfr. *Elenco di tutte le produzioni drammatiche eseguite sulle scene del Teatro Patriottico*, in G. Martinazzi, *Accademia de' Filodrammatici di Milano*, cit., pp. 114-119.
[86] Cfr. *ivi*, pp. 28-32.
[87] Il primo istruttore fu Pietro Napoli Signorelli, che restò in carica dal 1801 al 1807; i suoi successori, fino alla fine del XIX, secolo sono indicati *ivi*, pp. 42-45. Cfr. anche P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit., pp. 314-315.
[88] Cfr. P. Busi (a cura di), *In scena a Bologna*, cit., pp. 15-17, 22-34.

giugno 1797, fu un vero successo: replicata diverse volte, passò dallo Zagnoni al Comunale dove il pubblico, che accorse sempre numeroso a questa rappresentazione, poté entrare gratuitamente. Il trionfo dell'opera fu tale che già ai primi di luglio ne circolava il testo, stampato e messo in vendita[89]. A questa, seguirono altre produzioni contemporanee: dai titoli emblematici, come *I doni patriottici* o *Il matrimonio democratico*, riuscirono a riscuotere l'entusiastica approvazione dell'uditorio. L'anno successivo, sempre al teatro Zagnoni, approdarono le più note produzioni francesi, le chéneriane *Charles IX* e *Fénélon*, insieme a una delle più significative novità del panorama italiano, *Orso Ipato* di Pindemonte; offerte dalla Compagnia Paganini-Pianca, le tragedie ottennero tutte un «successo travolgente». Presentata dalla Compagnia Goldoni-Andolfati, raggiunse Bologna anche la *Virginia Bresciana* di Salfi: recitata nella primavera del 1799, fu l'ultima opera del cartellone giacobino ad andare in scena.

Nella stessa stagione, le truppe austro-russe della seconda coalizione antifrancese conseguirono una serie di vittorie militari nei territori del nord Italia segnando la fine dell'esperienza delle repubbliche giacobine. Solo un anno dopo, la seconda campagna d'Italia riportò la Francia di Napoleone, ormai primo console, a dominare sulla penisola. Nel volgere di pochi anni, l'ex generale diventò imperatore (1804) e la Repubblica Italiana, costituita nel 1802, fu trasformata nel Regno d'Italia (1805).

In questa fase, con l'arrivo degli austro-russi, che posero una brusca battuta d'arresto all'attività teatrale qual'era stata nell'ultimo triennio, e con il successivo ritorno dei francesi, lo slancio politico che aveva caratterizzato le scene lasciò spazio a un generale disimpegno. Il nuovo orientamento politico inaugurato da Napoleone, che eliminò ogni libertà politica, soffocò la stampa e neutralizzò gli organi previsti dalla Costituzione, spazzò via anche il teatro che lui stesso, negli anni della Cisalpina, aveva fortemente sostenuto. Attraverso una serie di provvedimenti[90], si attuò ciò che Bosisio ha definito un «rovesciamento pressoché totale della cultura teatrale»: pur rimanendo il teatro uno strumento politico, gli fu assegnata una nuova funzione: da veicolo degli ideali democratici e repubblicani fu trasformato in mezzo di «sostegno del riflusso culturale e della reazione»[91]. Il teatro giacobino fu dunque un'esperienza transitoria. Ma se la sua comparsa nei teatri

[89] M. Calore, *Feste di piazza e opere in teatro,* cit., p. 259.

[90] Nel 1803, fu istituito il Magistrato di Revisione (commissione composta da tre membri) con il compito di controllare preventivamente le opere destinate al teatro. Nel 1805, questo magistrato fu sostituito dall'Ufficio centrale per la libertà di stampa, dipendente dal Ministero dell'Interno. Nel 1811, vennero redatti l'*Elenco delle rappresentazioni drammatiche ammesse per i teatri del Regno d'Italia* e l'*Elenco delle rappresentazioni escluse*, con relative *Appendici,* conservati in ASMi, Fondo Atti di governo, serie Spettacoli pubblici, c.1.

[91] P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia,* cit., pp. 410-411. Sulla censura applicata in Francia in epoca napoleonica e nel decennio post-rivoluzionario si veda V. Granata, *Politica del teatro e teatro della politica. Censura, partiti e opinione pubblica a Parigi nel primo Ottocento*, Unicopli, Milano, 2008, pp. 2-53.

italiani fu fugace, il lascito che trasmise rappresentò, al contrario, qualcosa di duraturo, capace di influenzare irreversibilmente l'attività teatrale, intesa nella sua accezione più ampia.

2. Tra teatro civile e teatro di festa

L'impulso al rinnovamento, l'allargamento verso un pubblico – di spettatori, attori e scrittori – sempre più ampio e vario, e la politicizzazione delle scene determinarono l'affermarsi di una pratica teatrale più viva, diffusa e territorialmente radicata. L'aspetto più visibile del mutamento in atto fu la proliferazione degli spazi teatrali[92]. A Bologna, nel primo quindicennio del secolo, vennero edificati cinque nuove teatri: il teatro del Corso, costruito nel 1802 e inaugurato tre anni dopo; il Teatro della Concezione, conosciuto come il teatro dei Dilettanti di via Saragozza, aperto nel 1808; l'Anfiteatro San Lorenzo e l'Arena del Sole, entrambi dedicati agli spettacoli diurni, che avviarono l'attività nel 1809 e nel 1810; e il teatro Contavalli, inaugurato nel 1814. Nello stesso periodo, Milano si popolò di un numero ancor più consistente di nuove sale: ad avviare questa fase di fioritura fu il già citato teatro Patriottico (o Accademia dei Filodrammatici), inaugurato nel 1800, al quale fecero seguito, a tre anni di distanza, il teatro Santa Radegonda e il teatro Carcano; il teatro Lentasio, il teatro Fiando e l'Anfiteatro dell'Arena aprirono al pubblico rispettivamente nel 1805, 1806 e 1807; un secondo anfiteatro, dei Giardini Pubblici, fu inaugurato nel 1809, mentre l'anno seguente iniziarono la loro attività il teatro della Stadera e il teatro del Gambero; nel 1811 aprì la sala del teatro San Romano e, sul finire del 1813, offrì la sua prima rappresentazione il teatro Re.

All'interno di questa nuova geografia teatrale cittadina, l'offerta spettacolare si ampliò, diversificandosi per genere o per pubblico di riferimento: se le arene e gli anfiteatri, grazie alla loro attività diurna, divennero meta preferita di un *audience* perlopiù popolare, altri teatri si distinsero per la programmazione proposta, come il milanese Fiando, che fu sede del teatro delle marionette, amatissimo e frequentato da un pubblico socialmente vario.

La moltiplicazione degli spazi teatrali fu incrementata anche da una maggior diffusione della pratica dilettantistica. Come si può intuire dal nome attribuitogli dai bolognesi, il teatro dei Dilettanti di via Saragozza fu aperto proprio su richiesta di alcune formazioni amatoriali e divenne sede dei Filodrammaturgi; il teatro Contavalli offrì per anni ospitalità alle compagnie di dilettanti: prima accolse le rappresentazioni degli stessi Filodrammaturgi poi fu scelto come sede provvisoria

[92] Sul fenomeno si veda C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma*, cit., e Ead., *Espaces urbains et constructions théâtrales dans l'Italie romantique*, in H.E. Bodeker, P. Veit, M. Werner (a cura di), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlino, 2008, pp. 101-122. Le informazioni che seguono, relative ai teatri bolognesi e milanesi, sono tratte dalle relative schede presenti in P. Busi (a cura di), *In scena a Bologna*, cit., pp. 129-441, e P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 103-158.

dei Concordi. Anche teatri di più antica fondazione si aprirono all'attività non professionistica, come il teatro Felicini che, dal 1804, ospitò una compagnia nota quale Accademia di dilettanti del Felicini. Se, a Milano, la più importante realtà non professionistica fu quella dell'Accademia dei Filodrammatici, non fu tuttavia l'unica, né il suo teatro la sola sede. Sin dall'inizio del secolo un gruppo di amatori aveva offerto recite gratuite in un fabbricato posto sul retro dell'Osteria del Gambero; raccolti nell'Accademia filodrammatica degli Intraprendenti, guidata da Giuseppe Moncalvo, gli attori ottennero di agire in una sede dignitosa dal 1810, quando il locale fu trasformato in una vera e propria sala teatrale che prese il nome di teatro del Gambero. Altre compagnie di dilettanti si avvicendarono, invece, sui palcoscenici del teatro San Romano, che nacque per ospitare spettacoli ottici e meccanici, e del teatro San Simone, attivo dal 1776.

L'intensificazione dell'attività teatrale promossa nel periodo giacobino non produsse solo una presenza più capillare di sale e un incremento della recitazione amatoriale: un altro esito di questa breve ma feconda fase, fu lo stabilirsi di «una maggiore consuetudine diffusa con le pratiche teatrali stesse»[93]. A ciò concorsero sia l'allargamento della fruizione spettacolare verso un pubblico sempre più ampio, sia la maggior diffusione della pratica alla scrittura drammatica, esercizio che era stato promosso e incoraggiato dai governi repubblicani. Tutti questi fenomeni, lungi dall'esaurirsi nel volgere di breve tempo, avrebbero conosciuto un'ulteriore amplificazione nel corso dei decenni centrali dell'Ottocento.

All'interno di un panorama teatrale vivace e in rapida espansione, si andò affermando, insieme all'aumento di popolarità del melodramma, una drammaturgia incentrata su commedie romanzesche e *pièces* definite "spettacolose". Di origine letteraria (le commedie romanzesche) o meno, queste opere proponevano lo stesso tipico intreccio, generalmente elementare e sviluppato intorno alle avventure di un protagonista semplice e virtuoso – solitamente femminile – costretto ad affrontare innumerevoli difficoltà. Adattamento italiano del genere *mélo*[94], questi drammi offrivano colpi di scena e facili passioni, insieme all'immancabile lieto fine, all'interno di rappresentazioni in cui né i personaggi né l'antitesi bene/male mostravano sfumature. Ancor meno curate nella trama, nella struttura e nella raffigurazione dei personaggi, le cosiddette "azioni spettacolose" ruotavano attorno a momenti corali, quali assedi o battaglie, *focus* di narrazioni elaborate, più o meno verosimilmente, su vicende di noti personaggi storici. Gli autori italiani più attivi in questo genere furono Francesco

[93] C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 40.

[94] Il momento di fondazione del genere *mélodrame* è collocato alla prima messa in scena di *Coelina, ou l'enfant des mystères* di Guilbert de Pixérécourt, all'Ambigue Comique, nel 1800. Riconosciuto come esito e rappresentazione del disordine lasciato dalla rivoluzione, il genere si diffuse codificando i propri elementi formali (emotività e gestualità enfatizzate, intrecci fondati sull'opposizione malvagio tirannico/innocente virtuoso, risolti sempre con la vittoria di quest'ultimo, e grande uso di dispositivi visuali e musicali), elementi che, nella drammaturgia italiana, si ritrovano proprio nel genere romanzesco-spettacoloso. Sull'evoluzione e il dibattito che si sviluppò attorno al nuovo genere si veda C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., in particolare cap. II, pp. 42-73.

Antonio Avelloni, Antonio Simeone Sografi e Camillo Federici. Particolarmente apprezzati, questi autori furono i più rappresentati sulle scene milanesi e bolognesi negli anni compresi tra il 1806 e il 1814[95]. Tra commedie, farse e *pièces* assimilabili al genere romanzesco-spettacoloso, si diffusero le opere di autori transalpini, come Alexandre Duval e Louis-Benoit Picard; indubbiamente, l'attività della Compagnie Impériale d'Acteurs Français diretta da Madame Raucourt[96] concorse ad incidere sul numero di messe in scena di testi francesi, la cui presenza stava tuttavia registrando un sensibile aumento: in traduzione o sottoforma di modello per liberi adattamenti, questi drammi entrarono a far parte dei repertori delle compagnie italiane, di giro o accademiche che fossero. Mentre si affermavano i drammi *larmoyants* del tedesco August von Kotzebue, nella commedia continuarono ad avere un certo spazio i classici Goldoni e Molière. La tragedia, dopo i trionfi giacobini, conobbe un periodo di riflusso: se i nomi in cartellone si ridussero a pochi, quali Monti e Voltaire, la fortuna di Alfieri si scontrò con la censura: alla *Virginia* e al *Bruto* si andarono a sostituire la *Merope*, *Antigone* e *Polinice*[97].

Questo tipo di repertorio, fatto principalmente di commedie, componimenti e traduzioni francesi, e drammi spettacolosi, avrebbe dominato le scene del teatro di prosa, senza sostanziali mutamenti, almeno per i primi tre decenni del secolo.

La sconfitta di Napoleone e il ritorno dei legittimi sovrani non colpì la prassi teatrale che continuò ad avanzare secondo le direttrici finora descritte, sia in termini di drammaturgia sia di allargamento della fruizione spettacolare. Nel periodo compreso tra il 1815 e il 1830, si

[95] Il dato per la piazza milanese è stato quantificato da P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi in *Il teatro drammatico a Milano*, cit., p. 561. Con un totale di 459 messe in scena, l'autore più rappresentato risulta Camillo Federici, seguito da Avelloni, con 281 opere, e Sografi, che ne conta 242. Su Bologna, per la quale non esistono conteggi di questo tipo, ho analizzato i documenti presenti nel Fondo Teatri e Spettacoli (BCABo) relativi ai teatri attivi nel periodo preso in considerazione. Si tratta di avvisi di spettacoli andati in scena ai teatri Comunale, della Concezione, Contavalli, Corso, Marsigli e Felicini (una nota: le sale non sono egualmente rappresentate, né sono coperti tutti gli anni). Gli avvisi relativi agli spettacoli di prosa contano un totale di 51 titoli, di cui 19 rimasti anonimi (la ricerca dell'autore, quando mancante nell'avviso, non ha sempre dato buon esito). Tra i 32 titoli con autore, i più rappresentati risultano Avelloni, con 5 opere, Sografi con 4, Federici e Francesco Albergati Capacelli, con 3. Seguono Carlo Goldoni e Filippo Casari con 2.

[96] Costituita a seguito dell'emanazione di un decreto il 10 luglio 1806, la compagnia fu attiva per lo più a Milano dal 1806 al 1814. Alcune *tournées* la portarono ad agire nelle principali città del Regno d'Italia. A Bologna, fu presente, stando ai dati ricavabili dai documenti presenti nel Fondo Teatri e Spettacoli, nel gennaio-marzo 1809 (teatro Felicini), ottobre-gennaio 1809-10 (Marsigli), novembre-dicembre 1810 (Marsigli), novembre 1812 (Marsigli). Il repertorio proposto fu sempre totalmente francese; tra gli autori più rappresentati: Molière, Picard, Duval, Beaumarchais.

[97] Nell'*Elenco delle rappresentazioni drammatiche ammesse per i teatri del Regno d'Italia* e relativa *Appendice* sono presenti 12 opere di Alfieri: 6 senza osservazioni particolari (*Alceste II, Antigone, Filippo, Merope, Mirra e Saul*) e 6 accompagnate da note di omissioni e si tratta di: *Agamennone, Don Garzia, Oreste, Rosmunda, Polinice, Sofonisba*. Sulla rappresentazione di Alfieri, i dati su Milano e Bologna si discostano. Se a Milano, l'astigiano non rientra nemmeno tra i primi dieci autori rappresentati (oltre ai tre già citati seguono infatti Duval, Goldoni, Molière, Picard,Casari, Kotzebue, Girard), a Bologna, risultano 4 le sue opere andate in scena, tante quante quelle del Sografi. Questo divario è probabilmente da attribuire alla tipologia di fonti utilizzate: gli avvisi teatrali su cui ho basato la mia analisi si sono rivelati più completi e puntuali nel caso delle compagnie dilettantistiche locali, come i Filodrammaturgi. Ciò che si nota, è la presenza, nei repertori proposti da queste compagnie, di almeno un titolo alfieriano in ogni ciclo di recite; la tragedia di Alfieri era considerata di fatto il banco di prova del primo attore. Questa presenza non risulta altrettanto fissa nei repertori delle compagnie di giro.

rafforzarono dunque quei trend già avvertiti nei primi anni del secolo, in particolare, si affermò la supremazia di azioni spettacolose, drammi sentimentali e farse a discapito della tragedia, insieme all'incremento della presenza di opere francesi e tedesche. Nel quindicennio considerato, gli autori più rappresentati nelle piazze milanesi e bolognesi furono Goldoni e Federici[98], capifila di una rosa di nomi sempre più ricca di penne transalpine e nella quale si stava facendo strada il teatro tedesco. Grazie alla documentazione bolognese è stato possibile ricostruire il panorama drammaturgico cittadino, dal quale emerge un quadro piuttosto chiaro: da un lato risulta evidente il dilagare di autori francesi, sebbene nessuno di loro rientri nel novero dei più inscenati, dall'altro si riscontra un buon numero di rappresentazioni di Kotzebue e Iffland, esponenti di un teatro più povero di nomi ma certamente apprezzato dal pubblico[99].

Il dato locale non rappresenta che la riproduzione su piccola scala di un fenomeno generalizzato e osservabile anche attraverso un altro genere di fonti: le collezioni teatrali. Queste raccolte di opere per il teatro, pubblicate generalmente a frequenza mensile, si proponevano di selezionare i migliori testi della produzione teatrale italiana ed europea, dove europea, nella maggior parte dei casi, stava a significare francese e tedesca. La *Galleria teatrale ovvero Collezione di tragedie, commedie e farse, originali e tradotte o inedite o poco reperibili, scelte e corredate di discorsi ed osservazioni da una società di giovani romani,* pubblicata a Roma da Crispino Puccinelli tra 1816 e 1818, diede alle stampe un totale di quarantotto opere, di cui diciannove traduzioni dal francese e cinque dal tedesco. I fascicoli del *Giornale teatrale ossia Scelto teatro inedito italiano, tedesco e francese*[100], diffuso a Venezia e a Padova da Bazzarini tra 1820 e 1824, sembrano confermare il dato già riscontrato, ossia l'affermazione del teatro francese e la crescita di quello tedesco, presenti rispettivamente con sessantotto e trentatré opere su 241; tra i testi tedeschi, spiccavano per quantità le *pièces* di Kotzebue e Iffland, esattamente come sulle scene. Una parziale corrispondenza con le scene è riscontrabile anche sul versante francese: gli autori che nel *Giornale teatrale* contavano il maggior numero di opere erano infatti Jean-Nicolas Bouilly, uno dei transalpini più rappresentati sia a Milano sia a Bologna, e Louis-Benoît Picard, presenza costante del cartellone milanese degli anni

[98] Per il periodo considerato, l'analisi fornita da Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., p. 562, rivela i seguenti dati: Goldoni 926 opere e Federici 585 (seguono: Avelloni, Casari, Kotzebue, Sografi, Francesco Augusto Bon, Alberto Nota, Luigi Marchionni, Giovanni Pindemonte). Su Bologna, il mio studio, che conta un totale di 325 opere di prosa rappresentate, vede Goldoni a 44 e Federici a 19 (seguono: Kotzebue, Iffland, Nota, Avelloni, Alfieri, Sografi, Bon e Giraud).

[99] Su un dato complessivo di 73 autori riconosciuti, 22 sono francesi, vale a dire circa un terzo del totale. Tra le opere a cui non è stato possibile attribuire l'autore (76), 16, quasi un quarto, sono indicate come traduzioni dal francese. Come già segnalato nella precedente nota, Kotzebue e Iffland risultano terzo e quarto nella graduatoria degli autori più inscenati a Bologna, il primo con 15 opere, il secondo con 12. Insieme a loro, a rappresentare il teatro tedesco, c'è Schiller, presente con due recite attestate. A Milano, Kotzebue è il quinto autore con 353 opere.

[100] Le informazioni riguardanti la *Galleria teatrale* di Puccinelli e il *Giornale teatrale* di Bazzarini sono tratte da G. S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni teatrali del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1981, pp. 14, 35-36, 38-40.

venti e autore francese più inscenato nel 1823[101]. Non sempre, tuttavia, questa simmetria era rispettata. Benoît Pellettier de Volmerange, per esempio, che fu la penna francese in assoluto più rappresentata del quindicennio in entrambi i capoluoghi, compariva con un solo titolo sia nel *Giornale teatrale* sia nella raccolta di Puccinelli[102]; anche René-Charles-Guilbert de Pixérécourt[103], immancabile nel repertorio milanese e in ascesa fino alla metà degli anni venti per quantità di rappresentazioni, contava solo due opere pubblicate, entrambe nella *Galleria teatrale*, mentre risultava totalmente assente dal *Giornale* veneziano.

La diffusione del teatro stampato non si espresse unicamente attraverso le collane indicate: negli anni considerati, diversi editori promossero iniziative di questo genere, alimentando un filone editoriale in netta e continua crescita. A cavallo del secolo, fu il *Teatro moderno applaudito* ad inaugurare la fortuna delle raccolte teatrali: pubblicato tra 1796 e 1801, fu seguito da *L'anno teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito*, la cui esperienza durò due anni, tra 1804 e 1806, e dalla *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi* che visse tra il 1807 e il 1809. Certo, le collane teatrali non furono una novità del XIX secolo: i primi esempi infatti risalgono al Settecento[104], ma la spinta che il "teatro da leggere" ebbe al volgere del secolo si può senza dubbio ricondurre al fermento repubblicano; non a caso, le pubblicazioni del *Teatro moderno applaudito* coincisero col momento di maggior vitalità di quella fase. Dunque, anche l'editoria teatrale beneficiò della crescita complessiva derivata dall'esperienza giacobina, e, proprio come gli altri aspetti già incontrati, non subì contraccolpi né dalla chiusura napoleonica né dalla Reazione, anzi, la fase di maggior sviluppo, come vedremo, si sarebbe collocata nei decenni centrali del secolo.

Tra collane editoriali e spettacolo recitato, il repertorio drammatico che prese forma nei primi decenni dell'Ottocento, popolato in larga parte da titoli stranieri e costituito principalmente dai generi moderni, fu il risultato di un orientamento teatrale volto all'intrattenimento e al divertimento, ben lontano dall'ideale pedagogico e civile auspicato negli anni giacobini. Opere come *Enrico IV al passo della Marna*, *La virtù risvegliata dagli ostacoli*, *Le nozze senza matrimonio, L'abate di l'Epée, Cristoforo Colombo alla scoperta del nuovo mondo* (solo per richiamarne alcune degli

[101] Nella collezione del Bazzarini, Bouilly conta 5 titoli, Picard 4. Nel panorama bolognese, tra i 21 autori francesi riconosciuti, Bouilly risulta presente con tre opere, al pari di Voltaire; non sono segnalate opere di Picard, il quale invece è presente nel repertorio milanese del 1815 e, ininterrottamente, in quelli dal 1823 al 1830: nel 1823 è stato il primo autore francese con 16 rappresentazioni.

[102] Pellettier de Volmeranges è il primo autore francese in assoluto per numero di rappresentazioni. A Bologna guidava la graduatoria con un totale di 5 opere; a Milano è stato il primo autore francese ogni anno dal 1815 al 1820 compresi, nel 1822, nel 1824 e 1825. Ad esclusione del 1827 e del 1829, nelle annate restanti figurava comunque tra i più inscenati.

[103] Il padre del genere *mélodrame* fu sempre presente nel panorama milanese, dal 1815 al 1829, ed ebbe un picco di rappresentazioni negli anni 1823, 1824, 1826.

[104] Sulla diffusione delle collezioni teatrali nel Settecento cfr. G. S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni teatrali*, cit. Si veda anche M. G. Accorsi, *Le raccolte teatrali tra scena e lettura*, in M. G. Tavoni, F. Waquet (a cura di), *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Patron Editore, Bologna, 1997.

autori citati), erano in grado di offrire un ricco ventaglio di azioni e sentimenti: che si trattasse di avvincenti episodi storico-militari o di vicende narrate all'interno di intimi ritratti familiari, la proposta spettacolare del teatro di prosa italiano rispondeva alle richieste di un pubblico che «voleva sempre più festa» e che «cercava emozioni immediate»[105]. Non si può ignorare in effetti, e Meldolesi e Taviani suggerivano proprio questo, che, accanto al teatro recitato e all'opera in musica, uno spazio tutt'altro che inconsistente era stato ritagliato dai cosiddetti spettacoli di arte varia. Il dato significativo è che questa tipologia di intrattenimenti, fatta di esibizioni ottiche e meccaniche, dimostrazioni di abilità ginnica, ventrilocuzione e accademie mimiche e di scherma, non erano appannaggio di teatri di second'ordine o di un pubblico popolare: anche i teatri maggiori, come il Corso e il Comunale a Bologna e la Canobbiana e il Carcano a Milano, aprivano la loro programmazione a questo genere di spettacoli. Il successo che riscuotevano, grazie alla loro capacità di produrre stupore e meraviglia, andava ad alimentare, e forse anche ad orientare, il gusto e l'attesa del pubblico, che dunque chiedeva, anche alla prosa e, ovviamente, alla lirica, «festa» ed «emozioni». A cavallo tra gli anni Venti e Trenta, la schiera di artisti appartenenti a questo grande e multiforme genere "vario" trovò ospitalità in nuovi spazi edificati appositamente per particolari forme di intrattenimento: è il caso della bolognese Arena del Pallone, inaugurata nel 1822 come sede per manifestazioni sportive e che ospitò anche acrobati e ventriloqui, o dei milanesi Circo Bellatti e Teatro della Commenda, avviati all'attività nel 1833, che accolsero spettacoli equestri, acrobatici e di marionette. La costruzione di nuovi spazi per lo spettacolo conobbe, in questi anni, una nuova, anche se decisamente più modesta, fase di accelerazione. Insieme ai teatri appena menzionati, nacquero anche l'Arena della Fenice, inaugurata nel 1826 e che prese il posto dell'Arena San Lorenzo, abbattuta nel 1820, e l'Accademia San Simone (futuro Teatro Frattini), aperta nel 1832 da una compagnia di dilettanti milanesi. L'edificazione di nuove sale fu accompagnata, nella capitale lombarda, dall'ammodernamento di alcuni dei teatri già esistenti: tra il 1825 e 1826, furono il Lentasio e il Carcano ad essere impegnati in opere di ristrutturazione, mentre nel 1828 toccò all'Anfiteatro della Stadera, il quale, ricostruito in muratura, venne ampliato fino a raggiungere una capienza di mille posti.

Dall'inizio dell'Ottocento, la prassi teatrale nel suo complesso mutò sotto diversi aspetti. L'impulso al rinnovamento di matrice giacobina determinò, come osservato, l'allargamento della pratica teatrale, che si arricchì di nuovi attori e di nuovi pubblici, la moltiplicazione degli spazi

[105] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, cit., p. 182. Sono gli stessi autori a chiarire l'accezione attribuita al termine festa: «Festiva […] fu la tendenza ad ospitare negli edifici teatrali gli artisti eccentrici: ventriloqui e teatranti orientali, maghi e prestigiatori. E gli stessi attori drammatici […] chiesero di essere considerati a questa stregua, nel momento in cui fecero della scena una scatola magica: evocando eroi, esibendo costumi e azioni leggendarie, simulando mutazioni fisiologiche, allestendo comiche sorprese e farse triviali, come in un Carnevale prolungato oltre il suo tempo.»

dello spettacolo e, insieme, dei generi, e l'avvio di un'editoria di argomento teatrale. La drammaturgia, al contrario, anziché affermarsi come strumento di una nuova pedagogia civile recuperò velocemente la funzione edonistica che aveva posseduto prima della parentesi repubblicana e contro la quale i teorici dell'epoca si erano battuti. Anche sul piano dell'architettura, le teorie di democratizzazione trovarono scarsa applicazione, né si riuscì a dare vita a una nuova generazione di compagnie comiche, affrancate dalla speculazione commerciale e migliorate qualitativamente. Se, dunque, da molti punti di vista il teatro giacobino fu come «un'energia che non riesce a materializzarsi»[106], per tutto ciò che è stato osservato in queste pagine è possibile affermare che la sua idea di fondo, di un teatro di e per tutti, trovò comunque canali alternativi di espressione e i suoi effetti influenzarono significativamente la pratica teatrale[107]. A questo punto, è lecito tuttavia chiedersi: cosa ne fu delle riflessioni sviluppate intorno al ruolo sociale dell'attore o intorno alla funzione educativa del teatro, punti nodali dell'elaborazione giacobina?

Nel mondo degli attori drammatici, chi raccolse e sviluppò questi principi, democratici e di derivazione illuministica, fu Gustavo Modena[108]. Figlio di Giacomo, attore di lungo corso e interprete dell'Alfieri, Gustavo fu educato secondo i valori liberali e repubblicani. Il padre, che visse sul palcoscenico i primi anni della dominazione napoleonica e che fu liberale e anticlericale, aveva aderito con convinzione ai nuovi ideali, tanto da essere ricordato come uno degli esponenti del giacobinismo italiano. Anche fuori dalle scene, infatti, si distinse per la sua partecipazione politica: proprio a Bologna, nel 1798, nel corso di un'assemblea del Gran Circolo Costituzionale, si lanciò in un discorso antitirannico e laicista. Passati i fermenti giacobini, Modena padre continuò a sostenere l'idea del teatro quale strumento di educazione civile, riconoscendo in esso «un'arte cotanto benemerita del corpo sociale, al quale, se ben coltivata, può rendere i più eminenti servigi». Gustavo, che completò la sua formazione, anche politica, alle Università di Padova e Bologna, concepì a sua volta il teatro come una «palestra d'arte e propaganda», vale a dire un luogo in cui perfezionare l'esercizio artistico e, insieme, quello civile. Nei primi anni della sua carriera drammatica, l'impegno propagandistico di Modena non assunse un particolare rilievo politico: come ha scritto Meldolesi, la sua attività eversiva «non usc[ì] dalle quinte e dalle scene», e il suo spirito repubblicano continuò ad essere coltivato, e ad esprimersi, sul piano artistico-culturale.

---

[106] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 172.
[107] Così anche C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 40-41.
[108] Sulla figura di Modena si possono contare diversi contributi, anche recenti; si ricordano: A. Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno Editore, Acireale Roma, 2012; T. Grandi, *Gustavo Modena, attore-patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa, 1968; Id., *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1957; L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stab. Tipo-litografico, Perugia, 1865. Le informazioni biografiche e le citazioni che seguono sono tratte da C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena: teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma, 1971, pp. 49-51. Indicazioni circa le fonti d'archivio sulla figura di Modena sono fornite dalla voce a suo nome redatta da A. Arisi Rota, *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), vol. 75, 2011.

Verso la fine degli anni Venti, la sua fama cominciò a crescere[109]: in qualità di primo attore della compagnia di Antonio Raftopulo si fece interprete de *I baccanali di Roma* del Pindemonte, e, passato nella compagnia del padre, rappresentò senza censure la *Francesca da Rimini*, scatenando, durante l'apostrofe all'Italia, il vivo entusiasmo del pubblico. Al momento dell'insurrezione del 1831, che coinvolse i territori del centro Italia, Modena, grazie a queste rappresentazioni celebri, fu accolto come attore-patriota e, nonostante, anche in quell'occasione, la sua azione non andò oltre l'attività drammatica, le sue interpretazioni fecero del palcoscenico una vera e propria tribuna politica.

Quella del 1831-1832, che osserveremo attraverso la locale esperienza bolognese, fu una lunga e singolare stagione teatrale, eccezionalmente densa e vivace, e caratterizzata da un'ampia e trasversale partecipazione popolare. Sospinta e intrecciata ai moti insurrezionali che percorsero l'Europa dal 1830, l'attività teatrale riacquistò una forte carica politica, una rinnovata vivacità produttiva e, come accadde durante il primo triennio giacobino, le scene conobbero una nuova fase di politicizzazione.

3. Bologna 1831-1832: il tricolore in scena

> Il teatro comunale in questa sera fu molto brillante. Fra i due atti s'intuonarono l'inno marsigliese, cantato bestialmente dal Noel, ed altro Inno italiano, e peggio ancora, dalla Mancini. Il tenore diede la nuova della resa di Lugo, Ferrara e Massalombarda. Poco appresso, alzatosi il sipario, il palcoscenico fu in buon ordine occupato da circa duecento Guardie Nazionali della migliore gioventù, preceduti dal tricolorato vessillo, e che presentavano tre compagnie, insieme unite, di Romagnoli, Ferraresi e Bolognesi. Il sig. Federico Pescantini, fattosi avanti ad ognuno, recitò un veemente discorso sui pregi della libertà ed onore del nome italiano e l'abbassamento di ogni altro dispotico governo. Fu questi interrotto da giudiziose sospensioni, e dal generale applauso di ogni buon italiano. Compiuto il discorso, recitò egli la scena della Francesca da Rimini e con quel fuoco e verità che deve essere in ogni libero petto[110].

Così il Conte Francesco Rangone, ferrarese di nascita e bolognese d'adozione, registrò nelle sue memorie ciò a cui assisté nel più importante teatro felsineo la sera del 7 febbraio 1831. Tre giorni prima, nella notte tra il 4 e il 5, una manifestazione di piazza aveva ottenuto che il prolegato in carica, cardinal Bernetti, lasciasse i propri poteri a una commissione provvisoria composta da notabili cittadini di tendenze moderate. Da questa commissione, nacque il Governo Provvisorio della città e della provincia di Bologna, guidato dall'avvocato Giovanni Vicini, che venne poi sostituito dal Governo delle Provincie Unite, nato dall'assemblea dei rappresentanti dei territori

[109] Sui primi anni di attività di Modena cfr. *ivi*, pp. 17-18, 50-51.
[110] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831 nella cronaca di Francesco Rangone*, Vittoriano, Roma, 1935, p. 17.

insorti, convocata a Bologna il 26 febbraio[111]. Il vento soffiato dalle giornate parigine di luglio era giunto anche nella penisola e a cadere furono alcuni dei più deboli governi preunitari: dai ducati di Parma e Modena, la rivoluzione si estese allo stato pontificio, specialmente a Bologna e nelle Marche[112]. Qui, l'avversione crescente nei confronti del governo reazionario imposto sin dal 1823 col pontificato di Leone XII si rivelò essere terreno fertile perché la popolazione bolognese rispondesse con grande adesione all'azione rivoluzionaria.

Con gli avvenimenti del 4 febbraio, prese avvio anche la cronaca del conte Rangone: una descrizione quotidiana e in presa diretta della rivoluzione cittadina, in grado di dare conto non solo del succedersi degli eventi politici, ma di immergere il lettore nel vivo di ciò che accadde a Bologna in quei giorni concitati, conducendolo per le strade, nelle piazze e nei teatri.

La puntualità del resoconto presentato in apertura, pur nella sintesi della descrizione, restituisce il sapore di una serata teatrale eccezionale, costruita attorno ad un programma che includeva una buona dose d'improvvisazione, e in cui racconto drammatico e cronaca insurrezionale si avvicendavano. Dal canto della *Marsigliese* e di un non meglio precisato Inno italiano, il tenore protagonista passò ad annunciare la resa dei centri vicini; Federico Pescantini, lasciate temporaneamente le scene medievali della *Francesca da Rimini*, si lanciò in un appassionato discorso sulla libertà e l'onore italiano, interrotto dall'approvazione del pubblico; ma fu quando comparvero sul palco i duecento uomini della Guardia Nazionale che il presente politico irruppe sulla scena: questa volta in carne ed ossa, e guidato dal verde dal bianco e dal rosso del nazionale vessillo. Ripresa e compiuta la rappresentazione della tragedia di Silvio Pellico, lo stendardo tricolore condusse i giovani militari per le strade, fino a giungere al teatro del Corso, dove calcarono nuovamente il palcoscenico prima di presentarsi anche al pubblico del teatro Contavalli[113]. Senza una testimonianza diretta, si può solo immaginare ciò che si svolse in queste sale, e non sembra inopportuno presumere che, per composizione e contenuto, si compirono trattenimenti analoghi a quello descritto. Nel corso di quella sera, ciò che si mostrò ai bolognesi accorsi a teatro era un intreccio tra rappresentazione scenica e realtà presente, tra tempi organizzati ed altri estemporanei: una combinazione, anche di generi, che avrebbe contraddistinto l'impianto di ogni momento teatrale del periodo rivoluzionario; una combinazione senza dubbio efficace nell'innescare la partecipazione

[111] Sulle fasi iniziali della rivoluzione nelle Legazioni cfr. M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo stato pontificio da Martino V a Pio IX*, vol. XIV, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, UTET, Torino, 1986, pp. 617-618. Sull'insurrezione bolognese si veda, anche se datato, G. Natali, *Intorno ai moti del 1831 in Bologna*, Stabilimenti poligrafici riuniti, Bologna, 1931.

[112] Sulla rivoluzione del 1830 e sul suo valore periodizzante (ha scritto Soldani che il 1830 si presenta come «punto di non ritorno», p.52), si rinvia a S. Soldani, *Il ritorno della rivoluzione*, in *Storia Contemporanea*, Donzelli Editore, Roma, 1997, pp. 49-54, e a E. Morelli, *Note sul biennio 1831-1832*, in *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*, vol. II, C. G. Sansoni Editore, Firenze, 1958, pp. 665-677.

[113] G. Natali, (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p. 17.

attiva del pubblico, poiché, come ha scritto Carlotta Sorba, «combinando modalità di espressione diverse, narrative, musicali e performative oltre a un'interazione molto particolare tra soggetti sociali, la scena risulta luogo impareggiabile di emersione del discorso politico»[114]. Certo, episodi di emersione del discorso politico non furono una prerogativa della rivoluzione bolognese, al contrario, si trattò di un fenomeno di lungo periodo che percorse tutta l'Italia: dagli anni Venti agli anni Sessanta molte furono le azioni di protesta politica messe in atto nei teatri[115], le quali toccarono punte di maggior diffusione e coinvolgimento in concomitanza dei periodi più caldi del Risorgimento.

Nel 1831, a Bologna, gli eventi politici varcarono la soglia delle sale di spettacolo ben prima che l'insurrezione divenisse fatto compiuto: lo affermava «Il Precursore», periodico che nacque e morì insieme alla rivoluzione, il quale nel suo primo numero scrisse «erano mesi che le voci di libertà quasi apertamente si manifestavano nei pubblici caffè, nei teatri, nelle strade»[116]. Risale al settembre precedente un episodio di cui si resero protagonisti Giacomo e Gustavo Modena, all'epoca capocomico e primo attore della Compagnia Modena e Socj. Un rapporto[117] compilato dal Cavalier Ispettore del teatro del Corso e inviato al Presidente della Direzione degli Spettacoli, informava che la sera del 2, Gustavo era stato multato per aver «ripetuto un discorso» durante una scena del primo atto della *Francesca da Rimini* e che al termine dello spettacolo si sarebbe levato dal pubblico «un prolungato e indecentissimo fracasso». Dall'atrio del teatro poi era stato tolto il cartello che annunciava per l'indomani la rappresentazione di una commedia e, proseguiva l'ispettore, avendone chiesta ragione al capocomico, questi aveva dichiarato di voler replicare la tragedia, intenzione che fu immediatamente impedita dal divieto posto dal funzionario. Il rapporto non rivela cosa disse Gustavo Modena durante la recita del primo atto; considerando tuttavia che la punizione non andò oltre il pagamento di uno scudo romano, si immagina che si trattò di una violazione di una qualche interdizione posta dal Revisore teatrale, con la pronuncia di parole o frasi che dall'originale pellichiano erano state modificate o eliminate; oppure, ipotesi altrettanto

[114] C. Sorba, Audience *teatrale, costruzione della sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in M. L. Betri (a cura di), *Rileggere l'Ottocento*, Carocci, Roma, 2010, p. 194.
[115] Si tratta di episodi contenuti, più assimilabili a «gesti di sfida all'ordine costituito» che a veri e propri disordini (*ivi*, p. 197). Si vedano: per il caso milanese G. Spaepen, *«Governare per mezzo della Scala». L'Austria e il teatro a Milano*, in «Contemporanea», 4, 2003, pp. 593-620; per quello catanese A. Signorelli, *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano, 2015, pp. 56-59; per quello pavese, un episodio di ribellione studentesca è segnalto da A. Arisi Rota, *La vita studentesca*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'università di Pavia dal Medioevo al XXI secolo*, vol. 2, D. Mantovani (a cura si), *Dall'età austriaca ai primi del Novecento*, tomo II, *Dalla Restaurazione alla Grande guerra*, pp. 747-750; una rapida carrellata di episodi accaduti in diverse città italiane è poi offerta da C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma*, cit., pp. 215-216.
[116] *Bologna, il 4 febbraro*, in «Il Precursore», n. 1, 8 febbraio 1831.
[117] ASCBo, Serie Deputazione dei Pubblici spettacoli, b. 1830, Titolo III, Polizia nei teatri, f. 1, Costume e decenza pubblica, n. 622.

probabile, l'attore scelse di soffermarsi, declamandolo una o più volte, su un passaggio dal significato allusivo.

Un altro episodio, inscenato da un gruppo di universitari, si verificò al teatro Contavalli[118]. Oreste Trebbi, che ha narrato la vicenda, ha rivelato che del fatto si diffusero per via orale diverse versioni, a causa delle quali restarono incerti la data, l'opera in scena, così come l'attore protagonista. Ciò che senza dubbio accadde fu che durante la recita di una tragedia alcuni studenti «montarono sulle panche, battendo i bastoni e inveendo contro una parte del pubblico, che forse non condivideva il loro entusiasmo». Nella versione di Trebbi, l'opera in questione era l'alfieriano *Oreste*, in quella raccontata dalla biografia di Luigi Carlo Farini – il futuro protagonista del Risorgimento e "dittatore" delle province dell'Emilia e della Romagna nel 1859[119] – coinvolto nell'episodio, si trattava ancora una volta della *Francesca da Rimini.* Nella biografia risulta poi che proprio il Farini, dopo aver preso parte al chiasso, avrebbe gridato «Viva l'Italia! Morte ai tiranni!». Trebbi smentisce le urla, ritenendo che, se realmente ci fossero state, il responsabile avrebbe preso almeno quattro giorni di prigione, mentre al Farini venne imposto solo «l'arresto in casa con intimazione di raggiungere entro ventiquattro ore il suo paese d'origine». Nonostante le discrepanze e l'incertezza che le grida siano state davvero pronunciate, questa vicenda, attraverso la trasmissione orale, si è trasformata in un episodio patriottico, ed è lo stesso Trebbi a riferirlo. Le fonti non ci danno modo di conoscere né cosa determinò l'atteggiamento chiassoso del pubblico, sia del Contavalli sia del Corso, né le parole che pronunciò Modena; ciò che invece emerge, leggendo tra le righe, è come fossero sufficienti pochi elementi per provocare l'attivazione del pubblico e per trasformare un semplice atto di entusiasmo o di protesta avvenuto in sala in una manifestazione di patriottismo.

Un singolo lemma o frase, una più intensa enfasi esecutiva, uno specifico elemento visivo, la presenza di un particolare interprete o, ancora, un repertorio recepito come patriottico: la reazione del pubblico poteva essere mossa da una pluralità di fattori e, a sua volta, assumere forme diverse: battere con i bastoni, rumoreggiare, lanciare grida esplicitamente sovversive, manifestare con fragorosi applausi il proprio apprezzamento, sottolineando un passaggio della *pièce* particolarmente significativo, o richiedendone la ripetizione[120]. Tutte queste forme di espressione innescavano una sorta di scambio tra palco e platea[121], che andava ad annodarsi a doppio filo quando era l'interprete

[118] O. Trebbi, *Il Teatro Contavalli di Bologna: cronaca riassuntiva*, Zanichelli, Bologna, 1939, pp. 32-33. Secondo Trebbi, l'episodio ebbe luogo l'11 febbraio 1830, durante un'esecuzione dell'*Oreste* di Alfieri, in cui il ruolo del protagonista era interpretato da Federico Pescantini. Nella versione di Alfonso Marescalchi, colui che si occupò di scrivere la vita del Farini e che è lo stesso Trebbi a citare, l'episodio risale ad un anno prima, ossia al 20 febbraio 1829, durante la recita della *Francesca da Rimini*, nella quale il ruolo di Paolo era ricoperto dal conte Sebastiano Bologna.
[119] Sulla figura di Farini si rimanda alla voce dedicatagli nel *DBI*, vol. 45, 1995, pp. 31-42.
[120] Tutte queste pratiche sono espressione della tipica prassi dello «*standing parterre*», consuetudine che in Italia persisté più a lungo rispetto ad altri paesi europei, si veda C. Sorba, *Audience teatrale, cit.*, pp. 194-195.
[121] Alla base di questo scambio sta proprio la capacità del pubblico di assumere il ruolo di «soggetto attivo» cfr. *ivi*, pp.197-198.

in scena a farsi per primo attore politico, manifestando i suoi sentimenti più o meno apertamente, come fece Pescantini nel corso della serata da cui siamo partiti, o come fece, forse in maniera più velata, Gustavo Modena al teatro del Corso. Non sembra azzardato avanzare l'ipotesi che gli stessi elementi che scatenavano la reazione del pubblico in sala giocassero un ruolo anche nel momento della diffusione di un fatto avvenuto in teatro: l'episodio narrato da Trebbi mi spinge a credere che nella trasposizione in racconto e nella trasmissione della vicenda da un bolognese all'altro, la rappresentazione di un'opera quale *Francesca da Rimini* o una tragedia alfieriana, insieme alla presenza di un attore quale Pescantini, considerato uomo dai sentimenti patriottici, erano forse presupposti sufficienti per ritenere che al Contavalli fosse stato compiuto un atto di manifestazione nazionale e non un semplice fracasso giovanile, pur senza avere la certezza che il grido «Viva l'Italia! Morte ai tiranni!» fosse stato realmente pronunciato.

Per comprendere come fosse possibile questo tipo di attivazione è necessario fare luce su quelli che Sorba ha definito «meccanismi di ricezione» e sui quali lei stessa ha indagato, concentrandosi sul genere melodrammatico[122]. Per addentrarsi all'interno di tali meccanismi è necessario considerare sia la predisposizione del pubblico, intesa come «sistema di aspettative esplicite e latenti», sia le determinazioni del contesto. Nel lungo quarantotto, arco cronologico al quale è rivolta la riflessione della storica, il presupposto indispensabile al fine di far scaturire pienamente il «potenziale di coinvolgimento politico» dell'opera fu l'allentamento del controllo censorio e poliziesco. In un tale contesto di apertura, l'interazione del pubblico con la scena, tipica del melodramma e che sfruttava i codici propri di questo genere – il genere di spettacolo più acclamato, più diffuso e, senza dubbio, più comunicativo del XIX secolo – si rivestiva di nuovo significato. La sua capacità di legarsi all'attualità, di coinvolgere ed emozionare gli spettatori, la forza esecutiva dei suoi interpreti insieme alla prassi del *parterre* attivo, resa ancor più viva dal sentimento di entusiastica attesa che percorreva il pubblico, fecero dell'opera un veicolo di rappresentazioni e sentimenti nazional-patriottici.

L'analisi brevemente rievocata, sebbene applicata al caso quarantottesco e al genere lirico, offre dei preziosi strumenti analitici utili a guardare con maggior chiarezza a ciò che accadde nei teatri della Bologna del 1830-1832. Nelle fasi apertamente rivoluzionarie del Risorgimento italiano, l'apertura liberale consentiva non solo una programmazione ricca di titoli che erano solitamente proibiti, ma una dilatazione dello spazio di scena, inteso sia come spazio fisico, visivo, materiale, da riempire e manipolare assegnandogli una specifica valenza, sia come spazio d'azione dell'interprete, il quale, esprimendosi liberamente, aveva l'opportunità di farsi portavoce di ideali e

[122] Sulle modalità della ricezione patriottica si veda Ead., *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in A. M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, Roma, 2010, in particolare pp. 136-149.

aspirazioni altrimenti celati. Se a questo si aggiunge l'acutizzarsi del senso d'attesa dell'*audience* teatrale, che rendeva gli spettatori particolarmente sensibili ad ogni elemento visivo, testuale o esecutivo che in qualche modo potesse risultare un richiamo alla patria, si può comprendere come specifici meccanismi comunicativi abbiano potuto mettersi in funzione anche nel genere drammatico.

Nei periodi più caldi del Risorgimento dunque i teatri, quale principale luogo pubblico cittadino vennero via via coinvolti negli eventi: si trattava di un coinvolgimento in crescendo, che cominciò, come abbiamo visto, in anticipo sull'avvio vero e proprio dell'insurrezione, e che, nel volgere di breve tempo, avrebbe toccato momenti di intensa partecipazione, anche molto diversi fra loro. Volendo riconoscere un momento preciso che rappresenti, almeno idealmente, il punto d'inizio di questo percorso di coinvolgimento dei teatri bolognesi, lo si può individuare nell'arrivo della notizia della rivoluzione di luglio a Parigi, che accese le speranze e le attese di molti. L'incontro con l'entusiasmante annuncio è stato fissato nei suoi ricordi da Marco Minghetti, all'epoca dodicenne:

> Eravamo in campagna […], ed ecco giungere […] un fratello di mia madre, Pio Sarti […]. Veniva in gran fretta, e agitava da lontano alcuni fogli. Erano i giornali che recavano la notizia della rivoluzione di Parigi. Questo mio zio era un liberale ferventissimo, mescolato in tutte le cospirazioni di quel tempo. Dunque fu letto, me presente, tutto ciò che i giornali narravano, esaltando quelle così dette eroiche giornate e traendone grandi speranze per l'avvenire[123].

Ma fu a partire da sabato 5 febbraio che le «potenzialità patriottiche»[124] delle scene teatrali esplosero con inedita forza. Non appare una forzatura affermare che i quarantacinque giorni della rivoluzione bolognese – e gli strascichi dei mesi successivi – furono una "micro-rappresentazione", locale e di breve durata, di ciò che si sarebbe manifestato in molte città italiane (anche nella stessa Bologna) nel corso del lungo quarantotto.

Dalla mattina del 5 febbraio, un segnale inequivocabile rese noto a tutti i bolognesi che l'insurrezione aveva avuto inizio: nel volgere di una notte, forse anche meno, la città si tinse dei colori patri e, nelle narrazioni dei contemporanei, nessuno mancò di sottolineare la presenza del tricolore. Lo scrisse «Il Precursore»: «la mattina del sabbato[sic] la bandiera tricolore italiana sventolava in piazza, le coccarde tricolore erano in tutti i cappelli, la goija su tutti i volti»[125]; lo segnalò il cronista Rangone[126], e lo ricordò il giovane Minghetti, colpito da quanto vide in piazza Maggiore: «quivi era un mondo di gente che andava e veniva; i più parevano stupiti, altri curiosi, altri davano segni d'allegrezza […]: dinnanzi al palazzo del Podestà avevano innalzato una bandiera

[123] M. Minghetti, *Miei ricordi*, vol. I (1818-1848), L. Roux e C. Editori, Torino-Roma-Napoli, 1888, p. 4.
[124] C. Sorba, *Il Risorgimento in musica*, cit., p. 136.
[125] *Bologna, il 4 febbraro*, cit.
[126] G. Natali, (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p.9

tricolore, alla quale un giovane faceva la guardia […]»[127]; un altro giovane, il diciassettenne Savino Savini, avvertito dalla propria cameriera che «la bandiera tricolorata sventola[va] in molti luoghi della città», andò ad assicurarsene di persona: «parto di casa – scrisse – e vedo che i tre colori Bianco Verde e Rosso sono in una bandiera posta in una colonna del Teatro Comunale. Subito conobbi che la rivoluzione che andava girando per l'Europa era venuta in Bologna»[128]. Le bandiere tuttavia non erano l'unico segnale[129]: «bello fu poi il vedere come i negozianti di stampe e di panni e di telerie cacciarono fuori tutte le incisioni riguardanti Napoleone, siccome la Carta Costituzionale e gli ultimi fatti della gran settimana di Parigi. Per ogni lato vendevansi degli inni patriottici e si distribuiva la nazionale coccarda»[130], coccarde che, metteva in risalto «Il Precursore», per la maggior parte erano state fatte dalle donne[131]. I simboli tricolori e gli inni patriottici che si diffondevano per la città conquistarono anche i teatri: quella sera, gli attori si presentarono al pubblico ornati della fascia tricolore[132], e passarono pochi giorni prima che sul palco venisse esibito lo stendardo nazionale, mentre i canti patriottici divennero colonna sonora della maggior parte dei serali intrattenimenti. L'entusiasmo era tale che bastava un emblema tricolore sul petto di chi calcava il palcoscenico perché il pubblico perdonasse serate di cattive performance: con la fascia bianco-rosso-verde, segnalò Rangone, «si trovarono applauditi quei cantanti ch'erano venuti a noia a ciascuno, e poté l'impresario lusingarsi di riparare alle gravose sue perdite»[133]; ed intonare l'inno francese o un inno italiano, anche se «bestialmente», faceva guadagnare consensi anche agli interpreti mediocri, quasi che farsi portavoce del sentimento nazionale fosse sufficiente per far dimenticare al pubblico la scadente prestazione, e che diventasse addirittura occasione di riscatto. Con questo non si deve pensare che la qualità di un'esecuzione fosse divenuto un elemento trascurabile, al contrario: per una platea la cui *sensation d'attente* era così acutizzata, assistere all'espressione di «sentimento patrio e bellezza di stile»[134] riunite in un solo interprete, sarebbe stata un'esperienza innegabilmente più elettrizzante.

[127] M. Minghetti, *Miei ricordi*, cit., p. 7.
[128] BCABo, Fondo Speciale Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f.1, capitolo. 3.
[129] Il moltiplicarsi di segni visuali e materiali capaci di esprimere un'adesione politica o patriottica è tipico delle fasi di maggior partecipazione collettiva agli avvenimenti politico-militari del Risorgimento: lo sostiene A. Petrizzo in V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini*, *cit*., p.15.
[130] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p.11.
[131] s.t., in «Il Precursore», n.2, 12 febbraio 1831.
[132] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p. 12.
[133] *Ibidem*.
[134] Così si espresse Marco Minghetti (Minghetti, *Miei ricordi*, cit., p. 48) quando descrisse l'ineguagliabile emozione suscitata in lui dalla lettura di autori quali Leopardi o Giordani, sottolineando come la qualità stilistica fungesse da amplificatore dei sentimenti. L'accostamento di questo ricordo di Minghetti con quanto avveniva in sala assistendo all'esibizione di un attore dalle indiscusse qualità non è sembrato inopportuno.

L'occasione si presentò con il ritorno in città della Drammatica Compagnia Modena e Socj[135].

L'esordio si compié la sera di sabato 26 febbraio, al teatro del Corso, l'opera scelta era la *Virginia* di Alfieri. «Il Precursore» ne ha lasciato un lungo e dettagliato resoconto:

> La Compagnia Modena ha dato sabbato la Virginia[sic]. Che bell'aspetto il teatro! Tutti i palchi pieni, la platea affollata, un'allegrezza in una vita che correva di persona in persona, di cosa in cosa. E nel palco di mezzo […] appariva una bandiera libera. […]. Gustavo Modena, giovane di spiriti ardentissimi, di alto ingegno e di non mediocre istruzione sostenne la parte d'Icilio. Egli, senza tema di destar l'invidia di alcuno, è il primo attore tragico italiano, che reciti. […]. Ne' primi due atti ove tribuno della plebe fra la plebe la muove ora a pietà ora a sdegno, in fine a sedizione, è sublime. Ora solo in mezzo declama maestoso, ora si mischia fra il popolo, e dirigge[sic] una parola a questo, uno sguardo a quello, quando parla basso, quando posato col tuono della persuasione, e poi inalza[sic] la voce, e poi grida, e trae seco la plebe già fatta furibonda delle sue parole. Quello è il Foro romano, quegli è un tribuno. Troppo direi se degli altri atti e di tutto volessi far parola. Ma non tralascerò di guardarlo nel passo, a mio credere più sublime della tragedia. Là dove il vecchio padre, la figlia, la madre ed Icilio, una famiglia romana discorre della patria. Uopo era pure preparare da lungi la tremenda catastrofe di un padre che ucciderà la figlia. Uopo era che un lampo precedesse quella folgore. Chi porrà nella mente di un padre quel feroce pensiero? Icilio. «Se avessimo noi figli, al fero passo / tratti or saremmo, o di lasciarli schiavi… / Schiavo il mio sangue? …ah! Trucidarli pria. / Padre io non son. Se il fossi…». Non ha appena finito di pronunciare – lasciarli schiavi – che rapidissimo come l'ira l'interroga quasi sdegnosamente se stesso ripigliando – schiavo il mio sangue? – e si ferocemente poi cogli occhi colle mani colla voce grida di trucidarli che un freddo ti corre per le vene e ti par vedere balenare il ferro e scorrere del sangue[136].

Un teatro gremito, una bandiera «libera», un fremito contagioso: l'immagine iniziale dell'articolo ci conduce immediatamente all'interno di un'atmosfera carica di emozione. Gustavo Modena, giovane di «spiriti ardentissimi», una volta indossate le vesti d'Icilio diventava «sublime», «maestoso»; un tribuno romano che rivolgendosi al popolo esprimeva una capacità persuasiva forte come un «tuono», mentre un «lampo» che diviene «folgore» lo attraversava quando discuteva di libertà e di patria. Figure, quelle scelte dall'articolista, che rinviano chiaramente all'immagine di una tempesta: che si riferisse alla tempesta emotiva, che probabilmente si scatenò in coloro che assistevano alla scena, o che raffigurasse la carica liberata dall'intensa interpretazione di Modena, non è dato sapere. Senza dubbio, nel momento di maggior impeto dell'azione un brivido corse nelle vene degli spettatori, ed è qui che diviene evidente la capacità esecutiva dell'attore: erano gli occhi, le mani, la voce a comunicare insieme la medesima tremenda intenzione; gestualità, espressività, interpretazione: tutto concorse a fare di quell'atto un atto emotivamente efficace. La forza comunicativa dell'azione risiedeva tuttavia anche nella capacità dell'opera stessa di legarsi all'attualità del presente, pur dando vita a vicende ambientate in un antico passato. Indicative in

[135] La compagnia fu attiva dal 1826 al 1832. Ne fecero parte attori di buona qualità, quali Carlotta Polvaro, Agostino Brenci, Angelo Venier. Dal 1829 entrò a farne parte Gustavo Modena, figlio di Giacomo, e vi restò fino all'esperienza rivoluzionaria del 1831, a causa della quale prese la via dell'esilio.

[136] *La Virginia di Alfieri*, in «Il Precursore», n. 8, 1 marzo 1831.

questo senso sono proprio le tragedie alfieriane, il cui messaggio antitirannico è collocato all'interno di un contesto classico, e il cui soggetto patriottico appare una rievocazione lontana.

Nei testi dell'astigiano, il desiderio di libertà insieme allo spirito di rivolta e all'istanza rigeneratrice non avevano mai riferimenti espliciti al contesto storico italiano ma erano proiettati verso una patria ideale che doveva ancora compiersi[137]; stava forse lì, in questa tensione verso una patria che doveva ancora giungere a realizzazione, la capacità di queste opere di avvicinarsi alla realtà presente. Ma tra il testo e il significato che avrebbe assunto si inserivano la sua trasposizione in scena e le capacità interpretative dell'artista, le quali andavano a giocare un ruolo per nulla secondario. Nel nostro caso, le qualità attoriali di Modena ebbero certamente un peso: «uno dei suoi pregi più singolari fu sempre quello di cercare nei drammi che rappresentava quel carattere, quella situazione, quella parola che lega la storia antica alle circostanze presenti»[138]; ed era quel legame a far sì che i fatti narrati acquisissero senso e divenissero capaci di coinvolgimento emotivo[139]. Coinvolgimento che trascinò il pubblico del Corso anche durante la messa in scena de *I baccanali di Roma* di Giovanni Pindemonte. Ancora nel quadro di una Roma antica, indossando questa volta le vesti di un sommo sacerdote, Modena riuscì nuovamente a catturare il *parterre*, calando sulla situazione presente il soggetto tragico del veronese: assistendo alla rappresentazione «il popolo di Bologna vide nell'augure antico simboleggiato il despota moderno, nei misteri di Bacco gl'intrighi della Corte papale»[140]. Non abbiamo riscontro sulle reazioni dei presenti in sala, è difficile tuttavia credere che siano state diverse da quelle suscitate dalla *Virginia*; del resto, come detto, la predisposizione del pubblico era centrale per la riuscita di un'opera e, quando l'attesa era vivissima, era sufficiente anche solo l'annuncio di un componimento degli anni giacobini, com'era la tragedia di Pindemonte, per suscitare l'entusiasmo popolare[141].

A partire da queste opere, durante la rivoluzione bolognese, uscirono allo scoperto, o meglio, vennero presentati senza censure, quei testi che andarono a formare il repertorio patriottico del teatro di prosa. I primi componimenti riconosciuti come tali furono quelli di derivazione giacobina, in particolare, le tragedie di Alfieri e di Pindemonte. Un'altra opera che entrò a pieno titolo a far parte del repertorio nazionale fu la *Francesca da Rimini* di Pellico, rappresentata per la prima volta al teatro Re di Milano nell'agosto del 1815. Nel 1829, a Padova, fu messa in scena eccezionalmente

[137] M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2011, pp. 52-54. Sulla fortuna di Alfieri nelle generazioni del Risorgimento cfr. *ivi*, pp. 49-58. Sulla sua fortuna nel teatro ottocentesco cfr. S. Ferrone, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali alfieriani», IV (1985), pp. 185-198.
[138] G. Cosentino, *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*, Ditta Nicolai Zanichelli, Bologna, 1901, p.24.
[139] Alberto Mario Banti ha scritto che «i fatti storici di cui parlano gli speaker risorgimentali, o all'interno dei quali ambientano le loro storie […] acquistano un senso in quanto figure, ovvero anticipazioni di un evento che deve ancora compiersi, il riscatto della nazione», A.M. Banti, *Per un'antropologia storica del Risorgimento*, in M.L. Betri (a cura di), *Rileggere l'ottocento*, cit., p. 28.
[140] *Ivi*, pp. 24-25.
[141] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, Cappelli, Bologna, 1972, p. 24.

senza censure, e fu proprio Gustavo Modena a proclamare il brano che «sollevò la platea»: «Per te, per te, che cittadini hai prodi / Italia mia, combatterò»[142]. Ad emozionare la platea felsinea fu invece Francesco Lombardi, attore bolognese da qualche tempo ritiratosi dalle scene, ma dalle qualità indiscusse e molto amato dal pubblico. Anche lui, come Modena, alla seconda scena del terzo atto, riuscì a scuotere gli spettatori: essa fu, rivelava «Il Precursore», «commoventissima» e «sublime»[143].

Questo primo nucleo di opere, a cui si aggiunsero le tragedie di Giovan Battista Niccolini e di Alessandro Manzoni, avrebbe rappresentato il cuore del repertorio patriottico del teatro di parola per l'intera parabola risorgimentale, riemergendo tuttavia solo negli anni quaranta – quando le scene avrebbero conosciuto una nuova fase di liberalizzazione – arricchito da nuovi titoli contemporanei[144].

Tornando con lo sguardo a Bologna, è bene evidenziare che non solo le opere appartenenti al repertorio appena individuato seppero esprimere un proprio «potenziale di coinvolgimento politico»[145]: la recita de *Il Conte Benjowski* di August Von Kotzebue, portato in scena dalla solita Compagnia Modena, diventò un momento di vera e propria manifestazione politica. Ancora una volta, il protagonista fu Gustavo, che sosteneva il ruolo di un uomo d'armi polacco, caduto nelle mani dei russi insieme ai suoi compagni. Al momento dell'appello all'insurrezione, Modena «imprestò al personaggio interpretato il concitato ardore di espressioni proprie»[146], e si lanciò in un discorso che aveva tutta l'aria di un appello patriottico. Misto fra testo e improvvisazione, il discorso fu pubblicato interamente da «Il Precursore»; qui ne riportiamo solo alcuni brani:

> Compagni, io mi allegro delle mie sventure se penso a quali destini mi hanno condotto. Noi saremo liberi: noi lo saremo, e basta; noi lo saremo. […]. Ma non cercheremo già un asilo di quiete, o un nascondiglio ove appiattarci contenti di aver spiazzata la nostra catena. Ah no! – qualunque primo gridò libertà è sacro alla causa dei popoli contro i Tiranni. […]. Questa infernale congiura chiamarono santa, perché ad ingannare gli stolti ogni delitto, empi! derivano da Dio. – Santi così furono i roghi di Torquemada; Santo l'assassinio degli innocenti Americani; santa ogni scellerata impresa, e benedetta ancora dal sacrilego sacerdote che all'oro vende la mentita parola di Dio. […]. Scagliamo il nostro vessillo oltre ogni confine, e d'una favilla avremo un incendio. […]. Né vi ritenga che noi siam pochi, né vi ritenga che queste armi nostre sono deboli e scarse. I tiranni hanno delle squadre; l'umanità intera è il nostro esercito[147].

[142] L'episodio è raccontato da C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p.51.
[143] s.t., in «Il Precursore», n. 10, 5 marzo 1831.
[144] Si tratta di un repertorio che raccoglie l'intero catalogo dei *topoi* del canone risorgimentale individuato da Banti. Alcuni dei testi appartengono effettivamente al canone bantiano: *Giovanni da Procida* e *Arnaldo da Brescia* di Niccolini, *Francesca da Rimini* di Pellico, *Il conte di Carmagnola* e *Adelchi* di Manzoni. Si rinvia a A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2006, in particolare p. 45, e pp. 56-108.
[145] C. Sorba, *Il Risorgimento in musica*, cit., p. 142.
[146] T. Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p.4.
[147] *Ivi*, p.3.

Antitirannico e anticlericale, Gustavo si espresse come aveva fatto suo padre trentatré anni prima.

Nelle colonne del periodico, l'appello è preceduto da un breve commento introduttivo che ritrae il primo attore mentre era intento a pronunciare le sue parole, «animato da quel divino suo fuoco»[148]; non c'è alcun accenno invece alla platea, ma per ipotizzare quale sia stato l'effetto prodotto dall'arringa di Modena sul suo uditorio, appare suggestivo lasciarsi guidare dall'immagine raffigurata da Giuseppe Cosentino: «ove ricongiungiamo queste parole all'impeto dell'improvvisazione ed al prestigio della scena, sulle labbra di un'artista ispirato, avremo la misura esatta dell'effetto ch'esse dove[tter]o produrre sul pubblico»[149].

Se quella di Modena fu la voce più elettrizzante ad uscire da un copione di scena e ad esprimere un sentimento politico, non fu l'unica che si levò dal palcoscenico per pronunciare il proprio pensiero o, semplicemente, il proprio entusiasmo. Lo fece l'attore Federico Pescantini che, nel corso della serata da cui siamo partiti, aveva improvvisato un appello patriottico, suscitando il consenso del pubblico, e, come lui, lo fecero altri cittadini bolognesi, meno noti o del tutto sconosciuti. La sera del 5 febbraio, al teatro del Corso, una «giovane italiana» rimasta anonima lesse un inno scritto di suo pugno che fu immediatamente replicato «tanto la bella poesia toccò gli animi»[150]; sempre al Corso, qualche settimana più tardi, Agamennone Zappoli, giovane bolognese arruolato nella Legione Pallade, pronunciò propri versi avvolto nella bandiera tricolore accompagnato dalla prima donna della Compagnia Modena, Carlotta Polvaro, suscitando nel pubblico fragorosi applausi[151]. Quasi fosse una tribuna politica, dal palcoscenico venivano proclamate le notizie militari giunte con l'arrivo di nuovi dispacci[152], ed era lì che appariva al popolo bolognese il presidente del Governo Provvisorio, provocando eccezionali manifestazioni di entusiasmo; così fu descritta la reazione del pubblico del Comunale alla vista di Giovanni Vicini: «l'entusiasmo non ebbe confini […]. Fu un grido universale, un furore. Nessuno poteva saziarsi di applaudire»[153]. Sul palco sfilavano poi i membri della guardia nazionale e i giovani militari provenienti dalle città insorte, che riscuotevano «vivissimi, cordiali e commoventi applausi»[154].

Nei quarantacinque giorni della rivoluzione, non ci fu serata teatrale priva di momenti di coinvolgimento politico e ad alto impatto emotivo come quelli appena descritti. In diverse occasioni poi, il tradizionale svolgimento di uno spettacolo, di prosa o in musica che fosse, venne sostituito da

[148] Lo scrisse «Il Precursore» nel n. 14 del 17 marzo 1831, citato *ivi*, p. 4.
[149] G. Cosentino, *Modena, Vestri e Lombardi*, cit., p.31.
[150] s.t., in «Il Precursore», n. 3, 15 febbraio 1831.
[151] L'episodio è raccontato da Marina Calore, *Agamennone Zappoli patriota e drammaturgo (1811-1853)*, in «Bollettino del Museo del Risorgimento», XLVIII, 2003, p. 34.
[152] Sostiene Rangone che il 6 febbraio fu annunciata la resa di Imola, Faenza e Forlì, il giorno seguente la resa di Lugo, Ferrara e Massalombarda, ed il 20 quella di Ancona.
[153] s.t., in «Il precursore», n. 10, 5 marzo 1831.
[154] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p.18.

quella programmazione composita e varia descritta in precedenza, fatta di combinazione tra generi, di intreccio tra rappresentazione e realtà, e aperta all'improvvisazione. Nel corso di serate che Rangone definì «feste nazionali», si trovarono così mescolati prosa e melodramma, componimenti poetici e brani strumentali, interpreti professionisti e cittadini comuni, artisti dilettanti e protagonisti della vita politica. Esemplare fu la serata che si svolse il 2 marzo, stando a «Il precursore», il 3 secondo Rangone, al teatro Comunale[155]. Lo spettacolo, che ebbe inizio alle venti e trenta con la sinfonia del *Guglielmo Tell*, si sviluppò intorno ai quattro atti della *Francesca da Rimini*. Le diverse parti della *pièce* si intrecciarono alle arie e ai cori dell'opera rossiniana, i quali si intervallarono prima a un canto, intonato dalla signora Manica, tenore, accompagnata dal coro, poi alla declamazione di una poesia, replicata due volte. Il teatro, affollato, era particolarmente illuminato, e il tricolore era ovunque: sui *bonnets* dei giovani e nel vestiario delle signore, sulle fasce dei quaranta coristi e nelle mani di alcuni spettatori, e, naturalmente, sul palco. Gli applausi e l'entusiasmo del pubblico si espressero senza sosta in un crescendo che culminò nell'esecuzione spontanea dell'inno francese: «preso il pubblico da una specie di furore intonò l'inno marsigliese», anch'esso «inframmezzato da applausi, in particolar modo diretti al presidente del Governo Provvisorio». Alla fine del terzo atto del dramma, e dopo un nuovo coro del *Gugliemo Tell*, il pubblico si fece nuovamente protagonista, questa volta, con l'aiuto di fazzoletti bianchi. Narra Rangone: «alla fine di questo coro, […] si videro sventolare per ogni dove i fazzoletti bianchi […] e quindi di palco in palco formarsi per ogni ordine una catena che rimase sino alla fine dello spettacolo, e che in varie direzioni si combinò anche nello stesso parterre e precisamente un effetto meraviglioso». Fu in chiusura dello spettacolo però che si toccò l'apice dell'eccitazione: al momento del triplice e finale grido di «All'armi!» del coro rossiniano «le due giovani signore che tenevano il tricolorato vessillo ruppero con impetuoso trasporto le file e con rapido movimento seguirono le altre e quindi circondate dai coristi […] presentarono una confusione ed una partenza così precipitosa che non poté a meno di chiamare un generale sommovimento»; l'effetto prodotto fu tale «che gettò il teatro in un orgasmo indescrivibile». Per tutto ciò che accadde nel corso della serata a cui abbiamo appena assistito ritengo che la definizione di festa, con cui Rangone introdusse nelle sue pagine questo genere di spettacolo, sia più che mai appropriata. Quella sera, il teatro Comunale fu popolato dalla forte ed incessante presenza di inni, cori, simboli tricolori e gesti di unità: tutti elementi che Alessio Petrizzo ha riconosciuto come «forme di occupazione dello spazio» caratterizzanti le feste nazional-patriottiche[156]. Analizzando le feste svolte in Toscana nel corso del 1847-1848, Petrizzo ha individuato una «pedagogia esplicita della festa» fondata principalmente su

[155] Questa serata fu narrata da Francesco Rangone con particolare cura e trasporto. Vedi *ivi* pp. 63-64.
[156] A. Petrizzo, *Spazi dell'immaginario. Festa e discorso nazionale in Toscana tra 1847 e 1848*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 509-539.

un'occupazione dello spazio «aereo-uditivo» e «visivo». Fu ciò che accadde al teatro Comunale, dove la dimensione aerea fu riempita da inni, voci ed evviva, mentre quella visiva fu colmata da fasce, coccarde e da una catena di fazzoletti bianchi. «La festa» ha scritto Petrizzo «favorisce uno sguardo circolare: come se vedere negli altri lo specchio del proprio trasporto emotivo permettesse di fondare sul consentimento un senso reale di appartenenza». Ancor più di un corteo o di una piazza, la sala teatrale, in particolare la sala all'italiana, favoriva lo stabilirsi di uno sguardo circolare tra presenti[157] e di conseguenza l'attivazione di un sentire comune; nella catena di fazzoletti bianchi, che si creò spontaneamente tra gli spettatori, si potrebbe forse leggere l'espressione simbolica, visiva, di questo sentire comune, di un'unione che, correndo trasversalmente tra palchi e platea, andava a coinvolgere anche soggetti sociali diversi.

Mentre le dinamiche tipiche della festa di piazza penetravano nello svolgimento degli spettacoli teatrali, i festeggiamenti, che dalle strade scandirono il periodo della rivoluzione, assumevano alcuni connotati propri della rappresentazione teatrale, in una sovrapposizione tra scena e piazza che avrebbe raggiunto la sua massima espressione nel corso del lungo quarantotto. Nel '31 bolognese, questo scambio a doppio senso, tra *fiction* teatrale e rappresentazione politica, di cui si è occupata ampiamente Carlotta Sorba[158], si può soltanto intravedere. Pur essendo meno diffuso e meno sensazionale, un senso di teatralizzazione era tuttavia presente e furono gli stessi contemporanei a percepirlo. Augusto Aglebert, ventunenne arruolatosi nella guardia nazionale, descrisse in questi termini le parate che lui e i suoi compagni di tanto in tanto compievano: «quando passavamo per le vie e ci facevano recitare quella commedia […] noi attori di buona fede ci prestavamo gridando viva la libertà e il popolo assiepato nelle vie applaudiva al nostro passaggio»[159]. Lo stesso conte Rangone che aveva chiamato «feste» gli spettacoli compositi a cui aveva assistito al Comunale, definì invece «spettacolo» lo schieramento di alcuni corpi della guardia nazionale che vide in piazza Maggiore[160]. Lo spazio in cui si svolse, del resto, poteva facilmente richiamare l'interno di una sala teatrale: al centro della piazza si trovavano i corpi della guardia accompagnati dallo stato maggiore, accanto ad essi, sempre in piazza, «stavasi in massa l'affollato popolo», mentre i tetti, le finestre, le ringhiere che correvano tutt'intorno erano pieni di gente.

[157] Il teatro, ha scritto Carlotta Sorba, «è un luogo dove si va per vedere ed essere visti, grazie a quella spettacolarizzazione del pubblico così efficacemente consentita dalla tradizionale struttura a palchetti», Sorba, *Teatro*, in A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento*, cit., p. 191.
[158] Fu la stagione rivoluzionaria quarantottesca a distinguersi per un'azione e un linguaggio politici alimentati da gesti, riti e simboli carichi di teatralità, C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., in particolare pp. 126-228.
[159] A. Aglebert, *Cospirazioni e moti dal 1831 al 1845 nei ricordi di Augusto Aglebert*, riedizione a cura di G. Cavazza, University Press Bologna, Imola, 2000, p. 23.
[160] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p. 57.

In una piazza che andava in scena[161], gli attori non erano solo i militari in parata: molti cittadini scelsero di mostrarsi in pubblico indossando un costume o quanto meno un accessorio distintivo, generalmente tricolore[162]. «I bambini si presenta[va]no militarmente vestiti […]. Gli uomini, oltre la coccarda, porta[va]no alcuni la tricolorata cordella all'orologio o all'occhialetto»[163], tra le donne «molte […] adotta[rono] nel loro vestiario le fasce ed altri ornamenti a tre colori, e i negozianti e le modiste travaglia[va]no non meno ad ingegnose invenzioni per solleticare il buon gusto»[164]. Dalla sua comparsa nei luoghi simbolo della città e nelle prime coccarde, il tricolore era diventato elemento immancabile dell'abbigliamento dei bolognesi e presenza certa ad ogni angolo di strada; quasi fosse un complemento decorativo di un'enorme scenografia cittadina, lo si trovava ovunque e nelle forme più strane: «perfino i credenzieri e le tavole [era]no adorne di vivande o dolci o gelati a tre colori, e molti dei secondi avvoltolati e disegnati in carte tricolorate»[165]. A fare da sfondo a tutto ciò, c'era quello spazio aereo fatto di cori, inni, bande musicali, grida di giubilo e applausi che riecheggiavano in tutte le vie.

Un altro spazio, riconosciuto da Petrizzo, occupò incessantemente la scena bolognese e merita dunque di essere considerato: si tratta del cosiddetto «spazio di parola»[166], già incontrato nella sua dimensione orale (penso ai discorsi e ai versi pronunciati dal palcoscenico), si costituiva tuttavia anche di una dimensione scritta, e fu forse questa a raggiungere una maggiore e capillare diffusione. Sin dall'avvio dell'insurrezione, l'apertura liberale sollecitò nei bolognesi il desiderio di esprimersi con la penna, o, prendendo in prestito un'efficace espressione di Giuseppe Ricciardi, la «smania di imbrattar la carta»[167]. Insieme alla pubblicazione di gazzette[168], proclami, opuscoli, molti privati cittadini sentirono il bisogno di fissare nero su bianco l'entusiasmo di quei giorni, dedicandosi perlopiù a componimenti poetici, inni e testi teatrali. Alcune di queste composizioni le abbiamo già incontrate, declamate dai loro stessi autori – la giovane rimasta anonima e lo studente legionario Agamennone Zappoli – al teatro del Corso. Proprio Zappoli si impegnò in un'intensa produzione: a

[161] Sulla piazza quale «palcoscenico» della vita pubblica italiana si rinvia a M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Il Mulino, Bologna, 2004, e dello stesso autore *La piazza*, in Id., (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi*, cit.

[162] L'autorappresentazione patriottica che si esprimeva attraverso l'esibizione di un abbigliamento arricchito da un corredo simbolico avrebbe conosciuto un salto di qualità nel triennio 1846-1849, si veda C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 201-223.

[163] G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., p. 46.

[164] *Ivi*, p. 21.

[165] *Ivi*, p. 46.

[166] A. Petrizzo, *Spazi dell'immaginario*, cit., p. 525.

[167] L'espressione di Ricciardi è utilizzata da Arianna Arisi Rota (*I piccoli cospiratori*, cit., p. 85), per definire la tensione febbrile che spingeva il suo campione di giovani cospiratori a produrre componimenti, in particolare tragedie. Per l'analisi di questa produzione si vedano pp. 85-92.

[168] Con la Rivoluzione nacquero quattro nuovi periodici a Bologna: «Il Precursore», «Il Moderno quotidiano bolognese», «La Pallade italiana», «La sentinella della libertà», che andarono ad aggiungersi alla «Gazzetta di Bologna», la quale temporaneamente mutò nome in «Monitore Bolognese». Tutti questi periodici esistettero solo per il breve periodo rivoluzionario.

pochi giorni dall'inizio della rivoluzione, scrisse un inno alla Guardia Nazionale, al quale seguì un'ode in onore del colonnello della seconda Legione Giuseppe Spagiari ma fu con l'arrivo di Gustavo Modena che «l'anima sua si accese […] maggiormente», e al giovane «primo attore italiano»[169] dedicò un componimento, che, come l'ode a Spagiari, era datato «Anno primo della ricuperata libertà». Una testimonianza è stata lasciata dal giovane Savini, il quale ricordò che dal momento che «tutti componevano qualcosa di liberale» nacque anche in lui un identico desiderio e scrisse perciò un capriccio comico[170]. Savino non fu il solo della sua famiglia a prendere la penna: anche il padre, Carlo, che in quei mesi ricopriva l'incarico di Prefetto della città, spinto dal medesimo desiderio, diede alle stampe una sua composizione teatrale[171]. Che fosse una pratica diffusa lo conferma Rangone, il quale scrisse in proposito che «le composizioni patriottiche e in prosa ed in verso erano l'occupazione dei colti», e che insieme «ai poeti, ai gazzettieri […] tutti concor[sero] per loro parte ad aprire di nuovo il cuore e la mente dei bolognesi alle più liete speranze di risorgimento dell'antico splendore»[172].

Speranze che tuttavia cominciarono a vacillare intorno al 20 di marzo, quando si diffuse la notizia che truppe austriache stavano muovendo alla volta di Bologna, dopo aver già occupato Ferrara e Comacchio. Il Governo riparò ad Ancona scortato da alcune colonne e coloro che in qualche modo erano stati coinvolti nell'insurrezione cominciarono a lasciare la città. L'indomani, in un'atmosfera di «vero dolore»[173], l'esercito imperiale entrò a Bologna, seguito, nel volgere di poche ore, dal cardinale Opizzoni, con funzioni di legato *a latere* per le quattro Legazioni di Ferrara, Ravenna, Forlì e Bologna. Cinque giorni più tardi, ad Ancona, il Governo delle Provincie Unite firmò la capitolazione[174]. Mentre il restaurato regime cercava di ripristinare l'ordine, procedendo con perquisizioni ed arresti, episodi di moderata ribellione non cessarono di manifestarsi: si trattava di coccarde tricolore, che di tanto in tanto comparivano per le vie o sui cappelli, di slogan inneggianti alla libertà, impressi sui muri cittadini, e di canti, quali il *ça ira*, intonati da qualche angolo di strada. Anche nei teatri si poteva ancora assistere all'emergere periodico di azioni di protesta politica, come la sera in cui dal *parterre* qualcuno gridò «siamo liberi, fuori le coccarde. Viva la libertà!», o come la trovata del canonico che si presentò con soprabito bianco, collare verde e cravatta rossa, e che suscitò tra i presenti un prolungato «oh!». Anche l'Arena del Sole, riaperta per la stagione estiva, fu sede di manifestazioni patriottiche: quando tra un atto e l'altro di una

[169] BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, Omaggi poetici per attori, cantanti, ballerini e gente di teatro 1822-1865, *All'avvocato Gustavo Modena, primo attore italiano*.
[170] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f.1, Capitolo 4.
[171] *Ivi*, Capitolo 3.
[172] G. Natali, (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., pp. 20-21.
[173] *Ivi*, p. 105.
[174] Sugli atti conclusivi della rivoluzione cfr. M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo stato pontificio da Martino V a Pio IX*, cit., pp. 620-622.

commedia fu suonato il coro di *Caritea, Regina di Spagna*, alle parole «Chi per la *patria* muor vissuto è assai» – in luogo di «Chi per la *gloria*» – dalle gradinate si alzarono «applausi» e un «furore» che divennero «universali»[175].

Questi episodi si susseguirono nel corso della primavera fino all'inizio dell'estate, periodo in cui i rappresentanti della Santa Sede insieme agli ambasciatori delle grandi potenze si riunirono per discutere della normalizzazione politica dei territori pontifici[176]. I negoziati portarono al concordato ritiro dei contingenti austriaci, che avvenne nel luglio; per Bologna, si aprì una nuova fase di instabilità che sarebbe stata ricordata come il "periodo anarchico". In questi mesi, i teatri ripresero a compiere la funzione patriottica che avevano assunto nei giorni dell'insurrezione, non più esibendo *pièces* esplicitamente allusive ma impegnandosi in favore degli esiliati e di tutti coloro che si erano spesi per la causa nazionale. La stagione che si aprì fu dunque una stagione di solidarietà, della quale furono protagoniste soprattutto le formazioni di dilettanti locali. Le compagnie drammatiche cittadine erano solite recitare per beneficienza, generalmente a sostegno degli istituti caritativi o di qualche famiglia indigente, ma nel corso della rivoluzione al valore filantropico della loro attività si aggiunse quello patriottico. Già la sera in cui Francesco Lombardi recitò la *Francesca da Rimini*, ebbero una prima occasione di esibirsi a sostegno della patria, devolvendo il loro ricavato alla Guardia Nazionale, e «Il Precursore» non si dimenticò di farne le lodi: «i nostri Dilettanti hanno diritto ad una lode […] essi recitano sempre a pro dell'indigenza. Furono premiati, e giovedì sera han potuto recitare a pro della loro patria»[177].

Fu con l'estate, tuttavia, che prese avvio una vera e propria campagna di solidarietà[178]. Ad aprirla furono i Concordi, che a settembre raccolsero fondi al teatro Contavalli; si svolse invece al Brunetti un ciclo di recite in favore degli emigrati italiani promosso da un gruppo di attori amatoriali tra i quali figurava Agamennone Zappoli. Gli spettacoli andarono in scena ogni venerdì da metà ottobre alla fine di novembre, e vi parteciparono anche attori professionisti, membri della Compagnia Ghirlanda-Nardelli in quel momento impegnata al teatro del Corso, i quali si esibirono a titolo gratuito. Proprio al Corso, a fine novembre, si tenne la serata di beneficio a favore dell'ex presidente del Governo Provvisorio, Giovanni Vicini, mentre a gennaio allo sforzo solidale si unì anche il teatro Loup, dove venne messa in scena la *Cenerentola*, sempre in aiuto degli emigrati.

[175] Tutti questi episodi, teatrali e non, sono raccolti da Francesco Rangone. Cfr. G. Natali (a cura di), *La rivoluzione del 1831*, cit., pp. 109-220.
[176] La conferenza di Roma si aprì il 13 aprile 1831. L'esito dei lavori diplomatici fu raccolto nel Memorandum del 21 maggio. Cfr. M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo stato pontificio da Martino V a Pio IX*, cit., p. 622; per Emilia Morelli si tratta dell'«atto finale del Congresso di Vienna», si veda Morelli, *Note sul biennio*, cit., p. 668-670.
[177] s.t., in «Il Precursore», n. 10, 5 marzo 1831.
[178] Sull'attività benefica promossa nel corso del 1831 dai dilettanti bolognesi si veda M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro a Bologna 1800-1849*, Patron Editore, Bologna, 1998, pp. 37-40, e M. Calore, *Agamennone Zappoli patriota e drammaturgo*, cit., pp. 35-36.

L'opera comica di Rossini fu l'ultima ad andare in scena a scopo benefico-patriottico: il 28 gennaio, insieme al cardinale Albani, rientrarono a Bologna, e nei territori vicini, anche le milizie austriache.

Insieme ai moti insurrezionali, poteva dirsi definitivamente conclusa anche la stagione teatrale che li aveva accompagnati: i teatri si spogliarono della finalità patriottica e della politicizzazione che, in un modo o nell'altro, li aveva caratterizzati fino all'inizio del 1832, e molti di coloro i quali avevano dato voce ai propri ideali dai palcoscenici cittadini divennero sorvegliati speciali della polizia. Nel *Libro dei compromessi politici*[179], tra i 1829 sovversivi segnalati, comparvero anche Agamennone Zappoli, Francesco Lombardi e Gustavo Modena[180]; il più noto tra loro, lasciata Bologna per Rimini ed Ancona, prese la via dell'esilio.

4. Teatro «incivilimento delle moltitudini»?

Superata la parentesi insurrezionale, i teatri bolognesi tornarono alla loro normale programmazione, orientata all'intrattenimento e al divertimento, fatta soprattutto di farse, drammi sentimentali e spettacolosi, e traduzioni francesi. L'azione di quanti avevano sostenuto la causa nazionale *attraverso* il teatro si tradusse ora in un impegno *per* il teatro: intellettuali, attori, critici, attraverso le loro riflessioni, tentarono di affermare la necessità di un teatro capace di farsi strumento di educazione e civilizzazione, di promuovere una drammaturgia di qualità e di orientare attori e capocomici alla ricerca di una pratica teatrale di valore.

Era il 31 ottobre 1836, quando, dal suo esilio parigino, Gustavo Modena pubblicò sul foglio letterario «L'Italiano», fondato da Michele Accursi e Cristina di Belgioioso, un articolo ormai noto come *Il teatro educatore*[181].

> Molti levano le spalle, e sogghignano quando odono dire: teatro-morale, teatro-scuola: e a veder la cosa come sta non hanno torto […]. Per molti è una verità sentita: ma del come avverarla, tradurla in fatto, non si curano. Vogliamo questo teatro? – Eccovi il come. Di tutto quel che sta oggi, ed è: niente. Vecchia poesia, vecchia recitazione, vecchia musica e ballo, di tutto ciò, niente. Le baracche d'oggi che si dicon teatri, alle fiamme. Pubblico privilegiato non più. […]. Il teatro qual è: il teatro perpetuo, di tutte le sere: il teatro distrazione […] è un raduno di gente a veglia, che vale il bigliardo, il caffè, la

[179] La compilazione di un elenco di tutti i compromessi politici fu voluto dal Cardinal Albani, ma fu completato solo alla fine del 1834 e consegnato ufficialmente al Commissario straordinario nell'agosto 1835. Un'edizione critica del libro è stata curata da Albano Sorbelli, *Il Libro dei compromessi politici nella rivoluzione del 1831-1832*, Roma, Vittoriano, 1935.

[180] Oltre ai nomi citati, è interessante notare che nel *Libro* richiesto dall'Albani, in cui si segnala, oltre al reato commesso, anche l'età e la professione, figurano diversi uomini legati a vario titolo al mondo teatrale. Comici: Broccardi Luigi, Bignami Pietro, Dareni Francesco, Lipparini Domenico, Pilla cesare, Sabbatini Federico. Comici dilettanti: Fabbri Paolo, Giordani Giacomo, Marani Giuseppe, Ploner Luigi. Suggeritore: Augusto Aglebert. Segretario aggiunto alla Direzione degli Spettacoli: Dr. Baratta Quirico. Macchinista di teatro: Bignami Antonio. A questi si aggiunge Brunetti Antonio, proprietario del teatro omonimo.

[181] Riprodotto da T. Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., pp. 244-254.

> birreria, il giuoco e nulla più. […]. Finoché resta quel che è, un commercio, una speculazione di mercatanti, anche quel po' di dote che alcuni governi gli fanno è un'ingiustizia […]. Il povero oggi n'è escluso; il povero che non ha il tempo, e i denari d'apprendere sui libri doveri d'uomo e di cittadino. – E dovrà il teatro tenergli luogo di scuola. […]. Quel locale meschino […]; quelle nicchie, ritiri di famiglia […]; quelle separazioni di caste […]: tutto sente di bottega; tutto rimpicciolisce gli animi; niente è solenne; niente è consentaneo allo scopo di formare un popolo.

Il brano citato, che presentava il rapido ed amaro quadro tratteggiato dall'attore sullo stato attuale del teatro, non lasciava spazio a dubbi: la realtà teatrale qual era, stretta tra due anime egualmente misere – il teatro-distrazione e il teatro-bottega – non avrebbe mai potuto ergersi a scuola capace di formare un popolo. Solo un'azione drastica e profonda avrebbe consentito il superamento di questo teatro, «insulso non so che tra la bottega e il bordello», e Modena ne indicava la strada: «partire di dove i greci lasciarono». Erede dell'elaborazione giacobina, anche l'attore richiamava l'esempio degli antichi: «i greci ebbero un teatro: prendiamone quel che v'era di grande, e d'utile. Il teatro sia vasto, come era allora; si propongano premi agli architetti che troveranno modo di renderlo sonoro; sia diurno, di solidità e ricchezza superiore ad ogni altro edifizio; sia il palagio del povero: tutti vi siedano eguali». Come nelle riflessioni degli intellettuali repubblicani, l'architettura ritornava ad essere questione centrale: dalla struttura del teatro dipendeva la possibilità di farne un luogo di eguaglianza e, insieme, di bellezza: «portici, gallerie sieno annessi al nobile edifizio: e là dentro stieno, come in loro reggia, i lavori premiati dagli scultori e dai pittori. Il popolo vi beva le leggi del bello coll'alito. Il teatro sia il tempio d'Apollo». Ma perché un simile edificio fosse possibile, era necessario che alla sua realizzazione, intesa come costruzione ma anche gestione, si adoperassero più istituzioni pubbliche insieme: «due, tre, cinque provincie unite dalla agevolezza delle comunicazioni, quali il progresso odierno lo sospinge, erigano a spese comuni il teatro nel centro di esse, talché ogni cittadino, o campagnolo, che il voglia, vi giunga in un giro di sole. Facciano in comune la spesa dello spettacolo e dei premj». Una volta affrontate le problematiche strutturali, Modena passava a prendere in esame la materia essenziale di un teatro riformato, vale a dire lo spettacolo, la drammaturgia. Se nella prima parte dell'articolo aveva affrontato alcuni dei temi cari all'elaborazione giacobina, nella seconda parte, la sua riflessione mostrava chiaramente l'influsso del pensiero di Giuseppe Mazzini. L'incontro con l'intellettuale genovese era avvenuto a Marsiglia, dove l'attore si era inizialmente rifugiato dopo la fuga seguita ai moti del 1831; coinvolto nei primi atti della nascente Giovine Italia, abbracciò con convinzione gli ideali e il programma dell'associazione, al quale aderì e a cui collaborò attivamente per tutto il periodo dell'esilio (1831-1839). La collaborazione con Mazzini segnò un punto di svolta nella vita di Modena, che in lui non trovò soltanto un riferimento politico: «la concezione rivoluzionaria entrò a far parte dei meccanismi del suo pensiero» e andò a modificare anche il suo modo di intendere l'attività teatrale:

da palestra d'arte, il teatro divenne «la sede dell'elevazione della coscienza civile del suo popolo»[182]. Qui sta l'influenza del pensiero mazziniano: l'idea illuminista dell'arte quale mezzo per educare il popolo fu infatti ripresa e sviluppata compiutamente da Mazzini, che ne teorizzò gli obiettivi, i metodi e gli esiti nei suoi contributi più noti – *Del dramma storico,* pubblicato sull'«Antologia» di Firenze nel 1830, e la *Filosofia della musica*, uscito in più numeri su «L'Italiano» tra il 1835 e il 1836. Nelle pagine della rivista fiorentina, Mazzini riconobbe nel dramma l'unico linguaggio «che divide […] coll'arte dell'oratore il vanto di comunicare direttamente col popolo», e individuò nel dramma storico, inaugurato in Italia dal Manzoni, il genere più appropriato ad assolvere questa funzione. Ma perché l'effetto della comunicazione fosse efficace, era necessario che il poeta superasse «la nuda rappresentazione dei fatti, esibiti senza chiave d'interprete e scorta di filosofia», e proponesse un «dramma fondato sull'alta verità dei principii». I fatti storici rappresentati dal poeta non dovevano risultare sterili narrazioni fini a se stesse ma immagini capaci di trasmettere al popolo un ideale, un insegnamento da tradurre in azione: «il diametro della nuova sfera drammatica tocchi il passato con una delle sue estremità, l'avvenire con l'altra». Il modello di questa drammaturgia era identificato da Mazzini in Schiller; in particolare, nelle pagine *Del dramma storico*, riferiva l'effetto suscitatogli dalla lettura del *Don Carlos* e scriveva: «senti una rivelazione spuntarti di mezzo agli orrori della catastrofe […] che ti parla una storia d'affetti, di memorie e di soavi speranze […] e da quel cadavere muto […] sorge un grido potente, che tramanda alle età future la storia e la condanna a un tempo della tirannide. […] un fremito di vittoria […] che dice: io risorgerò più bella dal martirio, […] dalla morte si genera la risurrezione!»[183].

Il dramma schilleriano era ancora al centro della sua riflessione quando scrisse la *Filosofia della musica*, testo diffuso a Parigi dal foglio dell'Accursi. Secondo Mazzini, l'opera di rinnovamento della drammaturgia compiuta in Germania da Schiller, avrebbe potuto realizzarsi in Italia nell'opera in musica. Genere teatrale in cui dominava una produzione commerciale legata al concetto dell'arte per l'arte ma che rispondeva pienamente alle istanze di intrattenimento, fu riconosciuto dal genovese quale «mezz[o] di comunicazione più adatt[o] per trasmettere […] alle moltitudini [quei] sentimenti che […] avrebbero dovuto provocare la traduzione del pensiero morale in azione»[184], e individuò in Gaetano Donizetti[185], nel cui lavoro intravide autentici fermenti di rinnovamento, il compositore italiano a cui affidare l'azione riformatrice. Mazzini si espresse poi circa le qualità

[182] Cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 248-250 e C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 51-52.
[183] G. Mazzini, *Del dramma storico*, in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini, edizione diretta dall'autore*, vol. II, *Letteratura* – vol. I, Roma, Per cura degli editori, 1877, pp. 198-277.
[184] B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana,* cit., pp. 107-108.
[185] Sulla funzione risorgimentale di Donizetti si veda A. Rostagno, *Donizetti*, in B. Alfonzetti, M. Tatti (a cura di), *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, Donzelli, Roma, 2011.

intrinseche della rappresentazione operistica, soffermandosi anzitutto sul coro, elemento a lui caro: l'espressione collettiva del canto rappresentava la voce della moltitudine, del popolo, ed era per questo motivo che ne auspicava, all'interno dei melodrammi, il massimo sviluppo; insieme al coro, avrebbe dovuto assumere una rilevanza maggiore anche la recitazione: una migliore espressione drammatica avrebbe liberato il canto dalle cadenze e dalle modulazioni, dando vita ad un'interpretazione ancor più efficace, fondata sull'armonizzazione tra musica e poesia.

Le riflessioni mazziniane, ora brevemente ripercorse, penetrarono profondamente nella proposta drammaturgica di Modena:

> Vorrei consigliare ai poeti le specie del dramma educatore: due ne vedo: *1° - La storia esposta per dialogo o il passato*. Il popolo non legge la storia. Se gliela racconti non la capisce […]. Ma se la storia passa dinnanzi a' suoi occhi in tanti quadri animati, allora egli l'apprende, e ne fa profitto. […]. Manzoni ha intravveduto il dramma storico: però i suoi due saggi, l'Adelchi, e il Carmagnola, non rispondono allo scopo. […]. Il vero dramma storico è nei suoi Promessi sposi […]. Un dramma storico sarà l'Inferno di Dante messo in scene […].Versi non ne vorrei nel dialogo: lo stile del dialogo deve essere facile per tutte le intelligenze; ma vi sono grandi momenti, grandi passioni, eccitazioni straordinarie dove la prosa sarìa poco anche pel popolo; e allora venga in soccorso anche la poesia. […]. Venga dunque in soccorso anche la musica: la musica che arriva tanto più in là della parola: la lingua di Rossini […]. […] il popolo d'Italia […] sa dirti che la musica di Rossini essere più bella nei balli che nelle opere […]. Diasi un Rossini, un Mozart, un Haydn, un Weber, un Donizetti per cooperare ad un Dante, ad uno Schiller, ad uno Shakespeare scriventi la storia in drammi, e l'arte drammatica diverrà la leva dell'Umanità. *2°- Specie del dramma educatore: le illusioni o l'avvenire.* Il grande affare degli uomini saggi è spogliarsi delle illusioni; il mio affare invece sarà seminarle, nudrirle, accarezzarle. – I primi uccidono l'arte e peggiorano l'uomo, perché gli disseccano il cuore: io invece darei all'arte materia interminabile, e rifonderei sangue nella vita. […]. Vorrei che l'ideale vi fosse sovrano nei drammi che allevare devono l'umanità per un avvenire. […]. L'uomo è figlio dell'educazione che gli dai: educalo al bello e al sublime e sarà migliore […]. Nudriscasi dunque il popolo nelle illusioni. – Oh voi che state per la realtà […] negatemi che le illusioni non sieno, anche oggi, […] una ben vera realtà per tutta intera una metà della vita! Per tutta la metà ascendente di quest'arco, per l'età della forza, dell'azione!

Come Mazzini, Modena proponeva un dramma che fosse ponte tra passato e futuro, uno strumento attraverso cui fare degli esempi tratti dalla storia «leva» per l'avvenire e «incoraggiamento dell'umanità»[186]; un dramma in cui trovassero spazio, l'una di supporto all'altra, tutte le arti dello spettacolo, cosicché si arrivasse a «tutte le intelligenze», al popolo intero. Come Mazzini, credeva che lo scopo ultimo dell'arte fosse «l'incivilimento delle moltitudini»[187] e che, perciò, le moltitudini, gli uomini, dovessero essere l'oggetto dell'arte: «il dramma – scrisse – dev'essere il riflesso della vita sociale»[188]. Ma se Mazzini affidava il compito di rinnovamento al

[186] G. Mazzini, *Del dramma storico*, cit., p. 262.
[187] *Ibidem.*
[188] Da una lettera a Niccolò Tommaseo, datata 28 agosto 1841, citata in E. Faccioli (a cura di), *Il teatro italiano*, V, *La tragedia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 512-513.

genio del poeta, Modena, attore drammatico, lo assegnava all'interprete, ponendosi, anche su questo fronte, in linea con l'eredità del pensiero giacobino. L'importanza determinante dell'interprete, emersa con evidenza dal dibattito illuminista, aveva spinto gli intellettuali, come abbiamo visto, ad interrogarsi attorno al ruolo sociale, morale e professionale dell'attore; lo stesso fece Modena, che nell'indicare la via che avrebbe condotto a un teatro educatore non poteva ignorare lo stato di difficoltà in cui ancora viveva la maggior parte dei comici italiani: «oggi gli artefici dei piaceri d'una classe della società rimangono ignoti, e spregiati dal resto degli uomini. Migliaja d'uomini e di femmine viventi della scena, sono guardati come una lepra[sic] della società. Una gente per necessità vagabonda; infame nella opinione come i zigani, creduta necessaria da ogni governo, e pure maltrattata, e avvilita»[189]. Riportare gli attori «alla onoranza in cui erano presso i Greci» era dunque essenziale perché svolgessero il ruolo civile che Modena gli affidava, ma per poterlo fare era necessario rivolgersi ad «un popolo nuovo», non «guasta[to da] idee storte e sciapite». Questo popolo nuovo, l'attore lo riconobbe in coloro che abitavano la «metà ascendente» della vita, quell'«età della forza [e] dell'azione»: l'adesione al pensiero mazziniano era totale. Su questo punto, la riforma teatrale di Modena s'intrecciava profondamente con il progetto politico di Mazzini, che per primo aveva fatto dei giovani i suoi interlocutori privilegiati. In loro, Modena avrebbe sempre trovato il suo pubblico prediletto, e con loro avrebbe operato il suo più concreto tentativo di riforma drammatica, in cui ideale artistico e politico avrebbero trovato unanime compimento. Ma mentre si trovava ancora in esilio e il progetto della Compagnia dei Giovani era ancora lontano dal realizzarsi[190], l'attore si limitava ad osservare la realtà teatrale italiana chiedendosi: «supponiamo che mi si accordi di rientrare, cosa faccio in Italia? […]. L'ideale dell'arte non si può conseguire in Italia: non autori, non pubblico, non corona di buoni attori: le tragedie o proibite o ristrette alle quattro più sciape e rifritte eternamente»[191]. Parole che ricordano quelle pronunciate dall'Alfieri sul finire del secolo precedente[192]: scarsa drammaturgia, cattiva recitazione, pubblico assente; sembrava che le carenze su cui si era espresso l'astigiano, e i teorici illuministi con lui, fossero le stesse che attanagliavano il teatro italiano degli anni Trenta.

Ma le condizioni della scena drammatica erano effettivamente così desolanti come aveva affermato Modena rivolgendosi al padre? Per inquadrare più da vicino la realtà della prosa italiana, ci serviremo, quale punto di osservazione privilegiato, della stampa cittadina; quella stampa di argomento letterario, sempre più attenta al costume, alle novità, agli spettacoli e, dunque, anche al

[189] T. Grandi, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena,* cit., p. 253.
[190] Sulla compagnia dei Giovani e il tentativo di riforma di Modena cfr. *infra*, pp. 92-94.
[191] Da una lettera al padre, datata Bruxelles, 13 ottobre 1838, citata da C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 63.
[192] Nel *Parere sull'arte comica*, cit., aveva scritto: «Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici, e comici, poi autori, poi spettatori», cfr. p. 1.

teatro, che proprio negli anni Trenta e Quaranta conobbe una vera e propria fioritura[193]. Nelle colonne di questi periodici, più o meno specializzati, si raccoglievano le osservazioni più immediate di una cronaca teatrale in presa diretta, capace di dare conto di un teatro di prosa alle prese con la realtà quotidiana.

Pionieristico tra i giornali di esclusivo argomento teatrale, fu il bi-settimanale milanese «Il censore universale dei teatri», fondato e redatto da Luigi Prividali[194]. Il racconto periodico di Prividali accompagnò i milanesi per più di dieci anni[195], registrando l'attività teatrale locale, nazionale ed internazionale. Le descrizioni delle serate milanesi diventavano per l'estensore l'occasione per affrontare ed esporre al proprio pubblico di lettori i limiti e, seppur meno di frequente, i pregi dell'odierna drammaturgia italiana. Recensendo gli spettacoli di una serata offerta dalla Compagnia Drammatica Petrelli, attiva al teatro Re, Prividali affermò: «da un quarto di secolo ai dì nostri il nostro teatro drammatico ha fatto dei progressi notabilissimi, ed anzi mostruosi in proporzione alla troppo e troppo ingiustamente negletta loro condizione»[196]. Di fatto, se il critico riconosceva, forse anche spinto dalla buona qualità della compagnia appena commentata, che qualche miglioramento nella pratica drammatica fosse stato raggiunto, non esitava a giudicare «negletta» la sua attuale situazione, la quale emergeva chiaramente se messa a confronto con i fasti del teatro musicale:

> un teatro musicale è una storia, un'apertura di stagione un'epoca, un melodramma un nuovo avvenimento. E la prosa? La prosa che cangia ogni sera spettacolo, che ne dà due o tre almeno di nuovi per settimana, nei quali vi è per lo più quel buon senso che non s'incontra in nessuno dei libretti per musica, la prosa non altera minimamente la pubblica indifferenza, non chiama che i suoi abituati, è l'affar d'ogni giorno […]. Povera prosa! Arte di tutte le teatrali la più difficile, di tutte la meno apprezzata e premiata![197]

Un'arte poco apprezzata, in grado di suscitare tutt'al più la pubblica indifferenza: questa l'immagine trasmessa da Prividali. Quando tuttavia anche la prosa riusciva a vincere il disinteresse generale si trovava ad affrontare i giudizi di un pubblico e di una critica estremamente esigenti:

> Ma quali poi sono le nostre retribuzioni? Si declama contro la povertà dei repertorj, senza incoraggiare l'ingegno degli scrittori a farli più ricchi; si detesta negli abbigliamenti tutto ciò che non è rigorosa

[193] Irene Piazzoni, a riguardo, ha scritto: «soprattutto a partire dal 1830 si assist[e] nel campo del giornalismo letterario e teatrale ad un incalzante succedersi di iniziative». L'osservazione, che si riferisce alla realtà milanese, è tuttavia applicabile anche all'evoluzione che conobbe Bologna. I. Piazzoni, *I periodici letterario-teatrali a Milano*, in N. Del Corno, A. Porati, (a cura di), *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Franco Angeli, Milano, 2005, pp. 96-144 (la cit. è a p. 98).

[194] Sull'attività di Prividali e il suo periodico si veda M. Berengo, *Intellettuali e librai a Milano nella Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 216-217, che offre anche un quadro complessivo del giornalismo milanese nella prima metà dell'Ottocento, in particolare, il cap. V, pp. 203-256.

[195] Fino al 1838 attraverso «Il censore», a cui seguì, per un altro anno e mezzo, «Il corriere dei teatri».

[196] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 36, mercoledì 5 maggio 1830.

[197] *Teatro Re*, *ivi*, n. 92, sabato 18 novembre 1837.

> proprietà di costume […]. Ma più rigorosa ancora diventa la nostra delicatezza nell'esaminare il valore individuale di questi derelitti orfani di Talia. Consacrato quello degli eroi musicali al fanatismo, illeso si vorrebbe averlo da qualunque censura: abbandonato quello dei recitanti alle più strane critiche, invece di avere chi lo difenda, esposto si trova alle più minute eccezioni d'ogni suo osservatore[198].

Preso atto che il pubblico, così come la critica, si mostrava senza dubbio più favorevole ad assistere e ad accogliere positivamente lo spettacolo d'opera, Prividali passava ad individuarne e a spiegarne le ragioni:

> in favore delle musicali e mimiche produzioni sono di gran lunga le inclinazioni nostre più pronunziate che delle drammatiche, e perché? Perché più forte, più positivo, più generale è delle prime l'allettamento, incerto questo nelle seconde […]. Il melodramma è figlio d'un'arte fondata sopra principj immutabili, che coltivata essere deve da scelti ingegni, ed esercitata dopo lungo e difficile studio […]. La commedia invece non ha genio alcuno che si dedichi con perseveranza alla sua composizione, e se pur ha qualche autore, più che alla vigorosa osservanza delle leggi drammatiche tende questi all'effetto momentaneo ed effimero della sua rappresentazione. I suoi esecutori non hanno né leggi, né scuole, né istituzione di veruna specie, seguono il proprio istinto, il più o meno raffinato loro intendimento, ed a quelli che meglio vi si distinguono, di professionisti più che di artisti il titolo è conveniente. Come dunque il trattenimento d'un repertorio drammatico, composto di misere traduzioni unite a scarse e ben mediocri composizioni originali, non numeroso poi per se stesso, ed avvilito non di rado anche da spettacoli mostruosi, anche eseguito da pochi talenti […], come mai preferire un trattenimento simile al solletico di dolcissime melodie?[199].

Considerazioni simili le espresse anche Francesco Regli, noto critico milanese, fondatore e direttore de «Il Pirata»[200]:

> come tacere e d'ira non farci rossi nel viso, se […] ci corre alla mente l'idea di ricordare lo stato deplorabile e misero, in cui giace in tutta evidenza l'arte comica di questo nostro paese? […]. E di vero, che cosa è oggimai l'arte comica in Italia? […]. Compagnie in ogni capitale, in ogni provincia, in ogni borgata, negli oscuri villaggi, né crollanti castelli, per le piazze quasi […]. E quali compagnie son desse? Tranne pochissime […] progrediscono le altre alla cieca […] lottano colle più dure privazioni, con qualunque specie d'ostacoli […] e intanto qui si recita male, là si recita peggio […], si rappresenta Aristodemo col vestiario de' Romani o de' Chinesi [sic] […] le scene che richiederebbero magnifiche decorazioni si tagliano; si mutano i titoli, si svisan commedie […]. L'indifferenza è ormai sparsa nel Pubblico; ed ci [sic] facilmente s'annoja, se la sua curiosità non è di continuo pascolata se la varietà e la novità non lo tengono vivo ed animato nell'amore de' trattenimenti […]. Le produzioni oggi sono tutte straniere […]. E gli attori? In cento compagnie che ci giran d'attorno […] non rinvenite venti artisti di vaglia[201].

Pur esprimendosi con stili, linguaggi e toni differenti, i due redattori giungevano, ancora una volta, ad indicare, quali cardini vacillanti della moderna drammaturgia, la triade di alfieriana memoria: attori, repertori, pubblico. Nonostante le evidenti difficoltà, lo scopo di quest'arte, «fra le

[198] *Notizie interne. Teatro Re*, *ivi*, n. 6, sabato 19 gennaio 1833.
[199] *Notizie drammatiche*, *ivi*, n. 44, sabato 2 giugno 1832.
[200] Il periodico fu fondato da Regli nel luglio 1835. Prima, il giornalista aveva collaborato con Giacinto Battaglia alla redazione de «Il Barbiere di Siviglia», fondato nel 1832 e diventato, nel 1835, «Il Figaro».
[201] F. Regli, *Dei commedianti italiani a questi ultimi giorni*, in «Il Pirata», n. 82, 12 aprile 1836.

sceniche certamente la principale»[202], non veniva tuttavia mai messo in dubbio: certo, perché «a que[…]i dì» il teatro recitato riuscisse ad essere «una palestra, una scuola, un eccitamento per lo ingegno, per la mente e per il cuore»[203], era necessario che nuovi mezzi e nuovi incoraggiamenti arrivassero in suo soccorso. In merito, Prividali, proseguendo nell'analisi comparata tra prosa e opera, scrisse:

> Si ceda a questo una porzione soltanto di quell'immenso dispendio che si sacrifica a quello; si diano alla professione drammatica quegli onori e vantaggi che alla melodrammatica e mimica sono profusi; si riconosca per molto maggiore la difficoltà di studiare le leggi della natura, che quelle del solfeggio e del contrappunto; si sollevi infine alla dignità d'arte questa che tanto più di quella lo merita, e si avranno autori ed attori drammatici per eccellenza[204].

Gli "onori e i vantaggi" appena menzionati trovarono un tentativo di formulazione nella proposta di Giacomo Modena, il cui intervento fu ospitato nelle pagine del foglio regliano.

> Il vederci privi di scrittori drammatici, e dover tutto di ricorrere alle straniere produzioni, per noi italiani, che fummo primi a far risorgere dalle ceneri della barbarie la drammatica poesia, è assai umiliante e afflittivo. […] ci rimane di riflettere sui mezzi pe' quali l'Italia, come altre nazioni, possa ridivenir feconda di quel prodotto che ora ritira d'oltremonti. Il modo, senza dubbio, unico, egli è quello di accordare agli autori generose ricompense, alle quali naturalmente sussegue anche la stima; ma i mezzi? […] parrebbe forse strano se le traduzioni dei drammi francesi […] fossero assoggettate alla tassa d'un fiorino? […] non sarebbe poi stimato giusto e naturale, che dal ricavato di tale imposta, formata una cassa […] si promette[ssero] per incoraggiamento vistose ricompense alla miglior tragedia originale, alla miglior commedia, al miglior dramma lirico che fossero presentatisi al pubblico […]? O sembrerebbe ingiusto forse che opponendo un piccolo riparo […] sopra i contratti artistici de'cantanti e ballerini sormontanti una somma, si esigesse la modicissima detrazione d'un cinque, d'un tre, d'un due per cento a favore della cassa medesima? Non sarebbe nel primo caso […] un diritto nazionale […]? E nel secondo caso non sarebbe, sebben lieve, salutar correzione d'un sociale abuso […] a tutte le altre arti […] oltraggioso?[205]

Il disegno di Modena padre, dal sapore giacobino, ed elaborato – come lui stesso affermò – per la sola «ansietà di giovare all'arte e al progresso nazionale»[206], sembrava rivelare che l'incoraggiamento di cui necessitava il teatro di parola non fosse altro che un sostegno di tipo economico. Sebbene tale considerazione potesse apparire più materialistica che sostanziale, era quanto mai vera: in un sistema teatrale in cui l'offerta drammatica dipendeva quasi esclusivamente dall'attività delle compagnie di giro, l'aspetto finanziario giocava effettivamente un ruolo centrale.

A differenza del teatro d'opera, in cui erano gli impresari, e col passare del secolo, gli agenti teatrali, a sostenere l'onere logistico dell'organizzazione, nel teatro di prosa, queste figure

[202] *Notizie interne. I teatri di Milano in luglio e agosto*, in «Il censore universale dei teatri», n. 67, sabato 21 agosto 1830.
[203] *Critica drammatica*, in «Il pirata», n.70, martedì 1 marzo 1836.
[204] *Notizie drammatiche*, in «Il censore universale dei teatri», n. 44, sabato 2 giugno 1832.
[205] *Drammatica. Pensieri*, in «Il Pirata», n.1, venerdì 3 luglio 1840.
[206] *Ibidem*.

ricoprirono, per quasi tutto l'Ottocento, un ruolo di minore importanza[207]. Tra le compagnie drammatiche professionistiche, infatti, la quasi totalità era rappresentata da compagnie cosiddette *capocomicali*, vale a dire di proprietà di un capocomico. In questi casi, era proprio il capocomico, che solitamente era anche uno degli attori, a farsi carico delle responsabilità organizzative e gestionali della troupe: dalla scrittura degli attori alla scelta del repertorio, passando per la pianificazione artistica, ogni aspetto era coordinato da questa figura, la quale andava ad assumere, oltre al ruolo di attore e di proprietario, anche le vesti d'impresario e di agente teatrale. In un sistema così strutturato, non appaiono improprie le definizioni di Prividali che, in uno dei suoi interventi, parlò della compagnia teatrale come di un'«azienda» e dei capocomici come «amministratori»[208]. Di fatto, il capocomico, se voleva che la sua compagnia avesse successo, doveva giocoforza dimostrare di essere un ottimo amministratore, poiché, in assenza di finanziamenti, anche l'onere economico ricadeva tutto sulle sue spalle.

Quanto fosse difficile gestire una compagnia, o perlomeno, quanto fosse dispendioso e complesso gestirla con competenza e qualità, lo rivela ancora una volta il nostro censore:

> Perché una compagnia sia decorosa, sostenuta vuol essere da valenti soggetti, che cercati nella tanta penuria si fanno pagare in proporzione al loro merito […], a questo primo capitolo del budget devono essere proporzionati gli altri: splendidezza d'apparati di ogni specie, che per la qualità e la quantità loro esigono una spesa gravissima di trasporti: repertorio sceltissimo ed abbondante di novità, per formare il quale bisogna ricorrere per lo più a straniera fonte, ed acquistare produzioni, ed italianizzarle, e tenersi in giornata del buono e del cattivo per farne la separazione appropriandosi il meglio. Vi entrano per qualche ora cosa le malattie, le gare intestine, l'improvviso allontanamento di qualche primario attore […], le piazze di poco profitto, le intemperie delle stagioni, i viaggi troppo lunghi, il genio dei varj Pubblici che talvolta si appaga del poco, e non si contenta del molto, il prezzo del biglietto per la commedia bassissimo […]. A tutte queste passività si oppone un attivo sempre incerto[209].

Molte spese dunque, ed entrate incerte: era questa la realtà delle compagnie di giro. Per scritturare attori validi, per raccogliere un repertorio di qualità, per acquistare un apparato scenografico adeguato era necessario un certo impiego di capitali, che pochi capocomici in Italia erano in grado di sostenere. I guadagni ottenuti dai corsi di recite, poi, erano generalmente poco più che sufficienti al sostentamento degli attori stessi[210]: non solo il prezzo del biglietto di prosa era molto basso, e ridotto al minimo quando si trattava di agire nei teatri diurni, ma l'esito di una stagione poteva anche essere compromesso da cause di forza maggiore, quali sfavorevoli condizioni

[207] Già negli anni Venti del XIX secolo, gli agenti teatrali lirici cominciarono a svolgere una funzione decisiva, mentre le prime agenzie teatrali di prosa si svilupparono soprattutto a partire dagli anni Settanta; fino ad allora le esperienze di intermediazione nel campo drammatico furono scarse e frammentarie. Cfr. L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma, 2006.
[208] *Notizie drammatiche*, in «Il censore universale dei teatri», n. 54, sabato 7 luglio 1832.
[209] *Notizie interne. Teatro alla Canobbiana*, *ivi*, n. 14, sabato 18 febbraio.
[210] In proposito, Luigi Prividali affermò: le «loro fatiche servono appena a guarentirli dall'indigenza», in *Sunto dei nostri spettacoli di primavera*, *ivi*, n. 55, mercoledì 10 luglio 1833.

climatiche (il troppo caldo o la pioggia incessante, per esempio, impedivano l'attività negli anfiteatri), o problemi dovuti dal trasporto, che potevano causare la perdita o l'arrivo in ritardo delle scenografie. A causa della situazione precaria, molti attori erano spinti a cercare, appena possibile, scritture più vantaggiose, spostandosi da una compagnia all'altra, mentre i capocomici, quando non più in grado di portare avanti il loro incarico, lo affidavano ad altri o scioglievano direttamente la troupe. Negli anni in questione, la disgregazione e l'accorpamento delle compagnie avveniva con frequente rapidità: stando ai giornali, quasi annualmente. Il continuo e rapido ricambio di attori che si andava così a creare finiva per influire sulla riuscita artistica: la mancanza di affiatamento e di coesione all'interno delle compagini, specie in quelle di medio/basso valore, non poteva che pesare negativamente sulle loro *performances*.

Per quanto si è detto, appare chiaro come, senza una capacità finanziaria propria del capocomico e ad eccezione delle compagnie migliori, la ricerca di qualità e, ancor prima, la sopravvivenza stessa di una compagnia drammatica fossero traguardi realmente difficili da raggiungere; e, a dispetto di una presenza sempre più ricca di attori e di compagnie[211], il livello medio diffuso appariva invece sempre più scarso. A riguardo, il bolognese Augusto Aglebert scrisse:

> Le compagnie drammatiche sono senza numero. […] una truppa d'attori, uno sciame di miserabili inutili a se stessi e di scorno all'arte: eccoli nella dura necessità di arrolarsi nella prima compagnia che loro si affacci sprovveduti di abiti, di attrezzi, di danaro, e più di tutto di scintilla drammatica; intrepidi […] a manomettere i capi d'opera, non lasciando dell'opera genuina che un rozzo scheletro da far rabbrividire ogni autore[212].

Davanti ad un panorama drammatico così sconfortante, gli addetti ai lavori si rivolgevano direttamente ai capocomici:

> Io vorrei che i signori capi comici combattessero ogni dominante abuso; e come padri co' figli, […] dirigessero amorevolmente i loro scritturati e colleghi […]. Osservino se l'artista è dotto […]. Osservino se l'educazione di lui è compiuta […] osservino infine se la sua condotta è morale […]. Nessuno li obbliga ad assumere l'incarico di capo comico, rinuncino a tale idea ove lor manchino i mezzi […]. Abbian di mira la decenza del palco […] ma atterrir non si lascino da qualunque sacrificio per incitare i nobili ingegno ad offrir nuovi lavori alle scene: sarà loro grata la patria, e il nazionale teatro non dovrà la sua esistenza alle fatiche dell'estero. Vadano in cerca di giovani autori e li proteggano, li accendano al sublime ed al bello, e degnamente li compensino […]. Una compagnia di commedianti sia una famiglia, non si dividano ogni anno[213].

[211] C. Meldolesi e F. Taviani hanno scritto: «le compagnie nel corso degli anni Trenta arrivarono a raddoppiarsi […]. I mille attori di un tempo divennero circa duemila: ottocento dei quali si distinsero per una più solida professionalizzazione, mentre un centinaio ottennero un riconoscimento di superiorità», cfr. *Teatro e spettacolo*, cit, pp. 226-227.
[212] *Del teatro drammatico in Italia*, in «Il Felsineo», n. 22, 26 ottobre 1841.
[213] F. Regli, *Dei commedianti italiani in questi ultimi giorni*, in «Il Pirata», n. 82, martedì 12 aprile.

Ai capocomici, in qualità, diremmo oggi, di direttori artistici, venivano dunque rimproverate le scelte di scarso valore; ma se, per gli osservatori, era indubbio che l'aspetto economico fosse essenziale per l'esistenza, la sussistenza e la qualità delle compagnie, c'era chi imputava le carenze del teatro drammatico non all'assenza di mezzi ma all'incompetenza e all'incapacità dei capocomici:

> per quanto riguarda la direzione della parte artistica [domina] una quasi assoluta anarchia. […] da ciò le armature di Carlomagno in un componimento che si riferisce a' tempi del duca di Richeliu[sic]; da ciò, in una medesima commedia del Goldoni, i vestiti del secolo decimonono frammisti alle giubbe ed alle parrucche del decimottavo; […] da ciò assegnata […] al *tiranno* una parte che al *primo uomo* s'addirebbe assai meglio; da ciò finalmente, mille ed una altre contraddizioni o sconvenienze già note e ripetute […], anziché da scarsità di peculio[sic] provenga[no] solo dall'ignoranza in cui vive […] il maggior numero de' nostri artisti comici[214].

E, ancora:

> I direttori e gli artisti tutti drammatici non facciano soverchio schermo a se stessi della dimenticanza in che sono lasciati [ma] Riflettano […]. Frenati quei disordini, fatta osservanza negli abiti e nelle decorazioni la maggior esattezza conciliabile collo stato pecuniario di cadauna compagnia, ed impedite molte altre vergognose licenze di questo genere, altri miglioramenti, che del pari costano poco o costano nulla, […] rimangono ai direttori cui provveder prontamente.[215]

Che si trattasse di ignoranza o di povertà di strumenti, ad essere compromessi non erano solo la struttura e il valore qualitativo delle compagini teatrali ma anche l'offerta spettacolistica che erano in grado di proporre; sotto questo aspetto, la prima voce alla quale si rivolgevano le critiche giornalistiche era, come noto, il repertorio.

Sulla scia delle tendenze delineatesi nei lustri precedenti, negli anni Trenta, il repertorio del teatro drammatico italiano vedeva un incontrastato dominio delle produzioni francesi[216], insieme ad un'ancora buona presenza di drammi "spettacolosi"; ma se questi ultimi andarono piano piano calando, l'afflusso di testi d'oltralpe sembrava essersi ancor più rafforzato: «le traduzioni recenti del teatro francese sembrano quelle che maggiormente interessano la curiosità pubblica»[217]. Tra i generi, quello di maggiore ed indiscusso successo era senza dubbio la commedia. Contro quella che veniva percepita come un'«invasione straniera»[218], si levava, pronta, la voce della critica, la quale, alle volte, non esitava ad esprimersi con i termini più spregiativi: se i testi peggiori provenienti

[214] *Critica drammatica*, in «Appendice amena del Solerte», n. 5, martedì 1 giugno 1841.
[215] *Critica drammatica*, *ivi*, n. 6, martedì 8 giugno 1841.
[216] La fitta presenza di produzioni francesi nella programmazione teatrale non è un fenomeno esclusivamente italiano, al contrario: «l'exportation du théâtre français concerne l'ensemble de l'Europe». Per un quadro europeo della diffusione della produzione drammatica francese si rinvia a C. Charle, *Paris, capitale théâtrale de l'Europe (1820-1929)*, in *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, cit., pp. 241-276 (la citazione è a p. 250).
[217] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 88, mercoledì 3 novembre 1830.
[218] *Parole intorno alle condizioni attuali dell'arte drammatica*, in «Il Felsineo», n. 50, 10 maggio 1842.

dall'estero vennero definiti «aborti ultramontani»[219], una riflessione più generale portava ad affermare: «siamo condannati a viver di pane straniero, il più delle volte privo di sale, nauseante, avvelenato»[220]. Sebbene la posizione dei critici nei confronti della drammaturgia francese fosse unanime, i giudizi mossili non erano tuttavia incondizionati: ciò che suscitava la generale disapprovazione erano le commedie francesi di mediocre qualità, i cui contenuti erano ritenuti impropri per il pubblico italiano:

> Sono troppo frivole, leggere troppo, e spesso il buon senso è sacrificato ad un epigramma. Oltrediciò se la commedia è l'espressione della società, la commedia francese che dipinge quel gran mondo, che è Parigi, non è commedia per gl'Italiani. Parigi terribile scoglio della virtù, dell'amore e dell'innocenza, come la chiamò Marmontel, se è più avanti di noi nell'incivilimento, offre ancora una maggior corrutela […]; e il far presente ai nostri occhi vizi, e difetti, che non abbiamo, non so quanto possa tornare vantaggioso per migliorare i nostri costumi[221].

A questo articolo ne fece eco un altro:

> Dal maggior numero di produzioni del teatro straniero udiste mai che prima condizione per esser buoni cittadini, è il soddisfare a' propri doveri, l'esser teneri figli, padri amorevoli, amici sinceri? Voi ben vedeste sognare nuovi vizi, nuovi delitti, nuove maniere d'inganni, udiste l'apologia dell'egoismo e dell'interesse materiale, né mai venne innalzata la vostra mente alla ammirazione di quelle sublimi virtù, che nobilitano l'umana creatura[222].

Anziché adempiere al suo ruolo di scuola per le moltitudini, il teatro, se avesse continuato ad arricchirsi di cattive commedie francesi, si sarebbe trasformato in «incentivo di depravazione»[223]: questa l'opinione diffusa tra gli osservatori. Ma i soggetti e i plot di certe *pièces* non erano i soli elementi ad essere colpiti dal giudizio negativo della critica: la stessa sorte toccava anche alla qualità delle versioni italiane dei testi, che venivano ridotti e tradotti liberamente, il più delle volte con scarsa riuscita sia dal punto di vista drammaturgico sia linguistico-letterario. Il valore di alcune traduzioni era ritenuto così basso che Aglebert, definì «traditori più che traduttori»[224] gli autori di questi adattamenti. Generalmente, ad occuparsi di tale pratica erano gli stessi attori o capocomici che, una volta acquistato il testo nella versione originale, procedevano ad accomodarlo secondo il proprio gusto e capacità. Stando alla critica, pochi in Italia erano in grado di realizzare traduzioni degne di nota, ma quando ciò accadeva, queste guadagnavano spazio tra le colonne dei periodici insieme agli elogi degli articolisti. In merito a *I figli di Odoardo* di Delavigne, per esempio, opera

[219] *Drammatica*, in «Il censore universale dei teatri», n. 60, mercoledì 25 luglio 1831.
[220] A. Aglebert, *Del teatro drammatico in Italia*, in «Il felsineo», n. 22, 26 ottobre 1841.
[221] Dotto. A. P., *Teatri*, in «Il Solerte», n. 3, martedì 21 maggio 1840. Sulla funzione svolta dalle *pièces* francesi quali strumenti di diffusione di un'identità e di uno stile di vita *parisien* si è espresso C. Charle e perciò si rinvia al suo *Paris capitale théâtrale de l'Europe*, cit., pp. 243-276.
[222] *Arte drammatica. Teatri*, in «Il Felsineo», n.1, 1 giugno 1840.
[223] *Critica teatrale*, in «La Farfalla», n. 36, martedì 3 settembre 1839.
[224] A. Aglebert, *Il teatro e il diavolo*, in «Il Felsineo» n. 46, 18 aprile 1843.

scelta per la serata di beneficio della prima attrice della Compagnia Reale Sarda Carlotta Marchionni, si lesse:

> non ridotta, ma tradotta essa fedelmente e felicemente a noi venne in buonissima prosa, colla castigazione soltanto di qualche breve tratto e di qualche espressione, che nulla toglie od aggiunge al pregio dell'opera […]. Chiunque ha letto l'originale, ha potuto quindi avvedersi, che noi abbiamo assistito in quella sera al vero dramma del sig. Delavigne, e chiunque ha voluto attentamente riflettere alla sua traduzione, dovrà convenire che la prosa italiana nulla toglie alla dignità ed alla preziosità del verso francese[225].

Anche riguardo al repertorio della Compagnia Vergnano, una delle primarie in Italia, si espresse la stessa preoccupazione, ossia che la «principal cura di chi italianizza queste creazioni francesi è il conservare nella versione italiana l'original sapore», obiettivo raggiunto dalla compagnia in questione, la quale fece «principale risorsa»[226] del suo repertorio le creazioni di Scribe. Tra le critiche, dunque, c'era spazio anche per i giudizi positivi, non solo relativi ai buoni adattamenti ma agli stessi autori francesi, i cui nomi più noti e stimati, tra cui proprio Scribe e Delavigne, venivano elevati a modelli a cui ispirarsi. Proprio in riferimento ad un altro dramma di quest'ultimo, di cui non viene indicato il titolo, «Il Felsineo» affermava: «questo è un tipo della moderna tragedia, e se tutti i doni che ci fanno gli stranieri fossero come questo potremmo assai di buon grado accostumarci alla loro scuola drammatica»[227].

Nonostante la realtà dei fatti fosse ben lontana da quella auspicata, le produzioni francesi costituivano innegabilmente gran parte del repertorio proposto dalle compagnie comiche italiane poiché ad esse, si ammetteva, si ricorreva per «necessità. Nella penuria di odierni scrittori di buone italiane commedie […] né volendosi rappresentare le vecchie classiche produzioni [che] ingenerarono sazietà […], è pur d'uopo ricorrere ai *francesismi*»[228]. In questo breve estratto de «La Farfalla», venivano rapidamente illustrate le ragioni di tale necessità. Alla mancanza di autori nostrani, carenza di antica data, si andava ad aggiungere l'incessante richiesta di novità tipica del pubblico ottocentesco. Ma mentre la drammaturgia italiana faticava a rispondere adeguatamente a questa domanda – «L'Italia per ora non presenta novità drammatiche. Dorme tranquilla, instupidita all'ombra di tre nomi immortali, Alfieri, Metastasio e Goldoni. Tempo sarebbe ch'ella si destasse da sì vergognoso letargo!»[229] – la sete di novità si dimostrava implacabile: l'annuncio di una nuova opera in cartellone diveniva motivo di una maggiore affluenza a teatro, ragione per cui i periodici si preoccupavano di farlo presente negli avvisi di spettacoli; per la stessa ragione, il repertorio delle

[225] *Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 30, mercoledì 15 aprile 1835.
[226] *Notizie interne. Teatro Re*, *ivi*, n. 61, mercoledì 31 luglio 1833.
[227] *Teatri. Bologna*, in «Il Felsineo», n. 46, 12 aprile 1842.
[228] *Critica teatrale*, in «La Farfalla», n. 36, martedì 3 settembre 1839.
[229] *Drammatica*, in «La Farfalla-Supplemento», n. 36, giovedì 5 settembre 1839.

troupe in arrivo in città, anche le più rinomate, veniva giudicato sulla base della quantità di produzioni presentate e del numero di novità in esso presenti. Certamente, la continua ricerca di testi originali andava a discapito della qualità, ma se questo era motivo di preoccupazione per la critica, non turbava invece il pubblico: «la misura di preferire il poco al molto […] è in teoria assai giudiziosa ma […] l'uditorio preferisce in generale la varietà qualunque essa sia»[230].

Era per via di questo carattere del pubblico, il quale appariva non selettivo e appagato da qualsiasi genere di rappresentazione purché nuova, che si rafforzava l'idea, di origine settecentesca, che l'Italia fosse priva, oltre che di autori e attori, anche di spettatori. Si trattava di una mancanza sostanziale, e, nell'economia della drammaturgia italiana, non meno importante di quella degli altri elementi della triade: «il pubblico forma gli artisti, il pubblico ne dev'essere la luce, ma quando esso sia traviato non v'ha speranza di veder sorgere quell'arte nobilissima da cui debbon trarre utile diletto i popoli»[231]. Davanti a quest'immagine di platee italiane «traviate» e incapaci, dunque, di svolgere il proprio ruolo, ci fu chi non trattenne un moto di commiserazione, scrivendo che un tale pubblico «e[ra] veramente da compiangere»[232]. Ma ci fu anche chi, pur condividendo la medesima convinzione nei riguardi degli spettatori, portò la riflessione ad un livello più profondo. Che il teatro italiano fosse di scarsa qualità a causa degli orientamenti del pubblico o che fosse il pubblico ad essere stato corrotto dalla cattiva drammaturgia, ciò che risultava evidente era l'incapacità dell'odierno teatro italiano di agire «al fine dell'arte»[233], di adempiere al suo ruolo civile. Aglebert, attivo mazziniano, non poteva non interrogarsi circa la funzione sociale ed educativa del teatro che proprio i democratici gli avevano assegnato. Pur senza mai citarlo, trascrisse e pubblicò alcune parti dell'articolo di Gustavo Modena, intitolandole *Nuovo teatro italiano*[234]; riprendendo l'espressione dell'attore, si mise ad osservare il panorama teatrale italiano «dal lato del teatro educatore» e ciò che vide fu «un'arte crollante che [anda]va arrampicandosi sulle sue rovine», alterata dalla presenza di un teatro francese che, a sua volta, si rivelava «ben lungi dall'essere più avanzato del [nostro] rispetto al fine che questo d[oveva] proporsi». Un fine che si sarebbe conseguito solo se si fosse rafforzato «quel febbrile sentimento che risveglia un bisogno ardentissimo di raggiungere a poter gridare, al primo annunzio di un nazionale che scriva, a gridare […] "ecco il nostro Teatro, ecco Italia emancipata dalla servitù delle opere straniere"»[235].

Se l'emancipazione della drammaturgia italiana dalla produzione straniera, auspicata dal bolognese, avrebbe faticato a realizzarsi, non mancarono tuttavia, anche negli anni in questione,

[230] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 22, mercoledì 16 marzo 1831.
[231] *Il teatro e il diavolo*, in «Il Felsineo», n. 46, 18 aprile 1843.
[232] *Teatri*, in «Appendice amena del Solerte», n.4, martedì 25 maggio 1841.
[233] *Arte drammatica. Dei componimenti teatrali in generale*, in «Il Felsineo», n. 3, 15 giugno 1840.
[234] Pubblicate *ivi*, n. 33, 17 gennaio 1843.
[235] *Teatro francese. Teatro italiano*, *ivi*, n. 33, 17 gennaio 1843.

episodi ed occasioni in cui l'arte comica nazionale si dimostrò capace di alimentare l'orgoglio patrio. Dietro al pessimismo di fondo che caratterizzava le osservazioni dei commentatori, esisteva infatti una realtà teatrale più sfaccettata e composita, in lenta ma continua evoluzione, e, nell'insieme, più complessa rispetto all'immagine monolitica descritta in queste pagine. Non si tratta di una contraddizione. La povertà del teatro italiano, in termini di autori, attori e pubblico, denunciata da diversi decenni, e ora illustrata, era effettivamente un dato di fatto; essa tuttavia, nelle descrizioni dei cronisti dell'epoca, emergeva ancor più appesantita da un'interpretazione condizionata da un continuo confronto: hanno spiegato Meldolesi e Taviani, che i cronisti tendevano a paragonare la realtà del teatro italiano contemporaneo a un passato idealizzato così come all'attuale vivacità di alcuni teatri nazionali europei: con tali premesse, il quadro rappresentato non poteva che apparire scoraggiante[236].

Eppure, nonostante una visione diffusamente sfiduciata, sono proprio i ricchi e frequenti contributi dei critici a darci l'opportunità di cogliere la complessità di un'arte variegata e in movimento. Dalle recensioni, dalle riflessioni critiche o, semplicemente, dalla programmazione degli spettacoli cittadini emerge, sotto una coltre fatta di carenze e di limiti, un altro volto del teatro comico italiano: capace di assumere tratti peculiari in ogni città, e divenire, perciò, veicolo e simbolo dell'identità locale ancor prima di quella nazionale; frequentato da un pubblico sempre più ampio e vario, costituito, a sua volta, da tanti pubblici differenti, ciascuno con le proprie sale e i propri generi; un teatro che, mutando negli anni l'offerta spettacolare, sarebbe approdato al dramma storico, genere in grado di rispondere sia alla sensibilità del pubblico sia alle istanze del mondo intellettuale; infine, un teatro che, pur privo di autori di un certo calibro, avrebbe riscoperto le grandi potenzialità dell'interprete.

[236] Cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 236.

II.

Pubblico e attori tra nuove scene e nuovi drammi

1. L'effetto di uno spettacolo per tutti

Era il tardo pomeriggio di domenica primo agosto 1830, quando moltissimi milanesi si recarono all'Anfiteatro dell'Arena desiderosi di assistere a quello che era stato annunciato come uno spettacolo grandioso: la parte interna della struttura era stata completamente allagata, ma se la trasformazione dell'anfiteatro in piscina a cielo aperto non rappresentava una novità, ciò che attirò l'attenzione del pubblico fu la notizia che all'interno di questa vasca sarebbe apparsa una balena.

La curiosità per un evento tanto inusuale, promosso con clamore dai periodici cittadini[237], non lasciò disattese le speranze del suo ideatore, il noto coreografo Luigi Henry[238]: «alle ore sei e mezzo pomeridiane», infatti, «quest'ampia arena vedavasi già occupata da molte migliaja di spettatori, che composti essendo di tutte le classi di questa tanto numerosa ed agiata popolazione presentavano all'occhio un quadro screziato dalla più vaga e superba veduta»[239]. Davanti a un parterre di spettatori socialmente variegato, che già di per sé, stando alla descrizione, appariva come uno spettacolo nello spettacolo, cominciarono ad avvicendarsi giochi nautici a premi, volti ad intrattenere il pubblico nell'attesa dell'eccezionale comparsa; una volta conclusi, «si aprì finalmente una specie di chiavica praticata alla Porta trionfale e da lì uscì maestosamente nuotando un'immensa balena esattamente copiata dalla natura in tutte le sue dimensioni». Si trattava di una costruzione meccanica congegnata perché nuotasse muovendo ogni sua parte, in un complesso sistema il cui risultato era quello di creare la «più fedele illusione» di «contemplar come vivo [il] mostruoso cetaceo». Compiuto un giro completo dell'Arena, la balena tornò dietro la paratia che l'aveva nascosta al pubblico fino a poco prima; un ultimo gioco a premi e l'esecuzione di un coro accompagnato dalla banda musicale, insieme all'illuminazione generale dell'anfiteatro, completarono la serata, mentre l'accensione di quattro fontane di fuoco decretò la conclusione dello spettacolo.

---

[237] «Il censore universale dei teatri» dedicò all'apparizione della balena l'articolo di prima pagina, lungo ben 3 colonne, del numero di sabato 12 giugno. Il quotidiano ufficiale della città, la «Gazzetta privilegiata di Milano», annunciò lo spettacolo per la prima volta mercoledì 7 luglio, ne diede il programma dettagliato per quattro numeri consecutivi, da lunedì 19 luglio a giovedì 22, mentre venerdì 23 notificò che l'esibizione non avrebbe avuto luogo domenica 25 luglio, come preannunciato, ma domenica 1 agosto. Infine, ancora sulla «Gazzetta», nella rubrica *Spettacoli d'oggi* si cominciò a ricordare l'evento con qualche giorno d'anticipo (sin da giovedì 29).

[238] Una voce ad Henry è dedicata da F. Regli nel suo *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, coi tipi di Enrico Dalmazzo, Torino, 1860, pp. 261-262.

[239] *Notizie interne. Grande anfiteatro in piazza d'armi*, in «Il censore universale dei teatri», n. 62, mercoledì 4 agosto 1830.

Se i giochi, l'esibizione musicale, l'illuminazione ed anche i fuochi risultarono di dubbio effetto[240], l'evento centrale della serata non venne compromesso, e tanto la balena quanto il suo inventore vennero «ammira[ti] con istraordinario stupore»: «tutta quella esatta proporzione di forme, tutta quella verità di movimento», oltre a dimostrare una non comune capacità creativa del signor Henry, rendevano vano qualsiasi tentativo di spiegare ciò a cui si era assistito: «esporne la descrizione io non mi trovo capace», confessò Prividali ai suoi lettori, «e quand'anche lo fossi, non v'è descrizione equivalente all'opera, né l'udirla equivalente al vederla».

Aver aperto il paragrafo con la narrazione di una serata destinata alla messa in scena di una balena meccanica può apparire strano. Tuttavia, proprio un evento come questo si rivela esemplare per comprendere la multiforme realtà del panorama spettacolare di primo Ottocento, nonché per cogliere, da un'angolazione diversa rispetto alla scena drammatica, la particolare sensibilità che caratterizzava il pubblico dell'epoca.

Un primo elemento che s'intende rilevare è lo spazio, tutt'altro che ridotto, che i fogli cittadini scelsero di destinare all'evento: «Il censore universale dei teatri» gli riservò ben due volte l'articolo di prima pagina, notoriamente il più importante, mentre il primo quotidiano milanese, come visto, non si risparmiò nel rammentare ai suoi lettori l'avvicinarsi della curiosa manifestazione. L'unicità dello spettacolo influì senza dubbio sulla scelta dei redattori, sulla quale non parve invece pesare il fatto che si trattasse di uno spettacolo di arte varia e non di una recita in prosa o di un'esibizione lirica. Sfogliando i periodici dell'epoca si scopre, in effetti, che i resoconti e gli annunci di spettacoli di "varietà" occupavano spesso un posto di primo piano tra le pagine cronachistiche, anche all'interno di un foglio come quello di Prividali, nato con l'esplicito intento di dedicarsi esclusivamente a questioni di argomento teatrale. Tale presenza, così come l'accostamento di questo genere di spettacoli al teatro drammatico, potrebbero apparire quantomeno bizzarri agli occhi di uno spettatore contemporaneo, ma si tratta di un'antinomia che allora non sussisteva: per il pubblico degli anni Trenta dell'Ottocento, infatti, non esisteva una demarcazione ben precisata tra teatro comico – beninteso: teatro recitato, non l'opera – e tutte quelle esibizioni ascrivibili al cosiddetto genere vario[241].

L'insistenza con cui i giornali promossero l'esibizione ideata da Henry fu senz'altro dettata anche dalla consapevolezza che tale genere di spettacolo avrebbe avuto un riscontro più che positivo da parte dei milanesi. L'esperienza offerta dal coreografo riusciva infatti a sintetizzare abilità

[240] *Ivi* si legge: «la troppa vastità del locale non potendo far egualmente distinguere tutti i giuochi in tutti i punti dell'Arena, li rendeva pressoché indifferenti a tutta quella gran parte degli astanti che si trovava da essi lontana. L'illuminazione notturna non può produrre in una tanta ampiezza un grand'effetto […], di bell'effetto erano quelle quattro fontane, ma quell'effetto per questo grande anfiteatro non era abbastanza grandioso. Si dica lo stesso della musica, che in tanta ampiezza ed a cielo aperto doveva necessariamente farsi poco sensibile».
[241] A proposito cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 232.

meccanica, illusionismo ottico e senso dell'esotico, in una combinazione che rispondeva efficacemente ad un gusto diffuso: nel primo Ottocento, le esibizioni di illusionisti e maghi, gli spettacoli ottici, dai più piccoli poliorami alle vedute panoramiche, così come i gabinetti pittorico-meccanici, erano intrattenimenti di gran moda, capaci di raccogliere schiere di spettatori nelle città di tutta la penisola e di tutta Europa[242]. Questa peculiare tipologia di artisti, che seppe fare degli strumenti nati sulla scorta delle recenti acquisizioni tecnico-scientifiche dei mezzi di accessibile passatempo[243], popolava le piazze cittadine e i teatri, maggiori o minori che fossero, non meno dei locali privati.

Nella capitale lombarda, oltre ai principali teatri cittadini, che di tanto in tanto offrivano il proprio palco o il proprio ridotto a una programmazione diversa, altre sedi erano solite ospitare spettacoli di varietà, in particolare rappresentazioni ottiche e meccaniche. Tra gli anni Dieci e Venti, Ferdinando Valmagini offrì questo genere di intrattenimenti nel locale della Canonica in Porta Nuova, prima di trasferirsi nella soppressa chiesa di S. Romano, in Porta Orientale. Attivo fino alla metà del XIX secolo fu invece il teatrino dei Foghetti: dapprima ubicato nell'abitazione del pittore Francesco Londonio, e aperto ad un pubblico ristretto, venne successivamente reso itinerante e dunque raggiungibile da una platea più ampia. Il cosiddetto teatro del Gambero, dopo aver ospitato compagnie di dilettanti, venne utilizzato per spettacoli di varietà e, negli anni Trenta, fu convertito nella sede di un presepe meccanico permanente. Infine, la saletta al numero 58 di Galleria De Cristoforis, sede di un club aristocratico, ospitò spettacoli di arte varia, recite dilettantistiche e feste da ballo fino a quando, intorno al 1840, venne trasformata in un teatrino pittorico-meccanico.

Anche Bologna poteva contare su un panorama piuttosto vivace di locali privati adibiti a luoghi di spettacolo. Alla fine degli anni Venti, erano attive Casa Bottoni, locale adiacente al teatro del Corso, e la cosiddetta Sala delle accuse. Nel decennio successivo, si ha prova di questo tipo di trattenimenti alla sala di Palazzo Pepoli, a Palazzo Fantuzzi, alla sala dell'ex Palazzo Casali, e, ancora, alla Pensione Svizzera delle due Torri, a Casa Sampieri e alla sala della Locanda del Leon d'oro, in contrada degli Orefici[244]. Talvolta capitava che fossero spazi non usuali a divenire sede di gabinetti artistici, come il Mercato di Mezzo o case di privati cittadini[245], mentre non sappiamo se i

[242] Inoltre, in questo specifico caso, non si può ignorare il fascino che il mondo acquatico sapeva suscitare negli uomini dell'Ottocento, tema per cui si rinvia al saggio di Elena Canadelli, *Mondi acquatici. Viaggio tra scienza, arte, immaginario*, in V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrzzo (a cura di), *Il lungo Ottocento*, cit., pp. 103-114.
[243] C. Sorba, *Parigi 1841: l'età del teatro per gli occhi*, in P. Capuzzo, C. Giorgi, M. Martini, C. Sorba (a cura di), *Pensare la contemporaneità*, Viella, Roma, 2011, p. 314.
[244] I dati per il panorama milanese sono tratti da P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., pp. 150-158. Per quanto riguarda Bologna, le indicazioni dei luoghi sono ricavate dai documenti raccolti in BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, Cartone VIII, fasc. 30, *Spettacoli che avvennero in vari luoghi di Bologna, sec XIX/prima metà*, e in BCABo, Fondo Raccolta della Colomba, non ancora inventariato.
[245] In BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, Cartone VIII, fasc. 32, *Spettacoli vari [in luoghi occasionali], sec. XIX/prima metà*, sono raccolti avvisi di spettacolo, perlopiù senza data, relativi a cosmorami, panorami, macchine meccaniche,

cosiddetti "grandi cosmorami" venissero presentati negli stessi luoghi ora indicati, o se, magari per ragioni di spazio, trovassero collocazione altrove[246].

La ricchezza e la varietà, nonché la collocazione geografica di questi locali adibiti a spazi teatrali aiutano a comprendere come l'interesse verso quel particolare genere di produzione artistica fosse diffuso in tutta la popolazione e trasversale tra tutte le classi. Non fu un caso che ad assistere all'apparizione della balena accorse un pubblico rappresentativo di tutti i ceti: certo, la straordinarietà dell'evento favorì l'alta partecipazione, ma l'eterogeneità sociale degli spettatori non rappresenta che l'indicatore di un gusto corrente, il quale, nei suoi tratti principali, toccava indifferentemente l'intero spettro del pubblico ottocentesco, al di là delle differenziazioni geografiche, sociali o culturali.

Nei primi decenni del secolo, infatti, il mondo dello spettacolo conobbe ciò che Sorba ha definito «una vera invasione di visualità». Si tratta di un fenomeno di portata transnazionale, che caratterizzò la progressiva «trasformazione della produzione culturale in un bene di consumo rivolto a fasce sociali sempre più larghe», e che contribuì ad orientare e a formare un'inclinazione estetica comune: la presenza dominante della dimensione visiva nelle performance artistiche, tipica dello spettacolo primottocentesco, guidò e, nello stesso tempo, alimentò una «generale trasformazione dei paradigmi percettivi in direzione di un'indiscussa priorità attribuita al vedere»[247].

Le forme di intrattenimento sopra menzionate, dagli spettacoli ottici ai gabinetti di cere così come le esibizioni dei prestidigitatori, furono le prime ad imporsi come forme di intrattenimento visivo: prive di parola o di musica, per colpire il pubblico non necessitavano di altri elementi se non di quelli previsti dalla performance stessa, elementi che si rivelavano sufficienti a «risveglia[re] nello spettatore il massimo interesse e le sensazioni più commoventi»[248]; se, poi, apparati accessori venivano inseriti, essi potevano apparire comunque secondari e del tutto ininfluenti alla riuscita globale dello spettacolo, come nel caso della serata vista in apertura. La stessa balena meccanica, pur rappresentando una tipologia di intrattenimento *sui generis*, concentrava il suo potenziale

---

gabinetti di figure di cera e gabinetti di illusioni ottiche. Grazie a questi avvisi veniamo a conoscenza del fatto che alcuni di questi intrattenimenti fossero talora allestiti in sedi occasionali: come la collezione di cere al Mercato di Mezzo, il cosmorama di Parigi a casa di un certo Filippo Panni in via dei Libri e il gabinetto meccanico di figure di cera in un locale, non meglio identificato, in via dell'Asse.

[246] Nello stesso fascicolo, ci sono tre avvisi, datati 1833, relativi a grandi cosmorami, ma nessuno di essi offre l'indicazione del luogo; uno solo, invece, riferisce il soggetto della veduta, e si tratta della grotta sotterranea di Betlemme.

[247] C. Sorba, *Parigi 1841*, cit., p. 314, 321. Sulla necessità che il teatro attribuisse una maggiore importanza alla dimensione visiva e gestuale al fine di coinvolgere il pubblico con maggior efficacia, si espressero per primi gli esponenti dell'illuminismo francese; per un rapido quadro delle principali posizioni si veda *ivi*, pp. 315-317. Sull'opera teatrale come «jeu vu», si veda P. Berthier, *Des catacombes au Vésuve. Le spectaculaire romantique commenté par la presse de la monarchie de Juillet*, in I. Moindrot (a cura di), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, CNRS editions, Parigi, 2005, pp. 55-60.

[248] L'articolo da cui è tratta la citazione fa riferimento all'effetto suscitato dai quadri componenti un gabinetto iconautomatico. *Notizie interne*, in «Il censore universale dei teatri», n. 52, mercoledì 30 giugno 1830.

attrattivo nella dimensione visuale: erano le forme, le dimensioni, il movimento, l'illusione della realtà ad impressionare gli spettatori: si trattava di un'esperienza visiva che, riuscendo a coinvolgere emotivamente lo spettatore, diveniva a tutti gli effetti un'esperienza soggettiva e perciò impossibile da tradurre adeguatamente a parole, come ammise Prividali.

Differenti dal punto di vista performativo ma ugualmente efficaci nel colpire l'osservatore, erano le esibizioni proposte da tutta quella schiera di acrobati, artisti equestri e domatori, le cui rappresentazioni andavano a completare l'offerta spettacolare dell'epoca. Anche in questo caso, ad essere colpito era l'occhio dello spettatore: destrezza, abilità, numeri mozzafiato e la presenza di animali suscitavano in chi osservava meraviglia ed eccitazione, non diversamente dalle vedute di città lontane o dal sorprendente effetto di un automa semovente. Nonostante, anche in questo caso, si trattasse di esibizioni difficili da comprendere e ancor più da descrivere, l'esattezza delle forme, l'armonia del movimento e l'arditezza degli esercizi proposti andavano a comporre un quadro di fronte al quale «l'occhio trova[va] di che appagarsi», come accadeva assistendo agli esercizi equestri offerti da Alessandro Guerra[249].

L'apprezzamento verso questi intrattenimenti, ancora una volta trasversale, era continuamente alimentato da un'offerta ricca e varia, all'interno della quale andò affermandosi un tipo di intrattenimento misto, caratterizzato dalla combinazione di generi diversi. La diffusione di questa particolare forma di esibizione balza all'occhio scorrendo i periodici, sui quali con sempre maggior frequenza comparivano annunci di spettacoli che costituivano già di per sé dei programmi, come quelli relativi alla compagnia attiva ai Giardini Pubblici nella primavera del 1843, e definita equestre-mimica-danzante-atletica-funambola[250]. La composizione delle rappresentazioni variava liberamente così come l'accostamento dei generi: al teatro Fiando, ad esempio, si unì acrobatica, spettacolo meccanico e veduta di un poliorama[251], mentre una delle esibizioni più acclamate alla Canobbiana abbinò danza, acrobatica e azioni con animali addestrati. A questo spettacolo, «Il censore» dedicò le due colonne di prima pagina, nelle quali ripercorse con dovizia di particolari l'intera rappresentazione. La vera attrattiva dello spettacolo era costituita da azioni eroiche e combattimenti messi in scena da protagonisti impegnati a liberare una giovane dai suoi rapitori, semplice nodo di una trama pressoché inesistente. Si trattava di «un'azione espressa col solo gesto», al cui centro stava la straordinaria maestria di uomini e animali:

> gran parte dell'effetto è dovuta ai tanto ben addestrati cavalli. Tutte le loro evoluzioni sono […] con molta franchezza e precisione eseguite, e fra queste ne sono alcune di sorprendenti. […]. Universale fu

[249] *Notizie interne. Rivista degli attuali nostri spettacoli, ivi*, n. 31, sabato 16 aprile 1831. Su Alessandro Guerra, celebre cavallerizzo e direttore di compagnie equestri, si veda la voce a suo dome del Regli, *Dizionario biografico*, cit., 256.
[250] *Anfiteatro dei giardini pubblici*, in «Il Pirata», n. 89, venerdì 5 maggio 1843.
[251] *Teatro Fiando detto Gerolamo*, in «Bazar», n. 43, mercoledì 29 maggio 1842.

> poi la sorpresa nell'ammirare le prodezze del cane […]. [L]'ultimo quadro del generale combattimento in un ben ordinato disordine, coi vincitori in atto di trionfo, coi vinti oppressi vicini ai loro rovesciati cavalli, e con tutta la truppa pittorescamente distribuita sui praticabili, forma un colpo d'occhio superbo, per cui tutti i numerosissimi spettatori acclamarono con entusiasmo.[252]

«Quadro», «pittorescamente», «colpo d'occhio»: in poche righe, la ricchezza di termini che denotano l'assoluto predominio della dimensione visiva non lascia dubbi su ciò che riusciva ad attrarre ed impressionare gli spettatori. L'«effetto» della rappresentazione si manifestava ed era tenuto vivo da azioni e gestualità sorprendenti ed espressive.

Quella che si affermò, dunque, fu la ricerca di una tipologia di intrattenimento sempre più avvincente, in grado di coinvolgere l'osservatore in un *continuum* di pathos reso vivo dall'incessante mutare, o crescere, della performance. A determinare questo orientamento, contribuì senz'altro la già ricordata fame di novità che caratterizzava le platee ottocentesche. «Il pubblico s'annoja», si legge a proposito delle esibizioni dei funamboli di Madama Saqui[253]: quando ad essere proposti erano numeri ormai noti, come in questo caso, l'affermata bravura degli artisti non bastava più a garantire la soddisfazione degli spettatori. Una sempre desta curiosità unita al desiderio di osservare le performance e le invenzioni più alla moda spingevano il pubblico a ricercare nuovi o più ricchi trattenimenti. Ma non si trattava solo di questo. In un mondo dello spettacolo progressivamente dominato dalla visualità, la necessità di appagare gli occhi era costante e centrale. Un'esibizione già vista o povera di attrazioni non poteva suscitare lo stesso effetto di uno spettacolo originale: quasi come se l'occhio dello spettatore si fosse abituato alla meraviglia, il risultato di una rappresentazione conosciuta o ritenuta poco interessante andava via via riducendosi, e con esso le emozioni che l'accompagnavano. Le esibizioni costruite attorno alla combinazione dei generi riuscivano invece a far vivere al pubblico un'esperienza visiva ed emotiva complessa, indubbiamente appagante. La ricerca dell'effetto, sia da parte degli artisti sia da parte degli spettatori, diventava così essenziale, e si fondava sull'idea che saziare prima di tutto gli occhi rappresentasse il passaggio obbligato per riuscire a toccare la testa e l'animo dell'osservatore[254].

Questa particolare sensibilità unita alla concezione, riferita in precedenza, secondo la quale il teatro di prosa non fosse poi così diverso dagli spettacoli delle compagnie acrobatiche, dei ventriloqui o da quelli ottici e meccanici, influirono sulla percezione che il pubblico aveva del teatro comico e su ciò che in esso andava cercando. Considerate come un'espressione artistica non dissimile dagli spettacoli di varietà, anche nelle rappresentazioni drammatiche si desiderava trovare

[252] *Notizie interne. Canobbiana*, in «Il censore universale dei teatri», n. 67, sabato 20 agosto 1831.
[253] *Gazzetta Teatrale. Milano*, in «Il Pirata», n.12, martedì 9 agosto 1842.
[254] C. Sorba, *Parigi 1841*, cit., p. 314.

«attrazioni inusuali, non comuni doti naturali e tecniche innovatrici»[255]. Anche la prosa fu, dunque, travolta dall'"invasione di visualità" e quello che, per definizione, era un teatro di parola dovette cercare altrove la sua capacità attrattiva[256].

Un primo esempio di *pièces* che seppe rispondere efficacemente a questa ricerca dell'effetto è rappresentato dai componimenti riconducibili al genere noto come spettacoloso, di cui si è scritto nel precedente capitolo. All'interno di trame elementari, lo sviluppo della scena ruotava intorno a quelli che oggi definiremmo "effetti speciali": il mare, un incendio o l'eruzione di un vulcano venivano ricreati grazie all'impiego di speciali dispositivi, mentre l'intervento di numerose comparse rendeva possibile la riproduzione di animate azioni militari. Solitamente, gli ideatori di questi drammi non tralasciavano di indicare la presenza di elementi accattivanti già nei titoli e negli avvisi di spettacolo. *Roma assediata dalle armi volsce ovvero Cajo Marco Coriolano*, *Andromaca e Pirro e i venti re dell'assedio di Troia*, *Il trionfale ingresso di Carlo VIII nella città di Pavia*, *Lo sbarco dei francesi in Egitto* sono solo alcuni esempi di quei titoli, forse ridondanti e poco pratici, capaci tuttavia di anticipare al pubblico la spettacolarità a cui avrebbe assistito. Alcuni manifesti, per raggiungere un ancor più facile attrattiva, presentavano il dramma in oggetto quale "sorprendente spettacolo" o "sensazionale novità", e aggettivi come "terribile", "glorioso", "trionfale" accompagnavano l'annunciata presenza di un'eruzione o di un ingresso armato. Talvolta, i programmi si addentravano ancor più nei dettagli: *Il più bel giorno di Federico II Re di Prussia al campo di Spandau*, presentato dalla compagnia Petrelli nel 1830 all'Arena del Sole, si annunciava «adorno di numerosa truppa, evoluzioni militari, apposito Scenario, ed analogo Vestiario», mentre di sicuro effetto sembrava essere la presenza del fuoco: la locandina di *Gustavo III nipote di Carlo VII Re di Svezia alla battaglia sul Kimen* prometteva «combattimenti a fuoco vivo», e l'«avviso straordinario interessante» de *La sconfitta de' Cananei al Monte Tabor* preannunciava «una pioggia di fuoco che [avrebbe empito] tutto il palco scenico»[257].

Nel corso degli anni Trenta, la presenza dei drammi spettacolosi nei palinsesti cominciò a ridursi mentre si affermava la pratica del doppio, o triplo, intrattenimento: all'opera in prosa, centrale nel programma della serata, si univano, intervallandosi o giustapponendosi, divertimenti di altro genere. L'accostamento di artisti diversi alle recite di una troupe drammatica era quasi certamente garanzia di affluenza di pubblico, motivo per cui al doppio spettacolo ricorrevano spesso le compagnie in difficoltà, come accadde alla toscana Canelli nella stagione di carnevale 1841. Di qualità mediocre,

[255] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 232.
[256] Diverso fu per l'opera lirica, dove l'attenzione agli aspetti scenografici della rappresentazione fu sin dall'inizio elemento essenziale e distintivo del genere. Cfr. L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino, 1988.
[257] Si tratta di informazioni tratte da alcune locandine raccolte in BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, Cartone II, fasc. 8, *Arena del Sole, 1815-1834, 1845, 1863*.

e dunque incapace di richiamare una platea numerosa, venne affiancata dagli acrobati di Monsieur Guillaume, grazie ai quali si «manten[ne] costante il concorso e il buon umore del pubblico». L'anno seguente, probabilmente in ragione del buon esito ottenuto il carnevale passato, la compagnia si presentò al Carcano ricca di un repertorio vario, che vedeva gli attori cimentarsi non solo nelle rappresentazioni drammatiche ma anche nella danza; operazione singolare ma «degna di rimarco», che seppe riscuotere buona partecipazione e apprezzamento[258]. In altri casi, i capocomici sceglievano di dare vita a spettacoli misti ancor prima di aver avviato la stagione. È ciò che fece Luigi Bergamaschi, direttore di una compagnia di discreto livello, quando, nel carnevale 1830, «per maggiormente interessare il suo Pubblico colla varietà degli spettacoli, altern[ò] le sue recite colle mirabili prove dell'Alcide Meli», noto e apprezzato acrobata. Il pubblico bolognese dimostrò di approvare l'«intesa drammatico-ginnastica [e] il concorso al teatro Badini si f[ece] sempre più numeroso»[259].

L'unione di spettacoloso e doppio trattenimento divenne invece la cifra distintiva della programmazione del carnevale al teatro alla Canobbiana[260]. Durante la stagione milanese più prestigiosa, il genere normalmente in programma al secondo teatro regio era la prosa, che, a partire dagli anni Trenta, si orientò sempre più verso allestimenti a grande spettacolo; a questi, si stabilì l'uso di affiancare l'esibizione di una compagnia di ballo. Il livello della drammaturgia proposta unito alla qualità che andava sempre più caratterizzando i teatri concorrenti – il Re e il Carcano – portarono gli addetti ai lavori a considerare la minore delle sale governative un teatro di second'ordine; nonostante ciò, gli spettacoli offerti si rivelarono spesso capaci di richiamare una folta platea e, talvolta, di fare il tutto esaurito. Ciò accadeva quando le rappresentazioni riuscivano ad impiegare con efficacia i mezzi messi in campo dalla combinazione di balletto e arte drammatica, facendo leva su un principio ben sintetizzato dal censore milanese: «se la prosa è obbligata […] a colpire gagliardamente e la vista e l'udito, dovere sarà della coreografia di adoprare gli stessi mezzi ancora più in grande»[261]. Alla capacità attrattiva delle rappresentazioni si aggiungeva il modico prezzo dei biglietti di ingresso, elemento secondario ma che, talvolta, non mancava di essere messo in evidenza dalla stampa cittadina: alla Canobbiana, con solo una lira e venticinque centesimi si poteva assistere a quasi due ore di divertimento drammatico e ad altre due

[258] *Teatro Carcano*, in «Bazar», n. 25, sabato 26 marzo 1842.
[259] *Notizie italiane,* in «Il censore universale dei teatri», n. 5, sabato 16 gennaio 1830. Badini è un altro modo con cui veniva identificato il teatro del Corso, dal nome del suo costruttore Giuseppe Badini.
[260] Per una ricostruzione della parabola storica e spettacolare del secondo teatro regio si veda M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892),* Bulzoni, Roma, 1996.
[261] *I. R. teatro alla Canobbiana*, in «Il censore universale dei teatri», n. 9, mercoledì 1 febbraio 1837.

ore di trattenimento mimico-danzante[262], al Carcano invece la presenza del doppio spettacolo non determinava l'aumento del costo del biglietto[263].

Ma se la ricerca dell'effetto si tradusse in primo luogo in una teatralità *spettacolosa,* intendendo il termine nell'accezione di «plein, voire trop-plein de spectacle», gradualmente e parallelamente prese forma anche una teatralità *spettacolare*, concetto che «englobe les conditions matérielles du spectacle et l'impression produite sur le spectateur»[264].

Come suggerisce la definizione di Isabelle Moindrot, nella prosa, l'importanza attribuita alla visualità andò a poco a poco ad investire la dimensione scenografica e decorativa delle rappresentazioni[265]. Passando in rassegna i periodici, si riscontra una presenza sempre maggiore di articoli attenti agli allestimenti e ai vestiari, considerati dai critici parti integranti degli spettacoli, mentre il riferimento alla loro qualità e adeguatezza, e al relativo grado di apprezzamento da parte del pubblico, appare sempre più indicativo del successo o meno di un'opera. In un articolo di prima pagina dedicato al tema, si legge: «un *anacronismo di costumi* invita il popolo *ai fischi*», monito che veniva accompagnato da un invito dell'autore: «il sarto teatrale [deve] impar[are] a conoscere le epoche in cui vissero que' personaggi ai quali egli prepara gli abiti per la scena»[266]. Il valore che anche gli spettatori cominciarono ad attribuire ad arredi, scenari e, soprattutto, ai costumi non sfuggiva né ai commentatori né tantomeno agli attori: un'inadatta presenza scenica poteva infatti compromettere l'esito di una rappresentazione, anche quando ad essere proposta era un'opera solitamente gradita come *Il Proscritto* di Soulié. Fu ciò che accadde alla compagnia Giardini, Woller e Bellatti, all'inaugurazione della stagione di carnevale al teatro del Corso: il dramma dell'autore francese fu scelto per la prima rappresentazione ma «il pubblico appena sofferse ch'ei giugnesse[sic] alla fine, sicché quasi credemmo di vederlo veramente proscritto dall'impazienza universale […]; il vedere un fatto portato all'epoca degli stuardi rappresentato quasi che non dicemmo cogli abiti del 1843, è tale vergogna, che meglio è tacerne, poiché non le si sarebbe mai gridato addosso abbastanza»[267].

Si è visto, nel precedente paragrafo, come fosse difficile in realtà, per la maggior parte delle compagnie drammatiche, dotarsi di attrezzature adeguate, strette com'erano tra magri guadagni e l'incompetenza diffusa dei capocomici. La ricerca della qualità rappresentava quasi un lusso che

[262] *Teatro alla Canobbiana*, in «Bazar», n. 104, sabato 28 dicembre 1844.
[263] *Teatro Carcano*, *ivi*, n. 105, sabato 31 dicembre 1842.
[264] I. Moindrot, *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, cit., p. 10.
[265] A questo contribuirono anche gli avanzamenti compiuti dall'arte della scenografia; in proposito Maria Ida Briggi ha scritto: «nei primi decenni del secolo, in Italia e in Europa, l'arte scenografica vive una grande stagione innovativa che contribuisce a modificare il gusto di teatranti e pubblico», *La scena e i costumi in Gustavo Modena*, in A. Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena*, cit., p. 55; sugli sviluppi della *mise en scène* cfr. in generale I. Moindrot (a cura di), *Le spectaculaire dans les arts*, cit.
[266] A. Bocchi, *Costumi teatrali*, in «Il pirata», n. 94, venerdì 24 maggio 1839. Il corsivo è nel testo.
[267] R. Buriani, *Teatri. Apertura del carnevale in Bologna*, in «La Farfalla», n. 52, mercoledì 28 dicembre 1842.

poche troupe, tra professionistiche e filodrammatiche, potevano permettersi; quando perciò capitava che venissero offerti corsi di recite, o singoli spettacoli, in cui l'attenzione ai dettagli era stata ben studiata e perseguita, i periodici cittadini ne riferivano con entusiasmo. Furono i dilettanti Concordi a meritarsi i calorosi applausi del pubblico del Contavalli, non solo per la recitazione del dramma *Domenico Zampieri*, alla quale si prestarono con «istraordinario amore e interesse», ma per la bellezza della scena nel suo complesso: «della magnificenza delle necessarie decorazioni, dell'elegante vestiario, quasi tutto dell'epoca (1629-41) non è dire; lo scenario era apposito con molta eleganza dipinto»[268]. Un concorso di pubblico eccezionale ottenne invece la compagnia Duse, attiva al Circo Bellatti durante la stagione estiva. Le decorazioni con cui venne allestito il dramma *Roberto il diavolo* erano così «esatte, splendide, ricche», che il capocomico si meritò il pubblico elogio:

> il Duse sa come vogliono essere allestite queste grandiose produzioni e il pubblico milanese deve cominciare a rendergli per siffatta ragione i dovuti onori. Domenica *Roberto il diavolo* del Circo Bellatti si replicava a *furore* di popolo; e per dare un'idea dell'affollato concorso che v'era, basterà l'osservare che in detto giorno si fecero due mila e quattrocento e più biglietti[269].

Se possedere scenari di qualità era un'impresa per pochi, privilegio ancor più raro era poter contare, all'interno del proprio organico, sulla presenza di attori di affermata bravura. Quando ciò accadeva, solitamente alle compagnie più accreditate, era l'attore o l'attrice di primo piano a catalizzare l'attenzione del pubblico, il quale, nella performance del o della protagonista, cercava di trovare un'appagante risposta al sentito e costante desiderio di effetto e di emozione. Quando un attore drammatico riusciva ad esaudire tale bisogno, tutto il resto, dai sensazionali effetti speciali dei drammi spettacolosi alle straordinarie capacità dei più singolari artisti, passava in secondo piano, e anche un genere come la tragedia, che negli anni in questione viveva una continua sfortuna scenica, veniva nuovamente apprezzata: «una tragedia declamata dai primi fra questi valorosi», si legge a proposito della *Zaira* recitata da Luigi Domeniconi, «è nondimeno sicura del suo grande effetto»; effetto suscitato in primo luogo dalla capacità espressiva del primo attore. Grazie al magistrale uso della voce e del gesto, l'interpretazione di Orosmane seppe arrivare agli spettatori, conquistati da «quella declamazione si insinuante, e quel gestire così naturalmente grandioso, e quel modo di recitare il verso senza cantarlo […], e quelle espressioni di fisionomia, che tutta svelano la natura degli effetti senza ombra di ricercatezza»[270].

[268] *Teatri di Bologna, Contavalli*, in «La Farfalla», n. 6, mercoledì 7 febbraio 1844.
[269] V., *Gazzetta teatrale. Milano-Anfiteatri-Circo Bellatti*, in «Il Pirata», n. 5, martedì 18 luglio 1843. Il corsivo è nel testo.
[270] *Teatri drammatici*, in «Il censore universale dei teatri», n. 7, sabato 22 gennaio 1831.

Un'esecuzione capace di colpire con efficacia occhi e orecchi poteva persino indurre la platea al silenzio, evento piuttosto raro nei teatri ottocenteschi ma che riuscì alla prima attrice Giovannina Rosa:

> l'attenzione con che gli spettatori pendevano da ogni suo gesto, da ogni accento, è la più onorevole delle dimostrazioni; e questa attenzione da altro non era interrotta che da un fremito di plauso, e dalle intimazioni di silenzio a talun palco, silenzio spesso invocato e rare volte ottenuto… pare che la conversazione (quando far si voglia in teatro) potesse esser fatta anche a voce dimessa!![271]

La tensione emotiva provocata da una recitazione coinvolgente poteva condurre anche a una profonda commozione, specie se a guidare le sensazioni era un attore come Luigi Vestri, fra i comici più amati dell'epoca, di cui si scrisse: «in ogni momento egli comanda attenzione, in ogni momento interessa ogni cuore, le lagrime devono scorrere per lui da ogni ciglio»[272].

Anche una giovane Adelaide Ristori si dimostrò presto capace di altrettanto effetto: «padrona delle scena e degli affetti», scrisse di lei un ammiratore, «ha certi momenti da entusiasmare […]. Bisogna essere insensibili per non piangere al suo pianto e per non gioire della sua gioia […] ella si rende arbitra dei nostri cuori». La sua abilità interpretativa era tale che venne persino azzardato un paragone con le ballerine più celebri: «se in tale stagione avessimo qui sulle nostre scene le Cerrito le Taglioni o le Essler sono persuaso e quasi certo che molti preferirebbero di vedere e ascoltare questa valente attrice, piuttosto che essere semplici spettatori delle movenze di leggiadro corpo»[273].

La situazione ipotizzata dall'ignoto ammiratore, vedere cioè primeggiare l'attrice rispetto alle più note danzatrici, non era dettata soltanto dalla devozione nei confronti della giovane prima donna. La prosa di qualità, soprattutto se condotta dagli attori di primo piano, riusciva effettivamente ad attrarre un pubblico, per composizione e quantità, paragonabile a quello che frequentava l'opera e la danza accademica:

> la buona [commedia] interessa anche la società più colta, e gareggia coll'opera ad animare il generale entusiasmo. Chi fu spettatore alla Scala di quei furori […], se riuscì di festeggiar colla folla la gran sera del sabato susseguente […] al teatro Re, non deve aver trovato punto inferiore questo a quell'universale pubblico esaltamento. Da un'opera graditissima al teatro maggiore, da una commedia pure già sanzionata dal generale apprezzamento ricreati furono i dilettanti a questo minor teatro in quell'ultima sera. Colà fu la Malibran l'oggetto principale di una strepitosa esultanza: lo fu qui la Marchionni. Furenti applausi echeggiarono nell'uno come nell'altro locale si sparsero fiori, si alzarono evviva[274].

Ma il pubblico colto non fu il solo a cominciare ad interessarsi alla buona drammaturgia e alla buona recitazione. Gli stessi primi attori, le stesse opere di successo che attraevano la buona società

[271] *Teatri. Bologna. Trattenimenti del Carnevale*, in «La Farfalla», n. 20, mercoledì 17 maggio 1843.
[272] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 87, sabato 31 ottobre 1835.
[273] *Teatri. Bologna. Teatro del Corso*, in «La Farfalla», n. 4, mercoledì 22 gennaio 1845. L'articolo riproduce una lettera inviata alla redazione del periodico da un ammiratore.
[274] *Teatro Re*, in «Il censore universale dei teatri», n. 27, sabato 2 aprile 1836.

iniziarono a raccogliere i favori del pubblico anche nei teatri diurni. Queste sale a cielo aperto, nate per agire nei mesi estivi e per ospitare spettacoli di arte varia e azioni spettacolose, spesso di media-scarsa qualità, erano frequentate perlopiù da un pubblico di bassa estrazione sociale, il quale, grazie ai prezzi ridotti e agli orari pomeridiani in cui erano fissate le rappresentazioni, poteva permettersi di accedere al divertimento teatrale. Ma gli spettacoli a cui assisteva questo pubblico popolare, considerato dagli intellettuali incapace di comprendere e apprezzare generi artistici diversi da quelli solitamente propostigli, raramente trovavano spazio nelle riviste specializzate, e, se accadeva, si trattava di un interesse momentaneo dovuto alla presenza di un intrattenimento insolitamente degno di nota; così fu almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta, quando una nuova tendenza cominciò a prospettarsi. Indicative, a riguardo, le parole di un'anonima penna de «Il Pirata»:

> alcuni anni sono far parola sui giornali di una compagnia che calcasse le scene di un teatro diurno sarebbe stata cosa vana, per non dir ridicola. Truppe ambulanti di pessimi attori, spinti dalla miseria e carichi di debiti, servivano di spettacolo alla più abbietta classe di popolo che accorreva al teatro trattovi all'annunzio a caratteri cubitali di un cartellone che annunziava *assalti di fortezze, battaglie a fuoco vivo, cadute di ponti, incendj*, e che so io. […]. L'educazione però […] si è diffusa e sparge i suoi benefici anche fra la classe del popolo più abbietta. Salite sull'ultima loggia di un teatro diurno, e sentirete fra quella classe di popolo che voi chiamate ultima, intavolarsi dispute sull'intreccio della rappresentazione, sul carattere dei personaggi, sul vestiario, sugli addobbi, e persino sugli usi e costumi de' tempi, ne' quali si finge l'azione: sentirete ragionare di effetto scenico, di autori drammatici: sentirete encomiare il buono e disapprovare, anziché applaudire, alle scipitezze di un goffo buffone, che stomachi invece di rallegrare gli spettatori[275].

L'attenzione, da parte delle riviste, a quanto si svolgeva nei teatri diurni rifletteva l'interesse sempre maggiore che anche gli attori più stimati cominciarono ad avere per l'attività su questi palcoscenici. Che compagnie di livello frequentassero gli anfiteatri non era una novità: sin dall'apertura di queste sale, infatti, anche le troupe migliori avevano trovato in esse un'opportunità per lavorare nei mesi estivi, così come di raddoppiare gli introiti grazie alla pratica del doppio ingaggio[276]. Ma se inizialmente, anche le compagnie primarie vi offrivano, selezionandole dal loro vasto repertorio, quelle *pièces* ritenute più idonee al teatro che le ospitava e al pubblico di riferimento, col procedere degli anni Trenta e ancor più nel decennio successivo, gli spettacoli dei diurni presentarono sempre più frequentemente e diffusamente opere di valore. Se dunque in un primo momento, agire negli anfiteatri, e riscuotervi dei successi, poteva essere considerato screditante, specie per le compagnie meno note e di non affermato valore, dalla metà degli anni Trenta si andò delineando una diversa concezione; come ha spiegato Mariagabriella Cambiaghi,

[275] X., *Teatro diurno della Stadera*, in «Il Pirata», n. 12 venerdì 10 agosto 1838. Il corsivo è nel testo.
[276] Con doppio ingaggio si intende una pratica prevista dai contratti di scrittura delle compagnie comiche che prevedeva la doppia attività, nello stesso periodo di tempo, in un teatro diurno e in un teatro serale. A Milano è documentata sin dai primi anni della Restaurazione, a Bologna dagli anni Venti.

> lo sviluppo degli spettacoli comici negli anfiteatri aveva dimostrato che eccellenti risultati potevano essere conseguiti anche in tali spazi, e che attori di tutto rispetto non disdegnavano di lavorarvi durante la stagione estiva, facendone luogo deputato per gli intrattenimenti drammatici nei mesi di minore importanza dell'anno comico e palestre di rodaggio per l'affiatamento della compagnia e la messa a punto del repertorio[277].

Il miglioramento dell'offerta spettacolare elevò i teatri diurni a luoghi di spettacolo di interesse, tanto che nei periodici specializzati divenne sempre meno raro destinare spazio a interventi che riguardassero la loro attività. Dalle notizie, si ricava che compagnie di primo piano come la Mascherpa, la Tessari, l'Internari, la Carlo Re si avvicendavano su queste scene con puntualità, e che attori del calibro di Luigi Vestri, Maddalena Pelzet e Giovannina Rosa rappresentavano testi di Alfieri e di Schiller non meno dei migliori titoli contemporanei.

La ricerca dell'effetto, che dominava e guidava il gusto dello spettatore ottocentesco, da un lato si tradusse, dunque, nella produzione di scene a gran spettacolo e *pot-pourri* di generi, dall'altro stimolò, in chi possedeva le capacità economiche e artistiche per farlo, la realizzazione di una prosa in cui la ricerca della qualità, tanto nell'allestimento quanto nella recitazione, divenne la chiave per raggiungere con efficacia il pubblico. Quando l'effetto era garantito, anche lo spettatore meno avvezzo ai generi seri e alle opere degli eminenti nomi della drammaturgia gradiva e accoglieva con entusiasmo tali rappresentazioni e i loro interpreti. Non deve stupire perciò che uno dei più grandi successi avuti all'Arena del Sole sia stata la tragedia di Pellico *Francesca da Rimini*, offerta dalla compagnia Internari: «il Pubblico corse in folla ad ascoltare ed applaudire. […] fu tale l'accalcamento, per cui si fece uno dei maggiori incassi che da vari anni mai si ottenesse»[278]; allo stesso modo, non sorprende che anche un'opera considerata «fritta e rifritta» come la *Malvina* di Scribe, inscenata dalla Carlo Re, «valse a trarre immensi applausi ai principali esecutori, tanto, pel loro magistero di esecuzione si pareva nuova ed allettante»[279].

Secondo il principio che «è l'artista che fa il luogo non il luogo che fa l'artista»[280], i teatri periferici acquistarono nuovo credito, e anche il pubblico che li frequentava conobbe maggior considerazione da parte degli addetti ai lavori: «non credano già che un teatro, perché ne confini della città, e quasi sul limitare delle sue porte debba ricevere tutto che vien loro in pensiero di dargli, commedie senza commedia, drammi senza logica e senza passioni, mostruosità spettacolose […], dappertutto v'è un pubblico, che sa, che conosce, che distingue, che pensa»[281]; se, ancora nel 1837, si trattava di identificare nella folla che si recava ai diurni un vero e proprio pubblico, capace di comprendere la buona drammaturgia quando gli fosse stata presentata, e, dunque, di incoraggiare

[277] M. Cambiaghi, *La scena drammatica*, cit., p. 184.
[278] *Teatri. Bologna. Arena del Sole*, in «La Farfalla», n. 35, mercoledì 31 agosto 1842.
[279] *Teatri. Bologna. Arena del Sole*, *ivi*, n. 27, mercoledì 7 luglio 1841.
[280] B., *Gazzetta Teatrale. Milano. Teatro Lentasio*, in «Il Pirata», n. 61, venerdì 28 gennaio 1842.
[281] R., *Teatro Carcano*, *ivi*, n. 52, venerdì 9 dicembre 1837.

gli artisti affinché portassero anche sulle ribalte meno prestigiose validi repertori, qualche anno più tardi, a questo stesso pubblico venivano riconosciute adeguate capacità di giudizio:

> il popolo dell'arena si rende superiore a molti ne' suoi giudizi imperocché giudica coll'anima non colla prevenzione, e la sua indifferenza è eloquentissima. […] sa molto ben discernere ciò che può pretendere dai sommi artisti da quello che gli piace tollerare dai mediocri; in quest'ultimo caso egli accorre al teatro per distrazione, per una abitudine che forma parte della sua esistenza […]. Dai sommi artisti invece vuole precisione, caratteri, componimenti eccellenti, infine da questi vuole l'arte perché la comprende col sentimento[282].

Se la comprensione di quanto accadeva sulla scena passava attraverso il sentimento, proprio la capacità di sentire, di emozionarsi di queste platee si rivelava più intensa di quella del pubblico dei teatri maggiori:

> Gremita di popolo, in pieno giorno, intenta alla scena, fissa nell'attore, con un'intensità meravigliosa, che moltiplica l'energia dell'interprete, e raddoppia gli effetti in una corrispondenza di sentimenti, che si cerca invano negli altri teatri. E quel medesimo dramma, che ha suscitato tempeste di commozione in una rappresentazione diurna, replicato alla sera perde tutte le sue attrattive: manca l'anima del popolo che sollevi l'ingenuità di certe scene ad una sincera e forte espressione drammatica, manca la corrente che si stabilisce tra palco scenico e platea, e mette in diretta comunicazione l'artista col pubblico[283].

Ma il trasporto di cui era capace il pubblico delle arene, così ben descritto in queste righe, non si manifestava unicamente in occasione delle performance dei grandi attori drammatici: tutta quella schiera di artisti, di cui si è parlato nel corso del paragrafo e che appartenevano a pieno titolo al panorama spettacolare dell'epoca, quando capaci di effetto, riuscivano a provocare il medesimo entusiasmo[284]. Non bisogna dimenticare infatti che, negli anni presi in esame, buona parte dell'offerta di spettacoli era rappresentata dal multiforme genere vario, e che una porzione rilevante della proposta drammatica era costituita da testi e traduzioni francesi di mediocre qualità, mentre tra le innumerevoli compagnie che percorrevano la penisola, un numero davvero esiguo era in grado di proporre l'eccellenza. Se, dunque, il pubblico cominciò a trovare nella prosa quell'appagamento di occhi, orecchi ed emozioni che chiedeva all'evento teatrale, non smise tuttavia di cercare la stessa soddisfazione negli altri generi di spettacolo; e questo non riguardava soltanto i frequentatori dei diurni: basti pensare che al teatro del Corso, nel 1836, uno degli eventi più apprezzati in assoluto fu la presenza di un illusionista di fama internazionale, le cui esibizioni gremirono la sala[285], o al

[282] *Teatri di Bologna. Arena del Sole*, in «Il Felsineo», n. 8, lunedì 20 luglio 1840.
[283] G. Cosentino, *L'Arena del Sole*, Coi tipi Garagnani e figli, Bologna, 1903, p. 79.
[284] Questa tipica sensibilità del pubblico è ricondotta da Charle a un carattere del pubblico ottocentesco, vale a dire l'influenzabilità: «quello del XIX secolo era un pubblico influenzabile, tanto quello migliore quanto il peggiore, nel bene come nel male [e] ciò rinvia anche all'estetica delle scene ad effetto», *Trasformazioni del pubblico teatrale in Francia e a Parigi*, in «Memoria e Ricerca», 29, 2008, p. 15.
[285] M. Calore, *Il Teatro del Corso 1805-1944: 150 anni di vita teatrale bolognese tra aneddoti e documenti*, Lo Scarabeo, Bologna, 1992, p. 96.

successo della compagnia acrobatica-ginnastica-mimica diretta da Carlo Price, che al teatro Re richiamò per diverse sere «il fior di Milano»[286].

All'interno di una realtà spettacolare complessa e variegata, come quella che si è cercato di descrivere, il teatro drammatico dimostrò, nonostante i noti limiti che ne ostacolavano lo sviluppo, di saper raggiungere una capacità attrattiva, in grado di coinvolgere i pubblici più diversi, che incontrasse anche il sostegno della critica. Traendo ispirazione da pratiche proprie di altri generi artistici e cercando di rispondere alle sollecitazioni di un gusto diffuso, la prosa cominciò a muovere i primi passi verso quella forma di rappresentazione, capace di conquistare le platee, che avrebbe visto nell'interprete il centro indiscusso della scena, in termini di recitazione e di gestione complessiva dello spettacolo; una prosa che, negli anni caldi del Risorgimento, avrebbe trovato nel dramma storico – il genere che meglio rispondeva alle istanze espressive degli artisti e alle aspettative del pubblico – il più importante veicolo di valori e messaggi patriottici.

Ma prima di affrontare l'evoluzione che portò a fare del dramma storico il genere per eccellenza della produzione drammatica degli anni Quaranta, non sembra superfluo osservare più da vicino la realtà teatrale di Bologna e di Milano: all'interno di tendenze e pratiche comuni, infatti, ogni città sviluppò una vita spettacolare propria, articolata attorno a sale, artisti e abitudini che ne profilarono una specifica identità.

2. Scene cittadine

Nelle *Passeggiate romane*, la sapiente penna di Stendhal ricostruì, attraverso tratti quasi impressionistici, un'immagine delle platee italiane variegata e composita: osservati e descritti nei loro gusti e nelle loro abitudini, i parterre dei maggiori centri della penisola apparivano come realtà particolari, distinti uno dall'altro[287]. L'idea che ogni città avesse il proprio pubblico, che da questa rappresentazione affiora con forza, non deve essere intesa solamente in termini di predilezione per un genere di spettacolo, per uno stile o per un artista, che differenziava una piazza da un'altra: nel panorama teatrale dell'Ottocento italiano, ogni città si distingueva per numero e tipologia di sale, per la ricchezza più o meno ampia dell'offerta di spettacolo e, in generale, per un sistema teatrale organizzato attorno a tempi e spazi inevitabilmente differenti; se, dunque, da un lato, i favori e le abitudini del pubblico, o, sarebbe meglio dire, dei pubblici, erano espressione di un gusto generalizzato e tipico dell'epoca, dall'altro assumevano declinazioni proprie, riflesso della realtà in cui si manifestavano.

[286] *Gazzetta Teatrale. Milano. Teatro Re*, in «Il Pirata», n. 9, venerdì 31 luglio 1840.
[287] Stendhal, *Passeggiate romane*, Facchi, Milano, 1921, pp. 229-230.

Ancora una volta, è tra le maglie della narrazione offerta dai periodici cittadini che si possono cogliere i tratti distintivi della vita teatrale locale. I resoconti giornalistici, dando conto puntualmente di ciò che offriva il cartellone drammatico, permettono di individuare gli elementi caratteristici dell'anno comico cittadino, in termini di stagioni, più o meno favorevoli alla prosa, di successi, quali spettacoli o artisti riscontravano una maggior attrattiva, e di consuetudini, individuando quei luoghi e quegli appuntamenti che erano distintivi del locale costume teatrale o che si elevarono qualitativamente rispetto all'offerta generale di spettacolo. Se la scelta di accordare maggior considerazione a un particolare evento, teatro o artista, operata da redattori e articolisti, poteva essere dettata dalla volontà di andare incontro al gusto e all'interesse degli spettatori, come si è visto, essa poteva anche nascere da un preciso intento di orientare la sensibilità del pubblico, o dal desiderio di far risaltare e, dunque, di incoraggiare quelle pratiche ritenute artisticamente lodevoli nonché peculiari dell'identità teatrale cittadina.

Bologna: comunità di dilettanti

Prima di addentrarci nella dimensione più propriamente teatrale, appare utile tracciare un profilo del contesto storico-sociale cittadino degli anni Trenta-Quaranta[288].

Con la conclusione del periodo rivoluzionario, nel 1832, si avviò per la città felsinea una fase difficile. I cosiddetti "anni gregoriani" si caratterizzarono infatti per un'azione di governo efficacemente e sistematicamente repressiva, accompagnata dalla presenza stanziale delle truppe austriache di occupazione che lasciarono la città solo nel 1838. All'ombra di un governo conservatore e immobilista, emersero tuttavia, in ogni settore della vita pubblica, segnali di vivacità e tensioni progressiste. Nel panorama socio-economico, che appariva statico da qualche decennio, un qualificato settore artigianale mostrava segnali di dinamismo e di propensione verso l'industrializzazione, mentre il settore agricolo andava incontro a graduali progressi. Sul versante politico, l'insofferenza per il governo di Roma si tradusse da un lato, nel riavvio dell'attività cospirativa: mai sopita del tutto sin dal 1832, con la partenza degli austriaci riprese a muoversi arrivando a progettare nuovi piani insurrezionali; tentati anche nella stessa Bologna, come quello dell'agosto 1843, si risolsero tuttavia in una serie di fallimenti. Dall'altro, nella crescita della corrente moderata, rappresentata dalla borghesia liberale. Raccoltasi attorno a uomini quale Marco Minghetti e a periodici come «Il Felsineo», elaborò programmi moderati di riforme i cui obiettivi, più che politici, erano socio-economici. Dal punto di vista culturale, l'ex capitale della Repubblica

[288] Cfr. G. Gavazza, *Bologna dall'età napoleonica al primo Novecento (1796-1918)*, in A. Ferri, G. Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bononia University Press, Bologna, 2005, pp. 259-349.

Cispadana e del Dipartimento del Reno continuava ad essere un centro di grande vitalità. La vita intellettuale trovò alimento nell'attività promossa dai più importanti salotti, che divennero veri e propri centri di cultura e di discussione politica, così come dall'azione svolta da alcuni professori dell'università, attorno ai quali si riunirono generazioni di studenti. Segno della vivacità culturale, fu, nel 1843, l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini. Evento artistico di prima importanza, non fu un caso isolato ma l'apice di una ricca attività artistica il cui perno era rappresentato dai teatri cittadini.

A differenza di quanto accadeva nella maggior parte delle città italiane, la stagione più prestigiosa dell'anno comico bolognese non era il carnevale bensì l'autunno, e se il periodo compreso tra la fine di settembre e Natale era dedicato al genere lirico, la prosa dominava i palinsesti durante il carnevale, che andava dal giorno di Santo Stefano a marzo, e il periodo estivo. In queste stagioni, il ruolo di principale sala cittadina lo assumeva il teatro del Corso, sede per eccellenza delle drammaturgia, mentre il Comunale, pur ospitando in particolari occasioni compagnie di prosa, rimaneva il tempio indiscusso della lirica. Insieme al Corso, le altre sale che aprivano le porte alle troupe drammatiche, erano l'Arena del Sole, come noto, nei mesi estivi, e il teatro Contavalli, durante il carnevale e in primavera. Proprio questa sala, fondata nel 1814 dal proprietario Antonio Contavalli, assunse, nel corso del tempo, una posizione sempre più di primo piano tra i teatri bolognesi.

Dai primi anni della sua attività, la sala divenne lo spazio prediletto della drammaturgia dilettantistica: sin dal 1818, sulle sue scene si alternarono le diverse società di amatori che sorsero in città, e, nel 1826, fu scelto come sede della società degli accademici Concordi[289]. Quella che sarebbe diventata la compagnia dilettantistica più amata dai bolognesi, si trasferì per qualche anno, nella seconda metà degli anni Trenta, al teatro Loup, per poi tornare ad agire sul palcoscenico del Contavalli nel 1840, in seguito ad un importante restauro che interessò il teatro. La riapertura della sala fu segnalata con entusiasmo da «La Farfalla», che annunciò: «questo nostro teatro Contavalli rimesso ora a nuovo colla massima eleganza e decorato di nuovi sipari e scenari sarà aperto quanto prima: sentiamo che vi si darà un corso di rappresentazioni della pregiata bolognese accademia filodrammatica de' Concordi»[290]. La stagione che seguì, il carnevale 1840-1841, non inaugurò soltanto il ritorno all'attività del teatro restaurato, ma segnò l'avvio di un periodo di grande successo che coinvolse tanto la sala, che accrebbe in fama e popolarità, quanto gli artisti dilettanti protagonisti delle sue scene.

[289] M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro*, cit., p. 35.
[290] *Notizie diverse*, in «La Farfalla», n. 44, mercoledì 4 novembre 1840.

Nelle colonne dei periodici, l'attenzione per il *coté* dilettantistico della vita teatrale cittadina non era mai stata marginale ma, nel corso degli anni Quaranta, lo spazio riservato al racconto di ciò che si svolgeva al Contavalli sembrò assumere un'importanza ancora maggiore. L'interesse si rivolgeva in particolare al merito, non solo artistico, dei Concordi, i quali, com'era consuetudine per le formazioni non professionistiche, devolvevano il ricavato delle loro recite in beneficenza. Sin dalle prime recite, gli attori «risco[ssero] applausi dal numeroso concorso che li ascolta[va]», e il loro lavoro fu apprezzato sotto ogni aspetto: «il voto è compiuto, la beneficienza è realizzata: zelo, attività e buon volere da una parte; affluenza e spontanea generosità dall'altra […] in tutto l'insieme poche città potranno vantare un complesso di tal valore»[291]. Che fosse per la bellezza della sala restaurata o per il valore riconosciuto dei Concordi, in breve tempo il piccolo Contavalli divenne, tra le sale felsinee, quella più «alla moda», frequentata dalla media borghesia e particolarmente amata dagli studenti universitari[292]. Assistere ai corsi di recite della filodrammatica divenne così un appuntamento fisso per buona parte del pubblico bolognese, e l'eccezionale notorietà che travolse la sala impediva, talvolta, a parte degli spettatori, di assistere agli spettacoli per via del tutto esaurito[293].

La popolarità raggiunta indusse gli attori, nell'autunno 1843, a farsi promotori di una serata benefica in favore della compagnia professionistica attiva al teatro del Corso, in difficoltà per l'esito negativo delle sue performance; a loro si unì per l'occasione Amalia Bettini Minardi, una delle attrici professioniste più amate dal pubblico, non solo bolognese. La presenza congiunta di Concordi e Amalia Bettini, che aveva abbandonato le scene da qualche anno, fece dello spettacolo a sostegno della Compagnia Zoppetti una delle serate più fortunate dell'intero anno comico: «non gioia, non festa, ma entusiasmo e quasi delirio pei bolognesi fu la sera del 20 novembre», scrisse «La Farfalla», che osservò, «la non piccola sala del teatro del Corso non bastava a contenere la calca degli accorrenti»[294]. Anche Augusto Aglebert tributò all'evento parole di lode:

> Fiori, plausi, corone, e poesie in gran copia festeggiarono la fortunata ricomparsa della signora Amalia Bettini Minardi che ad un merito straordinario unendo un cuore pietoso, aderiva cortesemente associarsi all'Accademia Filodrammatica de' Concordi per soccorrere la comica compagnia Zoppetti, e far lieto di nuova letizia il pubblico bolognese. […]. Le dolci impressioni, le soavi emozioni, il generale entusiasmo si manifestarono con instancabili e fragorosissimi applausi; e viva e profonda rimarrà incancellabilmente nel cuore di tutti la memoria di questa sera di festa e beneficienza[295].

[291] *Teatri. Bologna e fuori*, in «Il Felsineo», n. 32, 4 gennaio 1841.
[292] O. Trebbi, *Il teatro Contavalli di Bologna: cronaca riassuntiva*, Zanichelli, Bologna, 1939, pp. 31-32, 35.
[293] *Rivista teatrale. Bologna*, in «Il Felsineo», n. 1, 7 giugno 1842.
[294] *Teatro del Corso. Amalia Bettini-Minardi e gli accademici concordi*, in «La Farfalla», n. 47, mercoledì 22 novembre 1843.
[295] A. Agl., *Teatro del Corso*, in «Il Felsineo», n. 25, 21 novembre 1843.

Lo straordinario successo ottenuto dai Concordi, senz'altro favorito in questa occasione dalla partecipazione della celebre attrice[296], non tardò a ripetersi. Nel corso del successivo carnevale – stagione, come detto, più importante per la prosa, e dunque frequentata da compagnie di primo piano – l'attività e l'impegno dei filodrammatici si rivelarono, per la prima volta, in grado di competere con i professionisti attivi al Corso, sia in termini di affluenza che di qualità. Benché la Compagnia Domeniconi fosse realmente una delle migliori nel panorama drammatico contemporaneo, il repertorio proposto, scarso di novità, non convinse né il pubblico né la critica, e solo la presenza di un'attrice del calibro di Maddalena Pelzet, la quale seppe catturare gli spettatori nel ruolo della protagonista nella *Medea* del Duca di Ventignano, garantì la riuscita della stagione[297]. Da parte sua, il palcoscenico del Contavalli, poté contare, nel corso delle quindici recite in programma, su un repertorio ricco di testi nuovi e ben congegnati, capaci perciò di concorrere con la proposta del teatro maggiore. L'autore che più di altri contribuiva a nutrire e a rinnovare l'offerta drammatica degli accademici era il bolognese Luigi Ploner[298], socio e attore della compagnia. Membro dei Concordi dal 1824, dai primi anni Quaranta, Ploner cominciò a produrre valide opere: l'abilità drammaturgica dell'attore-autore si palesò sin dal rientro della società al Contavalli, e immediatamente anche la stampa promosse con fervore il lavoro della nuova penna bolognese, attraverso un sostegno che si fece via via più manifesto. In occasione del carnevale 1840-41, dopo aver assistito a due nuove produzioni di Ploner, Aglebert scrisse:

> Dopo poche scene l'autore ha saputo destare il più vivo interesse: svariati caratteri, graziosi epigrammi, dialogo vivacissimo rallegrano l'assemblea […], vennero ripetutamente invitati gli attori sulla scena dagli applausi unanimi, ed instancabilmente fu chiamato l'autore che ebbe ancora il più lusinghiero incoraggiamento nell'udire le grida che ne domandarono la replica universalmente […]. [Io ho] assistito alla rappresentazione [...] con quel sentimento che fa desiderare di trovare in una produzione di un vostro amico, un vostro concittadino quella perfezione e quel bello che la renda ad altre superiore […] ed è questo il sentimento di cu si penetra ogni pubblico che assista alla produzione di un concittadino[299].

L'aspettativa provata di fronte ai primi passi di una nuova speranza della drammaturgia si faceva ancor più sentita quando ad esserne protagonista era un concittadino: attesa e orgoglio patrio spinsero gli intellettuali a sostenere l'attività di Ploner, e sui medesimi sentimenti fecero leva perché anche il pubblico se ne appassionasse. Incoraggiare e favorire la buona prosa era considerato infatti,

---

[296] In BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, Omaggi poetici, Cartone XI, fasc. 48, *Omaggi poetici per attori, cantanti, ballerini e gente di teatro, 1822-1864, 1882, (pezzi 110-237)*, sono conservati ben sette omaggi intitolati ad Amalia Bettini, tra sonetti, odi, versi e dediche, prodotti in occasione della recita del novembre 1843; uno di essi era firmato da Giambattista Zoppetti, il capocomico dell'omonima compagnia.

[297] Cfr. *Teatri di Bologna*, in «La Farfalla», n. 1, mercoledì 3 gennaio 1844, e *Teatri di Bologna*, in «La Farfalla», n. 3, mercoledì 7 gennaio 1844.

[298] Sulla figura e l'attività di Ploner si veda la scheda presente in M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro*, cit., pp. 79-82.

[299] A. Aglebert, *Il Collegiale e Mezz'ora avanti la commedia, nuove produzioni di Luigi Ploner*, «Il Felsineo», n. 33, 11 gennaio 1841.

dagli stessi giornalisti, preciso compito della stampa, specie se a beneficiarne erano nomi di concittadini poco noti: se «in ogni angolo po[teva]no sorgere autori, i [loro] nomi […] spesso riman[evano] occulti per soverchia modestia e talvolta per biasimevole patria trascuratezza», meritavano invece «la debita lode […] quei giornali che scrupolosamente [era]no solleciti di renderne conto»[300]. Una funzione di sostegno dunque, quella svolta dai periodici, ma anche di orientamento del pubblico verso una prosa nostrana e di qualità: «il pubblico illuminato che sente il bisogno e la mancanza di giovani autori sarà sempre pronto ad animare i novelli ingegni, onde acquisti fama la patria»[301].

L'interesse, attento e costante, dimostrato dai critici, contribuì senz'altro ad alimentare il favore del pubblico bolognese verso l'attività del drammaturgo e, di conseguenza, verso quella dei Concordi; alla luce di ciò, non sembra azzardato affermare che l'eccezionale successo riscosso dalla società nei primi anni Quaranta fosse in parte dovuto all'operazione di sostegno condotta dalla stampa. Il merito riconosciuto a Ploner era quello di saper mostrare, attraverso le sue opere, «la morale più schietta, purissimo costume […], sentimento e abominio del vizio»[302], dimostrando di «ben maneggiare i caratteri, le passioni, gli affetti», e avendo «piena coscienza dello scopo cui tender devono le Commedie, d'istruire cioè di ogni guisa ed ammonire il popolo»[303]. Le recensioni delle sue produzioni erano spesso accompagnate da incoraggiamenti[304] ed auspici[305], non privi di quel senso di orgoglio municipale in nome del quale si chiedeva al pubblico di appoggiare l'autore,

> animandolo […] a crescer nome a sé e decoro alla Patria, calcando con instancabil piede il sentiero che prese a battere con sì fausti auspicii, e nel quale non gli verrà certo meno (coll'universale) quel favore dei Concittadini, che è il maggiore e più ambito conforto di chiunque con alto sentire si accinga ad opere d'arti o di lettere[306].

Il favore dei concittadini non si espresse solo nei riguardi del Ploner. Quando, insieme alla compagnia professionistica Internari, tornò a calcare le scene della sua terra natale l'attore Raffaello Balduini, le manifestazioni di entusiasmo non si trattennero. Nella sera della sua beneficiata, i bolognesi, che accorsero in folla all'Arena del Sole, gli tributarono poesie e corone di fiori, mentre l'articolo de «La Farfalla» a lui dedicato si apriva con un verso traboccante di affetto patrio:

Godi; chè il plauso onde per te risuona

[300] *Notizie teatrali*, in «Il Felsineo», n. 7, 8 febbraio 1841.
[301] A. Aglebert, *Il Collegiale*, cit.
[302] *Teatri*, in «Il Felsineo», n. 36, 1 febbraio 1841.
[303] *Teatri. Bologna. Teatro Contavalli*, in «La Farfalla», n. 3, mercoledì 19 gennaio 1842.
[304] In *Teatri*, cit., si legge: «prosegua lietamente il Ploner la carriera tanto ben intrapresa […] mostrando l'uomo vero sferzandone le male abitudini […] ispirando generosi sentimenti e rispetto ai costumi, ne risulterà quel vero, bello e utile che dal Teatro deesi ottenere».
[305] G. C. Lossada scrisse: «oh potesse il suo esempio animare que' giovani studiosi», in «La Farfalla», n. 7, mercoledì 17 febbraio 1841.
[306] *Teatri*, in «La Farfalla», n. 27, mercoledì 6 luglio 1842.

Felsina, parla con affetto al core.
Non muore il serto che la patria dona,
Perché in loco natio v'è sempre amore[307].

Il richiamo costante a un senso di appartenenza municipale non era, tuttavia, che il preludio di un sentimento che sapeva farsi di portata nazionale. L'impegno sostenuto dalle eccellenze della drammaturgia locale, così orgogliosamente caldeggiate, veniva proiettato sul più ampio orizzonte della drammaturgia italiana, nella consapevolezza che la gloria di Bologna rappresentava, di fatto, un contributo al miglioramento della produzione letteraria nazionale. Il plauso del pubblico bolognese all'attività d'autore del Ploner diventava così uno «sprone […] per[ché si] cimenta[sse] più ardito nell'intrapreso cammino, […] crescendo la gloria della sua Bologna, ed adoperando[si] per redimere le italiche scene dalla schiavitù, che le incatena ad oltremontani lavori»[308]; la stessa capacità, di gradire la buona prosa italiana, mostrata dagli spettatori felsinei, era considerato «luminoso indizio […] del rettissimo senso del nostro pubblico, il quale colle inchieste reiterate mostrò quanto apprezzi le opere classiche italiane atte a formare veri petti italiani»[309].

Nel corso del carnevale 1843-1844, la stagione in cui i Concordi avvicinarono il consenso ottenuto dalla compagnia Domeniconi, la produzione di Ploner che raggiunse il successo più significativo fu il dramma *Domenico Zampieri*, ispirato alla vita del pittore bolognese noto come il "Domenichino". In questa *pièce*, la duplice dimensione di patriottismo locale e nazionale trovò efficace espressione. Il sentimento patrio-municipale, che aveva nutrito il legame tra l'autore e il suo pubblico, si manifestò, in questa occasione, direttamente dalla penna del drammaturgo, prendendo forma nella scelta del soggetto; ad esso si accompagnò, alimentato dalla figura stessa del Domenichino, anche un senso di patriottismo nazionale: nel personaggio del protagonista, infatti, non venne riconosciuta unicamente l'immagine di un concittadino illustre, ma l'esempio di un «grande Italiano caldissimo d'amore pe' suoi, per la patria, per la gloria»[310]. La ricostruzione della vicenda di un orgoglio cittadino di fama nazionale, presentata dalla mano del più amato autore bolognese contemporaneo e messa in scena dalla compagnia simbolo del dilettantismo civico, non poteva che ottenere un esito brillante: «il teatro affollatissimo applaudì vivamente ai signori accademici e all'autore, e più volte li chiamò all'onore del proscenio; finalmente ad una voce venne richiesta la replica»[311].

Altri buoni risultati avrebbero segnato l'attività dei Concordi e del loro socio più celebre, anche se un trionfo simile a quello appena ricordato, in cui per poco non eguagliarono il successo dei

[307] R. Buriani, *Teatri. Bologna. Arena del sole*, «La Farfalla», n. 34, mercoledì 24 agosto 1842.
[308] *Teatri. Bologna. Teatro Contavalli*, cit.
[309] *Teatri. Accademia filodrammatica de' Concordi*, in «Il Felsineo», n. 34, 21 gennaio 1845.
[310] *Teatri*, *ivi*, n. 36, 6 febbraio 1844.
[311] *Ibidem.*

professionisti impegnati al Corso, non si ripeté: per le due successive stagioni di carnevale la presenza di Adelaide Ristori nei ranghi della compagnia Mascherpa avrebbe giocato una concorrenza troppo difficile da avvicinare; nonostante ciò, il sostegno dei bolognesi nei confronti dei filodrammatici non mancò mai. Il dilettantismo cittadino, cresciuto dagli anni giacobini sia in termini di adesione che di competenza, venne sempre considerato una realtà da incoraggiare e da tutelare, e quando riuscì ad esprimere una prosa di qualità, come negli anni che abbiamo raccontato, diveniva il fiore all'occhiello, locale, di una drammaturgia che viveva invece una fase di evidente difficoltà. Come si è detto, il teatro Contavalli, dove, per anni, tutto questo si consumò, acquistò un posto di primo piano tra le sale cittadine e i suoi spettacoli divennero un appuntamento irrinunciabile per buona parte dei bolognesi, ma vedere in questo luogo solo un teatro "alla moda" apparirebbe limitante; esso rappresenta, infatti, un chiaro e significativo esempio di come il teatro, dalla fine del Settecento, si stesse via via trasformando da luogo di rappresentazione cetuale a luogo di rappresentazione di una comunità[312].

Milano: Gerolamo e il Re

Nella prima metà dell'Ottocento, Milano rappresentava una realtà unica nel panorama delle città italiane[313]. Sin dal ritorno degli austriaci infatti nel capoluogo lombardo si affermarono gradualmente alcune condizioni che, rafforzatesi negli anni Trenta e Quaranta, avrebbero fatto della città un centro di prima importanza. Non solo, nel periodo considerato, fu protagonista di una costante espansione economica ma si rafforzarono anche le sue capacità attrative quale centro culturale. La capillarità di istituzioni scolastiche e culturali, insieme allo sviluppo della tipografia, la diffusione della stampa e la crescita del commercio librario sostennero e nutrirono la vivacità intellettuale cittadina, che trovò una sorta di riconoscimento nel Congresso degli Scienziati organizzato nel 1844. Sul versante politico, dopo alcuni anni dall'avvio della Restaurazione, si consolidò un sempre più ampio senso di insofferenza nei confronti del governo austriaco, il quale a causa soprattutto delle restrizioni imposte dal carico fiscale, andò incontro ad una crescente impopolarità. Ad alimentare questo dissenso contribuì anche il passaggio da un periodo di modernizzazione, vissuto sotto il ventennio napoleonico, a una fase di stabilizzazione, in cui il peso del regime si fece più palpabile. Ma l'insoddisfazione latente per la politica austriaca non si tradusse in un immediata adesione all'ideale nazionale, quanto piuttosto a un diffuso sentimento antiaustriaco, e più che nell'attività cospirativa, che conobbe più di una battuta d'arresto, fu negli

[312] P. Magnarelli, *L'élite pontifica alla prova della politica: continuità e cesure nel lungo '800*, in M.L. Betri, *Rileggere l'Ottocento*, cit, p. 363.
[313] Per il profilo qui brevemente tracciato cfr. M. Meriggi, *Il Regno Lombardo-Veneto*, vol. IV, in *La grande storia di Milano*, UTET, Torino, 2010, pp. 215-332.

ambienti intellettuali, specie quelli legati agli «Annali universali di statistica», il «Politecnico» e la «Rivista europea», che si coagularono i fermenti liberali e le spinte antagonistiche all'Austria.

Come molti altri aspetti ora accennati, anche l'attività teatrale milanese si sviluppò in maniera peculiare, facendo della città un centro contraddistinto dall'eccezionale ricchezza della proposta di spettacolo. Nel decennio a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta infatti erano ben tredici le sale attive a Milano, alle quali si aggiungevano tutti quegli spazi minori, teatrali e non, che costellavano la città, di cui si è dato conto nel precedente paragrafo. Articolata attorno a un così elevato numero di sale, l'offerta spettacolare non era soltanto sostanziosa ma varia e in grado di rivolgersi ai pubblici più diversi, e proprio tale abbondanza costituiva un tratto distintivo, nonché il vanto, della realtà teatrale milanese:

> a trattenere il Pubblico di questa magnifica e sempre fioridissima nostra MILANO […] abbondano i divertimenti di ogni genere, e per tutte le classi della popolazione. […] opera, commedia e bambocci hanno in questa città un incolato perpetuo […]. Il concorso numeroso di rare o strane cose, che fra noi vanno alternando le loro apparizioni, è un indizio ben chiaro dell'opulenza e prosperità di questa superba capitale di Lombardia[314].

Sviluppatosi sullo slancio dell'iniziativa privata, il sistema teatrale della città riuscì a costituirsi attorno a spazi ben precisi, pensati per una particolare tipologia di offerta, in ragione della categoria della sala, della collocazione nel tessuto urbano o del periodo dell'anno comico. All'interno di questo articolato sistema, nel quale uno spazio senza dubbio rilevante era costituito dai teatri diurni[315], la prosa poteva godere di una presenza costante, nel corso dell'intera durata dell'anno, e geograficamente estesa. Le possibilità che offriva una simile capillarità, di spazi e di tempi, faceva di Milano un centro di primo livello e dunque tappa essenziale per tutte quelle compagnie drammatiche che operavano nell'area centro-settentrionale della penisola[316]. Anche la struttura dell'anno comico, che vedeva le stagioni di carnevale e di quaresima più lunghe (probabilmente in ragione di un calendario liturgico, l'ambrosiano, differente da quello in vigore nelle altre città italiane, che era invece romano), permetteva di impegnarsi per corsi di recite che contavano su un numero leggermente più alto di spettacoli e ciò rendeva Milano una piazza più invitante di altre nelle medesime stagioni[317].

---

[314] *Notizie interne*, in «Il censore universale dei teatri», n. 35, sabato 1 maggio 1830. Con il termine "bambocci" l'autore intendeva indicare lo spettacolo delle marionette.

[315] Sui tredici teatri indicati (Scala, Canobbiana, Accademia dei Filodrammatici,Santa Radegonda, Carcano, Lentasio, Fiando, Re, Teatro Frattini), 4 risultano essere dei teatri diurni (Anfiteatro dei Giardini Pubblici, Stadera, Circo Bellatti, Commenda o Circo Olimpico); dunque, se si escludono i due teatri regi, quasi la metà dei teatri nati su iniziativa privata erano diurni.

[316] Cfr. A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., p. 25.

[317] Per esempio, terminato il carnevale 1830-31, Prividali sottolineò la differenza tra la stagione milanese e le altre: «Il nostro carnovale[sic] è finito quattro giorni più tardi», in *Il carnovale di Milano*, in «Il censore universale dei teatri», n.16, mercoledì 23 febbraio 1831.

Se il protagonista indiscusso della scena milanese era il teatro alla Scala, la cui attività era il cuore della vita mondana cittadina e i cui successi conquistavano le prime pagine dei periodici, altre sale, evidentemente meno prestigiose, riuscirono comunque ad occupare un posto significativo non solo all'interno del panorama teatrale locale ma nelle abitudini e negli interessi dei milanesi. Una di queste, fu il teatro Fiando[318], la cui programmazione venne pressoché totalmente dedicata allo spettacolo di marionette. Nonostante si trattasse di un genere minore, i milanesi mostrarono nei confronti di questo teatro una sentita e costante affezione, tanto che la sua attività fu giornalmente segnalata dalla «Gazzetta Privilegiata di Milano», testata ufficiale della città: negli anni Trenta, era uno dei cinque teatri ad avere posto fisso nella rubrica *Spettacoli d'oggi*, insieme ai due teatri regi, al Carcano e al Re. Una presenza significativa, dunque, resa ancor più rilevante dal fatto che furono proprio i milanesi a volere che il Fiando apparisse nella rassegna quotidiana degli spettacoli. Come ha raccontato Lamberto Sanguinetti, tale rassegna venne inserita per la prima volta nel giornale ufficiale della capitale (allora era titolato «Giornale Italiano») nel 1806, priva, tuttavia, dell'indicazione circa il teatro delle marionette; la reazione fu immediata: una lettera giunta al giornale, e poi pubblicata, commentava:

> voi avete cominciato, signori, a fare del vostro giornale una cosa aggradevole e utile al pubblico annunziando gli spettacoli del giorno, secondo l'usanza di Parigi. Tutti vi ringraziamo, ma tutti nel tempo istesso si lagnano, che voi abbiate dimenticato il teatro che ha maggiore influenza sui costumi del popolo, di quella parte, la più numerosa e la più interessante della società […] intendo parlare del teatro di *Gerolamo*. È vero che non vi sono colà che pupazzetti […] ma pupazzetti che parlano al popolo ogni giorno, non sono indegni dell'attenzione del savio, e delle osservazioni degli amici dell'ordine e della morale pubblica. Per tali ragioni, voi ci dovrete dare non solo qualche articolo su i pezzi più rimarchevoli di questo teatro popolare, ma eziandio l'avviso di quello che vi si rappresenta giornalmente[319].

Il Fiando, o Gerolamo, come veniva comunemente chiamato dal nome della marionetta più nota, entrò così a far parte di quella cerchia di teatri la cui attività era considerata degna di rimarco o capace, almeno, di soddisfare l'interesse della pubblico.

Dall'inizio dell'Ottocento, periodo in cui lo spettacolo delle marionette era molto amato dai milanesi, il genere, e con esso il teatro che l'ospitava, riuscì a mantenere, anche nei decenni successivi, pur caratterizzati sul piano delle spettacolarità dalla ricchezza di novità, un'affluenza costante e regolare. Ma cosa rese lo spettacolo al Fiando un appuntamento fisso per larga parte del pubblico cittadino? Senza dubbio, la varietà del repertorio, che comprendeva commedie, farse,

[318] Dal nome del suo proprietario Giuseppe Fiando. Burattinaio milanese, prima si esibì presso l'Albergo del Dazio grande in piazza Duomo, poi passò in uno stabile della piazza dei Tribunali, infine, dal 1806, gli venne concesso di agire all'interno dell'ex oratorio Bellarmino, dove trovò sede il teatro a suo nome.
[319] L. Sanguinetti, *Teatro Gerolamo*, in «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e Bollettino di statistica», nn. 10/11, 1967, pp. 12-14.

azioni spettacolose e balletto, e che riprendeva talvolta, adattandole ai protagonisti di legno, e in particolare alla figura di Gerolamo, le opere in voga nei teatri maggiori, costituiva di per sé un elemento di forte richiamo; inoltre, la vivacità delle rappresentazioni, spesso costruite sulla commistione dei generi, e la ricchezza degli apparati scenici rispondevano pienamente alle aspettative tanto degli spettatori quanto della critica. Da una recensione de «Il censore» si legge:

> tre balli vi si eseguivano ed un'azione eroico-drammatica […], i balli sono per l'occhio, e l'occhio aveva qui di che ricrearsi. Scenarj belli e bene illuminati, che si mutavano colla rapidità del lampo; vestimenti magnifici ed in rigor di costume. Le danze poi d'una leggerezza mirabile, mai un passo falso, mai una piroetta sbagliata, mai un'attitudine titubante […]. Nella recitazione tutto era declamato con energia e con chiarezza da non perdervi una sillaba, l'azione non era mai incerta, l'illusione si rendeva in somma completa[320].

«Il Pirata», commentando un'altra esibizione, scriveva: «lo spettacolo magnifico, le decorazioni sono sorprendenti, le tele vi sembrano tante miniature, e persino gli accessori vi costringono a gridare al miracolo. È abbagliato l'occhio, conservato il buon senso (il che è molto!), elettrizzato lo spirito […] insomma, l'entusiasmo giunge al colmo»[321].

Se, dunque, le rappresentazioni riuscivano ad appagare gli occhi, le emozioni e il senso di illusione della realtà – in sintesi, il gusto – degli spettatori, un altro aspetto contribuiva a consolidare la fedeltà dei milanesi, ed era la certezza di non rimanere delusi:

> il visitare i loro spettacoli per abitudine non delude mai le speranze degli uditori, essendo ognuno sicuro di assistere effettivamente alla rappresentazione promessa dall'affisso, senza l'incertezza di vederla cambiata per indisposizione improvvisa di qualche attore, o per la stessa indisposizione qualche parte importante da minor soggetto supplita. Vi è tolto del pari il timore che qualche buona composizione scartata venga, o sconciamente alterata per i capricci di uno o di più fra i principali artisti[322].

Tra tanti artisti in carne ed ossa mediocri o inaffidabili, le marionette rappresentavano una garanzia, e nonostante i loro spettacoli fossero per la maggior parte dei riadattamenti, l'effetto non dava la sensazione di qualcosa di già visto, né il risultato il sapore della copiatura scadente: «Gerolamo [non] fa […] la figura del plagiario […]. Gerolamo, da quell'avveduto ch'egli è, ha introdotto le sue belle e buone innovazioni, d'un ballo ne fa un dramma, e con versi, che se si avvicinano alla prosa, pur son migliori di tanti che tuttodì si stampano e ne si vendono per tipo di poesia italiana»[323].

Tutto concorreva, insomma, a fare delle serate al Fiando un imperdibile momento di svago per un pubblico di tutte le età – «[erano] degn[e] dell'attenzione non solo dei ragazzi, ma degli adulti ben

[320] *Notizie interne. Teatro Fiando*, in «Il censore universale dei teatri», n. 87, sabato 30 ottobre 1835.
[321] R., *Gazzetta teatrale. Milano. Teatro Fiando*, in «Il Pirata», n. 74, venerdì 7 marzo 1845.
[322] *Notizie interne. Teatro Fiando*, in «Il censore universale dei teatri», n. 104, mercoledì 28 dicembre 1831.
[323] *Gazzetta teatrale*, in «Il Pirata», n.33, martedì 15 ottobre 1844.

anco e dei vecchi o semi-vecchi»[324] – e di varia estrazione, tant'è che quando l'alta società frequentava la sala le cronache cittadine non tralasciavano di menzionarlo[325].

Certamente, al successo del Fiando contribuì anche un altro elemento, ossia la capacità del suo protagonista indiscusso, Gerolamo, di esprimere lo spirito milanese. Nonostante non appartenesse alla tradizione lombarda ma a quella del vicino Piemonte[326], la marionetta veniva infatti considerata un personaggio milanese a tutti gli effetti. A farne un concittadino, concorse senz'altro l'uso di proporre in repertorio opere ambientate a Milano[327], liberamente tratte dalla storia della città[328] o ispirate a fatti del presente cittadino che in qualche modo avevano colpito l'interesse della popolazione; è il caso, ad esempio, de *La Galleria de Cristoforis e Gerolamo*, colla quale si omaggiava l'edificazione avvenuta nel 1832 dell'omonima galleria, e di *Gerolamo dà denaro a tutti con la partenza del vapore da Milano a Monza sulla strada ferrata*, del 1840, con cui si celebrava l'appena inaugurata strada ferrata che collegava le due città lombarde[329].

Anche nella cosmopolita Milano, dunque, un po' di orgoglio municipale nella scelta dei soggetti rappresentava un richiamo sicuro. Gerolamo, che, a modo suo, si fece cantore dello spirito e del costume della città, da "straniero" divenne simbolo dell'identità cittadina[330], e i milanesi lo ricambiarono di un affetto e di un'attenzione mai impalliditi.

Un altro teatro che seppe ritagliarsi una collocazione speciale all'interno del sistema milanese fu senza dubbio il Re. La sala fondata da Carlo Re nel 1813, si distinse sin dall'avvio dell'attività per una proposta di qualità e per la particolare attenzione al genere drammatico; ma ciò che la rese singolare rispetto alle altre sale fino ad allora presenti in città fu la particolare posizione geografica. Il teatro sorse infatti in pieno centro[331] ma, a differenza dei vicini teatri regi, rivolgeva la sua programmazione ad ampie fasce di popolazione. La presenza del Re segnò così una svolta nell'organizzazione teatrale della città[332]: se prima della sua costruzione, Milano riproduceva il

[324] *Ibidem.*
[325] Cfr. *ibidem*; *Notizie interne. Teatro Fiando*, in «Il censore universale dei teatri», n. 102, mercoledì 22 dicembre 1830; *Gazzetta teatrale. Teatro Fiando*, in «Il Pirata», n. 74, venerdì 15 marzo 1844.
[326] Sull'origine di Gerolamo e il suo arrivo a Milano si veda L. Sanguinetti, *Teatro Gerolamo*, cit., pp. 11-20.
[327] Titoli quali: *La vecchia giuocatrice del lotto ossia il finto diavolo di Milano in berlina con Gerolamo rigattiere*, *L'arrivo in Milano di Gerolamo il giovedì grasso all'Ospitale della Senavra*, *L'incendio di Corsico.*
[328] Come *Rosalinda Visconti*, e *Stefano Visconti al castello della Motta.*
[329] Le informazioni sul repertorio sono tratte da L. Sanguinetti, *Teatro Gerolamo*, cit.
[330] Un altro personaggio della scena milanese che rappresentò un simbolo cittadino fu la maschera di Meneghino, ma di questa e, soprattutto, dell'attore che meglio la interpretò se ne parlerà nel prossimo capitolo.
[331] Tra le attuali via Silvio Pellico e via Carlo Cattaneo.
[332] Parigi e Londra presentavano il medesimo modello organizzativo, che prevedeva la presenza in centro di sale privilegiate dedite ad una programmazione e ad un utenza di livello, mentre nei quartieri periferici erano collocati teatri privati interessati a un'offerta più varia e aperta a tutte le fasce della popolazione. I sistemi teatrali parigino e londinese sono analizzati da C. Sorba, *Il melodramma*, cit., pp. 9-21.

modello di Parigi e Londra, dopo, proprio per la funzione svolta dal Re, questo modello avrebbe presentato un'anomalia[333].

Questo carattere eccezionale unito alle capacità imprenditoriali del proprietario fecero a poco a poco della sala una delle più interessanti della città e, a metà degli anni Trenta, la elevarono a principale vetrina per il teatro di prosa. Se nel 1835 venne dichiarata sala «di primo cartello»[334], già all'inizio del decennio, pubblico e critica ne riconobbero la particolare inclinazione: «il teatro Re è quello dove più che in ogn'altro accorre la folla de' buongustai della declamazione, e vi si reca con tanto maggior diletto e compenso, quando che vi agisce una scelta compagnia, che si può reputare la migliore»[335]. Il prestigio ormai riconosciuto di questa sala, frequentata perlopiù dall'alta borghesia, si rafforzò ulteriormente in seguito ai lavori di restauro, eseguiti nel 1837, sui quali la stampa si espresse più che positivamente: «questo teatro [è] veramente grazioso ed elegante, ornato di bei dipinti e di tutti que' fregi che giovano in modo mirabile ad allettar l'occhio e gli ispirano un'aura di novità e di freschezza»[336].

Nel teatro rinnovato, si avvicendarono negli anni le più valide compagnie italiane, dalla Reale Sarda alla Carlo Goldoni, passando per la Mascherpa, e dal 1838, per quattro anni consecutivi, si esibì stagionalmente anche la compagnia di Monsieur Doligny, francese, che offrì corsi di recite in lingua originale[337]. Le esperienze drammaturgiche più significative tuttavia si sarebbero realizzate a partire dal 1843, quando Gustavo Modena scelse il Re quale sede stabile per una sua compagnia di nuova formazione. Rientrato dall'esilio nel 1839, grazie all'amnistia promulgata l'anno precedente dall'Imperatore Ferdinando I, l'attore riprese sin dal 1840 a calcare i palcoscenici milanesi, da solo o in unione alle compagnie in azione nei diversi teatri, e sempre fu seguito dall'entusiasmo del pubblico e dall'attenzione dei critici; entusiasmo e attenzione che si espressero anche alla notizia della creazione di una nuova compagnia da lui diretta. Così ne diede l'annuncio Regli:

> [Modena è] venuto nel divisamento di formare una drammatica compagnia e di dirigerla a suo genio […]. La sua compagnia sarebbe uno stuolo, un drappello di giovani attori, volendo egli eleggere a preferenza coloro che hanno mente e cuore, attitudine alla scena, disposizioni naturali. Ei la destinarebbe[sic] specialmente alla città di Milano (altro favore del quale gli siamo grati). In allora il Modena occuperà le scene del teatro Re in settembre e in ottobre, e nel carnevale venturo. […] uno deve essere lo scopo, una l'intenzione, quella di appagare il Pubblico, quella di meritare la sua

[333] Cfr. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, pp. 38-39.
[334] *Notizie interne. Teatro Re*, «Il censore universale dei teatri», n. 26, mercoledì 1 aprile 1835.
[335] *Cronaca teatrale*, «Gazzetta privilegiata di Milano», n. 87, martedì 27 marzo 1832.
[336] R., *Gazzetta teatrale. Milano Teatro Re*, in «Il Pirata», n. 21, martedì 12 settembre 1837.
[337] L'iniziativa di ospitare una compagnia francese fu apprezzata dal pubblico milanese, anche le rappresentazioni offerte, tuttavia venne criticato l'uso di rincarare il prezzo dei biglietti, L. Sanguinetti, *Storia del teatro Re. 1813-1872*, in «Città di Milano. Rassegna del Comune di Milano e Bollettino di statistica», n. 5, 1969, pp. 55-56.

> approvazione, di servire alla verità e al decoro, di cooperare in tutto e per tutto allo splendore del nostro teatro[338].

Da mazziniano, come aveva annunciato nel *Teatro educatore* e nell'*Epistola di Lando ai giovani italiani*[339], Modena si rivolse ai giovani, e proprio in questi attori inesperti trovò i membri ideali della sua compagnia, con la quale tentò di dare vita a un teatro riformato, capace di superare le antiche abitudini del teatro italiano[340] e nel quale ritrovare «il piacere di lavorare bene e con adeguato decoro»[341]. Dopo pochi mesi dalla formazione, la compagnia "dei giovani" cominciò ad esibirsi davanti al pubblico del Re:

> Ecco un branco di giovani attori che in poco tempo, quattro mesi si avvezzarono a parlar e a non strillare […] che hanno modi gentili, naturali, eleganti […] che non vestono alla cieca […] ma a norma de' tempi e de' luoghi cui si riferisce la commedia e il dramma, con la storia, diremmo, alle mani. […] la nostra Italia è, e può essere a tutto atta, e Gustavo Modena, con l'amore caldissimo ch'ei nutre per l'arte di Roscio […] lo ha dimostrato col fatto. Quest'ordine, questa esattezza, questa scrupolosità di vestiario e di decorazioni, questo sistema totalmente basato sul codice della verità e della natura, questa devozione all'arte […], oh! devono senza dubbio condurci a buon fine, e l'esordio ne è già area bastante a sperarlo[342].

L'attività di questa compagnia sperimentale, guidata dall'attore italiano più amato, catturò l'interesse di critica e pubblico. Le capacità di Modena sembravano superarsi sera dopo sera, insieme alla partecipazione degli spettatori che accorrevano a vederlo. «Impareggiabile e grande» nell'interpretazione di *Luigi XI* di Delavigne, fu definito «attore-modello»: «tutto trovate espresso su quel viso, in quegli atti, in que' gesti, in quelle tonanti parole, in quel drammatico accento»[343]; ma un effetto ancora maggiore produsse la rappresentazione del *Saul* alfieriano, uno dei suoi cavalli di battaglia, il cui annuncio «bastava, per un tacito straordinario invito», a richiamare un «eletto stuolo di uditori, maggiore anche del consueto». Con il *Saul*, Modena non fu solo attore ma curatore della scena: «fece musicare dal maestro Panizza ed eseguire dal tenore Severi, con accompagnamento d'arpa di madamigella Virginia Rigamonti […], quella scena in cui Davide cerca di calmare l'ira e lo sdegno del re, ed è in vero indescrivibile il magico effetto che produsse sull'animo di tutti». Il risultato dell'opera fu tale, anche grazie alla magistrale interpretazione di Modena, che al pubblico sembrò che egli fosse «attore ed autore»[344]. Ma Modena fu anche di più:

---

[338] Regli, *Drammatica. Gustavo Modena e la sua compagnia futura*, in «Il Pirata», n. 74, martedì 14 marzo 1843.
[339] Nell'*Epistola di Lando ai giovani italiani. Libertà-uguaglianza-umanità*, Presso di Pihan de la Forest, Parigi, 1835, Modena aveva scritto: «Parlo ai soli giovani, perocché i giovani soli hanno vergine il cuore e ricevono il vero», p. 5.
[340] I punti che furono alla base del suo lavoro, secondo Meldolesi e Taviani, furono: «l'affermazione della centralità personale dell'attore; la rottura definitiva del concetto di verità ideale; il primato dell'immagine esterna accessibile a tutti», *Teatro e spettacolo*, cit p. 245.
[341] *Ivi*, p. 247.
[342] *Gazzetta teatrale. Teatro Re*, in «Il Pirata», n. 20, venerdì 8 settembre 1843.
[343] P. D., *Gazzetta teatrale. Teatro Re*, *ivi*, n. 51, mercoledì 27 dicembre 1843.
[344] *Teatri. Milano. Teatro Re*, in «Bazar», n. 79, mercoledì 4 ottobre 1843.

fu maestro, facendo della sua compagnia una scuola[345], e fu regista: avendo compreso l'importanza dell'aspetto visivo delle rappresentazioni, esercitò il controllo sui costumi, sull'illuminazione e sulla scena, su tutti quegli elementi insomma che, insieme ai sentimenti scaturiti dalla recitazione, contribuivano al risultato complessivo dello spettacolo[346].

Se il principale richiamo per i milanesi era senza dubbio il primo attore, i giovani allievi non deludevano, anzi, «facevano passi […] giganteschi»[347]; ma proprio quando la compagnia e i suoi artisti cominciarono a produrre risultati da troupe di primo livello, Modena se ne allontanò[348]. L'esperienza da lui cominciata si rinnovò in parte nella Compagnia Lombarda, fondata da Giacinto Battaglia e diretta da Francesco Augusto Bon, che continuò ad avere sede stabile al teatro Re e che contò tra i suoi componenti diversi attori della compagnia di Modena; all'inizio del 1846 la formazione era costituita[349]. Come o, forse, ancor più dell'esperienza che la precedette, la Lombarda diede prova di eccellenza sin dalle prime rappresentazioni:

> Questa prediletta compagnia che tanto onora le nostre scene e che fin d'ora è destinata ad accrescere decoro e lustro all'Italia, e segnatamente alla capitale Lombarda [...], nelle poche recite che finora ci diede, riscosse meritamente l'universale suffragio dei Milanesi, e le stesse produzioni che furon più volte da noi vedute […] ci appariscono come nuove. Il concorso […] dall'essere numeroso comincia a mostrarsi affollato […] sussidiati da un continuo inusitato decoro di apparecchio scenico per ricchezza di vestiarii, novità di scene, vaghezza di attrezzi, lusso di mobili, magnificenza di accessorj, piucchè una speranza diventa per noi una certezza che in tutta l'anzidetta stagione è assicurato al nostro teatro Re l'interesse ed il diletto per gli amatori della buona recitazione drammatica[350].

Risultò chiaro sin da subito che il desiderio espresso da Battaglia nel manifesto programmatico, di «proseguire» cioè «sulla via di miglioramenti e savie innovazioni già in parte agevolata

---

[345] «Agli attori Modena chiedeva un alto livello di coscienza professionale, e dedicava gran tempo alla loro educazione, sottoponendoli a continui esercizi artistici, verificandoli in saggi di interpretazione», in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 67.

[346] In entrambe le vesti, maestro e regista (o «proto-regista» come lo definisce Armando Petrini), non fece che mettere in pratica i principi enunciati nel *Teatro educatore*: lì aveva affermato che la riforma del teatro e la sua funzione educativa passavano anzitutto dall'educazione degli attori, così come per la prima volta aveva parlato dell'importanza della *mise en scène*. Su questi aspetti si vedano C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 67-68; M.I. Biggi, *La scena e i costumi*, cit., p. 64; A. Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Edizioni di pagina, Bari, 2007, pp. 189-213; G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Mursia, Milano, 1989, pp. 29-50. Il legame tra l'importanza dello spazio scenico nel dramma romantico e il teatro della rivoluzione è stato messo in luce da A. Ubersfeld, *L'espace du drame romantique*, in I. Moindrot (a cura di), *Le spectaculaire dans les arts*, cit., pp. 16-23: lo spazio del dramma romantico ha «une signification politique directement issue de la Révolution: la scène ouvre sur le monde, tout est à tous, et le citoyen doit avoir accès à tout», cit. a p.20.

[347] *Gazzetta teatrale. Teatro Re*, in «Il Pirata», n. 21, martedì 10 settembre 1844.

[348] «Quando la fama di questa Compagnia cresce a tal punto da rischiare di farle perdere la sua originalità artistica, Modena decide di troncare l'esperienza», in P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., p. 245.

[349] Il manifesto programmatico è datato 27 gennaio 1846. Pubblicato in *Drammatica. Teatro Re in Milano*, in «Bazar», n. 12, mercoledì 11 febbraio 1846.

[350] *Drammatica. Milano. Teatro Re*, *ivi*, n. 68, mercoledì 26 agosto 1846.

dall'esimio artista che il primo seppe calcarla con splendida fortuna»[351], non rimase solo una dichiarazione d'intenti. I successi della compagnia sarebbero proseguiti per diversi anni, con una parentesi nel periodo rivoluzionario, nonostante i cambiamenti nell'organico e alla sua guida (Battaglia avrebbe passato la proprietà della compagnia all'attore Alamanno Morelli).

Con la Compagnia "dei giovani" e la Compagnia Lombarda, il Re ospitò due esperienze artistiche uniche nel loro genere. Questo teatro, a sua volta unico nel sistema milanese, divenne prima la palestra nella quale Modena tentò di dare vita alla tanto sognata riforma[352], poi la sede della compagnia che fu considerata la «più rappresentativa del teatro italiano alla metà del secolo»[353]. La prima vetrina milanese, divenne così, negli anni Quaranta, il più importante spazio teatrale per il teatro di prosa dell'intera penisola: lì il pubblico entrò in contatto con una nuova generazione d'attori, con uno stile recitativo rinnovato e con una drammaturgia di qualità, aperta alle buone produzioni italiane, anche contemporanee.

3. Il dramma storico: «storia, virtù, dolori, speranze d'Italia»[354]

Guardando attentamente ai contenuti proposti dai periodici di argomento teatrale, si osserva la presenza, nei primi anni Quaranta, di una generale tendenza volta a mettere in rilievo i frutti della recente drammaturgia italiana. Oltre alla compilazione di recensioni e alla stesura di resoconti di serate o stagioni teatrali, i redattori si impegnarono a promuovere, attraverso articoli o rubriche dedicate, i nuovi nomi del panorama drammaturgico nazionale e con essi le ultime creazioni presentate nei diversi teatri della penisola o recentemente pubblicate. Si trattava di interventi indirizzati all'analisi di una sola opera o di veri e propri elenchi, dove comparivano i nomi «di coloro che discend[eva]no coraggiosi nella diserta Arena del nostro drammatico arringo» o di tutte le *pièces* inedite messe in scena nel trascorso anno comico[355]. Come avevano fatto le testate bolognesi supportando l'attività di Luigi Ploner, i periodici di tutta Italia assunsero, in questi anni più che mai, una funzione orientativa e realmente sostenitrice del teatro nazionale; che fosse una pratica diffusa lo conferma «Il Felsineo», che scrisse:

---

[351] *Drammatica. Teatro Re in Milano*, cit.

[352] Sul Modena riformatore si rimanda a C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 57-69. In particolare, sull'iniziativa della compagnia dei giovani, sulle innovazioni, il metodo e sui motivi che portarono lo stesso Modena a considerarla un'esperienza fallimentare, pp. 62-69. Sulle ragioni che determinarono la fine della compagnia così come l'aveva fondata Modena si veda anche A. Petrini, *L'altra regia,* cit., pp. 207-208.

[353] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 244.

[354] G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1978 (ristampa dell'edizione del 1901), p. 156.

[355] A titolo esemplificativo, A., *Cronaca teatrale. Alcune nuove produzioni rappresentate sui teatri d'Italia nel 1840-41*, in «Il Felsineo», n. 26, 23 novembre 1841.

> in quasi tutti i giornali d'Italia leggonsi felici risultati di molte produzioni nuove drammatiche italiane, e […] di leggeri si ponno dissipare le taccie[sic] di coloro che ci accusano di mancanza d'autori. L'incivilimento si estende su tutta la nostra penisola […]. Non solo in Firenze, Napoli, Milano e Bologna vedonsi nuove commedie, ma anche negli altri paesi […]; l'Italia non ha bisogno di ricorrere a manifatture straniere, qualunque sia il genere richiesto dall'occorrenza, […] i nostri artefici incoraggiati e protetti sono capaci di somministrarci a miglior prezzo e con maggior gusto prodotti che vannosi talvolta ricercare oltremonti[356].

Se i titoli francesi presenti nei repertori delle compagnie erano ancora molti e, è bene ricordarlo, la polemica contro l'invasione d'oltralpe sempre viva, in questi anni si verificò un miglioramento diffuso nella qualità dei repertori: da un lato, si abbandonarono quelle *pièces* ascrivibili al genere romanzesco-spettacolo[357], e dall'altro, si cominciarono ad accogliere con miglior predisposizione i testi contemporanei di penne italiane[358]. Certo, un autore come Scribe continuava a risultare uno dei più inscenati[359], accanto alle sue commedie tuttavia trovarono spazio quelle nostrane, non solo le immancabili firmate Goldoni ma anche le più recenti scritte da autori meno noti. La presenza in cartellone di opere inedite italiane fungeva da efficace richiamo per gli spettatori, i quali all'annuncio di «una produzione nuova, di soggetto od autore italiano […] v'accorrev[ano] ad udirla con un senso ansioso, come di speranza e tema congiunta, di trovarvi o no il fatto [loro]»[360]; i capocomici, consapevoli dell'effetto prodotto sul pubblico, «quando promett[eva]no una commedia italiana scriv[eva]no anzitempo per sei o sette volte consecutive su grandi cartelloni e a lettere cubitali SI STA PREPARANDO UNA PRODUZIONE ORIGINALE ITALIANA»[361].

Tra i tanti testi che videro la luce in questa fase molti erano commedie[362] e, tra queste, quella che ottenne un autentico successo fu *Il poeta e la ballerina* di Paolo Giacometti. Scritta nel 1841, mentre l'autore ricopriva l'incarico di poeta di compagnia nella troupe di Giardini, Woller e Bellatti, la *pièce* ebbe sin dalle sue prime rappresentazioni un riscontro di pubblico più che favorevole. Soggetto del testo, la realtà teatrale qual era nel presente italiano: un teatro di prosa, incarnato da un giovane drammaturgo capace ma impossibilitato a far fortuna, che appariva in tutta

[356] A., *Notizie teatrali, ivi*, n. 37, 8 febbraio 1841.
[357] «Il metodo di abbandonare gli spettacoli di chiasso, gli avvenimenti romanzeschi, il sentimentalismo ingigantito, sembra oggimai nelle buone compagnie de' nostri drammatici quasi generalizzato», si legge in *Teatri. Teatro Re*, in «Bazar», n. 50, mercoledì 26 giugno 1846.
[358] Giuseppe Costetti ha descritto così questo fenomeno: «il quarantotto ch'era nell'aria modificò d'un tratto negli ultimi anni di questo periodo l'invasamento generale per le commedie francesi; e rese più benevole le orecchie dei capocomici alle supplicazioni dei drammaturghi paesani», G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 137.
[359] Basti pensare che risultò tale, per numero di titoli, anche nelle rappresentazioni proposte nelle diverse stagioni al Re dalla Compagnia dei Giovani di Modena. Solo nel carnevale 1843-1844, Goldoni con 8 titoli superò Scribe, che ne contava 6. I conteggi sono stati fatti sui dati raccolti nella scheda relativa ai repertori in A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., cd-rom.
[360] *Drammatica*, in «Bazar», n. 39, mercoledì 15 maggio 1844.
[361] *Teatro del Corso e Arena del Sole. Compagnia Mascherpa*, in «Il Felsineo», n. 4, 28 giugno 1842. Il maiuscolo è nel testo.
[362] A titolo esemplificativo e in riferimento all'elenco indicato in nota 112, su un totale di 31 titoli presentati nell'anno comico 1840-41, 12 erano commedie, 2 le farse, 3 le tragedie e 14 i dramma storici.

la sua misera, accostato al mondo del balletto, impersonato da una ballerina e dall'ambizioso padre, al quale erano riservati tutti gli entusiasmi e i più lauti guadagni. Nonostante si possa ritenere che il tema dell'opera fosse d'origine autobiografica[363], fu lo stesso Giacometti ad affermare, anni dopo, che all'interno del testo «non si agitava una quistione[sic] individuale, ma civile ed italiana»[364]. Senza dubbio, parte della critica riconobbe l'intento dell'autore[365]: al di là dell'intreccio, infatti, ritenuto debole, fu riconosciuto lo «scopo morale» della commedia «da lodare senza temere mentita»[366], commedia che Felice Romani definì «palpitante […], palpitante di attualità»[367]. Tra le maglie di una *pièce* che inscenava senza finzioni le difficoltà in cui versava il teatro recitato e rappresentava quasi in maniera satirica il facile successo ottenuto dalle danzatrici, Giacometti faceva affiorare, tramite le parole dei protagonisti, alcune questioni tra le più dibattute in ambito teatrale, ossia lo scopo che avrebbe dovuto perseguire l'arte drammatica[368] e la necessità di una drammaturgia nazionale[369]. Nonostante non si trattasse di un testo di argomento storico né velatamente politico, ovunque gli spettatori ne furono conquistati e la rappresentazione ebbe sempre svariate repliche: la realtà dipinta nella commedia, tutta italiana e familiare al pubblico, rendeva l'opera di grande effetto, capace com'era di toccare vizi e passioni sentiti vivi ed attuali[370].

Nel volgere di pochi anni, il testo fu rappresentato in moltissimi teatri della penisola, presentato dalla compagnia per cui era stato scritto e da altre che scelsero di inserirlo nel proprio repertorio, come la Compagnia dei giovani di Modena. Se la commedia dell'allora giovanissimo Giacometti, fu senz'altro la più significativa del periodo, per tema, per forza comunicativa e per il successo ottenuto, il genere che senza dubbio conobbe maggior popolarità fu il dramma storico.

Tra gli anni Venti e Quaranta, si verificò in Italia l'intensificarsi di narrazioni incentrate su soggetti storici. Sulla scia di un fenomeno affermatosi precedentemente nel nord Europa, anche nella penisola conobbe un'enorme fortuna il romanzo storico, forma letteraria di ispirazione romantica che trovava il proprio modello nell'*Ivanhoe* scottiano. Mentre la presenza di romanzi storici stranieri si affermava come genere dominante sui mercati editoriali delle città italiane, si

[363] Lo sostiene G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 178.
[364] Citazione tratta da *Alcune parole delle quali l'autore raccomanda la lettura* (scritte nel 1860), poste in apertura all'edizione della commedia pubblicata nel «Florilegio Drammatico», fasc. 120-121, 1873, p. 4.
[365] Non tutti i critici apprezzarono la commedia: fu lo stesso Giacometti a scrivere che dopo la rappresentazione gli «si levarono contro gli sdegni inverecondi del giornalismo venduto», *ivi*, p. 5.
[366] *Drammatica*, in «Bazar», n. 72, sabato 7 settembre 1844.
[367] F. Romani, *Critica drammatica*, in «Il Pirata», n. 46, venerdì 8 dicembre 1843.
[368] Alla scena III dell'atto III, Marianna, una prima attrice incontrata dal protagonista dice: «l'autore drammatico deve sempre avere un nobile scopo nei suoi scritti, se è vero che il teatro abbia di mira il giovamento comune. […] che cos'è l'arte mia? Una di quelle che non incantano solamente gli occhi, ma interessano il cuore; una di quelle da cui la società riconosce vantaggi, non calcolati ma grandi». P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, cit., p. 63.
[369] Odoardo, il protagonista, alla scena VII del primo atto, afferma: «l'imitazione è opera d'ingegni mediocri. Ogni nazione ha usi, costumi, virtù e vizj suoi proprii; suo deve essere anche il teatro, strumento potentissimo di civiltà. Fondiamo dunque una letteraria drammatica nostra, e sarà almeno un principio di nazionalità». *Ivi*, p. 29.
[370] *Teatri. Bologna. Teatro del Corso*, in «La Farfalla», n. 1, mercoledì 4 gennaio 1843.

affiancò ad essa una produzione nostrana, guidata da autori quali Manzoni, Cantù, Carlo Varese[371]. Accanto al romanzo, e sulle tracce del successo riscosso dall'elemento storico, si imposero anche in altri generi artistici forme narrative raffiguranti il passato[372]; come la poesia e le arti figurative[373], anche i generi teatrali abbracciarono la nuova sensibilità romantica[374]: nell'opera, il melodramma storico si sviluppò già dagli anni Venti[375], parallelamente, il teatro di prosa diede vita al dramma storico che tuttavia conobbe una vera e propria affermazione solo negli anni Quaranta.

Ciò che accomunava queste forme narrative era la rappresentazione, a metà strada tra realtà e finzione, di un passato nazionale capace di trasmettere il senso di un'identità comune, veicolato e avvalorato da episodi raffiguranti momenti di gloria passata, azioni di coraggio e di sacrificio. Principale «serbatoio del mito identitario»[376] elaborato in queste narrazioni era il Medioevo, l'epoca rivalutata, valorizzata e con cui meglio si sposarono gli ideali del romanticismo. Il recupero dell'età di mezzo, funzionale alla costruzione identitaria delle nazioni, non fu un tratto caratteristico della produzione italiana ma, come il movimento culturale che lo stimolò, fu un fenomeno di portata europea[377].

Il passato medievale, insieme a quello rinascimentale, prese così corpo tra le pagine dei libri come sui palcoscenici teatrali, senza una particolare distinzione dei soggetti, che potevano essere traslati da un forma narrativa a un'altra. È il caso di *Margherita Pusterla*, romanzo storico di Cesare Cantù che nel 1840 venne trasposto in dramma da Giovanni Carlo Cosenza, o del *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, dell'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio o, ancora, dei *Promessi sposi*; ma fu senz'altro la storia della nobildonna milanese ad essere quella maggiormente rappresentata. Dove fu messa in scena, riscosse l'entusiasmo del pubblico ed ebbe sempre numerose repliche, più severo invece fu il giudizio della critica. Come la maggior parte delle riduzioni tratte da romanzi, anche *Margherita Pusterla* appariva infatti un dramma a grande spettacolo, studiato per suscitare forti

[371] Cfr. M.I. Palazzolo, *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Archivio Guido Izzi, Roma, 1990, pp. 59-68.
[372] Cfr. M. Mancini, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, ballo e opere teatrali nell'Ottocento italiano*, Mondadori, Milano, 2007.
[373] A proposito si veda F. Mazzocca, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione*, cit., pp. 89-111, e Id., *L'immagine del Medioevo nella pittura di storia dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*, vol. IV, *Il medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 611-624.
[374] Sull'influenza del romanticismo sulla cultura e sulla processo di formazione della nazione nel Risorgimento si veda P. Ginsborg, *Romanticismo e Risorgimento; l'io, l'amore e la nazione*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia*, *Annali 22*, cit., pp. 5-67.
[375] Cfr. C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 94-95.
[376] D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 2015, p. 21.
[377] Cfr. I. Porciani, *L'invenzione del medioevo*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*, cit., pp. 262-270, e S. Soldani, *Il medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, *ivi*, pp. 149-186. Sul bagaglio comune delle narrazioni romantiche in tutta Europa A.-M. Thiesse, *La creazione delle identità*, cit., pp. 133-136.

emozioni presso gli spettatori[378]: come scrisse «Il Pirata», il testo di Cosenza risultò «uno di quei drammi spettacolosi che ci vogliono al Carcano per attirare gente e per farsi applaudire»[379]. Ed effettivamente fu così. A quella rappresentazione, accolta più che favorevolmente dal pubblico, seguirono altre quattro repliche; e anche a Bologna, quando la *pièce* andò in scena per la prima volta, fu riproposta sia al teatro del Corso che all'Arena del Sole[380].

Se gli spettatori erano dunque appagati dell'opera, i critici non apprezzavano la lunghezza eccessiva del testo (si componeva di sei atti, sette se si conta il prologo), gli effetti "spettacolosi" e quelle parti in cui la scena non rispettava l'andamento del romanzo. Difetti che potevano risultare meno pesanti se ad interpretare il dramma erano attori di primo rango[381], ma che in generale determinavano negli intellettuali un giudizio sfavorevole nei confronti di questa forma di riduzioni: «abbiamo tanti scrittori nostri, abbiamo tante traduzioni francesi (purtroppo!), e ne pare che facilmente si possa supplire, senza convertire la scena in uno stucchevole gabinetto di lettura. Un romanzo portato sul palco non è più il romanzo originale che l'autore concepiva nel suo scrittoio»[382]. Questa l'opinione della critica; tuttavia, se è vero che «la capacità non solo di emozionare, ma di esaltare e di eccitare gli animi, misura[va] in questa fase il successo di un'opera»[383], *Margherita Pusterla* fu senz'altro una delle riduzioni, di ambito italiano, tra le più apprezzate e di maggior popolarità del periodo. Le ragioni di tale fortuna, liquidate dalla critica contemporanea con la presenza nel dramma di effetti di facile consumo, sono state spiegate da Giuseppe Costetti, il quale ha affermato: «i drammi levati dai nostri romanzi parlavano agli italiani un linguaggio di famiglia, narravano virtù e delitti di casa nostra: erano pagine della nostra storia, recate sul palco in omaggio alle virtù degli avi nostri, per confortare i nostri dolori, per accendere le nostre speranze»[384]. Indubbiamente, gli elementi di spettacolarità presenti nelle riduzioni concorrevano ad appassionare lo spettatore, rispondendo alle esigenze di un gusto diffuso, ma un altro aspetto contribuiva a fare di questi testi delle opere di successo, ossia la loro capacità di raccontare vicende ed affrontare tematiche sentite dal pubblico come proprie. Se, come ha spiegato Lucy Riall, nei romanzi storici le difficoltà che i protagonisti erano chiamati ad affrontare, che si compievano in un tempo storico reale e che apparivano perciò esse stesse reali, «trova[va]no un'eco

[378] A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., p. 426.
[379] D. B., *Gazzetta teatrale. Milano, teatro Carcano,* in «Il Pirata», n. 83, martedì 16 aprile 1841.
[380] *Teatri. Bologna, Teatro del Corso*, in «Il Solerte», n. 7, mercoledì 10 giugno 1840.
[381] Come nel caso della Compagnia Vergnano, guidata dalla prima attrice Carolina Tessari, per la quale si scrisse che «se non erano sì valenti artisti [a] ricondu[rlo] a salvamento […] il dramma avrebbe certamente fatto capitombolo», in G.B., *Gazzetta teatrale. Teatro Carcano*, in «Il Pirata», n. 40, martedì 17 novembre 1840.
[382] F. Regli, *Gazzetta teatrale. Milano*, *ivi*, n. 50, venerdì 20 dicembre 1842.
[383] C. Sorba, *Il Risorgimento in musica*, cit., p. 149.
[384] G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 156.

nell'esperienza personale del lettore»[385], non è azzardato immaginare che il medesimo meccanismo scattasse nello spettatore che assisteva alla trasposizione scenica dei testi; anzi, alla luce della maggior forza comunicativa della rappresentazione teatrale rispetto alla lettura, stabilita dalla sua capacità di colpire, attraverso l'interprete, le scene e gli effetti, gli occhi, gli orecchi e il cuore degli astanti, si può immaginare che il coinvolgimento emozionale e personale di chi osservava fosse ancor più immediato.

Il genere che più di qualsiasi altro seppe attivare tale coinvolgimento fu il dramma storico. Sulla scia del successo riscosso dai romanzi e dalle rappresentazioni a carattere storico, molti scrittori teatrali si impegnarono nella produzione di drammi rigorosamente ambientati in un passato nazionale medievale o rinascimentale. Titoli come *Filippo Maria Visconti*, *Giovanna I di Napoli*, *Luisa Strozzi*, *Antonio Foscarini*, *Pia de' Tolomei*, *Il Fornaretto*, *Sampiero d'Ornano*, solo per citarne alcuni tra i più popolari, cominciarono a riempire i repertori delle compagnie così come le pagine dei periodici. A differenza di quanto accadde per le riduzioni dei romanzi, i drammi storici incontrarono la generale approvazione della critica, che vide in queste creazioni esempi della migliore drammaturgia italiana. Ad esse non solo venivano riconosciute qualità artistiche e letterarie, specie nella costruzione dei personaggi, del contesto storico e dei sentimenti che muovevano l'azione[386], ma anche la capacità di parlare al pubblico colto così come a quello popolare e il perseguimento di uno scopo morale; a proposito della *Luisa Strozzi*, «dramma pregevolissimo» di Giacinto Battaglia, si legge:

> un dramma nuovo di penna italiana è di per se stesso argomento vivissimo di festa pel Teatro nostro […]. Lo è doppiamente poi quando questo lavoro […] vien levato al cielo non solamente dallo stuolo dei dotti, ma ben anco dalla massa di que' che non lo sono, la quale alcune volte, giudica più rettamente del primo, non per sapienza d'arte, ma per sensibilità di cuore […]. Dal lato morale […] scorgesi che il vizio […] nulla può in un animo temprato ad onestà [e] ti porta allo scopo nobilissimo di mostrare la donna italiana in tutta la grandezza dell'animo suo[387].

Il traspirante senso di italianità, poi, era la cifra distintiva di questi drammi; la *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco venne così commentata[388]: «nell'azione romantico-drammatica […] tutto era figlio del bel paese; la inspirazione, la storia, le sentenze, i pensieri, il poeta e gli artisti che la rappresentavano». Quando a questo si univa la bravura degli interpreti, l'effetto sul pubblico era travolgente: «que' cento e cento che due volte la videro e l'udirono, a cui cadevano dagli occhi caldissime lacrime, e che, tratti sempre in entusiasmo dalla perfetta illusione che gareggiava col

[385] L. Riall, *Storie d'amore, di libertà e d'avventura: la costruzione del mito garibaldino intorno al 1848-49*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione*, cit., p. 159.
[386] Cfr., per esempio, *Gazzetta teatrale, Milano. Teatro Lentasio*, in «Il Pirata», n. 47, venerdì 10 dicembre 1841, e L. Ploner, *Teatri. Bologna. Arena del Sole*, in «La Farfalla», n. 33, 18 agosto 1841.
[387] *Ibidem*.
[388] *Teatri. Bologna. Arena del Sole*, in «La Farfalla», n. 31, mercoledì 4 agosto 1841.

vero, una forza invincibile faceva ora piangere, ora fremere ora plaudire. Il commuovere sì altamente gli animi è il più splendido trionfo dell'arte».

Se dunque non è difficile comprendere i motivi che portarono al successo i drammi storici, è tuttavia lecito interrogarsi sulle ragioni che resero questo genere il più frequentato da scrittori, attori e pubblici solo dalla fine degli anni Trenta.

Un orientamento sempre più marcato verso l'elaborazione di narrazioni a soggetto storico, non solo in campo teatrale, fu senz'altro determinato dalla volontà di assecondare le richieste di quello che è stato definito un *history-hungry-public*[389]. Come detto in precedenza, la fortunata diffusione del romanzo storico, prima europeo poi italiano, determinò, a partire dagli anni Venti per intensificarsi nel decennio successivo, l'affermazione di una particolare sensibilità verso temi, soggetti, intrecci[390] che rese via via la raffigurazione del passato un fenomeno di moda. Ma se la composizione dei primi testi teatrali a carattere storico coincise con la creazione dei primi romanzi, si sarebbe dovuto attendere almeno un decennio per vedere questo genere dominare sui palcoscenici della prosa e tra le composizioni dei drammaturghi. Proviamo ad individuarne le ragioni.

Innanzitutto, è necessario tenere conto dell'intervento della censura, la quale impedì a drammi storici come *Giovanni da Procida* o *Ludovico Sforza* di Giovanni Battista Niccolini di circolare dopo la prima rappresentazione, avvenuta rispettivamente nel 1830 e nel 1833[391]. Il clima repressivo presente negli stati italiani, anche nel più moderato Granducato toscano, non favorì l'avvicinamento degli scrittori a questo genere di testi, frenando almeno in parte, come riconobbe Téophile Gautier, «il volo del genio italiano»[392].

Un altro elemento da considerare è legato invece alla realtà teatrale qual era negli anni in questione. Se è vero che «il dramma storico non fu solo un genere di letteratura teatrale [ma] soprattutto l'ambito drammaturgico entro il quale l'attore […] poté farsi persona dei miti familiari e sociali», è forse altrettanto vero che il teatro drammatico dei primi anni Trenta non era abbastanza maturo per accogliere e dare impulso al nuovo genere. Fu infatti una lenta evoluzione che percorse il decennio, a riaffermare la centralità dell'attore, e fu l'attore, a sua volta, ad «allargare l'area

[389] Espressione di M. Samuel, *The Spectacular Past. Popular history and the Novel in the Nineteeth Century France*, Cornell University Press, Ithaca-London, 2004, citato da C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 94. Il soggetto storico diviene centrale in ogni tipo di narrazione, che sia figurativa, performativa o letteraria: è un dato che ben emerge anche dai contributi raccolti in V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Il lungo Ottocento*, cit., in particolare nella prima parte, pp. 23-88.

[390] Sulle caratteristiche comuni dei temi e delle figure elaborati da questa produzione si rimanda a A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., in particolare al secondo capitolo, pp. 56-108.

[391] Carlo Di Stefano, citando il rapporto di un censore, ha scritto: «la perplessità della censura è nella partecipazione del pubblico a queste opere del Niccolini e l'interpretazione che egli dava al di fuori delle parole e del senso». Sull'attenzione della censura alle opere di Niccolini cfr. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna, 1964, pp. 68-75 (la cit. è a p. 72).

[392] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur Universel», 29 maggio 1855.

tematica del teatro di prosa dalla famiglia, alla società, alla storia»[393], trovando proprio nel dramma storico il miglior mezzo attraverso cui esprimere le proprie potenzialità artistiche.

A questa adesione degli attori al genere, coincise un periodo di produzione fecondo, che dalla seconda metà degli anni Trenta avrebbe conosciuto un incremento nel decennio successivo. Gli scrittori compresero da un lato, che, in un «secolo [che] vuole il dramma»[394], esso rappresentava un prodotto di facile successo, ricercato non solo dal pubblico ma anche dalle compagnie comiche, ben disposte ora ad inserire in repertorio i drammi storici nazionali, dall'altro, trovarono nella qualità raggiunta dalle compagnie un contesto artistico adatto alla messa in scena di testi moralmente e civilmente impegnati. Certo, non si trattava di una condizione diffusa se ancora nel 1845 Francesco Dall'Ongaro si lamentava della difficoltà di far mettere in scena il suo *Fornaretto* – «cosa sanno i comici di pena di morte o d'altro: niente di più facile che cambiare o abbreviare […]. Farò fiasco, ma seguirò la mia via, aspettando che i comici imparino dal Modena a trarre il loro effetto dalla verità, e non dalla convenzione»[395] – ma almeno le troupe primarie e gli attori più validi diedero prova di saper restituire, con la loro interpretazione, il portato letterario nonché il valore morale e civile presenti nelle opere.

Al dramma storico, gli intellettuali attribuivano la capacità di saper trasmettere meglio di ogni altro genere i valori appena menzionati, non solo a un pubblico colto e ristretto ma, come aveva affermato con forza Modena, all'intero popolo. Niccolini[396], mazziniano come l'attore, riconosceva che «le opere d'arte non erano fatte pei dotti, ma per l'universale». «Il merito d'un dramma», affermava il toscano, «non deve porsi nell'esterior succedersi degli eventi, pel quale si crede che l'argomento sia pienamente trattato, ma nella manifestazione delle facoltà morali e delle idee della mente». Ritraendo «i caratteri, i sentimenti, le passioni», il poeta doveva tenere a mente «i costumi, la lingua, la maniera di pensare propria dei tempi nei quali egli scrive[va]». Solo

> da[ndo] vita e verità a quanto v'ha di patetico in una situazione, e al carattere che n'è la sostanza [e] mette[endo] sulle scene una ricca e potente individualità, nella quale i momenti che costituiscono l'essenza della sua indole vengano alla realtà della vita, allora ciò ch'egli scrisse sarà sempre inteso, perché corrisponde a quanto è in noi, e con noi si confonde tanto, che intima proprietà nostra diviene.

Posizione non dissimile era quella di Giacinto Battaglia, il quale scrisse[397]:

> il poeta drammatico, che più specialmente ha la sola e peculiare missione di volgersi alla moltitudine […] è fuori al tutto della giusta via allorquando […] dimentica l'eletto obbligo di questa, commuovere

[393] C. Meldolesi, F. Taviani (a cura di), *Il teatro italiano*, *cit.*, p. 234.
[394] *Critica. I drammatici*, in «La Farfalla», n. 22, mercoledì 31 maggio 1843.
[395] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. IX, *Francesco Dall'Ongaro a Savino Savini*, 29 giugno 1845.
[396] G.B. Niccolini, *Discorso sull'Agamennone d'Eschilo e sulla tragedia dei Greci e la nostra*, in *Opere di G.B. Niccolini*, vol. 1, Le Monnier, Firenze, 1844, pp. LXXXIV- LXXXVII.
[397] G. Battaglia, *Idee sul dramma storico ne' suoi rapporti coll'odierno teatro italiano*, in Id., *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Milano, Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845, pp. 239-278.

> gli affetti dello spettatore, parlare più al cuore che alla ragione di lui, scuotere con forti e nobili impressioni la sua mente, anziché offrire troppo elaborato pascolo al suo intelletto. […]. È una verità inconfutabile che le più savie leggi cui deve ubbidire un autore drammatico, sono quelle che più strettamente concordano colle condizioni di intelligenza e di cultura del pubblico al quale esso autore ha da dedicare i prodotti del suo ingegno. Perché questi ottenere possano lo scopo cui sono propriamente destinati, perché riesca il poeta a scuotere la moltitudine radunata ne' teatri, e farla convinta delle alte verità morali e psicologiche acchiuse nel suo dramma.

Perché il dramma riuscisse pienamente nell'intento educatore che l'autore gli aveva affidato era necessario che questo fosse trasmesso attraverso la raffigurazione di «casi episodici o così detti domestici, riguardanti i personaggi agenti in quella pagina di storia ch[e] si propone[va] di mettere in più o meno spiegata evidenza». I grandi mutamenti politici e sociali avvenuti dalla fine del secolo precedente, analizzava Battaglia, avevano finito per influire sulle arti, anche su quelle teatrali, pertanto «al pubblico de' teatri non [bastava] più lo studio dell'u*omo* nei suoi ritratti più nobili […], ma vol[eva] quello degli *uomini*». All'interno di una ricostruzione storica capace di dare «rilievo, movimento e calore all'interesse e all'importanza del fatto», scopo del dramma era quello di

> offerire[sic] la pittura delle varie e più o meno strepitose fasi della vita domestica, per addimostrare per quanta e quale catena di recondite cause ed effetti i casi della famiglia si legano ai destini della patria, e come spesso questi dipendano da quelle e ne ricevano impulso, e come più spesso ancora quelli sono inesorabilmente da questi originati e compiuti. E in ciò starà davvero il principale insegnamento morale che dal dramma storico dovrà scaturire.

Ciò che bisognava offrire, dunque, alle moltitudini raccolte nei teatri era «qualcosa che gli [potesse far] battere il cuore per i casi dell'uomo»[398], personaggi le cui vicende e le cui passioni avrebbero sentite vicine, figure con cui avrebbero potuto immedesimarsi.

Come nel romanzo storico, che ha fatto dell'eroe «l'invenzione centrale [e lo] strumento principale attraverso il quale il lettore è coinvolto e si identifica con la trama»[399], anche i drammi storici sono costruiti attorno a questa nuova figura romantica. Si tratta di un eroe ribelle, che si contrappone con fierezza alle imposizioni della società pur di mantener fede ai propri ideali e, se necessario, è disposto a combattere e a sacrificarsi per essi. Questa tipologia di figura eroica aprì le porte anche a un nuovo modello di eroe, quello dell'uomo medio «che è spesso un esule, un proscritto e ha una vita miserabile e poco eroica, ma che è pronto a sacrificarsi e ad affrontare le avversità dell'esistenza per la patria». «È l'uomo comune che avvicina l'eroe al popolo»[400], ed è il tipo di modello prediletto da Modena: «se a Corso Donati potrete cacciare addosso una sventura d'uomo come quella del Sergente nei Due sergenti, come quella del Fornaretto, il nostro pubblico se

[398] G. Modena, *Lettera a Giovanni Sabbatini*, 7 marzo 1845, in T. Grandi (a cura di), *Epistolario di Gustavo Modena*, cit.
[399] L. Riall, *Storie d'amore, di libertà*, cit., p. 159.
[400] M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2011, p. 138.

ne commoverà […]: ma se gli parlerete di Guelfi e Ghibellini, e l'interesse starà nell'esito delle patrie guerre, ei vi risponderà: Chi se ne infischia!»[401]. Non fu un caso che Modena amò sempre portare in scena, insieme a *I due sergenti* di Roti e al *Fornaretto*, a lui espressamente dedicato dall'autore, testi come *Il Proscritto* di Soulié e *Il cittadino di Gand* di Romand, che pur non essendo italiani, sapevano parlare al pubblico della penisola attraverso storie di sofferenza e di esilio analoghe a quelle vissute da molti compatrioti. Queste opere, amate dagli spettatori, avrebbero continuato ad essere rappresentate anche negli anni che precedettero il quarantotto e, nei momenti più caldi della rivoluzione, sarebbero state affiancate da drammi che mettevano finalmente in scena il presente italiano.

4. Teatro da leggere?

Nel periodo di cui ci stiamo occupando, ossia i decenni Trenta e Quaranta fino alle soglie della rivoluzione, uno dei settori maggiormente coinvolti da una fase espansiva fu senza dubbio l'editoria[402]. Al di là delle differenze di sviluppo tra le diverse città italiane, che conobbero momenti di maggior fioritura in intervalli diversi nel corso del secolo, e delle divergenze tra grandi centri e periferie, in generale la produzione editoriale della penisola crebbe trainata dal successo riscosso dai prodotti di largo consumo[403]. Come già si è detto nel paragrafo precedente, il genere letterario che più di ogni altro riuscì a stimolare il mercato fu il romanzo storico, il quale si impose, a partire dagli anni Venti, come la più amata forma di lettura di intrattenimento. Se la produzione libraria decollò quindi guidata dal romanzo, parallelamente altri settori editoriali attraversarono una fase altrettanto fortunata.

Uno di questi fu la stampa periodica. Caratterizzato da uno sviluppo discontinuo nei primi lustri della Restaurazione, a partire dagli anni Trenta il settore visse una netta e costante crescita, che non si tradusse solo in un aumento del numero di periodici in circolazione ma nell'allargamento dello spettro delle discipline a cui queste pubblicazioni erano dedicate. Un caso esemplare è rappresentato dalla produzione milanese, dove nel 1840 venivano stampati ben ventitré periodici, la maggior parte dei quali erano specializzati in materie che spaziavano dalla medicina all'agraria, dalla statistica al costume[404]. Particolarmente di successo furono i giornali di argomento teatrale: basti pensare che

[401] G. Modena, *Lettera a Sabbatini*, cit.
[402] Per un quadro generale sul tema si vedano: G. Tortorelli, *Tra le pagine: autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*, Pendragon, Bologna, 2002; G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea,* Giunti, Firenze, 1997; M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit.
[403] Si veda M.I. Palazzolo, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria*, cit., pp. 11-54.
[404] L'elenco completo di questi periodici è presentato da M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., p. 203

nella sola Milano, tra i ventitré indicati, quelli che si occupavano prevalentemente o parzialmente di teatro erano almeno sette, senza contare che altri avevano avuto vita nel decennio precedente e di nuovi ne sarebbero nati negli anni a venire. Anche Bologna vide una fioritura di periodici teatrali nel volgere di pochi anni: se nel 1824 prese vita «Teatri, arte e letteratura»[405], altri quattro giornali nacquero tra il 1838 e il 1840: «Il Solerte», «La Farfalla», «Il Felsineo» e il «Caffè di Petronio».

Questa peculiare categoria di periodici appartiene anche a un altro ramo dell'industria editoriale che nel periodo considerato conobbe un vero e proprio exploit, vale a dire l'editoria teatrale. Specchio della sempre più diffusa passione per il teatro, questo speciale settore si articolava in una pluralità di produzioni. Oltre alla stampa periodica, anche la produzione libraria non trascurò il più popolare campo dell'intrattenimento ottocentesco. All'interno di questo specifico ambito, una categoria atipica era rappresentata dai libretti d'opera, che dagli anni Venti costituirono una parte per nulla irrisoria dei testi usciti dalle tipografie; in particolare nella capitale lombarda, dove la realizzazione di tali opuscoli era strettamente legata alle rappresentazioni messe in scena alla Scala e negli altri teatri cittadini ospitanti il genere lirico. Venduti in sala per accompagnare lo svolgimento dello spettacolo, di rado i libretti finivano sugli scaffali dei negozi e la loro produzione, per quanto copiosa, non andava ad incidere sull'andamento del mercato librario[406].

Sul versante della prosa, la formula editoriale maggiormente utilizzata per diffondere testi drammatici era invece quella delle collezioni teatrali. Tali raccolte, che finivano di volta in volta sotto il nome di *Gallerie*, *Biblioteche*, *Florilegi*, rappresentavano, in pieno Ottocento, un genere ormai collaudato. In voga in Italia sin dalla metà del Settecento, conobbero una fase di crescita a cavallo tra i due secoli che proseguì per tutto l'Ottocento. Nel corso del precedente capitolo, si è dato conto delle collezioni pubblicate in epoca repubblicana e napoleonica, nonché delle iniziative più riuscite dei primi anni della Restaurazione; in riferimento a queste fasi precedenti, ciò che si vuole ora sottolineare è il dato geografico relativo ai luoghi di stampa. Nel periodo compreso tra il 1790 e il 1820, gli editori che si impegnarono nella pubblicazione di raccolte teatrali si dislocavano in otto diverse città, con una più alta concentrazione a Torino, Roma e soprattutto a Venezia[407]. Nella fase successiva, che va dal 1821 al 1850, i centri coinvolti scesero a sei mentre l'ago della bilancia si spostò verso Milano che risulta la città col maggior numero di pubblicazioni, seguita da Roma e da Livorno[408]. Assente da questi elenchi è invece Bologna, la quale ricoprì un ruolo di

[405] Il giornale diretto da Gaetano Fiorio nacque in realtà con il nome, presto modificato, di «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali».
[406] Cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., pp. 198-200.
[407] Il dato è offerto da G.S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 16. Le otto città segnalate sono: Brescia, Firenze, Livorno, Milano, Padova, Roma, Torino, Venezia; nel periodo considerato, a Roma vennero pubblicate 4 raccolte, 3 a Torino e 7 a Venezia.
[408] *Ibidem.* Le città sono: Firenze, Livorno, Milano, Roma, Spoleto e Venezia. Il calo più significativo è certamente quello riscontrato a Torino (da 3 a 0) e a Venezia (da 7 a 2); mentre risultano in crescita le città toscane (da 1 a 2

primo piano nella diffusione di questo genere di editoria teatrale nel secolo precedente. Fu infatti nel Settecento che, insieme a Venezia – che era anche la capitale dell'iniziativa editoriale[409] – la città felsinea rappresentò uno dei poli più importanti della cultura teatrale della penisola, la cui vivacità si rifletté anche sulla produzione libraria[410].

Formula sperimentata, dunque, sin dal Settecento, quella delle raccolte appare certamente una tipologia di pubblicazione efficace, ampiamente utilizzata non solo per la distribuzione di testi teatrali ma per ogni genere di opera letteraria. Ha spiegato Marino Berengo che tali "biblioteche" erano riconducibili a due differenti modelli: il primo basato sul contenuto, che doveva risultare omogeneo per genere, il secondo che riuniva opere anche differenti tra loro ma tutte ugualmente destinate alla stessa categoria di lettori, quali le donne o i bambini[411]. Di questo secondo gruppo, un interessante esempio è costituito dal *Florilegio Femminile*, pubblicato a Genova dall'editore Ferrando e curato da Emanuele Rossi. I nove fascicoli di cui si compose, usciti probabilmente a frequenza bimensile tra il 1840 e il 1841, si articolavano in quattro sezioni: vite, cenni storici, letteratura ed educazione, mentre non esisteva una parte dedicata alle opere teatrali, che risultano del tutto assenti. Difficile credere che si trattasse di una strategia editoriale, considerata l'enorme e trasversale popolarità raggiunta dal teatro in questi decenni, appare invece più probabile che l'assenza del genere trovasse ragione nella ricercata qualità dei contenuti proposti, che dovevano rispondere, come scrisse Rossi nella prefazione al primo fascicolo, ad uno scopo preciso, ossia, fornire al pubblico di lettrici profili di donne esemplari, portatrici di chiarezza letteraria e, insieme, di integrità morale[412]. Il *Florilegio* rappresenta tuttavia un esempio di quell'editoria di genere in rapida espansione, cartina di tornasole dell'esistenza non solo di un pubblico di lettori sempre più ampio ma anche di un panorama letterario in cui trovavano spazio anche le donne. Si tratta, senza dubbio, di una collana che meriterebbe uno studio specifico, non solo per analizzare l'immagine di donna italiana veicolata attraverso la selezione delle cosiddette "vite celebri", ma anche per avvicinarsi a quella produzione letteraria femminile[413], poetica e non, di cui ogni fascicolo

---

Firenze, da 1 a 3 Livorno) e Milano, che da 1 passa a 5. Il dato su Milano appare tuttavia incompleto: oltre a quelle indicate da Santangelo e Vinti altre raccolte furono edite nella città lombarda e proprio di queste si darà conto nelle pagine a seguire.

[409] M.I. Palazzolo, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, cit., p. 22.

[410] Cfr. M.G. Accorsi, *Le raccolte teatrali*, cit., p. 228.

[411] M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., p. 134.

[412] *Florilegio Femminile*, vol.1, Presso l'editore G. B. Ferrando, Genova, 1840, p. VII.

[413] Sull'impegno letterario delle donne nel Risorgimento si veda S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia, Annali 22*, cit., in particolare pp. 196-202; Ead., *Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti delle donne dell'Ottocento*, in «Genesis», 2002, 1, pp. 85-124; M.P. Casalena, *Sovversione tra le righe. La scrittura biografica come forma di militanza femminile tra Risorgimento e Seconda guerra mondiale*, in F. Tarozzi, E. Betti (a cura di), *Le italiane a Bologna. Percorsi al femminile in 150 anni di storia unitaria*, Editrice Socialmente, Bologna, 2013, pp. 113-120; Ead., *Biografie. La scrittura delle vite in italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Mondadori, Milano, 2012, cap. VI (pp. 312-363); L. Bani, «*Oh dolce patria! …Oh mio perenne amore*». *La poesia*

proponeva dei testi e facente capo ad autrici quali Maria Giuseppina Guacci Nobile, Isabella Rossi e Irene Ricciardi Capecelatro.

Oltre a quelli individuati da Berengo, è identificabile un terzo modello di raccolta differente dai primi due, che si presenta sia omogeneo per genere letterario sia destinato ad un precisa categoria di pubblico: si tratta delle collezioni teatrali per l'infanzia[414]. Pubblicate a partire dal terzo decennio dell'Ottocento avrebbero conosciuto il momento di massimo splendore nel periodo successivo all'Unità, tra gli anni Sessanta e Settanta. Pur non essendo questa la sede per analizzare tale genere di raccolte drammatiche, è sembrato opportuno segnalarlo quale concreta testimonianza, da un lato, della fortuna delle "biblioteche" quale specifica formula editoriale, dall'altro, della capillare diffusione della pratica teatrale – che dagli spazi consueti di spettacolo approdava nelle case, nelle scuole, nei collegi – e del valore fortemente educativo che ad essa veniva assegnato.

Da un quadro di carattere generale, si vuole ora tornare con lo sguardo su Milano, prima città in Italia per numero di pubblicazioni di collezioni teatrali. Dopo una prima raccolta edita sul finire dell'epoca napoleonica[415], fu negli anni Venti che diversi editori milanesi si lanciarono in questa impresa editoriale. Nel 1821, uscì, per Pirotta, la *Nuova raccolta teatrale o sia repertorio scelto ad uso de' teatri italiani compitato dal professore Gaetano Barbieri*, che contò sei volumi; lo stesso anno comparve, edita da Visaj, una *Scelta raccolta di nuovissime commedie ridotte ad uso del Teatro italiano dal più recente repertorio dei regii teatri francesi*, per un totale di tre volumi. Seguì, nel 1823, per due anni, il *Repertorio scelto ad uso dei teatri italiani compilato dal professor Gaetano Barbieri*, uscito dai torchi della Tipografia di Commercio; mentre nel 1827 vide la luce la non longeva *Raccolta di commedie scritte nel secolo XVIII*, stampata dalla Società tipografica dei Classici italiani.

Fu nel gennaio 1829 che cominciarono ad essere pubblicati i fascicoli di quella che sarebbe diventata una delle più ricche, in termini di numeri, e durature collezioni teatrali del periodo preunitario: la *Biblioteca Ebdomadaria Teatrale, o sia scelta raccolta delle più accreditate tragedie, commedie, drammi e farse del teatro italiano, francese, inglese, tedesco e spagnolo nella nostra lingua voltate.* Edita da Placido Maria Visaj, la raccolta cominciò ad essere stampata ad un ritmo ben superiore alla frequenza settimanale (alla fine del primo anno erano stati pubblicati più di ottanta fascicoli), il quale si assestò tuttavia, già a partire dalla serie successiva, intorno ai cinquanta numeri all'anno. Ogni singolo fascicolo costava 51 centesimi austriaci, pari a 45 centesimi italiani,

---

patriottica femminile nel Risorgimento, in L. Fournier-Finocchiaro, J.-Y. Frétigné (a cura di), *L'Unité italienne racontée*, vol. 2, *Voix et imagines du* Risorgimento, Caen Cedex, Presses Universitaires de Caen, 2013, pp. 99-115.

[414] Per un quadro generale su tema si rimanda a I. Piazzoni, *Bambini in scena. L'editoria teatrale per l'infanzia tra Otto e Novecento*, in «Memoria e Ricerca», cit., pp. 83-99.

[415] Si tratta di *Opere teatrali di Francesco Gandini – Traduzioni*, Destefanis, Milano, 1813-1816. Queste indicazioni, come quelle che seguono, sono tratte da G.S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 33-42.

tale prezzo, abbastanza ridotto, sarebbe rimasto invariato per l'intera durata delle pubblicazioni (o almeno fino al 1860, quando la *Biblioteca* passò a Barbini).

Mentre nella contrada dei Tre Re prendeva avvio la trentennale collezione del Visaj, presso la tipografia di Niccolò Bettoni vedeva i natali il *Teatro portatile economico*. Il progetto di questa raccolta, di cui non sono stati trovati esemplari, venne annunciato da «La Farfalla», periodico milanese di proprietà dello stesso Bettoni; nel numero del 19 febbraio 1829, si rendeva noto che il *Teatro* avrebbe contato un totale di cento fascicoli, venduti al prezzo di 50 centesimi italiani l'uno, che si riducevano a 37 in caso di associazione[416]. Un'altra collezione di cui non sono state individuate copie prese forma nel 1837 su iniziativa di Giacinto Battaglia. Intitolata *Museo drammatico* e fatta stampare dalla tipografia di Angelo Bonfanti, la collana curata dall'intellettuale raccoglieva testi tratti quasi totalmente dalla produzione contemporanea francese[417]. Riferimenti concernenti il *Museo* presenti nei periodici dell'epoca fanno pensare che l'impresa non andò oltre la seconda serie, e che si sarebbe perciò conclusa nel 1839.

Perché nascesse un'altra collezione duratura come la *Biblioteca* del Visaj, bisogna attendere il 1844, quando, curata da Francesco Jannetti e poi da Pietro Manzoni, ed edita dalla ditta Borroni e Scotti (a cui seguì, nel 1857, Francesco Sanvito), cominciò ad uscire il *Florilegio Drammatico, ovvero scelto repertorio di componimenti teatrali italiani e stranieri*. Nel corso del secondo e terzo anno, le pubblicazioni furono discontinue e si arrestarono completamente nel biennio 1849-1850; quando ripresero, nel 1851, i fascicoli ricominciarono ad uscire a frequenza settimanale, per un totale di circa cinquantadue numeri all'anno; il prezzo era fissato a 35 centesimi per gli associati a tutta la serie, a 40 per chi avrebbe acquistato singoli esemplari.

Tutte le collezioni presentate finora si basavano sul sistema dell'associazione[418]. Tale formula era, infatti, la più diffusa in caso di edizioni suddivise in più volumi o fascicoli, poiché da una parte, rappresentava la scelta meno rischiosa per gli editori, dall'altra risultava conveniente anche per i sottoscrittori. Se infatti l'editore poteva rientrare immediatamente di parte dei capitali investiti nell'impresa e ottenere un finanziamento periodico grazie al pagamento delle rate da parte degli abbonati, questi ultimi godevano di un prezzo di favore, della possibilità di pagare in maniera dilazionata nonché di ricevere i fascicoli direttamente a domicilio, aspetto che favoriva anche gli editori, i quali in tal modo potevano eludere la mediazione dei librai. Come ha spiegato Berengo[419],

[416] E. A., *Bibliografia*, in «La Farfalla», n. 21, giovedì 19 febbraio 1829.
[417] M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., p. 121.
[418] Alcuni fascicoli del *FD* ricordavano ai lettori le "Condizioni dell'associazione", nelle quali, oltre ad indicare il prezzo si precisava che «le associazioni si ricevono alla suddetta tipografia e libreria Borroni e Scotti in contrada di San Pietro all'Orto n. 893 e sia in Milano che fuori dai librai corrispondenti coi medesimi». Simili erano i "Patti d'associazione" del Visaj, che segnalava che «le associazioni si ricevono in Milano al mio negozio, posto nella contrada dei Tre Re, dicontro alla chiesa di S. Giovanni Laterano; e nelle altre città dei miei corrispondenti».
[419] Sul sistema dell'associazione cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., pp. 103-108.

il sistema non era totalmente privo di incognite, sia per gli associati che per l'editore, ma i vantaggi erano maggiori dei rischi; si tratta di una forma di pagamento che senza dubbio concorreva a rendere fortunata la formula delle collezioni teatrali.

Per la longevità che le caratterizzò e per la ricchezza di titoli che presentarono, sono la *Biblioteca ebdomadaria teatrale* e il *Florilegio Drammatico* ad essere oggetto dell'analisi delle pagine che seguono.

I repertori proposti dalle collane non risultano completi, in particolare, sono lacunose le annate della *Biblioteca* pubblicate dalla prima metà degli anni Quaranta (fino ad esaurirsi completamente tra 1848 e 1855, unici anni di cui è rimasto un esemplare), l'anno III del *Florilegio Drammatico*, la cui numerazione comincia nel 1847 e si conclude nel 1852, e, della stessa collana, le serie uscite dal 1856 in avanti[420]. Nonostante le mancanze, si cercherà di comprendere, attraverso l'esame degli autori, dei traduttori, dei generi, dei titoli raccolti[421], che tipo di proposta drammatica emergeva dal circuito editoriale, se fosse differente o meno rispetto a quella avanzata sulle scene, a quale tipo di pubblico si rivolgeva, e se fosse presente nei testi, più o meno velatamente, il tema della patria.

Un primo dato che balza all'occhio scorrendo gli elenchi delle opere pubblicate è la consistente presenza della drammaturgia francese. Nella collana del Visaj si contano infatti 112 testi italiani e 113 produzioni francesi, 20 delle quali sono traduzioni prive di autore; a questi, si aggiungono 60 testi senza autore di cui non è specificato se si tratti di traduzioni o meno, e dei quali si immagina che almeno una parte fosse d'origine francese. Ancor più netta risulta la componente di opere d'oltralpe nel *Florilegio*, che comprende 107 testi italiani e ben 243 scritti francesi, mentre sono 24 le produzioni senza l'indicazione dell'autore. In entrambe le raccolte, una minima, se non esigua, parte era destinata alle altre produzioni europee: se la *Biblioteca* presenta 13 testi tedeschi e uno spagnolo, l'edizione di Borroni e Scotti conta due opere tedesche, una spagnola e una inglese.

Dei lavori provenienti dalla drammaturgia francese la maggior parte sono commedie, e gli autori più rappresentati risultano Scribe, che domina nella *Biblioteca* con 18 presenze, e Dumas padre che nel *Florilegio* compare con 15 titoli; in questi numeri sono conteggiate anche quelle opere scritte dagli autori a più mani, nelle quali quindi il loro nome è accompagnato da quello di un altro drammaturgo. Sono moltissime, in effetti, direi quasi la totalità dei testi francesi presentati, le opere scritte a quattro o sei mani; non si tratta di un caso: al contrario, potremmo dire che tale presenza riproduca l'ampiezza di una pratica diffusa tra Sette e Ottocento, che vedeva la collaborazione di

[420] È difficile stabilire quando le pubblicazioni si conclusero: il *FD* edito da Sanvito esisteva ancora nel 1873, mentre la *BET*, edita però da Barbini, esisteva ancora nel 1892.
[421] Viste le lacune, i dati che si presentano sono evidentemente incompleti.

due o più autori nella scrittura di un testo drammatico, di cui proprio Scribe, che l'attuò «su scala industriale», rappresentava un modello[422].

Se il dato appena analizzato, ossia la presenza così marcata della drammaturgia francese, non sorprende – non è diverso infatti da quando accadeva nei repertori delle compagnie – ciò che si vuole ora indagare è chi fossero coloro che si occupavano della trasposizione in italiano di questi testi. La grande maggioranza delle opere pubblicate nelle due collane indicano anche l'identità del traduttore, o riduttore, a seconda dei casi, e tra i tanti nomi segnalati, alcuni si ripresentano con una certa costanza. Vediamone alcuni. Due nomi che ricorrono con frequenza, e che compaiono in entrambe le raccolte, sono quelli di Carlo Bridi e di Girolamo Giacinto Beccari. Si tratta di uomini appartenenti al mondo teatrale, nello specifico, all'ambiente dilettantistico, Bridi era infatti Socio dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano mentre Beccari era direttore e attore dell'Accademia Euganeo-Filodrammatica I solerti di Padova. È lecito pensare, visto l'alto numero di traduzioni da loro firmate, che entrambi praticassero tale attività per le società accademiche delle quali facevano parte. Accanto ai due filodrammatici, emergono, nella *Biblioteca*, i nomi di Gaetana Rosa e Gustavo Bugamelli, anch'essi attori. Se quest'ultimo, pur essendo un professionista è poco noto[423], Gaetana Rosa fu membro, per diversi anni, della compagnia Reale Sarda, troupe che per prima era solita inserire in repertorio e mettere in scena le versioni dal francese prodotte proprio dalla prima donna[424]. Pur non comparendo i loro adattamenti in gran numero, erano molti, in realtà, gli attori i cui nomi risultano indicati quali traduttori nelle pagine delle collezioni[425], una presenza che rivela quanto fosse diffusa tale pratica tra i gli artisti, i quali vedevano «in questa faccenda delle traduzioni dal francese», scriveva Costetti, «una industria in cui nulla era da perdere (allora non si pagavano gli autori francesi) ma moltissimo da guadagnare»[426]. Si trattava di un'attività, dunque, attraverso la quale si poteva trarre qualche guadagno e che, forse, per questo, non attirava soltanto gli attori. Nel *Florilegio*, i nomi che ricorrono con maggior costanza sono quelli di Pietro Manzoni e di Luigi Enrico Tettoni. Se nel primo caso siamo ancora in presenza di un attore (Manzoni fu infatti accademico del teatro Filodrammatico di Milano), Tettoni fu un prolifico traduttore e adattatore di testi stranieri e collaborò con il *Florilegio* soprattutto negli anni Cinquanta, periodo nel quale

[422] S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova, 2008, pp. 1-2.
[423] Manca addirittura la voce a suo nome nel *Dizionario biografico*, cit., di Regli
[424] Scrisse il Regli: «Ella traduceva dal francese con bastante eleganza e precisione, e a lei si doveva la conoscenza di quasi tutte le produzioni che piovevano dalla Senna, e che la Reale Compagnia, per appagare gli amanti delle novità, metteva tosto in iscena[sic]», *Dizionario biografico*, cit., p. 460.
[425] Altri attori presenti, in una o entrambe le raccolte, sono: Corrado Vergnano, Luigi Marchionni, Amalia Bettini, Domenico Righetti, Luigia Bon, Luigi Vestri, Gustavo Modena, Antonio Giardini, Carlo Romagnoli, Vincenzo De Rossi, Angelo Gattinelli, Amilcare Bellotti (professionisti); Giovanni Zucoli, Antonio Clavenna, Giovanni Martinazzi, G. A. Garberoglio (membri di Filodrammatiche).
[426] G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 132.

comparvero più di venti traduzioni da lui firmate; avrebbe proseguito in questa attività anche nei decenni a seguire nonostante l'impegno, tra gli anni Sessanta e Ottanta, quale direttore del periodico il «Monitore dei Teatri» e dell'Agenzia teatrale drammatico-musicale a questo collegata[427].

In nomi segnalati finora, ad esclusione di Gaetana Rosa e Pietro Manzoni, compaiono talvolta anche quali autori di testi originali italiani, rivelando, pur trattandosi un dato relativo a una rosa davvero limitata, quanto fosse vario lo spettro di coloro i quali si dedicavano alla scrittura drammatica: intellettuali, attori noti o meno noti, professionisti e dilettanti; ma lo si vedrà più avanti. Per osservare ora più da vicino la composizione della produzione italiana diffusa tramite le collane si è pensato di abbandonare temporaneamente la comparazione generale tra le due raccolte e di privilegiare un'analisi avanzata all'interno di una suddivisione cronologica.

Per l'intervallo compreso tra il 1829 e i primi anni Quaranta, unica collana oggetto d'esame è dunque la *Biblioteca Ebdomadaria*. Tra i testi firmati da penne italiane la maggior parte sono commedie, alle quali si aggiunge una buona porzione di drammi sentimentali-spettacolosi, mentre una parte più ridotta è costituita da tragedie. All'interno di un'articolazione per generi così delineata, gli autori che compaiono maggiormente sono Antonio Simeone Sografi, Giacomo Bonfio, Carlo Cosenza e Silvio Pellico. Se i primi tre si distinsero nella produzione di commedie, farse e drammoni sentimentali, Pellico era presente con quattro tragedie, tutte pubblicate tra il 1829 e il 1832[428]. Anche la presenza di Sografi e Bonfio, per quanto marcata, si colloca in particolar modo nelle prime serie della collana, fino alla metà degli anni Trenta. Queste presenze, così significative ma limitate ad un preciso arco temporale, si spiegano in ragione del gusto corrente: sappiamo infatti, ed è già stato evidenziato nel primo capitolo, come la predilezione per azioni spettacolose, drammi sentimentali e farse fosse dominante nei primi decenni dell'Ottocento ma che poi cominciò a calare, allo stesso modo, la tragedia andò incontro, col procedere del secolo, a una sempre più profonda sfortuna. Cosenza è l'unico, tra gli autori citati, ad avere una presenza di lungo periodo: il primo testo a suo nome appare infatti in uno dei primi fascicoli[429], mentre l'ultimo risale al 1843 ed è la riduzione del romanzo di Cantù *Margherita Pusterla* (fasc. 405, a. XV), di cui è già stato rilevato il successo cui andò incontro.

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, pur risultando ancora maggioritarie le commedie, cominciò a comparire qualche dramma a sfondo storico, sebbene non si tratti di titoli conosciuti[430], mentre tra le opere che conobbero anche sulle scene grande popolarità, oltre a *Margherita Pusterla*,

[427] Cfr. la scheda a suo nome presente in L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato*, cit., p. 386.
[428] Si tratta di *Francesca da Rimini* (fasc. 33, a. I), *Gismonda da Mendrisio* (fasc. 182, a. IV), *Leoniero da Dertona* (fasc. 183, a. IV) e *Erodiade* (fasc. 184, a. IV)
[429] *Il Berretto nero*, commedia di Carlo Cosenza, fasc. 16, a. I, 1829;
[430] *L'incendiaria ossia la figlia del generale Ornolff*, di Luigi Marta (fasc. 298, a. X); *Il postiglione di fondi*, di Luigi Marta (fasc. 315, a. XII); *Guglielmina la boema*, di Pietro Turati (fasc. 336, a. XIII).

si trova la *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco (fasc. 285, a. X). Dal 1843, i titoli delle serie pubblicate dalla *Biblioteca* cominciano a scarseggiare ed è difficile definire il trend che si affermò nelle annate che seguirono, ma se si analizzano i repertori del *Florilegio*, che proprio nel 1844 diede avvio alla sue pubblicazioni, si può affermare che tra le opere italiane inserite nelle collane si verificò uno spostamento dalla commedia al dramma[431]. Tra gli autori che, in questi anni, ricorsero più frequentemente si contano Luigi Marta, i cui drammi sono presenti in entrambe le raccolte, Luigi Carabelli e Francesco Gambara per la *Biblioteca* (che scrissero perlopiù commedie), e Augusto Lancetti e Felice Turotti per il *Florilegio*. Come si è accennato precedentemente, i profili di coloro che si impegnarono nella scrittura di testi drammatici erano assai vari. Anche in questo piccolo nucleo di nomi troviamo infatti un pittore (Marta), il direttore di una compagnia drammatica amatoriale (Carabelli) e un conte che, come molti altri nobili dell'epoca, si dedicò a un'intensa produzione drammatica (Gambara)[432]. Pur non avendo trovato notizie riguardanti Lancetti e Turotti, si possono almeno immaginare le possibili categorie a cui avrebbero potuto appartenere e di cui si componeva il quadro di coloro che inviavano i propri lavori alle redazioni delle due collane[433]: drammaturghi dilettanti magari noti a livello locale, attori/scrittori filodrammatici di cui non sono rimaste tracce, giovani autori in cerca di fortuna per le proprie creazioni o, ancora, professionisti con la passione per la scrittura drammatica.

Addentriamoci ora nei testi. Come prescriveva la tendenza corrente, quelli elaborati da Marta, Turotti e Lancetti, sono perlopiù drammi la cui trama si svolge in un passato medievale o rinascimentale, e i cui protagonisti, figure esemplari di moralità, sono pronti al sacrificio pur di non tradire i propri ideali. Eroi ed eroine erano sia figure di *fiction* sia personaggi realmente esistiti; in questo caso, serbatoio di personalità da cui trarre ispirazione era rappresentato dai nomi illustri dell'arte pittorica, e Marta ce ne offre due esempi: *Michelangiolo da Caravaggio*, *Il Tintoretto e sua figlia*. I drammi del Lancetti sono gli unici situati in un'epoca contemporanea o recente e la cui ambientazione, perciò, non si pone entro i confini della penisola.

Se la collocazione dei drammi in un passato nazionale, così come la scelta di dare vita a storie incentrate su personalità celebri del patrimonio storico e artistico italiano, rappresentano di per sé

[431] Su un totale di 29 opere italiane pubblicate nei primi due anni del *FD* (tra il 1844 e il 1846), 18 sono i drammi, 11 le commedie.

[432] La dicitura di "pittore" compare accanto al nome di Marta in tutte le sue produzioni; informazioni su Carabelli sono state trovate sulla «Rivista comense. Manuale della provincia di Como per l'anno bisestile 1848», a. I, p. XCIX, mentre a Gambara è dedicata una voce in Regli, *Dizionario Biografico*, cit., p. 223. Per un caso esemplare di aristocratico dedito alla scrittura drammatica si rimanda al profilo di M. Calore, *Gioacchino Napoleone Pepoli drammaturgo*, in «Strenna storica bolognese», XLI, 1991, pp. 87-102.

[433] Nelle "Condizioni di associazione" del *FD* si legge: «A chi desiderasse far inserire in questo Florilegio qualche produzione, travata che sia conveniente, verrà data in compenso, un numero di copie della stessa produzione, e si ricorda trattandosi di traduzioni, d'accompagnarle col relativo originale che verrà poi restituito». Si immagina che lo stesso accadesse con la *BET*.

un richiamo evidente alla patria, all'interno dei testi un'ulteriore, e più o meno esplicito, riferimento alla nazione è tuttavia rintracciabile. Uno degli omaggi più manifesti all'Italia si trova nel dramma *Egilda di Montefeltro* di Felice Turotti, quando Riniero, fedele amico della protagonista e del suo amato, pronuncia queste parole: «Sotto al cielo Italo nacqui ed è mia patria tutta Italia»[434]. È lo stesso Riniero, poco oltre, rivolgendosi a Ugo, glorioso combattente, a sostenere il valore della lotta contro i nemici: «Allo splendor del sol d'Italia, pugna contro il furore di nemiche genti, or che la guerra è accesa in ogni lato. Allora un plauso s'alzerà giulivo»[435].

Anche nel *Michelangiolo* di Marta il riferimento all'Italia, seppur privo di qualsiasi valore guerresco, è esplicito: «Vengo dalla terra del genio, dall'Italia! Colà mi si risvegliò la sacra scintilla! Colà io divenni grande nell'arte mia!»[436]. E ancora, quando il Caravaggio è in punto di morte, la rievocazione della sua arte diviene la grandezza d'Italia: «I posteri ripeteranno: il paltoniere s'innalzò al di sopra del Sanzio! …egli colle opere concorse alla gloria dell'Italia… terra del genio e dell'amore»[437].

Riferimenti più allusivi si rintracciano invece negli altri testi, dove il richiamo alla patria non è identificato con l'Italia, risultando perciò un richiamo rivolto a una patria ideale; è quanto avviene per esempio, nella *Beatrice di Tenda*, quando la protagonista, prima di essere condotta a morte, pronuncia l'addio alla sua terra: «E tu, sole della mia terra che m'irradiasti la mia giovinezza, quand'io inebbriata[sic] da incerte speranze stendeva la vista sull'onde azzurre del mare, solcate un dì dalla bandiera vincitrice de' miei avi… io più non ti vedrò!»[438].

Celato dall'ambientazione e dall'identità dei protagonisti francesi è l'appello a combattere lanciato in *Un soldato e le sue ceneri* di Lancetti. Nel dramma si tocca il tema della coscrizione, il cui valore è sostenuto da un vecchio soldato che combatté sotto Napoleone, il quale cerca di spiegare a un giovane in attesa di chiamata l'importanza del sacrificio che l'amore per la patria impone. Saputo che il giovane sta per recarsi a Parigi lo esorta: «bravo amico! Indossiamo una divisa, difendiamo la patria e moriamo con un nome»[439]. E ancora, di fronte alle paure dei presenti, non teme di affermare che i soldati caduti sotto le armi «non sono morti»: «Gli[sic] ha acquistati la patria! La gloria!!»[440].

Se il ricorso all'allusione e alla collocazione dei soggetti in contesti diversi rispetto ai territori italiani erano, per ragioni di censura, prassi abituale, il richiamo diretto all'Italia, alla sua gloria e alla lotta per essa è qualcosa che, negli anni in questione, può stupire. Forse la spiegazione per

[434] F. Turotti, *Egilda di Montefeltro*, in *FD*, a. I, vol. XI, 1945, atto II, scena, V.
[435] *Ivi*, atto III, scena II.
[436] L. Marta, *Michelangiolo da Caravaggio*, in *FD* a. II, vol. VIII, atto II, scena X.
[437] *Ivi*, atto V, scena V.
[438] F. Turotti, *Beatrice di Tenda*, in *FD*, a. II, vol. III, atto III, scena I.
[439] A. Lancetti, *Un soldato e le sue ceneri*, in *FD*, a. I, vol. V, atto I, scena V.
[440] *Ivi*, atto I, scena IV.

l'esplicito uso del tema della patria nei primi due drammi considerati si trova nel fatto che si tratta di testi nuovi e non ancora andati in scena. In apertura di *Egilda di Montefeltro* leggiamo infatti un "avvertimento" degli editori che dice: «Il Signor Turotti, autori del presente dramma […] si è riservato il diritto delle rappresentazioni; e perciò chi desiderasse ottenere il permesso della recita potrà dirigersi in Milano al medesimo, o agli editori del Florilegio Drammatico». Tale avvertimento non è presente nel *Michelangiolo* di Marta, il quale tuttavia non riporta riferimenti a precedenti rappresentazioni, come invece accade nel caso di *Tintoretto e sua figlia*, di cui veniva indicato che era già stato messo in scena al teatro Carcano di Milano il 7 marzo 1845 dalla compagnia Reale Sarda. In effetti, omaggi alla patria dello stesso tenore di quelli esposti nel *Michelangiolo*, nel *Tintoretto* non sono presenti. Come ha spiegato Maria Iolanda Palazzolo[441], non era raro che la censura permettesse la stampa di opere dal contenuto sospetto, alle quali invece sarebbe stata, od era già stata, proibita la rappresentazione scenica; questa asimmetria di trattamento trovava ragione nelle potenzialità comunicative dello spettacolo teatrale ben superiori a quelle insite nella pratica della lettura.

Negli anni compresi tra il 1846 e il 1849, le pubblicazioni si fanno più rade e la rosa dei titoli di cui disponiamo si fa decisamente più esigua. Il *Florilegio*, tra il 1848 e il 1851, ridusse le sue uscite fino alla completa interruzione, mentre per quanto riguarda i fascicoli della *Biblioteca* è evidente, da un lato, la presenza di lacune tra i numeri pervenuti, dall'altro, la numerazione rivela che negli anni in questione, sin dal 1846, i fascicoli dati alle stampe fossero minori rispetto alle serie precedenti. Senza dubbio, l'andamento incerto con cui procedettero le pubblicazioni delle due raccolte rappresenta di per sé un segnale di quanto stesse accadendo a livello politico, ma dal punto di vista dei contenuti è presente qualche elemento che rispecchia l'evolversi della realtà politica? Sono due i dati che rivelano, anche nella proposta avanzata delle collane, una maggiore apertura rispetto a certi temi. Dalle stamperie del Visaj, uscì, raccolta nell'unico fascicolo datato 1848 di cui si abbia testimonianza, la *Virginia* di Alfieri (fasc. 512), mentre nel *Florilegio* non fu un testo ad esprimere lo spirito della rivoluzione bensì una dedica. Nel volume V dell'anno III, uscito nel 1848, fu pubblicato *Il cittadino di Gand* di Romand accompagnato da un omaggio del traduttore, in cui si legge: «all'ottimo e generoso compatriota Gustavo Modena questo rifacimento italiano del cittadino di Gand si mirabilmente da lui prodotto sulle scene quasi augurio e promessa di sorgente libertà offre Francesco Sala siccome omaggio d'amicizia e d'ammirazione». Prima del silenzio che seguì fu dunque possibile, nel 1848, pubblicare un testo dalla valenza fortemente patriottica, colpito dalla

[441] «A teatro» ha scritto Valeria Granata, «la folla amplificava la reazione del singolo, dandole peso politico: un lettore solitario, intento a divorare un pamphlet scandalistico o politico dei più virulenti, non poteva avere la visibilità di una moltitudine», *Politica del teatro e teatro della politica*, cit., p. 18; cfr. anche M.I. Palazzolo, *I libri, il trono, l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano, 2003, pp. 34-35.

censura sin dall'epoca napoleonica, quale la *Virginia* di Alfieri, e omaggiare l'attore patriota per eccellenza, in quel momento impegnato a combattere, che aveva fatto del testo di Romand uno dei suoi cavalli di battaglia[442].

Quando, negli anni Cinquanta, le pubblicazioni ripresero, si nota, nella collana del Visaj, una netta prevalenza di testi francesi rispetto ad opere italiane[443], tra le quali si conta un unico esempio di dramma storico apertamente patriottico, ossia *Gertrude o sia un episodio della Lega Lombarda*, di Francesco Thoma da Ceva, pubblicato però solo nel 1859 (fasc. 597). La superiorità di titoli francesi è evidente anche nel *Florilegio Drammatico*[444], nel quale, tra le produzioni italiane, spiccano tra gli autori, nonostante una larga presenza di drammi, tre commediografi: Francesco Augusto Bon, Antonio Scalvini ed Edoardo Sonzogno. Un altro drammaturgo di cui sono presenti ben quattro testi è Leone Fortis. Patriota – nel biennio 1848-1849 si era arruolato volontario per combattere prima a Venezia poi a Roma[445] – in alcuni dei suoi testi, lasciò trasparire un più o meno allusivo messaggio nazionalistico. Nella collezione di Borroni e Scotti, figurano, oltre a *Cuore ed Arte* e *Poeta e ministro*, testi come *Tre passioni ovvero La duchessa di Praslin* e *Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona*. Si tratta di drammi in cui sono presenti frasi dalla valenza indubbiamente patriottica, occultate dall'origine straniera di coloro che le pronunciano e dal contesto non italiano in cui la scena è ambientata. Il tema ricorrente è la lotta contro l'invasione straniera, che in queste opere si traduce, in un caso, nella lotta degli africani contro i francesi, nell'altro, nella resistenza portoghese di fronte all'occupazione spagnola. In *Tre passioni* è Armando, valoroso cavaliere di Francia, a sostenere le ragioni dei sottomessi: «in quelle guerre avrei voluto prendere le parti dell'oppresso contro l'oppressore, perché i diritti di chi pugna contro lo straniero sono sacri»[446]. Nell'altro dramma, mentre incombe l'entrata degli spagnoli a Lisbona, un delirante e morente Camoens manifesta tutto il suo amore per la patria. Credendosi impegnato nella lotta si genuflette di fronte a un'immaginaria bandiera portoghese pronunciando:

> Oh trombe portoghesi, io vi saluto…
> Sacrosanto vessil della mia patria,
> A te m'inchino[447].

Poco oltre, quasi in punto di morte, dà l'estremo saluto alla sua patria:

[442] Per Modena l'attività di traduttore non fu estemporanea, al contrario vi si dedicò con dedizione, ritenendo la trasposizione dei testi un nodo cruciale dell'attività drammatica. Molte delle sue traduzioni furono utilizzate dalla compagnia dei Giovani. Tradusse dei testi pubblicati anche nella *BET*. Su questo aspetto del lavoro di Modena si rimanda a M. Cambiaghi, *Per un rinnovamente del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in A. Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena*, cit., pp. 11-24.
[443] Sugli undici titoli disponibili dal 1850 al 1859, sette sono francesi, 3 italiani e 1 senza autore.
[444] Dall'anno IV all'anno VII compresi si contano 69 opere italiane e 107 francesi.
[445] L. Monsagranti, *Leone Fortis*, in *DBI*, cit., vol. 49, 1997.
[446] L. Fortis, *Tre passioni ovvero la duchessa di Praslin*, in *FD*, a.VII, vol. VI, atto I, scena III.
[447] Id., *Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona*, in *FD*, a.V, vol. III, scena I.

La patria mia!
Le perdona, o Signor, l'amaro nappo
Che al suo figlio versò. – Forte la rendi
Vendicatrice delle offese, santa
De' suoi diritti custode – e di giustizia
Con la spada a due tagli armale il braccio!
A te, mia patria, l'ultimo saluto
Del tuo poeta[448].

Nel momento in cui si annuncia l'ingresso degli spagnoli in città, Camoens spira, in un ultimo atto d'amore per la sua terra vinta.

Entrambi i drammi di Fortis, prima di essere pubblicati in questa collana, conobbero la ribalta: *Tre passioni* venne rappresentato a Padova nel 1847, mentre *Le ultime ore di Camoens* fu scritto e messo in scena in occasione della beneficiata dell'attore Luigi Capodaglio nel 1851, sempre a Padova. Nonostante la tematica politica indubbiamente calda ed attuale, la strategia di porre la questione sotto sembianze straniere e l'assenza di qualsiasi riferimento all'Italia bastarono perché la censura concedesse la messa in scena di queste opere; il fatto poi che *Tre passioni* si articolasse intorno ad un intreccio amoroso, contribuì probabilmente ad attenuarne la valenza politica, mentre nel caso di *Camoens* aiutò forse la distanza non solo geografica ma anche temporale in cui era collocata l'azione (1752).

Passando alla fase conclusiva di questa analisi, si vuole ora cercare di riflettere, sulla base di quanto osservato fino a questo momento, sulla funzione che queste collane svolsero: a che tipo di pubblico erano rivolte? E che proposta drammaturgica offrirono ai lettori?

Analizzando gli autori e i generi presenti, e come questi si modificarono col succedersi delle annate, appare abbastanza chiaro come i trend individuati in queste edizioni non si discostassero da quanto venisse offerto sulle scene teatrali. Qualche esempio: le azioni spettacolose non si contano più dalla seconda metà degli anni Trenta, mentre sul finire dello stesso decennio e soprattutto in quello successivo fanno la loro comparsa i drammi storici; autori come Avelloni e Sografi risultano totalmente assenti dal *Florilegio drammatico*, il cui avvio, nel 1844, si colloca in un periodo in cui il gusto per le loro produzioni è ormai superato; ancora, Scribe è l'autore francese più pubblicato, in perfetta consonanza con la sua fortuna scenica. Alla luce di ciò, sembra dunque che le collane teatrali seguissero il gusto corrente, ricalcando e proponendo nei propri numeri una tipologia di testi simile a quelle che ottenevano il successo nelle sale. Non risultando presente una linea editoriale precisa, che privilegiasse un genere piuttosto che una rosa di autori, o che si prefiggesse di divulgare realmente la drammaturgia europea, dando perciò il medesimo spazio alle produzioni francese, inglese, tedesca e spagnola, sembra che l'unico criterio che muovesse gli editori nella

[448] *Ivi*, scena III.

scelta delle opere da pubblicare fosse la capacità dell'opera stessa di incontrare il favore dei lettori, inseguendone il gusto e le aspettative.

Ma chi erano i lettori? Molti elementi fanno pensare che coloro i quali a cui si rivolgevano queste collane fossero proprio gli attori, i capocomici, le compagnie, insomma gli addetti ai lavori. Il primo elemento che conduce a sostenere questa tesi è l'elevata presenza tra gli autori e i traduttori di attori teatrali. Se i nomi dei comici che si impegnarono negli adattamenti dal francese sono già stati indicati, è bene sottolineare che altrettanti furono quelli che si dedicarono alla scrittura di testi drammatici[449]. I drammi elaborati dagli attori si distinguevano per essere testi particolarmente adatti alla scena, perché studiati appositamente per essa. La ragione per cui molti attori si avvicinarono alla scrittura nasceva dalla necessità di possedere in repertorio un bagaglio fresco di novità, capaci, senza rischi di fallimento, di soddisfare il pubblico. Dalle doti letterarie differenti, questi attori-autori avevano in comune la capacità di fornire «ai compagni copioni di immediato consumo [che] riscuot[eva]no al loro primo apparire sulla scena calorosi applausi»[450]. Anche nelle vesti di traduttori, i comici non si limitavano a trasporre in italiano il testo originale, ma, nella maggior parte dei casi, elaboravano versioni o adattamenti per la scena. Ciò significa che il loro lavoro, ben al di là della semplice versione linguistica, prevedeva la messa in atto di modifiche strutturali del testo dettate da esigenze proprie della prassi scenica, quali: limitare la quantità dei personaggi coinvolti, tagliare frasi o concetti sconvenienti, rendere più semplice, se necessario, il dialogo e la trama[451].

Un altro dato che non si può ignorare è la presenza in tutti i testi pubblicati di quegli elementi paratestuali che forniscono indicazioni per la scena. Non si tratta delle normali indicazioni relative al luogo in cui l'azione si svolge o all'uscita e all'entrata dei personaggi; nella maggior parte delle opere sono presenti informazioni relative all'espressività degli interpreti, ai gesti che devono compiere nel momento in cui pronunciano una determinata frase, piuttosto che istruzioni precise su come strutturare il palcoscenico. I testi inseriti nel *Florilegio*, in particolare, sono tutti preceduti da una parte intitolata "Fa bisogno", nella quale sono fornite spiegazioni circa il vestiario, le scenografie e i decori da utilizzare.

I testi raccolti nelle due collane erano, senza dubbio, testi per la scena e non per la lettura. Certo, nulla vieta di immaginare che ci fossero anche dei lettori non appartenenti al mondo teatrale, i quali collezionavano i fascicoli per passione, o che acquistavano solo alcuni titoli magari in memoria di rappresentazioni particolarmente coinvolgenti a cui avevano assistito. Ma la caratteristica così

[449] Corrado Vergnano, Luigi Marchionni, Gustavo Bugamelli, Luigi Velli, Francesco Augusto Bon, Giacomo Bonfio, Salavatore Fabbrichesi, Luigi Fort, Gaetano Gattinelli (professionisti); Binda (s.n.), Bonistabile (s.n.), Carlo Bridi, Giuseppe Giacinto Beccari, Giovanni Martinazzi, Carlo Tedeschi (dilettanti).
[450] Cfr. A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, pp. 490-502 (la cit. è a p. 490).
[451] S. Brunetti, *Autori, attori, adattamenti*, cit., pp. 11-12.

evidente di questi testi, fatti ad uso della scena, li rendeva una riserva preziosa per tutti coloro i quali avevano bisogno di aggiornare o di arricchire il proprio repertorio, dalle compagnie amatoriali alle filodrammatiche cittadine, fino alle più rinomate compagnie di professionisti. Avere a portata di mano tante opere, anche inedite, non significava solo poter contare su un ampio repertorio di titoli ma offriva un'ulteriore possibilità, quella cioè di trovare spunto, tra i tanti testi raccolti, per l'elaborazione di ulteriori opere, i cui soggetti modificati potevano essere riutilizzati per nuovi drammi[452].

Le collezioni rappresentavano poi un'opportunità anche per tutti quegli autori poco noti o alle prime armi che faticavano a trovare uno sbocco per le proprie produzioni: nel circuito editoriale vedevano il tramite attraverso cui poter rendere noti i propri drammi.

Se gli editori riconobbero nella circolazione di testi e di traduzioni per il teatro drammatico un'interessante campo in cui sviluppare iniziative di successo[453], gli orientamenti di genere e tematici che seguirono furono dettati unicamente dal gusto corrente. È già stato rilevato come la preoccupazione di conquistare ed appagare il pubblico fosse essenziale nell'attività delle compagnie drammatiche, rendendo il possesso di opere che riuscissero a tale scopo una necessità primaria; perché le collane risultassero interessanti per compagnie e capocomici era fondamentale perciò che proponessero testi pronti all'uso, non solo dal punto di vista tecnico, ma risultando un prodotto capace di rispondere alla sensibilità del pubblico.

In quest'ottica, la presenza, dalla metà degli anni Quaranta, del tema della patria non può essere letta come una scelta editoriale o politica. Certo, non si esclude che gli editori riconoscessero la valenza patriottica di alcuni testi, specie i più noti, e che ne condividessero il significato nonché il valore simbolico, e lo stesso si può dire di quegli autori che inserirono allusioni o riferimenti alla patria nei loro drammi; ma in assenza di una conoscenza più approfondita delle vicende personali dei singoli (si esclude da questo discorso Leone Fortis), non si può attribuire un valore politico a tutto ciò che di "patriottico" fu inserito nelle raccolte. È più plausibile o, forse, meno difficile da dimostrare, che il tema della nazione, per quanto dissimulato e collocato in un altrove temporale e geografico, rappresentasse una garanzia di successo, come accadde, negli stessi anni, per il romanzo storico e per l'opera lirica[454].

---

[452] Céline Frigau Manning ha suggerito che Francesco Maria Piave abbia trovato spunto per il suo Lodovico Bentivoglio tra i fascicoli del *Florilegio drammatico*, Frigau, «*Escan d'Italia i barbari», Vico Bentivoglio, l'ultimo libretto di Piave*, in «Chroniques Italiennes», 77/78, 2006, p. 137.

[453] Berengo ha scritto che Visaj riuscì, grazie all'impresa della *BET*, a «tenere in piedi la sua piccola e spesso dissestata tipografia e libreria per molti anni», *Intellettuali e librai*, cit., pp. 157-158.

[454] Cfr. C. Sorba, *La patria nei libretti d'opera verdiani degli anni '40*, in P.L. Ballini (a cura di), *La rivoluzione liberale e le nazioni divise*, Venezia, 2000, p. 341.

III.

Teatranti per il Risorgimento

1. Sulle tracce di una formazione comune: tra scoperta del teatro e scoperta della politica

«Non importa se le loro vite non furono leggendarie, anzi, proprio per il fatto che non furono leggendarie è importante narrarle, perché leggendo le loro biografie capiremo che non erano né eroi, né martiri, ma persone che avevano il sentimento della carità civile»[455]. È prendendo in prestito queste parole di Maurizio Viroli, che si vogliono introdurre i protagonisti del presente capitolo: figure di teatranti minori, la cui attività attorica e drammaturgica fu mossa da un intento civile e patriottico. Lontane dall'essere considerate leggendarie, le vite di questi teatranti non rappresentano che la punta dell'iceberg di un mondo più popolato di quanto s'immagini e che meriterebbe di essere esplorato più a fondo: all'ombra dell'esemplare e paradigmatica figura di Gustavo Modena, l'attore-patriota per eccellenza, furono in molti, attori e scrittori per il teatro, dilettanti o professionisti, a credere nella patria e a trovare nell'impegno teatrale il mezzo più opportuno attraverso cui contribuire alla costruzione della nazione. Nonostante si tratti di tre soli casi, i personaggi che conosceremo in queste pagine riescono a dare conto, grazie alle loro esistenze così diverse le une dalla altre, di una realtà variegata, nella quale agirono individui di formazione ed estrazione sociale diversa, che a loro volta si rivolsero a pubblici eterogenei, attraverso modalità differenti d'intendere e sfruttare le potenzialità comunicative della pratica teatrale.

Agamennone Zappoli, Giuseppe Moncalvo e Savino Savini scelsero, ognuno a suo modo, di dedicare la propria vita all'attività drammatica, esercitata dal palcoscenico o con la penna, facendosi degli attori – o drammaturghi – «civili», intendendo questo termine nell'accezione formulata da Paola Bigatto e Renata Molinari:

> l'attore civile è un attore che sa prendere la parola, e che, attraverso i mezzi della sua professionalità, si pone come soggetto nella vita culturale del paese. […] "prendere la parola" non signific[a] solo esprimere un proprio pensiero ma […] assumersi la responsabilità delle parole dell'autore (questo vale anche quando è l'attore stesso a farsi autore, in ogni tempo), quelle parole che pronunciate in un contesto pubblico possono diventare operanti, attive nell'animo dello spettatore[456].

[455] M. Viroli, *La Repubblica romana*, in «Il pensiero mazziniano», 2, 1999, p. 30.
[456] P. Bigatto, R.M. Molinari, *L'attore civile*, cit., p. 25.

L'impegno di questi teatranti, che, lo vedremo, si tradusse in pratiche differenti, per mezzi e linguaggi impiegati, non fu mai disgiunto dalla vita privata[457]: i ritmi e le forme che assunse la loro azione furono dettati inevitabilmente anche dalle circostanze della vita, le quali a loro volta vennero condizionate dagli effetti dell'impegno.

Se i percorsi individuali procedettero dunque su strade distinte, essi furono tuttavia accomunati da alcuni aspetti sostanziali; il primo fra tutti, l'appartenenza alla medesima generazione[458]. Individuata da Banti[459], la generazione a cui ci riferiamo è quella che racchiude i nati tra la fine del Settecento e il 1815; nel nostro caso, si tratta di una generazione allargata, poiché se Zappoli e Savini si collocano perfettamente in questa scansione cronologica, essendo rispettivamente del 1810 e del 1813, Moncalvo, classe 1781 (o 1784)[460], risulta forse un "nato troppo presto". Ma se non vogliamo considerare la generazione solo un insieme di classi e se, come ha affermato Banti, ciò che accomunò questi uomini fu la formazione di matrice giacobina, includere anche il più anziano Moncalvo non appare una forzatura: il milanese, ragazzo al passaggio del secolo, visse in prima persona gli anni del triennio patriottico, mentre i suoi colleghi più giovani vennero educati ai suoi valori attraverso l'esperienza dei padri; entrambi, Settimio Zappoli e Carlo Savini, furono infatti funzionari napoleonici e trasmisero ai figli un'educazione ispirata ai sentimenti liberali[461].

Se dunque per Agamennone e Savino la figura del padre e l'ambiente familiare rappresentarono il primo contatto con il *milieu* politico[462], entrambi ebbero l'opportunità di frequentare un altro luogo principe dell'educazione politica: l'università[463]. Negli anni trascorsi nell'ateneo bolognese, Zappoli ebbe modo di incontrare alcune delle personalità più vivaci ed impegnate del panorama felsineo, tra le quali spicca la figura di Francesco Orioli[464]. Professore di fisica alla facoltà di Filosofia, Orioli aveva fatto delle sue lezioni un momento di insegnamento politico e aveva trasformato la sua casa

[457] L'importanza di stabilire una connessione tra vita privata e impegno pubblico è stato uno dei grandi temi affermati nell'annale di A.M. Banti e P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., in particolare nel saggio di Ginsborg, *Romanticismo e Risorgimento*, cit. Uno studio che ha efficacemente messo a fuoco il legame esistente tra queste due dimensioni è quello di A. Arisi Rota, *I piccoli cospiratori*, cit.

[458] Sul Risorgimento quale fenomeno generazionale si vedano i contributi di R. Balzani, *I giovani del quarantotto: profilo di una generazione*, in «Contemporanea», 3, 2000, pp. 403-416, e Id., *Le generazioni del Risorgimento*, in M.L. Betri (a cura di), *Rileggere l'Ottocento*, cit., pp. 3-40. Anche Banti ha insistito su questo concetto in *La nazione del Risorgimento*, pp. 33-37. La categoria di generazione è poi al centro del lavoro sopra citato di A. Arisi Rota, la quale ha fatto del «cogliere la generazione in azione» il suo obiettivo storiografico.

[459] Cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 35.

[460] Questa data è indicata da S. Pagani, *Il teatro milanese: cenni storici*, Ceschina, Milano, 1944, p. 81.

[461] Su Settimio Zappoli qualche informazione è offerta da M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 23. Per Carlo Savini si rimanda alla voce a suo nome in M. Rosi (a cura di), *Dizionario del Risorgimento nazionale , Le Persone* – vol. IV, Casa editrice dott. Francesco Vallardi, Milano, 1933, p. 219.

[462] Sul ruolo della famiglia quale veicolo di educazione patriottica si veda M. Bonsanti, *Amore familiare, amore romantico e amor di patria*, in P. Ginsborg, A.M. Banti (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 127-152. Sulla figura paterna nella formazione dei giovani patrioti si veda L. Levi D'Ancona, *Padri e figli nel Risorgimento*, in *ivi*, pp. 153-179.

[463] Sulla partecipazione degli universitari alle vicende del Risorgimento si rimanda a L. Pepe (a cura di), *Universitari italiani nel Risorgimento*, CLUEB, Bologna, 2002.

[464] Si rimanda a M. Rosi (a cura di), *Dizionario del Risorgimento nazionale, Le Persone – vol. III*, cit., p. 738.

in un luogo di riunione e di incontro[465]. Zappoli, che prima di passare alla facoltà di Legge fu iscritto a Filosofia, ebbe certamente modo di seguire gli insegnamenti dell'Orioli e, forse, – lo sostiene Marina Calore[466] – fu proprio la presenza di quest'ultimo ad orientare, in un primo momento, la scelta del giovane verso questo ramo di studi. Allo scoppio della rivoluzione del 1831, Orioli insieme a Paolo Costa, docente di letteratura, organizzarono la formazione della Legione Pallade[467], corpo militare studentesco guidato da Silvestro Gherardi, giovane professore e allievo dello stesso Orioli, al quale prese parte anche Zappoli. Nonostante anni dopo avrebbe scritto che «in quel tempo […] non agì nella pienezza di volontà, ma trasportato come da un torrente»[468], l'esperienza da legionario fu senza dubbio esaltante e rappresentò per Zappoli l'occasione per tradurre in azione un credo politico che andava via via irrobustendosi. A studi conclusi, al momento di fare praticantato in un ufficio legale, scelse di svolgere il suo tirocinio presso lo studio dell'avvocato Giuseppe Galletti[469], altro professionista politicamente esposto, che in quel periodo era sotto la sorveglianza della polizia; più tardi sarebbe stato inserito nel *Libro dei compromessi politici*[470], proprio come il suo tirocinante.

Troppo giovane per prendere parte attiva alla rivoluzione[471], Savini visse da vicino quei momenti grazie all'impegno diretto del padre, che rivestì il ruolo di Prefetto della città di Bologna e, successivamente, di Intendente Generale della Guardia Civica. Pur avendo avviato la sua carriera universitaria dopo la parentesi insurrezionale[472], anche Savino poté beneficiare degli stimoli che l'ambiente accademico riusciva ad offrire. Iscritto alla Facoltà di Matematica, mentre si appassionava allo studio della filosofia – «la lettura di Vico e dei San Simoniani», scrisse, «aprivano la mia mente»[473] – in quegli anni cominciò a frequentare personalità politicamente impegnate.

Chi invece non ricevette un'istruzione universitaria fu Giuseppe Moncalvo, il quale nella sua autobiografia scrisse a proposito della sua formazione: «Moncalvo non vanta di aver passata la sua

[465] M. Gavelli, F. Tarozzi, *La Legione Pallade: studenti e professori dell'Ateneo bolognese nella rivoluzione del 1831*, in L. Pepe, (a cura di), *Universitari italiani,* cit., pp. 42-43.
[466] M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 24.
[467] Cfr. M. Gavelli, F. Tarozzi, *La Legione Pallade*, cit. Informazioni sulla legione sono presenti anche in G. Natali, *Intorno ai moti del 1831 in Bologna*, Stabilimenti poligrafici riuniti, Bologna, 1831, 3-47. Per la figura di Paolo Costa si rinvia alla voce redatta da L. Angeletti, *DBI*, vol. 30, 1984.
[468] MRBo, Fondo Zappoli, b. 4, Carte sulla famiglia Zappoli, *Appunti autografi*. Citato anche in M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 33.
[469] Sulla figura di Giuseppe Galletti si rimanda alla voce compilata da M. Bocci, *DBI*, vol. 51(1998).
[470] Cfr. voce *Galletti Dr. Giuseppe* in A. Sorbelli (a cura di), *Libro dei compromessi*, cit., p. 66.
[471] In proposito scrisse: «Una guardia nazionale si stava componendo di tutti coloro che [avevano dai] 18 sino ai 50 anni, ma io non fui tra i compresi in questa unione, non avendo gli anni che si richiedevano», in BCABo, Fondo speciale Carlo e Savino Savini, c. 1, Memorie, f. 1, Capitolo 3.
[472] In questa fase, alcune delle personalità protagoniste del periodo pre-rivoluzionario e rivoluzionario, dovettero abbandonare l'università: Francesco Orioli prese la via dell'esilio, riuscendo a tornare in patria solo nel 1846, mentre Paolo Costa, dopo un breve periodo passato a Corfù, tornato a Bologna dovette limitarsi all'educazione privata.
[473] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, b.1, Memorie autobiografiche, f. 2., 1837-1844.

gioventù in un collegio, né d'aver terminato gli studj ad una università, ma solo d'aver frequentato le scuole elementari»[474]. Figlio di un dentista, avrebbe dovuto seguire la strada paterna ma la sua inclinazione lo portò ben presto ad avvicinarsi all'arte teatrale. Degli anni di gioventù sappiamo poco altro: nella sua autobiografia non ci sono ulteriori riferimenti al periodo e, in generale, risulta assente qualunque cenno alla dimensione politica (dato che non dovrebbe stupire, poiché, come ha già osservato Livia Cavaglieri, il testo venne pubblicato nel 1858, quando la censura austriaca nel Lombardo-Veneto era ancora in piena attività)[475]. A fornirci qualche informazione in più è la biografia scritta postuma da Antonino Bertolotti, il quale narrava che a diciotto anni Moncalvo «fuggì dalla casa paterna per darsi interamente al teatro Patriottico»[476]; anche Lamberto Sanguinetti ha affermato che, una volta abbandonato il tetto familiare, il giovane milanese «cominciò a far da comparsa al teatro dei Filodrammatici detto Patriottico»[477]. Che la sua attività d'attore abbia preso avvio nei ranghi dei Filodrammatici non è tuttavia un dato presente in tutte le ricostruzioni, resta dunque dubbio. Quel che è certo, invece, è il fatto che Moncalvo scoprì il teatro da giovane, che ne inseguì la passione anche contro il volere paterno e che cominciò la sua carriera all'interno di compagnie dilettantistiche[478]. Considerando poi che la fase in cui crebbe il suo slancio verso l'arte drammatica corrispose grossomodo agli anni del triennio giacobino, non pare azzardato presumere che la scoperta del teatro coincise con la scoperta della politica, o, se non altro, di un sentire patriottico; Filodrammatici o meno.

Elemento comune ai tre, anche Savini e Zappoli scoprirono il teatro da giovani, e anche loro, come Moncalvo, lo fecero tramite l'esperienza dilettantistica.

Membro della società filodrammatica dei Concordi, Savini comparve quale socio recitante nelle stagioni di carnevale 1828-29 e 1829-30 organizzate al teatro Contavalli[479]. Quale sala prediletta dagli studenti universitari, è lecito immaginare che anche Zappoli la frequentasse, se non come attore – mancano in effetti documenti che lo attestino – almeno come spettatore, anche perché dei Concordi fece parte suo fratello Antigono[480]. Anche Agamennone tuttavia cominciò in quegli anni a calcare il palcoscenico: nell'estate 1829 recitò infatti al teatro di Medicina (piccolo centro a una

[474] G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo, con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Coi tipi di Luigi Brambilla, Milano, 1858, p. 6.
[475] L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo: «attore politico rivoluzionario»?*, in Q. Marini (a cura di), *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana, 1815-1870*, Città del Silenzio, Novi Ligure, 2013, p. 316.
[476] A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo artista comico, notizie e documenti*, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C., Milano, 1889, p. 9.
[477] L. Sanguinetti, *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Comune di Milano, Milano, 1966, p. 30.
[478] S. Pagani, che non riferisce l'appartenenza ai Filodrammatici, indica comunque, quale prima esperienza, l'attività in gruppi di dilettanti, Pagani, *Il teatro milanese*, cit., p. 82.
[479] BCABo, Fondo Teatri e spettacoli, c. V, Teatro Contavalli 1814-1834, f. 18 (docc. V.18.52 e V.18.57).
[480] Antigono Zappoli risulta socio recitante durante la stagione di Carnevale 1828-29. Vedi documento V.18.52 indicato alla nota precedente.

trentina di chilometri di distanza dal capoluogo), con una non meglio identificata "Compagnia di Bologna", della quale risultava anche direttore; nel gennaio 1831, poi, uno Zappoli prese parte, nei ranghi di una nuova compagnia di dilettanti detta dei Filodrammi, allo spettacolo inaugurale dell'appena aperto teatro Brunetti, ma che si trattasse di Agamennone o di Antigono[481] resta a noi ignoto[482].

Se non si hanno notizie più precise su come ebbe origine la passione di Zappoli per il teatro, per quanto riguarda Savini sappiamo che il primo contatto con le scene si realizzò, come per la politica, grazie al padre: è lui stesso a ricordare nelle sue memorie che fu il genitore ad avviarlo alla pratica teatrale: «mio padre – scrisse – da piccolo mi fece recitare nei dilettanti»[483]. Carlo Savini non fu infatti solo un appassionato di teatro: negli stessi anni in cui il figlio recitò, ricoprì, proprio nella società dei Concordi, l'incarico di presidente, dopo aver rivestito la stessa carica in un'altra compagnia cittadina, detta dei Sinevergeti. Sotto la sua presidenza, il ruolo di censore fu esercitato da Francesco Orioli, Michele Ferrucci e Antonio Zanolini[484]: nel momento in cui Savino e Agamennone fecero parte, o frequentarono, i Concordi, dunque, le personalità alla guida della società erano contraddistinte da un preciso profilo politico: ex napoleonici (tranne Ferrucci), ed esponenti del partito liberale.

Orioli e Zanolini, oltre ad occuparsi della selezione delle opere da inserire in repertorio, si dedicavano alla scrittura di testi teatrali: tre opere di Orioli vennero incluse nel programma di spettacoli per la stagione di carnevale 1828-29, mentre l'anno successivo fu presentata una farsa di Zanolini[485]. Non risulta che questi testi siano mai stati stampati; venne invece pubblicata, e in svariate edizioni, un'altra commedia di Zanolini intitolata *Il dissoluto geloso*[486]. Nell'edizione di Ruggia, il testo era accompagnato da alcune osservazioni critiche dell'autore, che analizzava anche le finalità etiche del teatro e affermava la necessità di rinnovamento della drammaturgia italiana. Non sappiamo se Savini e Zappoli ebbero modo di leggere l'analisi di Zanolini, in ogni caso, l'esortazione all'impegno drammaturgico sottesa alle sue parole non restò disattesa. I primi testi

[481] Si noti la scelta dei nomi: dalla mitologia grega, entrambi (*Agamennone* e *Antigone*) protagonisti di tragedie classiche. Sull'importanza dell'onomastica si rinvia a S. Pivato, *Il nome e la storia. Onomastica e religioni politiche nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1999.
[482] Lo riferisce M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., pp. 27; 30.
[483] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, b.1, Memorie autobiografiche, f.1., Dal 1813 al 1830.
[484] Che Carlo Savini fu anche presidente dei Sinevergeti lo segnala Savino nelle sue memorie, *ibidem.* Le informazioni riguardanti i quadri della società sono riportate nei documenti indicati alla nota 27. Sulla figura di Michele Ferrucci si rimanda alla voce di M.L. Gonelli, *DBI*, vol. 47 (1997); su Antonio Zanolini si veda M. Rosi (a cura di), *Dizionario del Risorgimento naizonale, Le Persone – IV*, pp. 634-635.
[485] I testi di Orioli segnalati nel programma del carnevale 1828-29 sono: *Li tre sogni o la vanità delle ricchezze*, *Un viaggio ai bagni* ed *Esempio ai giovani*; il testo di Zanolini, presentato l'anno successivo, è la farsa *Un viaggio di un pittore*.
[486] Fu stampato nel 1829 dalla Tipografia Ruggia di Lugano; nello stesso anno comparve anche nel *Teatro portatile economico* di Niccolò Bettoni e nella *BET* di Visaj (fasc. 14). Nel 1830 fu inserito nel *Florilegio drammatico tratto da' più celebri autori italiani e stranieri* (vol. 1, fasc. 5), edito a Roma dalla Tipografia Marini.

teatrali composti da Zappoli di cui si abbia traccia risalgono proprio a questi anni: *Gli effetti dell'avarizia*, che venne prima ridotto e rititolato *Subito* e poi dato alle stampe con il titolo *La giornata del contratto*, fu scritto nel 1827[487], mentre risale al 1830 la commedia intitolata *La vinta prosuntuosa*[sic], la quale non risulta essere mai stata pubblicata ma che probabilmente andò in scena[488]. Lo scoppio della rivoluzione poi innescò nuovo slancio all'impegno di entrambi: spinti dall'esaltazione di quei giorni, i due si sentirono chiamati a mettersi in gioco, ad esprimersi o a farsi protagonisti, anche se in modi differenti: fu in quel momento che Savini si lanciò a produrre le sue prime composizioni teatrali, e fu allora che Zappoli scrisse i versi patriottici che declamò dal palcoscenico del teatro del Corso avvolto nella bandiera tricolore[489]. Non c'è dubbio allora che anche per i giovani bolognesi, la scoperta del teatro e la scoperta della politica andarono di pari passo.

Se l'inclinazione al sentire patriottico fu certamente favorita da un certo tipo di formazione, familiare o accademica, dalla frequentazione di personalità politicamente impegnate e dall'aver vissuto in prima persona un evento significativo quale l'episodio insurrezionale – o, nel caso di Moncalvo, il triennio giacobino – non bisogna escludere tuttavia che anche l'apprendistato attorico giocò il suo ruolo. Se, come sostiene Banti, l'elemento che sostanziava l'idea di nazione nei giovani che si avvicinavano ad essa era rappresentato dalla letteratura nazional-patriottica[490], l'ambiente e la pratica teatrale potevano aver favorito la conoscenza di autori e di testi riconosciuti come patriottici, *in primis* Pellico e Alfieri. Su quest'ultimo, in particolare, non si hanno dubbi: era prassi infatti che le formazioni dilettantistiche scegliessero una tragedia alfieriana quale banco di prova per gli attori, opera che, di fatto, non mancava mai nei repertori dei Concordi. Per quanto riguarda Moncalvo invece, non dobbiamo dimenticare che, negli anni in cui intraprese il percorso d'attore, esisteva per la drammaturgia alfieriana un vero e proprio culto, e fu lui stesso a scrivere che nei suoi primi anni di carriera più di una volta vestì i panni di Filippo, di Agamennone e di Egisto[491].

La formazione di matrice giacobina che i tre – direttamente o indirettamente – ebbero influì inevitabilmente anche sul loro modo di concepire il teatro: tutti riconobbero che la principale ed imprescindibile finalità dell'arte drammatica, la quale aveva il compito di rivolgersi all'intero popolo, era quella educativa. Egualmente condivisa era anche la contrarietà all'invadente diffusione

[487] MRBo, Fondo Agamennone Zappoli, b.2, f.5. Nel fascicolo sono presenti più versioni manoscritte dello stesso testo: in quella intitolata *Gli effetti dell'avarizia* si legge: «dramma in tre atti composto da Zappoli studente della pontificia università di Bologna di anni 17-1827». In un'altra versione si riscontra la modifica del titolo in *Subito* e la dicitura «commedia di carattere in due atti». La versione a stampa si trova invece, nel medesimo fondo, nella b.5, f.1; fu pubblicata in Bologna, presso Romano Turchi nel 1831.
[488] Nella copia manoscritta conservata *ivi*, b.1, f.1, si legge, in calce all'ultima pagina, la seguente notazione: «Bologna, 19 giugno 1830, osservate le correzioni se ne permette la recita».
[489] Cfr. *supra* pp. 45, 49.
[490] Cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 37-41.
[491] G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., p. 12.

delle produzioni francesi, e perciò tutti, attraverso modalità differenti, si sforzarono di sostenere, diffondere e promuovere la drammaturgia italiana. Pur nella distanza delle strade percorse, furono le medesime convinzioni, dunque, a muovere il loro impegno, il quale li spinse a farsi, o per il quale vennero riconosciuti dai contemporanei, dei veri educatori.

Nelle pagine che seguono, mentre si analizzeranno testi, pratiche e linguaggi, cercheremo di tracciare i profili di tre personaggi. Le loro vicende, se furono accomunate dalla passione per il teatro e da un affine sentire politico, sono in grado di offrirci un quadro composito di quelli che potevano essere le possibilità e gli esiti dell'impegno, mai slegati, è bene ricordarlo, dalle circostanze del privato. In queste storie, tutt'altro che leggendarie, si intrecceranno esperienze di vita e di teatro, di palcoscenico e di penna; si incontrerà una drammaturgia che parla di patria realizzata tra le sofferenze dell'esilio, un teatro dialettale dotato di un potenziale di italianità capace di assumere significato politico e un percorso intellettuale, dai molteplici risvolti, mai disgiunto da un senso profondo di missione educatrice.

2. *«Alla difesa [della patria] dee porre ognuno e gli averi e la vita ed io per primo darò il magnanimo esempio»: Agamennone Zappoli*

Passata la temperie rivoluzionaria, nella quale si impegnò in prima persona, Zappoli offrì il suo contributo alla causa della solidarietà patriottica, partecipando in veste di attore alle recite di beneficenza organizzate per sostenere gli emigrati politici e quanti si erano spesi nella lotta insurrezionale[492]. Conclusa anche questa singolare stagione teatrale, l'ex legionario, pur abbandonando temporaneamente sia il palco sia la composizione di scritti esplicitamente patriottici, non rinunciò alla passione teatrale, declinando ora la sua azione in un impegno *per* il teatro. Indossando le vesti di critico e di "esperto" teatrale, nel 1832, diede alle stampe il *Saggio sull'arte del recitare*[493], nel quale, a dispetto della giovane età e della limitata esperienza, dimostrava di avere idee piuttosto chiare riguardo alla funzione del teatro, alle difficoltà che ne ostacolavano la crescita e a quali avrebbero dovuto essere le strade da percorrere, senza trascurare quelle più propriamente tecnico-recitative, per farlo rinascere.

Questo testo voleva essere, nelle intenzioni dell'autore, un primo concreto contributo al miglioramento dell'arte drammatica italiana, non tanto in virtù dei principi esposti ma nella speranza che, leggendolo, «scrittori illustri, cui forse ancora alla mente non [era] cors[a] l'idea di

[492] Cfr. *supra*, pp. 50-51.
[493] A. Zappoli, *Saggio sull'arte del recitare*, Tipografia della Volpe, Bologna, 1842.

tale Trattato, sar[ebbero stati] stimolati a dettarne veri ed immutabili precetti». Furono il «genio naturale, […] la propensione e […] la frequenza del Teatro» ad ispirare, come affermò Zappoli stesso, le riflessioni raccolte nel *Saggio*, riflessioni da cui non si discostò per l'intera parabola del suo impegno; in particolare, rimase sempre fedele al «nobile scopo» che riconosceva al teatro: se ben praticato, esso rappresentava il mezzo attraverso cui, «per la via […] dello scherzo e del diletto», poter «corregge[re] i costumi, raffrena[re] le passioni, addita[re] il cammino dell'onore e della virtù, rende[re] gli uomini conoscitori più perfetti del bene e del male; e per necessaria conseguenza giusti, probi e costumati». Senza dubbio influenzato dal pensiero di derivazione giacobina, il quale, come abbiamo visto, aveva attribuito all'interprete un'importanza determinante, Zappoli affidava ai comici una funzione centrale nel far sì che l'arte teatrale riuscisse a raggiungere il suo fine: prima ancora che buoni attori essi dovevano dare prova di essere uomini esemplari: «fornit[i] di onoratezza e buon costume», dovevano «senti[re] tutta la forza dell'onore, e[d essere] nelle loro azioni giusti, probi e morigerati». Tale rettitudine, che si sarebbe dovuta mostrare anche in scena, non avrebbe più lasciato spazio a quei comici che «recita[vano] la propria parte [con] ischerno o nulla cura». Perché la recitazione raggiungesse, o si avvicinasse, alla perfezione, non bastava tuttavia che gli attori fossero uomini virtuosi: possedere competenze tecnico-espressive, insieme a una certa dose di conoscenze culturali, diveniva un requisito fondamentale, e ad esso Zappoli dedicava la parte centrale della sua trattazione[494]; ma mentre illustrava gli aspetti recitativi ancora carenti in gran parte dei comici italiani, indicando quale fosse la via per poterli affinare, riconosceva che, se la perfezione era ancora lontana dall'essere realizzata, la colpa non era da assegnare ai soli attori, anzi: «la cagione […] de' pochi progressi di quest'arte in Italia, dee attribuirsi a coloro che, potendo sollevarla, lasciano perire nella miseria la maggior parte dei comici», i quali, privi di «tempo e di mezzi», si trovavano impossibilitati ad eguagliare le performance dei colleghi francesi.

Se i concetti espressi sinora non contengono elementi di originalità, ponendosi nel solco di quanto era già stato affermato dalle riflessioni di matrice illuminista e giacobina, possiamo tuttavia affermare che attraverso le questioni affrontate nel *Saggio* Zappoli si pose quasi come anticipatore del dibattito che avrebbe impegnato critici ed intellettuali negli anni a venire: il bolognese non si limitò infatti a esaminare limiti e fini dell'arte della recitazione – trattando, anche in questo frangente, aspetti che sarebbero apparsi essenziali più tardi, come l'importanza dei costumi teatrali – ma si dedicò anche al repertorio, tema che avrebbe dominato nelle riflessioni degli addetti ai lavori per molto tempo.

[494] I temi affrontati dal capitolo IV al XIV sono: Della persona, della voce e della pronunzia; Del carattere; Degli affetti; Della disposizione naturale; Dello stile; Dello stile antico; Dei difetti dello stile; Dello stile cui appigliarsi; Del gesto; Del modo di vestire.

Osservando la generale composizione dei repertori proposti dalle compagnie drammatiche, si soffermò a riflettere intorno alla commedia, alla tragedia e ai drammi spettacolosi; dopo aver riconosciuto l'«utile scopo» dei primi due generi[495], passava ad analizzare il terzo, che era, l'abbiamo visto, particolarmente amato nei teatri degli anni Trenta. Nonostante per lui i drammi spettacolosi non erano altro che «aborti che avvili[vano] l'umana intelliegenza», o i «figl[i] spur[i] d'un infermo padre, maestr[i] di stravaganze, d'errori e d'infinite inverisimiglianze», non poteva non ammettere il grande successo che tale genere riscuoteva tra i pubblici italiani – «a dispetto del buon senso», scrisse, «[e] a poco onore dell'Italia si vede tuttora sulle scene con entusiasmo applaudito e coronato d'allori» – e ne individuò le ragioni nella natura stessa dell'essere umano: «siccome l'uomo fu sempre amante del meraviglioso e del magnifico», osservava, il dramma offriva la risposta a questo gusto, ricco com'era di «passioni esagerate, caratteri inverisimili, avvenimenti incompatibili», e di conseguenza, «essendo meno difficile l'esagerare od ingrandire la natura delle cose, di quello che imitarla perfettamente», i comici e gli autori si dedicavano ad esso con profusione. Privo di penne in grado di poter raggiungere l'eccellenza di Goldoni e di Alfieri, il panorama autorale dell'epoca, proseguiva Zappoli, appariva decisamente povero, e laddove si incontravano nomi che godevano di una certa notorietà e di una discreta, se non buona, presenza sulle scene, si trattava perlopiù di scrittori dediti proprio ai «cattivi drammi»; anche in questo caso, la colpa non era da attribuire ai soli autori ma al fatto che «quest'arte anziché essere incoraggiata [era] stata avvilita», e solo la presenza di altri geni, al pari dei sunnominati padri della drammaturgia italiana, avrebbe potuto determinare un suo miglioramento.

Tornando sul versante più prettamente recitativo, il bolognese non tralasciava di occuparsi del ruolo che avrebbero dovuto giocare i capocomici, altro tema che sarebbe stato ampiamente dibattuto nei periodici di argomento teatrale. Ad essi spettava un ruolo di guida: erano loro che, attraverso giusti insegnamenti, avrebbero dovuto orientare la pratica degli attori verso la ricerca della qualità, e loro per primi avrebbero dovuto operare spinti dalla medesima tensione al bello: il capocomico «deve usare ogni studio e ogni accuratezza, onde l'allievo non cada ne' principali difetti dello stile, o in quelli ancora del gesto o dell'azione. Additargli il vestito che più convenga al carattere che rappresenta; in una parola, insegnargli ciò che dall'arte viene prescritto, e ciò che bello e ideale si chiama, piuttosto che sforzare l'attore a sentire ciò che non sente, a gestire contro l'indole propria, e a far sì che in lui la mente sia col cuore discorde». La performance dell'attore andava dunque ben guidata e incoraggiata: solo così avrebbe potuto assolvere al compito centrale che gli veniva attribuito. «Per mostrare in cosa consista il vero bello ideale», scriveva, «basta volgere l'occhio per

[495] L'obiettivo della commedia, ha scritto, è «correggere i costumi», mentre quello della tragedia è di «muovere gli animi per la via del terrore e della compassione a guardare con orrore i misfatti più atroci; [è] la scuola degli eroi».

un istante al celebre avvocato Gustavo Modena»: Zappoli, che senza dubbio aveva assistito alle serate bolognesi dell'attore, non esitò a designarlo quale modello di una recitazione ritenuta esemplare. Considerato «attore che non ha pari», le sue interpretazioni rappresentavano, secondo il bolognese, un vero esempio di bello ideale, e ciò «lo mostra[va] in qualunque parte ch'egli sosten[esse], poiché [era] giunto a farlo gustare all'intelligente, e a dimostrare quanto ad un attore [fosse] necessario, e come influis[se] sull'effetto teatrale».

Molte delle tematiche analizzate nel *Saggio* ed ora illustrate sarebbero state nuovamente affrontate in una serie di articoli pubblicati nel foglio intitolato «Annali teatrali». Di questo modesto giornale, che uscì tra 1832 e 1833, Zappoli fu il fondatore e l'unico redattore. Mantenendo sempre una particolare attenzione sulla realtà comica bolognese, sia professionistica che dilettantistica, Zappoli si pose quale obiettivo di dare spazio al teatro recitato, spesso trascurato dalla stampa in favore del più prestigioso genere lirico, e di parlarne con onestà[496]. Ma la ristrettezza dell'orizzonte locale entro il quale si muovevano le sue recensioni determinò probabilmente lo scarso favore dei lettori nei confronti del foglio: appena al quarto numero, Zappoli annunciava infatti che se non si fossero trovati altri associati quello sarebbe stato l'ultimo[497]. In realtà, seguirono altri numeri, nei quali, cercando di offrire una maggiore vivacità, alle recensioni alternò dissertazioni sugli argomenti a lui cari – la mancanza di buoni autori, la recitazione e gli attori, la presenza dirompente dei drammi spettacolosi – ma anche articoli dedicati a Maria Malibran, stella del genere lirico, e scritti di argomento vario inviatigli mezzo posta da altri autori. Pur riuscendo a proseguire per altri sei fascicoli, il successo del giornaletto zappoliano non decollò mai, e col decimo numero si chiusero le sue pubblicazioni.

Nel corso del biennio 1832-33, mentre tra alti e bassi dava vita alle prime iniziative editoriali, Zappoli concluse anche il suo percorso universitario, ottenendo la laurea e svolgendo il proprio tirocinio presso lo studio legale di Galletti. Trovandosi all'avvio di quelle che potevano apparire due promettenti carriere, tanto quella di avvocato quanto quella di critico o articolista in campo teatrale (nonostante il percorso non felice del suo periodico, emerse senza dubbio quale buon conoscitore della realtà drammatica), Zappoli pose nuove basi anche nella sua vita privata: all'inizio del 1833 diventò padre e poco più tardi si sposò con la sua compagna Amalia Bertoloni[498]. Nel maggio dello stesso anno poi, si preparò a dare l'esame finale per divenire avvocato, il cui accesso

[496] In epigrafe al primo numero, si legge: «Una vera critica ha per scopo di dimostrare insieme i pregi e i difetti», in «Annali Teatrali», n.1, s.d. Tale concetto viene ribadito nel terzo numero: «e quale utilità ne verrebbe de' miei annali, se io mi facessi soltanto adoratore del merito e della virtù? lo scrittore, che non ha per iscopo[sic] il pubblico bene, il miglioramento de' costumi, la ricerca del vero e il perfezionamento della società, può appellarsi vano, e stolto apologista», *ivi*, n.3, s.d.

[497] Il numero si apre col seguente avviso: «questo sarà l'ultimo fascicoletto, se non si faccia un numero competente di associati», *ivi*, n.4, s.d.

[498] M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 43.

era determinato dal possesso del cosiddetto "certificato politico", documento rilasciato dalla Direzione di Polizia; ignaro del fatto che la sua partecipazione ai moti del 1831 gli avrebbe condizionato la vita in maniera determinante, Zappoli inoltrò la sua richiesta alla Direzione di Bologna. I commissari di polizia chiamati a dare informazioni sul suo conto non esitarono a tracciarne un profilo negativo:

> fu nella rivoluzione di febbraio 1831 uno dei principali cantori della libertà che marciò colle orde dei faziosi in Ancona e che diede alle stampe molti scritti incendiari ed inni rivoluzionari, ch'egli spesso più volte declamò nei pubblici teatri perfino decorato con manto all'eroica tricolorato. Durante l'Anarchia dette alla luce diverse stampe e fu l'estensore del sedizioso discorso che lesse sotto il portico del Pavaglione montato su di un tavolino quel pessimo Zanaia che si costituì spontaneo nelle carceri della Polizia […]. Il ricordato Zappoli persiste anche presentemente nelle perverse massime liberali e si vede tutto giorno associato coi più esaltati della sfera[499].

Questo fu quanto dichiarò il Commissario di polizia di San Giovanni in Monte e di San Giacomo, nel maggio del 1833. Di non diverso tenore furono le parole del Commissario di Santa Maria Maggiore che, nel giugno, scrisse:

> fu uno dei più riscaldati sulla Rivoluzione del 4 febbraio 1831. Egli stampò, scrisse e declamò anche nei pubblici Teatri Inni incendiari contro il Governo, e marciò pur anche coll'orda dei faziosi fino in Ancona. Nell'epoca dell'anarchia diede alle stampe alcuni sonetti tendenti a sovvertire l'ordine pubblico, e fu l'estensore del famoso discorso che lesse sotto il portico del Pavaglione quel Zanaia che si costituì in carcere cercato dal governo. Persiste attualmente nelle perverse massime, e all'occasione tornerebbe, per quanto si esterna, a fare lo stesso, non solo, ma di peggio assai di quanto operò in passato[500].

Alla luce di queste dichiarazioni, la concessione del certificato richiesto da Zappoli venne negata, precludendogli così la possibilità di accedere all'esame e, con esso, alla carriera di avvocato. Indagini sui suoi trascorsi politici intanto stavano procedendo anche per altre strade. Il risultato fu, nel 1834, il suo inserimento nel *Libro dei compromessi politici,* nel quale si legge:

> ZAPPOLI DR. AGAMENNONE, d'anni 23, di Bologna, legale. Fu ed è caldissimo liberale, sparlò del governo e degli ecclesiastici tutti, istigò gli studenti ed altri a favore dei liberali; fece parte del battaglione Pallade, marciò la prima volta e credesi anche la seconda. Scrisse inni e canzoni in lode dei ribelli. Personalmente vestito e tricolorato si espose alle pubbliche scene dei teatri del Corso e di S. Saverio a recitare le sue composizioni, e ne somministrò anche ad altri perché ne facessero un ugual caso. Per affari politici soffrì una prigionia. Non si conosce in lui cambiamento di condotta, benché fingasi ravveduto[501].

Se non sappiamo nulla in merito alla prigionia a cui si fa cenno nella voce del *Libro*, quel che è certo è che, a prescindere dall'avvenuta o meno incarcerazione, l'adesione di Zappoli alla

[499] A. Sorbelli, *Una caratteristica figura bolognese*, cit., p. 797.
[500] M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 45.
[501] A. Sorbelli (a cura di), *Libro dei compromessi politici*, cit., p. 180.

rivoluzione del 1831 ostacolò definitivamente ogni possibilità di intraprendere una carriera nella professione legale. Preclusagli questa via e alla ricerca di una posizione in grado di garantirgli una qualche forma di guadagno, individuò nell'attività teatrale una percorribile alternativa, proponendosi ora nel ruolo di poeta di compagnia. Quale conoscitore della realtà drammatica italiana, era senza dubbio consapevole delle ristrettezze economiche a cui sarebbe andato incontro scegliendo tale posizione, si è spinti dunque a credere che questa scelta non fu la risposta a preoccupazioni unicamente di carattere finanziario: forse, nell'attività delle compagnie di giro, vide sì una possibilità di sostentamento ma anche uno spazio di protezione, in grado di consentirgli una certa libertà di movimento, lontano dai controlli e dalle perquisizioni che in quegli anni lo avrebbero colpito[502]. La professione d'attore infatti, come altre categorie di lavoratori dell'Italia preunitaria, garantiva una naturale mobilità all'interno di reti che si sviluppavano ben oltre i confini di ogni singolo stato[503]. Se ciò che cercava Zappoli era questa libertà di spostamento, non andò tuttavia come probabilmente aveva sperato: prima fu scritturato da una compagnia, rimasta ignota, diretta a Padova, ma al momento di varcare il confine con gli stati austriaci gli venne impedito il passo; era il 1835. L'anno seguente, nei ranghi della compagnia Trenti, raggiunse Roma, ma una volta in città un'epidemia di colera impedì lo svolgimento di qualunque attività teatrale e causò il suo rientro immediato a Bologna[504].

Forse più agevole da realizzare, anche se certamente meno redditizia, Zappoli tentò allora la strada del poeta di compagnia nell'ambiente dilettantistico romagnolo, dove venne accolto anche come attore e direttore. Se certamente questa rappresentò un'occasione in cui poter mettere a frutto le sue competenze drammatiche a tutto tondo, si trattò tuttavia di esperienze limitate nel tempo, e non sempre andate a buon fine, che si chiusero nel volgere di pochi anni[505].

Tra le difficoltà che indubbiamente visse in questo periodo, la sua passione per il teatro non venne mai meno e il suo sentito desiderio di vedere, un giorno, risollevarsi l'arte drammatica italiana lo spinse ad impegnarsi ben oltre l'attività di poeta che aveva intrapreso per ragioni di sussistenza. Le iniziative più interessanti a cui diede vita furono infatti un progetto di riforma per il teatro e una proposta di tipo editoriale.

Il progetto, concepito e presentato nel 1836, prevedeva l'istituzione di una società, denominata Accademia di incoraggiamento ai poeti drammatici d'Italia, il cui fine fosse quello di promuovere la buona drammaturgia italiana. Il testo programmatico del progetto è probabilmente andato perso ma notizie sull'Accademia, sulla sua organizzazione e il suo funzionamento sono offerte da Zappoli in

[502] Id., *Una caratteristica figura bolognese*, cit., p. 798, e *Cenni biografici*, cit., p. 2.
[503] Cfr. L. Di Fiore, M. Meriggi (a cura di), *Movimenti e confini. Spazi mobili nell'Italia preunitaria*, Viella, Roma, 2013, pp. 7-23.
[504] Tali episodi sono riferiti nei *Cenni biografici*, cit., p. 2.
[505] Questa fase della vita di Zappoli è stata ricostruita da M. Calore, cfr. *Agamennone Zappoli*, cit., pp. 50-56.

alcune pagine, scritte anni dopo, pubblicate insieme al saggio *Delle opere di Gio. Battista Niccolini*[506]. La società, che per strutturazione e modalità operative ricordava i progetti di incoraggiamento promossi in epoca giacobina, invitava tutti gli scrittori drammatici italiani, o aspiranti tali, ad inviare le proprie composizioni, le quali sarebbero state esaminate da una censura «composta di sei letterati di grido e di tre filodrammatici più periti nell'arte»[507]. Tra tutti i testi, i migliori sarebbero stati messi in scena (dai dilettanti Concordi in un primo momento, da una compagnia stipendiata dalla stessa Accademia una volta che ci sarebbero stati più fondi a disposizione), e i più apprezzati tra questi sarebbero stati pubblicati a spese della società; ogni anno poi l'autore del dramma giudicato più meritevole sarebbe stato premiato con una medaglia d'oro.
La società venne istituita e una volta pubblicatone il programma[508], «nel volgere di pochi mesi, da Torino, Napoli, Milano, Firenze […] ven[nero] all'accademia componimenti Italiani»; l'attività appena avviata venne tuttavia bloccata sul nascere: «Gregorio XVI *nemico e distruttore d'ogni nobile istituzione*, sospettoso che sotto il nome di società drammatica si ascondesse una setta politica», spiegò Zappoli, «la distrusse appena nata col dinegarne costantemente la sanzione governativa». Se la scelta del bolognese di diffondere il programma della sua iniziativa tramite un giornale toscano fu dettata dal desiderio di non attirare l'attenzione delle autorità attorno al suo progetto, ciò non fu sufficiente perché queste non si insospettissero sul nascere di un'iniziativa che portava il suo nome. In quegli anni infatti, l'interesse della polizia nei suoi confronti era ancora molto alto: l'anno successivo, mentre lavorava come poeta, direttore e primo attore in una compagnia locale, fu convocato dalle autorità e trattenuto per accertamenti proprio nel momento in cui la sua *troupe* dava avvio a un ciclo di recite a Crevalcore: privi della loro guida, i dilettanti andarono incontro all'insuccesso[509].

Come risulta chiaro, per via della sua passata compromissione politica, ogni tentativo di occupazione o di attuazione di un progetto diventava difficile per Zappoli, e così come naufragò l'attività con la compagnia drammatica, anche la realizzazione dell'Accademia di incoraggiamento si risolse in un fallimento.

I continui ostacoli non gli impedirono di dedicarsi, nel 1838, ad un'altra iniziativa, questa volta di tipo editoriale. Anche in questo caso, il progetto si arenò ancor prima di nascere: le ragioni della

[506] *Delle opere di Gio. Battista Niccolini, discorso di Agamennone Zappoli dettato nel 1847*, dalla Società tipografica bolognese a spese dell'autore, 1848, pp. 116-117.
[507] I membri della commissione censoria sarebbero stati: per la parte letteraria, Paolo Costa, Conte Giovanni Marchetti, Marchese Massimiliano Angelelli, Prof. Rinaldo Baietti, Marchese Antonio Tanari e lo stesso Zappoli; per la parte scenica: Luigi Ploner, Domenico Tonini e dott. Domenico Martelli, *ivi*, p. 116.
[508] Nonostante la sede dell'Accademia fosse a Bologna, il testo programmatico venne pubblicato sul «Giornale di Commercio» di Firenze (nel supplemento al n.15, anno 1836), lo riferisce Zappoli in un articolo comparso sull'«Utile dulci», n. 11, 23 marzo 1848, cit. in M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 70.
[509] *Ivi*, p. 54.

mancata attuazione non sono tuttavia da attribuire allo stretto controllo che la polizia pose attorno alle sue attività quanto piuttosto alla natura stessa del progetto, forse troppo ambizioso.

Mosso dal costante intento di impegnarsi in favore della buona drammaturgia, Zappoli pose al centro delle sue fatiche la realizzazione di una raccolta teatrale che contenesse i migliori esempi delle produzioni drammatiche da tutto il mondo. L'origine e il fine di questo ambizioso florilegio furono illustrati nel testo intitolato *Manifesto d'associazione. Teatro di tutte le nazioni e di tutti i tempi*, rimasto manoscritto e datato 22 dicembre 1838[510].

Desideroso di offrire un'opera che riuscisse «a far risorgere la gloria dell'italica scena», Zappoli, che si autodefinì «amico delle lettere e del teatro», ammise di meditare su questo progetto da «molti anni». Riflettendo intorno alla produzione drammatica realizzata «dai tempi d'Eschilo e d'Aristofane sino ai nostri giorni», individuò, quali opere «atte a soddisfare veramente la ragione e il piacere», un centinaio di drammi, tra commedie e tragedie. Intendendo dare vita a un compendio drammatico che fosse una selezione di modelli esemplari, assicurava che la sua non «sar[ebbe stata] una di quelle raccolte di cose teatrali ove si comincia coi classici e si finisce coi pessimi componimenti», e garantiva che i testi selezionati sarebbero stati tutti dei capolavori: «in questa uniremo […] i capi d'opera di otto teatri non mai trattati né pubblicati […] vale a dire i teatri Danese, Olandese, Polacco, Russo, Turco, Indiano, Chinese, Americano». L'obiettivo era quello di offrire una rosa di testi «che più rappresent[assero] i costumi della Nazione, i vizi, le virtù, i difetti […] del tempo in quando il componimento fu scritto, del tempo che si vuol rappresentare. […] si avrà in azione una storia dei […] costumi di tutti i popoli». La scelta delle opere non sarebbe stata arbitraria ma nell'operarla Zappoli si sarebbe fatto guidare dalla «storia universale e dal gusto de' dotti», e avrebbe incluso anche dei testi frammentari, qualora l'opera nella sua interezza fosse andata perduta, e alcune composizioni inedite che «vergognosamente [giacevano] in varie biblioteche d'Europa a danno espresso dell'arte drammatica e a detrimento della gloria delle nazioni». Assicurava inoltre che i testi stranieri sarebbero stati tradotti «nell'idioma italiano dai migliori letterati della Penisola».

Ma perché il significato della raccolta non venisse frainteso e non si guardasse ad essa solo per avere un repertorio pronto di testi da imitare o da mettere in scena, sarebbe stata arricchita con una serie di compendi ed analisi critiche relativi alla storia del teatro, con tanto di biografie degli autori più illustri, all'utilità dell'arte drammatica e alla sua buona composizione, alle regole della recitazione e alla formazione degli attori e degli artisti in genere[511].

[510] MRBo, Fondo Zappoli, b. 3.

[511] Per non appesantire il testo ma per dare comunque conto dell'imponenza dell'opera, si cita ora la parte relativa a tutti i testi critici con cui Zappoli avrebbe voluto arricchire la raccolta: «Nella prima parte un compendio della storia critica dei teatri e di tutti i tempi e di tutte le nazioni, e un compendio storico della musica. Biografie di poeti classici

Alle righe conclusive del *Manifesto*, l'autore affidava infine l'utilità e il senso profondo di quest'ambiziosa opera:

> Si chiude l'opera coll'additare i mezzi da usarsi per far risorgere il teatro italiano e d'ottenere col massimo diletto il miglioramento degli uomini e la maggior possibile felicità delle nazioni.
>
> Dall'idea che in piccolo abbiamo dato dell'opera ugualmente si deduce che questa raccolta non solo è utile agli autori drammatici, ai comici, agli scrittori delle tragedie liriche, ai compositori della musica relativa, ai ballerini, ai funamboli, ai cavallerizzi, ai pittori e scultori, e ai dilettanti di ciascuna di queste arti, ma ad ogni classe di persone poiché a tutti è necessario l'apprendere di ben leggere o declamare.
>
> In questa opera l'autore ha posto animo ad incoraggiare gli scrittori e gli attori, acciocché cogli studi e le fatiche loro possano condurre gli uomini a virtù e ne imprimano nel cuore quella santa legge che incessantemente li chiama fratelli e loro infonde uno spirito soave e pien d'amore.

Nonostante questo manoscritto fosse presumibilmente la versione definitiva di una bozza di manifesto associativo e non una semplice raccolta di appunti, e sebbene sull'ultima pagina compaia l'*imprimatur*, entrambi elementi da cui appare certa l'intenzione di Zappoli di dare il testo alle stampe e dunque di procedere alla realizzazione del suo progetto, nulla di tutto questo accadde. Come detto in precedenza, non se ne conoscono le ragioni. Si può comunque immaginare che la monumentalità dell'opera, la quale andava ben oltre la semplice raccolta di testi drammatici e spaziava in un'ampiezza di campi e tematiche decisamente vasta, rappresentasse di per sé un ostacolo; considerate poi le condizioni in cui viveva Zappoli, in costante precarietà economica e sotto stretta sorveglianza dell'autorità, risulta difficile credere che fosse in grado di portare a termine un'impresa editoriale simile senza la possibilità di avvalersi di cospicue risorse economiche né dell'aiuto di collaboratori.

---

drammatici di tutti i tempi e di tutte le nazioni con l'analisi critica alle loro opere. Biografie de' comici illustri sì antichi che viventi, con critiche osservazioni sui medesimi. Biografie de' celebri professori di Musica sì antichi che viventi compositori dei melodrammi coll'analisi critiche delle loro opere. Biografie degli scrittori delle tragedie liriche, dei libretti d'opera coll'analisi critica delle loro opere. Biografie de' celebri musici cantanti sì antichi che viventi e critiche osservazioni sopra i medesimi. Poscia si dissertano le questioni filosofiche e morali intorno la drammatica trattata dai più celebri scrittori; si dettano i precetti dell'arte tratti dall'imitazione della natura e del Bello ideale; in ultimo si mostra il fine e l'utilità dell'arte rappresentativa. Nella seconda parte si tratta dell'arte poetica drammatica, […] si danno le regole per ben comporre la tragedia, la commedia, la pastorale del libretto dell'opera. Si additeranno i mezzi onde poesia e musica meglio s'accendino insieme, e il melodramma, e il melodramma spurio componimento nostro di poesia e musica come è al presente possa rendersi migliore ed utile veramente alla società. Infine si tratta del classicismo e Romanticismo degli antichi e de' romantici viventi scrittori francesi siccome da loro procede il romanticismo moderno e specialmente dal capo della scuola romantica […]. Nella terza parte si dettano le regole della buona declamazione teatrale, e insieme del ben leggere o recitare qualunque componimento sì in prosa che in verso, inoltre i precetti della Mimica […] e per facilitare all'attor drammatico l'apprendimento della mimica sensata e naturale si dettano i principali ritratti sì fisici che morali dei diversi caratteri degli uomini, e delle diverse passioni, da cui vengono agitati, e si mostra quali siano gli atteggiamenti, i gesti, i moti più abituali […] d'ogni uomo all'indomato ad una tale passione […]. Finalmente, quale sia l'educazione che si dovrebbe dare ai comici agli autori delle tragedie liriche ai compositori della musica, ai cantanti, agli artisti ginnastici d'ogni genere, prima che fossero ammessi ad esercitare queste arti, e per che modo renderli eccellenti artisti, ed utili coll'arte loro all'umanità».

La sua situazione già incerta venne ancor più compromessa dalla partecipazione alla «battaglia di carta» scoppiata attorno alle predicazioni del padre barnabita Ugo Bassi[512]. Durante la quaresima del 1840, si scatenò a Bologna questo scontro fatto di scritti, sonetti ed epigrafi pro e contro il noto predicatore, il quale, per via delle sue posizioni liberali e del suo stile declamatorio molto teatrale e passionale, si era reso inviso a molti. Se parte della cittadinanza, quella più conservatrice, si schierò contro il barnabita, Zappoli prese parte alla sua difesa[513]. L'adesione attiva allo scontro non rimase per lui priva di conseguenze: tornato nuovamente al centro dell'attenzione della polizia, subì ulteriori controlli e perquisizioni che, nel 1841, sfociarono in un breve arresto[514].

Dopo questo episodio, non passò molto tempo perché Zappoli, con la sua famiglia, decise di espatriare in terra toscana. Non sappiamo come riuscì ad ottenere i permessi necessari al trasferimento oltre confine[515], quel che è certo è che i tre partirono da Bologna nell'aprile del 1842 con passaporto regolarmente rilasciato, firmato sia dal Cardinal Legato Spinola sia dal Cavalier Curzi, allora Direttore di polizia[516]. Giunto a Firenze, Zappoli cercò ancora una volta le basi per il suo sostentamento nell'attività teatrale.

Quale prima strada, tentò di ottenere guadagno attraverso la pubblicazione e la vendita di un volume contenente quattro testi drammatici scritti nel corso degli anni precedenti e, da quanto risulta, mai messi in scena né dati alle stampe. Poco dopo il suo arrivo nel Granducato, già nel 1842, il volume era in vendita al prezzo di un fiorino «presso i principali libraj» della capitale toscana[517]. Se non possediamo dati sull'esito delle vendite della raccolta, possiamo comunque immaginare che essa andò incontro ad un grado di diffusione sufficiente se non per arricchire l'autore almeno per farlo conoscere. La minima notorietà procuratagli dalla divulgazione dei suoi testi, unita all'aiuto fornito dalle conoscenze nell'ambiente fiorentino che presumibilmente possedeva ancor prima di espatriare, determinarono uno slancio della sua attività drammaturgica. Dal 1843, si osserva infatti l'infittirsi della rete di relazioni stretta da Zappoli all'interno dell'ambiente letterario-teatrale toscano e, parallelamente, un significativo progresso nel suo esercizio di scrittore drammatico. Non secondario nel determinare tale crescita fu il sostegno offerto al bolognese da parte di Giovan

[512] Sulla figura di Ugo Bassi si rimanda alla voce redatta da M.L. Trebiliani, *DBI*, vol. 7 (1970). Sulla "battaglia di carta", di cui ha coniato anche il nome, si veda U. Beseghi, *La formazione patriottica in Ugo Bassi: il quaresimale del 1840 in San Pietro a Bologna*, in «Rassegna storica del Risorgimento», maggio 1939, pp. 550-560. Pagine su Bassi sono presenti anche in E. Francia, *Il nuovo Cesare è la patria. Clero e religione nel lungo quarantotto italiano*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., in particolare pp. 439-441.

[513] Alcuni sonetti diffusi nel corso della "battaglia" sono raccolti nel volumetto intitolato *Prose e poesie* (che appare come una sorta di Rubrica ordinata per tematiche), conservato in MRBo, Fondo Zappoli, b. 2.

[514] *Cenni biografici*, cit., p. 2.

[515] Marina Calore ha ipotizzato che intervennero a suo favore, presso le autorità, personalità quali Emilio Loup e Francesco Sampieri, ma si tratta solo di un'ipotesi; cfr. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 77-78.

[516] Queste informazioni sono contenute nel *Voto di verità*, documento scritto anni dopo per chiedere la concessione della grazia in seguito a un'altra condanna, conservato in MRBo, Fondo Zappoli, b. 4, f. 21.

[517] Da una locandina conservata *ivi*, b. 6, f. 1. I testi raccolti erano i tre drammi *Annibale Bentiboglio, Virginia Galluzzi, La gratitudine*, e la tragedia *Ottone*.

Battista Niccolini, il quale si fece promotore di una sottoscrizione a suo beneficio[518]. La sottoscrizione, nella quale l'intellettuale toscano compariva come primo firmatario, enunciava[519]:

> i sottoscritti, mossi dal vivo desiderio di incoraggiare chi sia capace d'arricchire il Teatro Italiano di nuovi componimenti, avendo riconosciuto nel Dottore Agamennone Zappoli ingegno e sapere che lo fanno atto a ciò, come ne attesta il felice successo di vari Drammi da lui sottoposti al giudizio del pubblico, hanno divisato patrocinare i suoi studj per due anni onde gli sia dato attendervi esclusivamente.

La soscrizione prevedeva che, in cambio del sostegno economico ricevuto, Zappoli si impegnasse a «dare in luce nel lasso de' due anni avvenire, quattro produzioni drammatiche da rappresentarsi in teatro, ovvero da distribuirsi stampate a tutti coloro che a[vessero apposto] la loro firma al presente manifesto».

Mentre eminenti esponenti dell'intellettualità toscana gli accordavano così il loro sostegno, Zappoli riuscì a stringere rapporti con alcuni rappresentanti del mondo attorico locale, e tra il 1843 e il 1845 diverse filodrammatiche, non solo fiorentine, portarono in scena i suoi drammi. Nei teatri della capitale, conobbero l'onore della ribalta *Ottone*, recitato dalla Filodrammatica Fiorentina, alla quale si unirono alcuni membri dei dilettanti Concordi, e *La gratitudine*, scelta proprio da questi ultimi. Altre due produzioni, che risultano tra quelle di maggior successo uscite dalla penna di Zappoli, vennero invece eseguite a Siena, dove gli Accademici Rozzi inscenarono e replicarono il *Dante Alighieri*, e a Livorno, dove i Filodrammatici recitarono il «nuovissimo» dramma *Salvator Rosa*[520]. Osservando la geografia degli spettacoli, si deduce che Zappoli riuscì in breve tempo ad ambientarsi e a muoversi con facilità nel nuovo Stato[521], e forse fu anche grazie a questa capacità di movimento che non faticò a stabilire contatti proficui con alcuni degli attori professionisti che si trovavano temporaneamente di stanza in Toscana. Tra coloro che decisero di mettere in scena i suoi drammi, i primi furono i membri della Compagnia Giardini, Woller e Bellatti, che al teatro degli Intrepidi di Firenze rappresentarono il *Dante Alighieri*. Era il gennaio 1844. Meno di un mese dopo, sempre a Firenze ma al teatro Alfieri, fu la prima attrice Amalia Pieri ad eseguire per la serata a suo beneficio l'*Annibale Bentivoglio*. Al teatro di Pisa, Zappoli fu omaggiato da un attore conterraneo: membro della compagnia Rosa, Raffaele Balduini scelse infatti per la serata a proprio favore la

[518] Che fu un'iniziativa dello stesso Niccolini lo ricaviamo da una lettera di Zappoli a Savino Savini in cui si legge: «lessi al prof. Niccolini un mio nuovo dramma storico che dovea rappresentarsi al Cocomero ma che la censura non approvò. Da questo gli parve che io avessi attitudine alla drammatica e propose di aprire in mio favore una volontaria soscrizione mensile di persone che, per lo spazio di due anni, proteggessero i miei studi», in *ivi*, *Zappoli a Savini*, Firenze, 6 dicembre 1843.

[519] *Ivi*, b. 4, f. 21. Tra i sottoscrittori, insieme a quello di Niccolini, compaiono i nomi di: Pietro Giordani, Niccolò Puccini, Pietro Viesseux, Marchesa Vittoria Torrigiani, Marchese Carlo Torrigiani, Contessa Serego Alighieri, Carolina Ungher Sabatier, Marchese Zappi, Marchese d'Albergo, Salvatore Montecatino e Achille Ascoli.

[520] Questi dati sono forniti dalle locandine raccolte *ivi*, b. 6, f. 1.

[521] Dalla lettera citata alla nota 65 sappiamo che nel 1843 soggiornò per circa un mese anche a Pistoia; in quell'occasione la trasferta fu tuttavia dettata da ragioni di salute.

«nuovissima ed originale» commedia *Il nostro secolo*. Infine, la compagnia Domeniconi, diretta da Antonio Coltellini, accolse nel proprio repertorio *Salvator Rosa*, dramma che fu scritto appositamente per questa *troupe*; anche in questo caso, la *pièce* zappoliana divenne cavallo di battaglia per la serata a beneficio del primo attore, il noto Antonio Colomberti.

Gli anni fiorentini furono senza dubbio un periodo proficuo per il bolognese, la cui attività di drammaturgo non solo crebbe in termini quantitativi[522] ma ottenne anche l'apprezzamento di alcuni attori di fama nazionale e, in qualche caso, un ottimo successo di pubblico. In alcune occasioni, la stima nei suoi confronti si tradusse nella scelta, da parte delle compagnie, di devolvere l'intero incasso della serata in suo favore, come fecero i Filodrammatici Fiorentini con l'*Ottone* o gli Accademici senesi con la prima del *Dante Alighieri*. I Filodrammatici Livornesi, per ringraziarlo della fiducia accordatagli offrendo loro il *Salvator Rosa*, gli dedicarono invece un sonetto[523].

Anche con gli attori professionisti Zappoli stabilì rapporti di reciproca stima, in particolare con Antonio Colomberti. Per l'attore, che portò il *Salvator Rosa* al successo, replicandolo per quattro sere, Zappoli scrisse un altro testo, intitolato *Un episodio delle guerre di Fiandra*. Non sappiamo se questo dramma fu mai messo in scena, ma certamente fu pubblicato e proprio nella versione a stampa compare la dedica dell'autore all'artista, nella quale erano espresse la profonda gratitudine per l'ottimo esito raggiunto dal *Rosa*, insieme alla rinnovata fiducia per l'interpretazione del nuovo personaggio che intendeva affidargli:

> il Poeta crea il dramma; l'Attore continua e compie la sua creazione; il Poeta disegna il carattere, l'Attore lo colorisce, e dà ad esso anima e vita. Così facesti tu del mio dramma: dal nulla, col magistero del gesto e della parola, suscitasti redivivo il Pittore Poeta, che interessò e commosse gli ascoltanti. E ciò perché la mia anima armonizzava colla tua, perché simpatizzavano i nostri sentimenti, i nostri cuori; perché scrissi Salvator Rosa appositamente per te […], perché ti consultai (prima di scriverlo) e del modo di trattarlo e dei mezzi da usarsi per ottenerne il maggior effetto e la più forte commozione nel pubblico;
>
> […] Sei il solo che, col sublime magistero dell'arte tua, possa ritrarne mirabilmente il Protagonista, chè all'amore della drammatica, e agli studi profondi aggiungi la coltura delle lettere, e l'amore di Patria,

[522] Oltre ai primi quattro testi scritti a Bologna e pubblicati a Firenze nel '42, e oltre ai testi che conobbero la scena tra il '43 e il '45 (*Salvator Rosa, Dante Alighieri, Il nostro secolo*), Zappoli scrisse anche *L'assedio di Firenze* e *I poveri e i ricchi*; di quest'ultimo è conservata, nel fondo a suo nome, b. 5, un copia a stampa, nella quale si legge che il dramma fu rappresentato per la prima volta il 13 maggio 1843, ma di questa rappresentazione non sono rimaste tracce. Dell'*Assedio di Firenze* è conservata in b. 1 una versione manoscritta.

[523] *All'autore del dramma* Salvator Rosa, Pittore e poeta*, nell'avvento dell'anno 1845, i Filodrammatici Livornesi a cui egli confidò l'esito dell'opera sua, grati per tanta fiducia in attestato di ricordanza sacravano il seguente sonetto*, s. t., in b. 6, f. 1: Libera ispirazione, aperti campi / Son del tuo genio creator l'impronte / E il patrio amor onde nel seno avvampi / Brilla perenne de' tuoi scritti in fronte. // Qual meraviglia or fia, se eccelse stampi / Orme di gloria; che al Tebaico Monte / Amore patrio t'è scorte, e in mezzo ai lampi / Teco s'asside d'Ipocrene al fonte. // Segui il nobil sentiero, e al tuo disprezzo / D'oltremontana scuola Italia apprenda / Il lascivo a schifar gallico vezzo. // Il fascino crudel che l'incatena / Il tuo soffio diserda, e invitta ascenda / Itala musa sol l'Itala scena.

> senza del quale santissimo affetto non è possibile esprimere i generosi sentimenti di Lancellotto di Berderode[524].

Per Zappoli era fondamentale che, nell'elaborazione di un soggetto teatrale e nello studio della sua messa in scena, scrittore e artista si tenessero «come fratelli la mano»: solo attraverso la ricerca di tale efficace connubio, come avevano fatto lui e Colomberti nella realizzazione del *Rosa*, l'arte drammatica italiana avrebbe potuto «risor[gere] dal suo avvilimento». Altrettanto fondamentale, per la riuscita di un dramma, era il ruolo giocato dall'attore interprete del protagonista: secondo Zappoli, non soltanto egli avrebbe dovuto possedere doti tecniche ed espressive tali da sostenere degnamente il personaggio ma avrebbe dovuto sentire «italianamente», pregio che, «purtroppo», come avrebbe scritto anni dopo, era comune a «pochi comici»[525]. In Colomberti, fornito di tutte queste doti, il bolognese aveva trovato il migliore interprete delle sue creazioni, ma che tipo di drammaturgia era quella prodotta da Zappoli? Di che cosa parlava? A chi si rivolgeva? Quale compito le veniva affidato?

Prima di addentrarci nei testi è bene osservare che durante il periodo fiorentino, Zappoli si dedicò quasi esclusivamente al dramma storico, genere che aveva sperimentato inizialmente con *Virginia Galluzzi* e *Annibale Bentivoglio* quando ancora si impegnava anche nella commedia e nella tragedia; fu negli anni Quaranta che anche lui, come molti altri scrittori, abbracciò pienamente il genere. Escluso dalla sua analisi all'epoca del *Saggio sull'arte del recitare*, il dramma storico fu oggetto di una breve riflessione contenuta nella dedica anteposta alla versione a stampa dell'*Ottone*[526]:

> Il soggetto di un Dramma era da prima un avvenimento pubblico o privato, un punto di vista d'un uomo; ora è la vita intera d'un uomo con tutte le sue contraddizioni e debolezze, or grande or vile, or virtuoso or vizioso, or magnanimo or perfido, come la è in realtà la comune degli uomini […] se la Drammatica ha per fine la correzione dei vizi, fa d'uopo rappresentar gli uomini […] quali veramente sono, or buoni, or tristi, affinché giudicandoli per quelli che sono, ne possa il popolo ritrarre utile insegnamento. Ma anche più oltre si è spinto il Dramma, alla rappresentazione non solo dell'intera vita d'un uomo, ma a quella di un tempo, di una età. Si è prescelto il fatto pubblico e più caratteristico d'un secolo, il fatto che dimostri ed abbracci per se stesso i costumi, le usanze, le superstizioni, i pregiudizi, le passioni politiche e religiose […], e sovra questa vasta tela si è tessuta la vita di un popolo, le glorie e le virtù, i delitti e le superstizioni, il progresso e la debolezza, le opinioni dominanti […].

Capace di dipingere come realmente erano non solo gli uomini ma l'interezza di una società, di un'epoca, il dramma storico diveniva allora il genere che meglio si prestava a parlare al popolo, a trasmettere insegnamenti e valori: «in questa guisa la Drammatica si è innalzata al più utile ed al più

[524] *Un episodio delle guerre di Fiandra*, dramma in tre atti del Dottor Agamennone Zappoli, Tipografia del Vulcano, Firenze, 1845.
[525] *Delle opere di Gio. Battista Niccolini*, cit., p. 94.
[526] *Ottone, tragedia del dott. Agamennone Zappoli*, Tipografia Felice Le Monnier, Firenze, 1842.

vasto insegnamento, la storia, si è innalzata (almeno come tentativo) fino all'ultimo grado della sublimità e dell'utilità, cioè alla scienza umanitaria, allo studio del miglioramento, se non della felicità, dell'umana famiglia». I drammi che meglio esprimevano tutto ciò erano, secondo Zappoli, quelli di Niccolini, il quale, «primo per l'altezza dell'ingegno», «trasmise il savio esempio del dramma, né troppo classico né troppo romantico, in giusti fini il contenuto»[527]. In particolare, l'apprezzamento del bolognese ricadeva sull'*Arnaldo da Brescia*, che giudicò «una delle più mirabili creazioni […] del genio italiano che [fossero] comparse da Dante fino a noi». Dominato da un'idea grande – «l'idea della redenzione d'Italia, e del Risorgimento della Chiesa» – il dramma era un perfetto esempio di «letteratura altamente civile»[528].

Nonostante queste riflessioni siano state scritte nel 1848, è lecito credere che Zappoli conoscesse i drammi di Niccolini già nei primi anni Quaranta, e che da essi, forse, trasse ispirazione. Anche i suoi testi, come quelli del suo benefattore, benché dissimili in termini di valore letterario, erano percorsi da un forte senso civile oltre che da un vivo sentimento patriottico e dall'aspirazione alla libertà.

Di ambientazione medievale e rinascimentale, come da *cliché*, *Annibale Bentivoglio* e *Un episodio delle guerre di Fiandra* erano costruiti attorno alla figura dell'eroe pronto a combattere e a morire per la patria: il patriota bolognese che dava il titolo al primo dramma, che guidò la rivolta dei felsinei contro i Visconti, e Lanciotto di Berderode, personaggio d'invenzione che Zappoli pose alla guida della liberazione della città olandese di Haarlem contro la dominazione spagnola. Figure indubbiamente diverse – retto e pronto a sacrificare anche il suo amore il primo, sregolato e opportunista il secondo – si presentavano entrambi dotati di notevoli qualità militari, grazie alle quali, con onore, si ponevano a capo del riscatto nazionale contro lo straniero. Lanciotto, animato da un profondo amore per la patria, conducendo in pessime condizioni di salute le sue truppe, giungeva a compiere il sacrificio supremo, quasi ottenendo un duplice riscatto, nazionale e personale. Tratti dalla storia letterario-artistica italiana erano invece gli eroi dei due drammi di maggior successo del periodo fiorentino, vale a dire *Salvator Rosa* e *Dante Alighieri*. Rispettivamente ispirati alle biografie del pittore napoletano seicentesco e del massimo poeta nazionale, questi testi non avevano per protagonisti eroi guerreschi, ma figure esemplari la cui grandezza stava tanto nelle loro opere quanto nelle loro vite. Dal ritratto delle loro esistenze emergono con forza altri *topoi* del canone risorgimentale: il richiamo all'unità nazionale e la pace tra gli stati italiani, più volte invocati da Dante nel corso del dramma, il tradimento, incarnato da Corso Donati e attuato dalla decisione dei Priori di far entrare in città Carlo di Valois, e l'esilio, che

[527] *Delle opere di Giovan B. Niccolini*, cit., pp. 2, 3.
[528] *Ivi*, p. 31

accomunò la sorte di Dante e di Rosa. Proprio l'esilio è uno dei temi che Zappoli riuscì a dipingere con maggior nitidezza e passione, forse perché ispirato dalla sua stessa condizione d'espatriato o, potremmo dire, di esule volontario. L'elemento autobiografico in effetti è una componente per nulla marginale della drammaturgia zappoliana, che non si tradusse solo nella sofferenza espressa dai protagonisti per via della lontananza dalla patria[529]; quando Rosa afferma, per esempio: «per le mie opere son cacciato da Roma e invitato, onorato a Firenze… oh colà almeno non si tarperà il volo della mia fantasia, non s'incatenerà il mio pennello»[530], non ci sono dubbi che si tratti di un riferimento personale; o, ancora, sembra alludere alla propria scelta di sacrificare la vita della sua famiglia alle ragioni del patriottismo la dichiarazione di Rosa: «tutti i martiri della verità furono figli, padri e mariti, e se anziché al bene della società non avessero guardato che a quello della propria famiglia, gli uomini non vorrebbero ancora la vita dei bruti?»[531].

L'elemento personale e il riferimento alla realtà presente si palesava anche in un'altra tematica che percorreva i drammi di Zappoli, vale a dire quella artistica. Se da un lato, il richiamo alla ricchezza artistica dell'Italia rappresentava un modo con cui esprimere e, insieme, tenere desto il sentimento patriottico, dall'altro conduceva inevitabilmente a guardare con avvilimento al presente, contro cui si stagliava invece la grandezza passata. Il ruolo dell'artista, o del poeta, è costantemente ribadito, e se Dante o Rosa rivendicavano la necessità di poter compiere la propria opera e di poter esprimere il proprio pensiero liberamente[532], nei drammi di ambientazione contemporanea, il poeta e l'artista si scontravano invece con la difficoltà di affermarsi in una società che pareva non interessarsi al loro genio. Ne *I poveri e i ricchi*, dramma ambientato nel presente, s'incontra Giovanni, protagonista in cui si intravede Zappoli, intellettuale che per le difficili circostanze in cui si trova si vede costretto a svolgere mestieri umili e non adatti alla sua formazione; ma è ne *Il bene e il male del nostro secolo*[533], unica commedia del periodo, che Zappoli affrontava più apertamente il tema dell'avvilimento dell'arte nel secolo presente, con un particolare riferimento anche al teatro recitato[534]. L'amarezza suscitata dal quadro rappresentato – la triste condizione di artisti e letterati

[529] Nelle parole espresse da Dante al momento in cui scopre di non poter rientrare a Firenze, per esempio, emerge chiaramente, insieme a una sentita partecipazione, il convincimento di Zappoli che la condizione dell'esule fosse tra tutte la più dolorosa: «Dunque dopo tanti anni di preghiere e dirò anche d'umiliazioni di rimpatriare nessuna speranza? La dolce fiorentina favella più non risuonerà nelle mie orecchia? …più non vedrò quei lochi beati, ove me sacra è ogni pietra, …ogni pietra ha una memoria? Oh, Guido, nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice della miseria! Oh Guido di tutti i miseri t'incresca; ma abbi maggior pietà di coloro che in esiglio[sic] affliggendosi solamente in sogno rivedono la Patria», in *Dante Alighieri* (copia manoscritta), atto IV, scena III.

[530] *Salvator Rosa* (copia manoscritta), atto IV, scena VI.

[531] *Ivi*, atto III, scena VII.

[532] È di Dante, per esempio, la frase: «libero è il mio pensiero e nessuna paura farò mai ch'io non parli liberamente il vero e che io non compia il mio dovere» in *Dante alighieri*, atto II, scena III. Più lapidario Rosa quando afferma: «l'artista per ispirarsi ha bisogno di libertà», in *Salvator Rosa*, atto III, scena VII.

[533] Questo è il titolo della versione manoscritta; la commedia andò in scena come *Il nostro secolo*.

[534] Il riferimento alla condizione negletta del teatro drammatico si trova quando Federico, povero letterato che cerca di affermarsi, accetta di redigere alcuni articoli per un giornale, scoprendo tuttavia di non poter scrivere la verità ma solo

costantemente attanagliati dalla povertà e dalla mortificazione sociale – è riassunta nel cinico commento che l'autore poneva sulla bocca di Prospero (nome non casuale), editore e libraio: «ai nostri giorni sono in voga illustrazioni, biografie […] enciclopedie, traduzioni di traduzioni […] stampe, vignette, burattini, perché bisogna persuadersi che il nostro è il secolo dei burattini. È inutile lo sbracciarsi con declamazioni o il fare degli eroi. Tutti sono volti all'interesse, al commercio […] il nostro è il secolo mercante»[535]. Ma al disincanto Zappoli contrapponeva la speranza, espressa alla fine della commedia da Augusto, direttore di un asilo infantile, certamente portavoce del pensiero dell'autore: «il nostro secolo non è poi così triste, come si crede, e se ci sono dei mali, vi sono ancora molti beni. Oh le scienze e le arti uniranno tutti i popoli in nodo soave, indissolubile; un'era d'amore e di fratellanza già rischiara il futuro»[536].

Una questione con la quale si intrecciavano tutte le tematiche sinora toccate, e che diventava addirittura centrale in alcuni drammi, è quella sociale. Senza dubbio condizionato dalla precaria situazione economica in cui si era trovato a vivere, Zappoli dimostrava di avere particolarmente a cuore le sorti di tutti coloro che erano privi di mezzi. Non è un caso che in più di un'occasione, l'onta e il sacrificio che i suoi protagonisti, uomini onesti e di saldi principi, si trovavano ad affrontare fossero di carattere sociale[537], né che il tentativo di migliorare le loro sorti fosse operato dall'intervento di un benefattore[538]. Nel ritrarre questi eroi, che immancabilmente erano anche dei ferventi patrioti, Zappoli non trascurava di sostenere alcuni principi a lui cari, come l'egualitarismo sociale, il diritto all'istruzione e all'assistenza pubblica[539].

La sua drammaturgia, che si potrebbe definire patriottico-sociale, era pensata soprattutto per il popolo perché era di popolo che parlava, e come scrisse l'anonimo autore dei *Cenni biografici*, «le

---

quello che gli viene indicato dall'editore-libraio; così, una *troupe* di cantanti che non aveva raccolto altro che fischi ottiene un articolo in cui se ne decantava il successo, mentre un comico che aveva osato esprimersi contro i giornalisti deve ricevere una recensione negativa. E quando Federico si oppone («ma come fare? Se egli è l'idolo del Pubblico, e tutte le sere gli attori sono chiamati sul proscenio?»), arriva pronta la risposta dell'editore: «che monta! I giornalisti, trombe dell'universo, tolgono e danno la fama», in *Il bene e il male del nostro secolo*, copia manoscritta, atto II, scena III.

[535] *Ivi*, atto II, scena III.

[536] *Ivi*, atto IV, scena XIX.

[537] Ne *I poveri e i ricchi*, le sventure di Giovanni cominciano quando viene accusato ingiustamente di furto dal suo padrone di casa e datore di lavoro; cacciato di casa, si ritrova, con la sua famiglia, privo di un tetto e privo di un sostentamento. Salvator Rosa, costretto a fuggire a Roma per non subire le persecuzioni politiche che lo avrebbero colpito nella sua terra natale, si trova a vivere nell'indigenza, faticando a pagare l'affitto e trovandosi costretto a fare umili lavori.

[538] Nei drammi in cui è presente la tematica sociale, non è mai assente la figura del filantropo che si prende a cuore le sorti del malcapitato (Claudio di Lorena nel *Salvator Rosa*, un Marchese ne *I poveri e i ricchi* e ne *Il bene e il male del nostro secolo*). Si può leggere forse anche questo elemento come un riferimento alla vita personale dell'autore, quasi fosse un omaggio a Niccolini e a tutti coloro che l'avevano sostenuto.

[539] Ne *Il bene e il male del nostro secolo*, Federico, il letterato, scrive: «tutti gli uomini sono eguali; che non v'ha differenza tra il ricco il più dovizioso e l'artigiano più mendico, che non v'ha altra distinzione nel mondo, altro merito che il sapere e la virtù», atto I, scena I. Nello stesso dramma, Augusto afferma, riferendosi agli asili infantili: «Oh queste sono benefiche istituzioni ed è pur forza convenire che si progredisce. L'istruzione, l'educazione per tutte le classi, il mutuo insegnamento e premj per qualunque opera virtuosa», atto IV, scena XIX.

sue opere [erano] convergenti sempre ad un punto […] migliorare la condizione delle masse sofferenti, far sentire al popolo la coscienza di se e de' suoi diritti, sospingerlo a civiltà, educarlo a sentimenti di onore, di equità, di patriottismo, di concordia, di amore, di libertà»[540]. Sono parole che ben sintetizzano il senso della funzione educatrice che Zappoli attribuiva alla drammaturgia, funzione che nel suo lavoro assunse chiaramente una duplice veste: nei suoi testi, concetti quali libertà, onore, riscatto si prestavano a una doppia lettura, nazionale e sociale, patriottica e civile. Ma qual era il popolo a cui si rivolgeva? Stando ai contenuti delle sue opere, si è spinti a credere che "il popolo" per il quale scriveva non sia unicamente da individuare nelle classi più povere della società, ma in tutti coloro i quali soffrivano per via delle ineguaglianze, delle ingiustizie, della persecuzione politica; lui stesso «si considerava, anzi era, un elemento soffrente del popolo» e, forse, proprio grazie al suo portato autobiografico riusciva efficacemente a «tradu[rr]e le miserie, i bisogni, e le passioni di questo»[541].

Anche nel moderato Granducato toscano tuttavia l'apertura a certe tematiche non era priva di limiti[542]: attraverso la lettura dei manoscritti, è stato possibile osservare che spesso ad essere oggetto della mano censoria erano proprio le affermazioni di carattere sociale, in particolare quelle che potevano risultare un attacco alle classi dominanti o allo *status quo*[543]. Ne *Il bene e il male del nostro secolo,* per esempio, è stata eliminata la seguente frase, pronunciata da Stefano, artigiano caduto in disgrazia e padre di famiglia: «ho ricorso a dei poveri come me ai miei confratelli legnajuoli, e ne ho cavato sempre qualche cosa, se non altro il buon cuore e la compassione, ma da certi ricchi… nulla! non ci voleva che la malattia mortale della mia povera Teresa che mi trascinasse dalla Marchesa. E che ne riportai? Rimproveri, insulti, disprezzo»[544]; in *Salvator Rosa*, l'affermazione del protagonista «ma se mi togliete le classi che compongono la società che farò argomento della commedia? I regali no, i medici no, i letterati no, gli accademici no, i ricchi no», è stata invece troncata a metà, restando priva di queste parole, forse troppo esplicite: «i poveri no… (cioè i poveri sì; questi sono gli unici che non vi danno il menomo fastidio. Si possono scorticare in

[540] *Cenni biografici*, cit., p. V.
[541] *Ivi*, cit., p. VI.
[542] Un aspetto che caratterizzò la censura dell'epoca erano le sue modalità di applicazione, diverse se non addirittura contrastanti tra uno Stato e l'altro, cfr. M.I. Palazzolo, *I libri, il trono, l'altare*, cit., pp.19-25. Per un quadro sintetico della censura teatrale negli stati preunitari si veda N. Gabriele, *Tra buona sociabilità e avanguardia patriottica. Censura teatrale e costruzione del consenso in età risorgimentale*, in «Memoria e ricerca», 44, 2013, pp. 25-42.Cfr. in generale per la realtà toscana A. Chiavistelli, *Dallo stato alla nazione. Costituzione e sfera pubblica in Toscana dal 1814 al 1849*, Carocci, Roma, 2006; G.D. Bruni, «*Con regolata indifferenza, con attenzione costante». Potere politica e parola stampata nel Granducato di Toscana (1814-1847),* Franco Angeli, Milano, 2015.
[543] I grandi temi oggetto di controllo censorio sin dall'epoca napoleonica erano la morale, la religione, l'ordine pubblico, la monarchia, cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese, Settecento – Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, p. 1110. Cfr. anche M.I. Palazzolo, *I libri, il trono, l'altare*, in particolare il paragrafo intitolato *Gli ambiti del proibito*, pp. 26-35.
[544] *Il bene e il male del nostro secolo*, atto I, scena I.

Teatro, come si fa nel mondo, che non parlano mai, e non c'è pericolo che alcuno li abbia a difenderli»[545]. Invettive di non diverso tenore sono invece presenti nella versione a stampa de *I poveri e i ricchi*. Forse Zappoli, perché il dramma superasse i vincoli della censura pur mantenendo certe affermazioni forti, accolse di firmare una dichiarazione posta all'inizio del testo in cui si legge: «l'autore dichiara di non partecipare alle massime ardite, ed esagerate del suo protagonista, e fa considerare che è l'uomo vinto dalla passione, anzi dalla disperazione, che induce quasi alla pazzia e ad aggredire persino il suo simile»[546].

Insieme alla tematica sociale, gli elementi ad essere oggetto di particolare attenzione da parte dei revisori furono i riferimenti a pratiche contrarie alla morale[547], i richiami, di qualsiasi genere, alla sfera religiosa[548] e soprattutto qualsiasi rimando, più o meno esplicito, a concetti o fatti afferenti la sfera politica. Nel *Salvator Rosa*, non passò il controllo censorio la citazione delle azioni di Masaniello, esempio di rivolta popolare, e con essa la menzione alla gloria che il suo sacrificio avrebbe portato[549]; nel *Dante*, subirono la medesima sorte frasi inerenti all'indipendenza e alla libertà[550]. Da quanto si è potuto osservare, il riferimento alla patria non andava incontro a una rimozione automatica: l'uso del termine "patria" di per sé non era considerato pericoloso; l'intervento si verificava quando il lemma si arricchiva di ulteriori e chiari significati, sia che fossero valori e ideali o il rimando all'Italia stessa[551]. Così, nel *Salvator Rosa*, la definizione di Firenze quale «Giardino d'Italia» venne sostituita con una più neutra «sede delle arti»[552], mentre una parte di dialogo tra lo scrittore Federico e il pittore Carlo, ne *Il bene e il male del nostro secolo*, fu interamente cassato:

Fed: [scrive] Il Santissimo onore di patria…
Car: Zitto per carità. Non parlar più di patria. Pare che tu non sappia scriver d'altro.

---

[545] *Salvator Rosa*, atto IV, scena I.
[546] *I poveri e i ricchi*, dramma in cinque atti del Dottor Agamennone Zappoli, Tipografia del Vulcano, Firenze, 1845.
[547] Ne *Il bene e il male del nostro secolo*, all'atto II, scena V, è stata eliminata una parte di dialogo relativa ad un duello.
[548] Nominare Dio, o citare qualsiasi lemma appartenente al lessico religioso era vietato: nel *Dante Alighieri* fu cancellata infatti questa frase: «Oh Dio! tu sei sfinita; e sì, santo è questo dolore», atto I, scena III; allo stesso modo fu eliminato il riferimento, peraltro negativo, a papa Bonifacio VIII: «le maggiori entrate di Bonifazio[sic] derivargli dalla Francia; e voi Priori credete che a Bonifazio stanno più a cuore gl'interessi di Firenze e non i suoi?», atto II, scena III.
[549] Ginevra, madre del Rosa, esprimeva così la sua preoccupazione per le sorti del figlio, che partecipò attivamente alla rivolta: «caldo sostenitore di Masaniello e dei repubblicani corri pericolo d'essere ognora sacrificato dal partito spagnolo… io ognora pavento che cada Masaniello e che miseramente lasci la vita sovra un palco infame»; e Salvatore rispondeva: «Sovra un palco di gloria, vuoi dire!», *Salvator Rosa*, atto I, scena II.
[550] Un apparentemente innocuo «abbiamo ottenuta la bramata variazione di regime» venne depennato, forse perché ritenuto comunque troppo esplicito, nonostante fosse già la correzione del precedente «abbiamo la sua indipendenza». Poco oltre, si osserva l'eliminazione di un'asserzione patriottica di Dante: «non è fiorentino colui che piange il giorno della libertà della patria», *Dante Alighieri*, atto I, scena III.
[551] Ciò che la censura si preoccupava di proibire nelle opere teatrali era la possibilità che certe scene o elementi potessero originare comportamenti collettivi improvvisi o apertamente sediziosi (M.I. Palazzolo, *I libri, il trono, l'altare*, cit., p. 35), da qui forse deriva l'attenzione a cancellare i riferimenti più espliciti.
[552] *Salvator Rosa*, atto IV, scena VI.

Fed: Alla difesa di essa dee porre ognuno e gli averi e la vita ed io per primo darò il magnanimo esempio[553].

In questo scambio, una pur generica patria a cui i protagonisti si riferivano non appariva come un concetto astratto ma, per via delle parole del letterato, assumeva l'importanza di un valore sacro, in nome del quale era doveroso sacrificarsi. L'ultima frase poi, più che da Federico sembra essere pronunciata dallo stesso Zappoli, che ancora una volta ha calato in uno dei suoi personaggi il proprio vissuto autobiografico.

Nuove vicende, nell'autunno del 1845, fecero sì che realmente e nuovamente la vita del bolognese, e quella della sua famiglia, si trasformassero in esempio di sacrificio. L'insurrezione che scoppiò a Rimini tra il 23 e il 26 settembre, benché risoltasi in un fallimento[554], ebbe ripercussioni sulla vita del drammaturgo: la sommossa romagnola fu infatti progettata a Firenze, città da cui partirono anche molti rivoltosi, e Zappoli, nonostante non avesse partecipato ai disordini, fu sottoposto ad indagine ed imprigionato[555]; forse a causa dei suoi trascorsi, della sua origine romagnola e delle sue conoscenze venne ritenuto al corrente di quanto accaduto[556]. Rilasciato dal carcere, nell'ottobre ricevette una notifica con cui gli si ingiungeva di lasciare Firenze entro tre giorni e, una volta ottenuti i passaporti dall'autorità indicata, di abbandonare i territori del Granducato[557]. Per gli Zappoli cominciò un periodo di peregrinazioni: dopo una breve tappa a Livorno, dove ottennero i documenti per l'espatrio, trovarono accoglienza nei centri dell'emigrazione politica italiana, prima a Bastia e più tardi a Marsiglia. Nel periodo trascorso in Corsica, Agamennone si dedicò ancora una volta alla drammaturgia, e in breve tempo redasse tre drammi storici ispirati alla storia locale: *Pasquale Paoli*, *Il Generale Gaffori* e *Sampiero Corso*[558]. Si tratta di drammi da cui traspira un forte senso di patriottismo e in cui il tema dominante è la lotta per la libertà contro lo straniero occupante. Attraverso le vicende del popolo corso, guidato nelle guerre per l'indipendenza da questi condottieri eroici, Zappoli espresse, come forse mai prima, profondi sentimenti antitirannici e nazionalistici: «la più grande sventura», per un popolo, pronunciava alla fine del dramma Paoli, «è la schiavitù straniera»[559]; ne *Il Generale Gaffori*, l'odio per i dominatori era manifestato così apertamente che l'autore sentì di doversene giustificare nella locandina che annunciava la rappresentazione del dramma:

[553] *Il bene e il male del nostro secolo*, atto II, scena I.
[554] Sulle insurrezioni del 1845, si veda *Degli ultimi casi di Romagna. Riflessioni di Massimo D'Azeglio*, Italia, 1846, e O. Montenovesi, *I casi di Romagna (1845)*, in «Rassegna storica del Risorgimento», VII (1921), pp. 389-426.
[555] «Cessati, o meglio, soppressi i torbidi, venne tradotto in carcere e sottoposto a criminale processo. Dichiarato colpevole fu condannato all'esiglio[sic]», così si legge nei *Cenni biografici*, cit., p. 3.
[556] Marina Calore ha scritto: «è quasi certo […] che Zappoli in Toscana continuò a fare attività politica, a partecipare a riunioni segrete (che in quanto tali, non sono documentabili), a trafficare con stampe clandestine, a spostarsi con facilità sul territorio sotto la copertura della sua ufficiale attività di teatrante», M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., p. 101.
[557] La notifica è citata *ivi*, p. 105.
[558] Le versioni manoscritte dei primi due drammi sono conservate in MRBo, Fondo Zappoli, b.1, f. 13, (*Il Generale Gaffori*), e b.2, f. 2 (*Pasquale Paoli*).
[559] *Pasquale Paoli*, versione manoscritta, atto V, scena IV.

> l'Autore fa preventivamente osservare al dotto e cortese pubblico che nel primo atto i Corsi, oppressi ed avviliti, scagliano invettive contro i Genovesi […] era impossibile tessere un dramma veramente storico, senza vestire i personaggi delle passioni da cui quei tempi erano dominati e specialmente del giusto odio ed abbattimento contro il Governo Genovese, che crudelmente li tiranneggiava. Solo l'obbligo che ha il poeta drammatico di non tradire la storia costrinse l'Autore a versare sui signori Genovesi tutto il vituperio che si sono giustamente meritato[560].

Nonostante anche in Corsica riuscì a scrivere e far rappresentare le proprie opere[561], la condizione economica familiare restava estremamente precaria[562], ragione per cui decise di tentare nuova fortuna a Marsiglia, dove certamente era più forte la presenza di esuli italiani. Nella città francese non restò però molto tempo: l'elezione di Pio IX nel giugno 1846 e la successiva proclamazione dell'amnistia lo avrebbero riportato ben presto a Bologna.

3. Un «attore di tutti e per tutti»: Giuseppe Moncalvo

> Questo è un personaggio che si raccomanda a prima vista. La naturalezza dei suoi lazzi, delle sue lepidezze, la sua arte franca e sicura di promuovere giovialità, di farsi guardare ed ascoltare con una tutta particolare soddisfazione, caratterizzano il nostro Moncalvo per un attore, più che di talento, di genio, tanto più pregevole perché in quella che può essere considerata una maschera, non è ammissibile la mediocrità: bisogna o rinunziarvi affatto, o tendere alla sua perfezione, e tendendo a questa Moncalvo la raggiunse felicemente. […]. Questo teatro ad onta della nemica stagione ha sempre un buon numero di ascoltatori, ed ascoltatori che si compiacciono di applaudire ciò che io stesso trovo plausibile, e riconosco per conseguenza in quei plausi la per me grata conferma de' miei giudizi[563].

Era la primavera del 1831 e «Il censore universale dei teatri» rilevava con malcelato compiacimento che il teatro Re, nonostante la bella stagione, riuscisse a raccogliere ogni sera un numeroso pubblico, richiamato dai frizzi e dalla comicità di Giuseppe Moncalvo. L'attore milanese, prossimo al compimento del cinquantesimo compleanno, si stava apprestando a vivere il periodo più rigoglioso della sua carriera artistica che, a dispetto di una non più giovane età, avrebbe coinciso con i decenni Trenta e Quaranta. La chiave di un così anomalo e duraturo successo è da individuare senza dubbio nella scelta dell'attore di farsi interprete di Meneghino, la maschera milanese con cui, per oltre un trentennio, sarebbe stato identificato.

Dagli anni dell'apprendistato attorico in epoca giacobina, Moncalvo aveva proseguito la sua attività raccogliendo intorno a sé gruppi di dilettanti in diverse città del nord Italia e, in particolare,

---

[560] MRBo, Fondo Zappoli, , b. 6, f. 1.

[561] Dai manifesti raccolti *ivi*, veniamo a conoscenza del fatto che *Il Generale Gaffori* fu messo in scena al teatro di Bastia il 26 febbraio e il 1 marzo 1846, mentre *Sampiero Corso* il 21 marzo. Non risultano rappresentazioni di *Pasquale Paoli*, o non ne è rimasta testimonianza. La compagnia che si impegnò ad inscenare i drammi era una Società di amatori locale, e tutte le rappresentazioni furono date a scopo benefico.

[562] «La Corsica però, non gli presentando quelle risorse di cui aveva mestieri, lo spinse a cercare altre terre», *Cenni biografici*, cit., p. 3.

[563] *Notizie interne*, in «Il censore universale dei teatri», n. 35, sabato 30 aprile 1831.

a Milano, dove diede vita all'Accademia degli Intraprendenti, filodrammatica dilettantistica per la quale si impegnò ad ottenere un vero e proprio teatro[564]. Quando questa compagnia si sciolse, Moncalvo cominciò a calcare tutte le sale minori della città, dall'Anfiteatro dei Giardini pubblici, alla Stadera, al Lentasio, ma anche il Carcano e la Canobbiana, in unione, o alla guida, di diverse compagnie, anche professionistiche, di passaggio nella capitale lombarda[565].

Fu in questi anni che l'attore cominciò a dedicarsi all'interpretazione di Meneghino, scelta che lui stesso avrebbe così spiegato: «essendosi di già esercitato in Milano e in Piemonte col carattere di Meneghino, e vedendo che gli fruttava più interesse ed applausi che recitando in italiano, a poco a poco si tenne al solo carattere»[566]. Se forse inizialmente la scelta fu dettata più da ragioni "di cassetta", come si diceva allora, che da passione, Moncalvo si impegnò con dedizione a perfezionare e a dare dignità al suo personaggio – «staccandosi dal plateale», scrisse, «cercò di nobilitare il carattere colle buone classiche commedie»[567] – introducendolo, «con grande senso della misura»[568], in tutte le commedie previste dal repertorio. I testi in cui inseriva, magari adattandoli, il ruolo di Meneghino, erano in buona parte *pièces* goldoniane o commedie firmate Avelloni, Sografi, Federici, di gran moda agli inizi degli anni Trenta; a queste, si affiancavano testi scritti appositamente per il suo protagonista[569]: così risultano grossomodo strutturati i repertori delle compagnie che guidò, tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo, in società con attori di una certa notorietà quali Antonio Morelli, apprezzato interprete di Goldoni, Adelaide Fabbri ed Ercole Gallina. Proprio in formazione con questi ultimi, Moncalvo intratteneva il pubblico del Re nella primavera del 1831. Da quanto riportato sui giornali, il connubio creato con Gallina risultava efficace e capace di soddisfare i gusti più disparati: «quando si tratta di far ridere, eccolo egli stesso in persona l'impareggiabile Meneghino, e sicuro sempre del suo trionfo; quando si tratta d'interessarci e di commuoverci, ecco il primo attore sig. Ercole Gallina a renderci attenti ed a soddisfare tutti i suoi spettatori. O nell'uno o nell'altro genere questi due soli artisti suppliscono esuberantemente per tutti ad ogni esigenza»[570]. Ma altri elementi concorrevano a rendere gli spettacoli della compagnia Moncalvo intrattenimenti di sicuro richiamo, per esempio, la varietà delle rappresentazioni: alla recita in prosa, il capocomico univa, quando era possibile, il

[564] Si tratta della sala situata nel retro dell'Osteria del Gambero, che proprio per volontà di Moncalvo venne ristrutturata arrivando a comprendere un palcoscenico, due ordini di palchi e il loggione, cfr. P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano*, cit., p. 152-153.
[565] Sui primi anni di attività di Moncalvo si veda G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., pp. 10-14, o, più recente, la ricostruzione di A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario*, in P. Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2007, pp. 171-174.
[566] G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., p. 14.
[567] *Ibidem*.
[568] Questa osservazione è di A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino*, cit., p. 173.
[569] Si vedano i titoli raccolti da S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., pp. 101-103.
[570] *Notizie interne. Rivista degli attuali nostri spettacoli*, in «Il censore universale dei teatri», n.31, sabato 16 aprile 1831.

ballo, il canto o altri generi artistici[571]; tuttavia, era fuor di dubbio che la colonna portante delle serate firmate Moncalvo era Moncalvo stesso: «il suo bel talento sostenuto da una franchezza sorprendente di professione gli assicura bell'arte un credito luminoso, ed una fama sì grandiosa, che la sua presenza basta per invogliare i dilettanti e popolare abbondantemente il teatro»[572]; più sintetico ma dello stesso avviso si pronunciava anche Regli: «basta che siavi egli, egli soltanto, e il teatro è pieno, l'udienza fiorente, il contento generale»[573]. Il sicuro successo che l'attore garantiva ne faceva un protagonista adatto a calcare tutti i palcoscenici della città (eccetto la Scala), e non era insolito che nel corso di una stessa stagione il suo impegno si dispiegasse in più teatri: nella primavera da cui siamo partiti, la sua compagnia non fu solo impegnata al teatro Re, ma anche, in orario diurno, all'anfiteatro della Stadera e, una volta alla settimana, «quando tace[va] la musica», alla Canobbiana[574]; il doppio, o come in questo caso, triplo, ingaggio, avrebbe caratterizzato l'attività di Moncalvo per gran parte della sua carriera.

La capacità, mai indubbia, di attrarre il pubblico spingeva poi le compagnie temporaneamente stanziate a Milano ad ingaggiare l'attore, così da poter inserire il carattere di Meneghino nelle opere del proprio repertorio e garantirsi un buon concorso di spettatori. Si trattava di un impegno non comune, dettato dal costante consenso che Moncalvo suscitava nel pubblico milanese; impegno a cui andò ad aggiungersi, in questi anni, un'intensa attività in qualità di capocomico:

> arrivò a dirigere persino cinque compagnie comiche e drammatiche, le quali agivano contemporaneamente a Milano, o nei dintorni; sotto questo aspetto lo si può considerare un precursore dei famosi *trust* teatrali. Rimaneggiava commedie, le traduceva da altri dialetti e in tutte introduceva *Meneghino*; si occupava anche della amministrazione delle compagnie, non trascurando la parte reclamistica e dettando i "soffietti" pubblicitari per i vari giornali[575].

Moncalvo possedeva dunque spiccate doti manageriali, che non impiegò unicamente nella gestione delle compagnie ma anche, in qualche occasione, nella conduzione dei teatri: negli anni Dieci fu animatore dell'Osteria del Gambero, e ne promosse la ristrutturazione, qualche decennio dopo, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, avrebbe invece condotto il teatro civico della Concordia, sorto per sua iniziativa, e successivamente il teatro della Commenda. Questa attività impresariale non si limitò solamente alle sale situate in Milano: nel 1833, un avviso comparso su «Il censore» annunciava che l'attore aveva preso in appalto, per tre anni, il teatro di Brescia e che chiunque fosse

[571] Cfr. *Notizie interne*, *ivi*, n. 52, mercoledì 30 giugno 1830; *Notizie interne*, *ivi*, n. 36, mercoledì 4 maggio 1831; *Notizie interne*, *ivi*, n. 52, mercoledì 9 giugno 1831.
[572] *Notizie interne. Teatro comico di Milano*, *ivi*, n.17, sabato 27 febbraio 1830.
[573] *Gazzetta teatrale. Milano. Teatro Carcano*, in «Il Pirata», n. 77, venerdì 24 marzo 1837.
[574] *Notizie interne. Teatro re*, in «Il Censore universale dei teatri», n. 29, sabato 9 aprile 1831.
[575] S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., pp. 91.

interessato ad esibirsi su quelle scene, «imprenditori di musica o di prosa, o di qualunque altro genere», avrebbe dovuto prendere contatti con lui[576].

Come dimostra quest'occupazione bresciana, il raggio d'azione di Moncalvo, benché avesse il suo centro nel capoluogo lombardo, si estendeva a buona parte dell'Italia settentrionale. Nel corso dell'anno comico, le trasferte da una città all'altra si svolgevano senza interruzioni, e i suoi innumerevoli spostamenti erano spesso pubblicizzati dalla stampa cittadina[577] – annunciati in anticipo e raccontati negli esiti – quasi che seguendone le tappe, e i successi, si volesse sottolineare la grandezza del personaggio.

Da Torino, meta pressoché immancabile nelle peregrinazioni teatrali di Moncalvo, giunse la notizia di una stagione eccezionale:

> ben meritato premio alle loro fatiche ottennero anche per tutto l'autunno al bellissimo teatro d'Angennes in Torino. Anche ivi, come pertutto altrove, con entusiasmo, acclamato l'egregio Meneghino-Moncavlo, benché per la quinta volta colà ridonato, seppe distinguersi come nuovo, e produrre costantemente il più grande effetto colla sua solita magia di chiamar sempre un uditorio numerosissimo. La folla ebbe quindi egli sempre, e sempre della folla il favore; ma ciò che in lui sopra ogni altra cosa sorprese, fu il disimpegno di due e tutti opposti caratteri nella stessa commedia. Nel *Bugiardo* di Goldoni sostenne […] la parte d'Arlecchino col dialetto e col vestito di questa maschera mirabilmente, trasformandosi poi in altre scene sotto le spoglie e la favella di Pantalone. Questo sforzo d'abilità fu da lui presentato […] all'ultima recita nel *Curioso accidente*, dello stesso padre della nostra commedia, con proprietà di costume adoprandosi nel nobile e sostenuto carattere di Filiberto nell'aspetto e nel linguaggio di Beltramino. L'ammirazione universale scoppiò qui in applausi interminabili e ripetute chiamate[578].

A testimonianza del successo raccolto è rimasto un omaggio poetico tributato a Moncalvo, che la stampa milanese non trascurò di pubblicare:

Vidi di Meneghin l'arte e la possa,
Che a mente ne richiama il grande attore
Del teatro roman gloria e splendore,
Che pur di Tullio l'eloquenza ha scossa.

Del di lui gesto e del parlar commossa
Roma gli rese pari al merto onore:
Fama del genio suo, del suo valore
Fe' Pelio risuonare, Olimpo ed Ossa.

Roscio si vede in Te vivo e spirante,

[576] *Avviso II*, in «Il Censore universale dei teatri», n. 32, sabato 20 aprile 1833.
[577] A titolo d'esempio, si segnala un articolo del 1832, in cui venivano comunicate le tappe del tour che avrebbe impegnato Moncalvo per quasi l'intero anno successivo: in Quaresima e in Primavera sarebbe stato a Brescia, in estate a Milano (alla Stadera), in autunno a Torino e durante il Carnevale a Genova, *Notizie drammatiche*, *ivi*, n. 50, sabato 23 giugno 1832.
[578] *Prospetto generale dei teatri italiani più ragguardevoli che offriranno spettacoli di musica e prosa nell'imminente Carnovale 1831-1832*, *ivi*, n. 101, sabato 27 dicembre 1831.

Oh dell'insubre suolo onore e lume!
Attor mirabil del capo alle piante!

Tu raffiguri in sulla terra un nume,
Sì del decoro ti dimostri amante,
E sì ben rappresenti ogni costume[579].

Riconosciuto attore mirabile, tanto da essere paragonato al grande attore romano Roscio, Moncalvo colpiva senza dubbio per la sua versatilità. Non solo sapeva indossare con maestria i panni di diverse maschere popolari, come dimostrò a Torino, ma era in grado, all'occorrenza, di ricoprire i ruoli più seri: «il Sig. Moncalvo primo e forse unico nel carattere di Meneghino, possiede inoltre un talento capace di distinguersi nella professione anche fuori di quella sfera, ed è un attore finito»[580]. Angelo Brofferio, che al d'Angennes di Torino aveva assistito a una rappresentazione de *La Vestale*, raccontava di come il pubblico fosse meravigliato della bravura del primo attore e che solo dopo alcune scene intuì che a sostenere il ruolo di Decio fosse proprio Moncalvo[581]. La capacità con cui l'attore milanese sapeva interpretare personaggi anche distanti dal suo Meneghino, certamente frutto dell'esperienza acquisita nei primi anni di recitazione[582], si manifestava anche nel repertorio, il quale, sebbene fosse strutturato attorno a dei generi fissi[583], non era estraneo a modifiche né all'inserimento di novità, aspetto che certamente alimentava l'apprezzamento del pubblico[584]. Nel 1845, durante la stagione autunnale al Carcano, introdusse in repertorio persino *Margherita Pusterla* e *Giovanni Maria Visconti*, di fronte ai quali spettatori e critica rimasero particolarmente colpiti[585].

Dal profilo designato finora, l'immagine di Moncalvo che emerge è senza dubbio poliedrica: attore amato dalle platee, dotato di «ottime doti interpretative, ma anche impresario e direttore di compagnie teatrali di grande abilità»[586], attento alle attese e ai gusti del pubblico ma altrettanto attento alle logiche di mercato e al guadagno. Di fronte a un tale ritratto, appare lecito a questo punto domandarsi: perché si è deciso di dedicare queste pagine proprio a Moncalvo? E che ruolo giocò nel diffondere ideali nazionali? Non sono molte le testimonianze scritte di sua mano giunte

[579] *Ibidem.* Il sonetto era firmato da Guido Lorenzo de Alessandri, Regio professore di lingua greca, latina, italiana.
[580] *Notizie interne*, *ivi* n.54, mercoledì 7 luglio 1830.
[581] Cfr. A. Brofferio, *I miei tempi. Memorie di Angelo Brofferio*, vol. XIV, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Torino, 1860, p. 142.
[582] Nella sua autobiografia ricordava come da giovane si era impegnato nel comico quanto nel tragico, ricoprendo i ruoli più diversi, G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., pp. 11-12.
[583] Livia Cavaglieri ha sintetizzato così le linee del repertorio di Moncalvo: commedie di derivazione alta e goldoniana, in cui veniva inserito Meneghino; drammi ridicoli e farse; azioni spettacolose e patetico-romanzesche; repertorio meneghinesco; cfr. L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo, attore politico*, cit., p. 316.
[584] Commentando la conclusione della stagione quaresimale, Regli scrisse che la compagnia di Moncalvo era «migliorata assai, e […] il suo repertorio avvantaggiò non poco dal lato della varietà e della novità. Bravo Moncalvo! Bisogna andare innanzi, e non indietro», *Gazzetta teatrale. Teatro Carcano*, in «Il Pirata», n. 80, martedì 4 aprile 1843.
[585] *Gazzetta teatrale. Teatro Carcano*, *ivi*, n. 45, martedì 2 dicembre 1845.
[586] A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino*, cit., p. 169.

fino a noi, saranno dunque la sua stessa pratica drammaturgica e ciò che ne scrissero i contemporanei a offrirci gli elementi necessari per rispondere a queste domande.

Per comprendere la drammaturgia dell'attore, è necessario conoscerne in primo luogo il suo protagonista, vale a dire Meneghino. Personaggio popolare esistente già nel Cinquecento, la figura di Meneghino tramandato fino a Moncalvo è tuttavia quella creata da Carlo Maria Maggi[587], poeta ambrosiano seicentesco, che nelle commedie dialettali introdusse alcuni caratteri simboleggianti la società dell'epoca. Maggi forgiò un Meneghino che potesse rappresentare il buon popolano milanese, dotato di buon senso e di saggezza, forte di fronte alle sventure e capace di opporsi alla nobiltà corrotta e all'avida borghesia, un personaggio che, nelle commedie, raffigurava la «metafora della coscienza collettiva di Milano»[588], il cui linguaggio era «semplice, genuinamente popolare, ricc[o] di frizzi e di sentenze, mai sguaiat[o]»[589], e la cui lingua era, ovviamente, il milanese.

Questo Meneghino, ereditato prima da Carlo Porta e successivamente tramandato a Moncalvo, era dunque un uomo del popolo, che del popolo metteva in scena vizi e virtù e che come il popolo parlava. Ma è sufficiente tutto questo per spiegare l'enorme successo cui andò incontro l'attore? Altri interpreti prima di lui avevano indossato i panni del carattere milanese ma nessuno ottenne l'epiteto di «eccellente, unico Meneghino»[590]; si ritiene pertanto che a fare del Meneghino targato Moncalvo un massimo protagonista del panorama teatrale milanese concorsero altri elementi, non ultimo lo stile recitativo proprio dell'attore.

Artista d'esperienza, Moncalvo si distingueva per ciò che Livia Cavaglieri ha definito «creazione in proprio dello spettacolo»[591]: le sue performance più che essere frutto della riflessione tra testo e messa in scena, erano costruite su una buona dose di improvvisazione, e si esprimevano tramite una recitazione fortemente corporea. La scelta di fare della propria tecnica recitativa un esercizio in larga parte fisico non fu casuale ma dettata dalla volontà di farsi comprendere dal maggior numero di spettatori: «un artista», spiegò nella sua autobiografia, «deve farsi distinguere ed intendere da più di migliaja di spettatori, e ciò per la maniera di sillabare e di ben pronunciare, per la divisione dei periodi, pei cambiamenti di voce e più di tutto pel lavoro della fisionomia, che è quella che esprime i sentimenti e le passioni»[592]. Se la pronuncia e la declamazione non erano elementi trascurabili, era tuttavia attraverso l'espressività corporea che si trasmettevano i sentimenti, e solo grazie alla fisicità eloquente dell'attore era possibile, per chi non comprendeva la lingua, poter assistere e apprezzare i

[587] Sulle origini di Meneghino antecedenti all'opera di C.M. Maggi, si veda C. Beretta, *Letteratura dialettale milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini ai giorni nostri*, Hoepli, Milano, 2003, p. 117.
[588] *Ibidem*.
[589] S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., p. 53.
[590] *Notizie Interne. Teatro Carcano*, in «Il censore universale dei teatri», n. 36, sabato 7 maggio 1837.
[591] L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo, attore politico*, cit., p. 318.
[592] G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., p. 16.

suoi spettacoli[593]. Anche l'uso frequente che Moncalvo faceva dell'improvvisazione era forse suggerito dalla necessità di attrarre il pubblico, di conquistarlo, adattando se stesso e la *pièce* in scena agli spettatori che aveva davanti. La ricchezza e la versatilità del repertorio poi, a cui si è già accennato, contribuivano a fare di lui un attore adatto a sale e a pubblici diversi, anche al di fuori della Lombardia: «il suo repertorio era eterogeneo quant'altri mai […]. Fra una commedia e l'altra alternava poi la recitazione del *Saul* e della *Francesca da Rimini*, del *Macbeth* o dei *Due foscari*. Ridusse […] qualche commedia del Goldoni e qualcuna ne scrisse lui stesso […]»[594], «ma in tutte le commedie e in tutti i drammi faceva intervenire, appena gli era possibile, il suo caro *Meneghino*»[595]. Nonostante la duttilità di cui Moncalvo era capace, in termini di repertorio e di esecuzione, Meneghino rimaneva il centro della sua azione, quasi il suo *alter ego*, al quale non mancò di conferire un'impronta personale: «Moncalvo identificò se stesso in Meneghino», scrisse un anonimo autore citato da Antonino Bertolotti, «gli diede il suo cuore, la sua pronta e sagace percezione, l'arguzia mordente, lo spirito di ribellione, l'inclinazione alla satira, la tendenza erotica e l'odio indomabile contro tutti gli stranieri in genere, contro gli austriaci dominatori in ispecie»[596].

Al fine di comprendere che cosa portò l'ignoto autore ad affermare che Moncalvo trasmise a Meneghino il suo odio per i dominatori austriaci, è bene ora addentrarsi ulteriormente nella sua drammaturgia, nel suo modo di fare satira, partendo dalla lingua in cui la fece.

Meneghino si esprimeva in milanese: come si è detto, la lingua del popolo; ma il teatro dialettale non era solo questo, non era solo una forma di intrattenimento in un idioma popolare. Esprimersi da un palcoscenico in vernacolo comportava infatti una serie di implicazioni di senso e significato più profonde e complesse. Anzitutto, la semplicità del testo, del dialogo, tipici dei componimenti dialettali potrebbero indurre, oggi come allora, a sminuirne il valore e l'interesse: dietro all'apparente banalità si svela invece «un teatro basato sui segni del tempo e dello spazio in scena, in cui l'opera vera risiede nel personaggio dell'attore»[597]. È una «scena del corpo», ma è anche una scena confusa, «nel senso che ospita al suo interno, alla lettera, [un]a pluralità d[i] voci»[598]. L'attore in scena aveva la facoltà di giocare con la lingua in cui si stava esprimendo e, anziché limitarsi all'uso del dialetto corrente, si spingeva alla mescolanza di più linguaggi. Ha spiegato Paolo Puppa che «spesso l'istrione mostra[va] una tendenza irresistibile a sfoggiare un irresistibile soliloquio polifonico», un plurilinguismo la cui comicità scaturiva da un'«esperienza drammatica, ovvero la paura di non conoscere la lingua dell'altro, ignoranza spesso fonte di atrocità, di umiliazioni e a

[593] Dopo aver enunciato il suo stile recitativo, nell'autobiografia aggiungeva: «ecco perché gli stranieri accorrevano», *ibidem*.
[594] S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., p. 101.
[595] *Ivi*, p. 90.
[596] A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 13.
[597] P. Puppa, *Lingua e lingue nel teatro*, cit., p. 22.
[598] *Ivi*, p. 23.

volte anche di morte»[599]. Un'incomprensione linguistica che, sul palcoscenico, si trasformava in scherno, beffa, riso, fatta com'era di equivoci, malintesi e cattive pronunce. Moncalvo, che aveva colto pienamente la *vis* comica insita nel plurilinguismo, fece dei fraintendimenti linguistici uno degli strumenti prediletti della sua comicità, giocando in particolare con la difficoltà dei tedescofoni ad esprimersi in un italiano corretto e presentandone al pubblico la parodia[600]. Ma lo scherno cui erano fatte oggetto le autorità austriache non si risolveva unicamente nella parodia linguistica. Nelle farse di Moncalvo erano frequenti sketch e battute che miravano a ridicolizzare lo straniero dominante in diversi modi. Eccone alcuni esempi: in una commedia, Meneghino impersonava la parte di un oste che dopo aver accolto nel migliore dei modi tre ospiti reclamanti una stanza, al quarto offrì la stalla: si trattava di un austriaco. In un'altra commedia, gli era stato ordinato di rompere la testa ad un creditore troppo assillante, ma si scusava di non poterlo fare perché la testa era troppo dura: era di una guardia austriaca ed era di legno. Ancora: si rifiutava di mangiare il risotto giallo e nero, i colori dell'Impero; e una sera, dovendosi asciugare le lacrime, prese dalla tasca un fazzoletto tricolore[601]. Siamo di fronte ad una satira elementare, di immediata comprensione, semplice nei contenuti e nei riferimenti, e per questo molto efficace: «egli sapeva gettare [le battute] in pasto al pubblico con arte squisita, destando veri scoppi di risa e applausi»[602].

Contro questa popolare satira antiaustriaca, sembra che la censura mantenesse un atteggiamento di velata tolleranza. Se infatti risulta che talvolta Moncalvo abbia pagato per certe sue affermazioni – lo ha testimoniato per esempio Antonio Ghislanzoni, che scrisse: «il Meneghino Moncalvo, recitando alla Stadera o alla Commenda, si faceva imprigionare regolarmente due volte alla settimana per l'arditezza delle allusioni antiaustriache»[603] – nessuno di questi fermi andò oltre l'ammonimento né si risolse in vero e proprio impedimento della sua attività[604]. Forse le autorità, consce del grande e costante richiamo che gli spettacoli in vernacolo in generale e la presenza di Moncalvo in particolare suscitavano nel pubblico, si preoccuparono di non privare i milanesi di un tale intrattenimento e limitarono il loro intervento. Pur essendo oggetto dell'attenzione della polizia sin dall'epoca napoleonica, le rappresentazioni dialettali ottennero un trattamento peculiare: «al fine di non privare il basso o minuto popolo di certi spettacoli o divenuti suoi propri o più facili a trattenerlo gradevolmente […] si sono tollerati, ma solo pei piccioli teatri, alcuni drammi in dialetto

[599] *Ivi*, p. 27. Puppa ha sottolineato come l'uso del plurilinguismo si sia rafforzato proprio «nell'epoca della drammaturgia rinascimentale-barocca e della Commedia dell'Arte, tempo d'armi forestiere nel nostro paese».
[600] L. Cavaglieri individua tre tematiche prevalenti nella comicità di Moncalvo: allusioni sessuali, messa in ridicolo dei comportamenti militari e, appunto, parodia linguistica, cfr. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo, attore politico*, cit., p. 318 nota 29.
[601] Esempi citati da S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., p. 93.
[602] S. Pagani, *Il teatro milanese*, cit., p. 93.
[603] A. Ghislanzoni, *Racconti politici*, Edoardo Sonzogno editore, Milano, 1867, p. 296.
[604] Bertolotti ha riferito di alcuni arresti e di pendenze in tribunale in cui Moncalvo fu coinvolto, ma si trattava di episodi legati a questioni di carattere economico; cfr. A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, pp. 22-24.

vernacolo, premesso però sempre a siffatti componimenti il più rigoroso esame intorno alle massime del governo e al buon costume»[605]. Anche alla luce del contenuto di questa disposizione, è lecito ritenere che la censura intervenisse sui copioni scritti da Moncalvo al fine di eliminare gli ironici riferimenti ai militari austriaci e ai tedescofoni[606], ma più di una ragione spinge a credere che tali interventi fossero inefficaci. Anzitutto, la comicità dell'attore era, in buona parte, frutto dell'improvvisazione e perciò impossibile da prevenire; in secondo luogo, anche qualora l'attore avesse rispettato la correzione del censore risulta difficile immaginare che il pubblico cogliesse davvero, dietro alla parodia di un militare, come nel caso citato, un francese e non un austriaco; infine, non bisogna dimenticarsi che il dialetto, lingua in cui Moncalvo recitava, non era necessariamente compreso dall'autorità occupante, il che garantiva una possibilità di espressione maggiore rispetto all'uso dell'italiano.

Se la satira che contraddistinse la teatralità di Moncalvo era, come si è cercato di illustrare, di immediato intendimento, più complesso diventa tentare di comprenderne la portata, aspetto cruciale di questa ricostruzione e che merita una maggior contestualizzazione.

A dispetto della semplicità della proposta drammaturgica e della comicità popolare, Moncalvo non era considerato dai milanesi un attore da "piccioli teatri", al contrario: se il successo dei suoi spettacoli era pressoché scontato nei teatri diurni, con ancor più clamore venivano accolti i suoi trionfi nelle altre sale della città; e se il periferico Carcano «riprende[va] vigore» – «quando agisce il nostro meneghino […] non è più un deserto, non è più lontano dal centro della città, e persone d'ogni specie vi accorrono»[607] – anche nei centralissimi Re e Canobbiana l'affluenza e l'apprezzamento non erano da meno: «quando, più al centro della città avvicinandosi questi attori, diedero saggio della loro abilità sulle scene del teatro Re ed anche su quelle della Canobbiana, si accorsero anche i più colti fra gli amatori della commedia, che intangibile lasciando la gloria dell'unico Meneghino, tutto il complesso loro era meritevole della generale approvazione»[608]; quanto poi **«**egli [fosse] generalmente gradito, glielo prov[ava] quel buon umore che ei desta[va] in tutta la platea al suo solo mostrarsi in scena, quanto [fosse] apprezzato il suo giuoco, glielo dic[evano] quelle risate, quegli appalusi, ch'egli sa[peva] meritarsi anche dai più serj suoi spettatori»[609].

[605] *Lettera del Direttore di Polizia al Ministro dell'Interno*, 22 dicembre 1812, citata in P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico,* cit., p. 546. Come ha spiegato Bentoglio, le disposizioni in merito di censura teatrale promulgate in epoca napoleonica rimasero in vigore pressoché immutate fino all'Unità italiana, cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, cit., p. 1110.
[606] L. Cavaglieri ha reperito l'unico adattamento di Moncalvo giunto fino a noi, e ha osservato che l'intervento censorio modificò la nazionalità di un sergente parodiato per la sua pronuncia da austriaco a francese; L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 318, nota 29.
[607] *Gazzetta teatrale. Milano*, in «Il Pirata», n.20, martedì 6 settembre 1842.
[608] *Notizie interne*, in «Il censore universale dei teatri», n.95, sabato 26 novembre 1831.
[609] *Notizie interne*, *ivi*, n.54, mercoledì 7 luglio 1830.

Dell'arte di Meneghino veniva sottolineata in particolare la capacità di farsi apprezzare trasversalmente da tutte le classi: «Ride così a' suoi detti, a' suoi gesti chi l'ascolta a scoperto cielo, ride chi per gustarlo si racchiude fra le pareti della Canobbiana. Viva dunque, e viva prospero costantemente il bravo Moncalvo, che ad ogni ceto di persone sa rendersi egualmente caro, ed anzi coi soli pregj della sua abilità. Bravo Meneghino!»[610]. Alla capacità dell'attore di farsi apprezzare da ogni genere di spettatori, che certo rispondeva allo spiccato gusto dei milanesi per il teatro dialettale[611], andava ad aggiungersi la sua indiscussa bravura: «è pur forza convenire, che per quanto subordinate restar debbano le facezia del Meneghino al decoro della vera commedia, quando un talento riesce d'alzarsi nel suo genere, qualunque esso sia, al massimo grado della perfezione, avrà sempre il vantaggio d'interessare chi sa distinguerlo, ed il diritto di riscuotere i generali suffragj».[612] E mentre la stampa lo paragonava al grande Vestri[613], Angelo Brofferio, che per lui scrisse anche dei testi[614], ne decantava la perfezione – «un attore, nel suo genere, di lui più perfetto io non l'ho mai veduto»[615] – e riconosceva che molti attori, soliti recitare in parti più ambiziose, non avrebbero retto il confronto con il Meneghino Moncalvo: «o quanti attori che calzan coturno e veston manto, debbono umiliarsi dinanzi alla tua maestosa livrea! O quanti Edipi, quanti Eteocli, quanti Filippi, quanti Agamennoni si terrebbero fortunati di essere Meneghini!»[616].

Se il suo eccezionale talento ne faceva un attore adatto ad ogni sala e ad ogni pubblico, il suo naturale palcoscenico restava quello dei teatri popolari: «dell'impero di Meneghino», scrisse «Il Censore», «la residenza più luminosa è l'anfiteatro della Stadera»[617]**.** Ma anche in tale contesto, la sua presenza, costante e familiare, era considerata come qualcosa che andava oltre il semplice intrattenimento: «la scelta delle produzioni più confacenti a quell'uditorio […], i caratteri volgari espressi con tanta verità, lo scopo di risvegliare l'allegria conseguito con tanta accortezza», e soprattutto l'uso del dialetto, «il linguaggio di quell'uditorio stesso, adoprato con tanta arguzia»[618], spinsero i contemporanei a vedere nell'azione scenica di Moncalvo un'azione educativa. Era attraverso la comicità e il buonumore – che «al suo apparire», scrisse Ghislanzoni, «comunicavansi

[610] *Notizie interne, Canobbiana*, *ivi*, n.61, sabato 31 luglio 1830.
[611] Cfr. A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino*, cit., p. 168 e P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., p. 546.
[612] *Notizie interne, I teatri di Milano in luglio ed agosto*, in «Il censore universale dei teatri», n.67. sabato 21 agosto 1830.
[613] «Egli è nel suo posto un vero Vestri», si legge in *Gazzetta teatrale. teatro Re*, in «Il Pirata», n. 21, venerdì 11 settembre 1840; «se vale fra i meneghini quanto Vestri fra i caratteristi, sa mostrarsi eziandio in ogni altro a lui conveniente esercizio commendevolissimo professore», in *Notizie drammatiche*, in «Il censore universale dei teatri», n. 50, sabato 23 giugno 1832.
[614] Cfr. E. Bottasso, *Angelo Brofferio*, in *DBI*, cit., vol. 74 (1972).
[615] A. Brofferio, *I miei tempi*, cit., p. 138.
[616] Lo scrisse in articolo comparso sul suo «Messaggiere torinese», nel numero del 10 ottobre 1835, citato in A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 27.
[617] *Notizie interne. Rivista degli attuali nostri spettacoli*, in «Il censore universale dei teatri», n.31, sabato 16 aprile 1831.
[618] *Ibidem*.

allo spettatore come una favilla elettrica» – che l'attore «istruiva il popolo alla buona e sana morale»[619]. In effetti, come avrebbe scritto nei *Cenni drammatici*, Moncalvo considerava il teatro «scuola del buon costume»[620], e riconosceva nella buona commedia il mezzo migliore attraverso cui trasmettere valori e ideali, facendo della «velata satira» e dei «ben concisi epigrammi» gli strumenti prediletti attraverso cui, tramite le sue rappresentazioni, «castigare il vizio, far trionfare la morale»[621]. Centrale, in quest'operazione, fu la nobilitazione di Meneghino, trasportato da maschera a carattere e liberato da ogni riferimento all'osceno e al triviale; azione già avviata da Maggi[622], fu rinforzata dallo stesso Moncalvo, il quale non smise mai di rivendicare e sostenere l'elevazione del suo protagonista a vero carattere milanese[623] .

A rinforzare la sua immagine di educatore contribuì anche il ruolo di maestro di teatro che rivestì lungo il corso della sua carriera. Nello svolgere, in innumerevoli occasioni, l'incarico di capocomico o di direttore di compagnia ebbe infatti sotto la sua guida moltissimi giovani attori, tanti dei quali sarebbero diventati degli artisti di primo piano se non di fama nazionale e più. Tra i nomi noti si possono contare Fanny Sadowski, Luigi Bellotti Bon, Antonietta Robotti, fino ad arrivare a Ernesto Rossi e Adelaide Ristori, la grande attrice che nel corso degli anni Cinquanta avrebbe ottenuto la consacrazione parigina. Proprio lei ricordò il maestro con queste parole: «sebbene […] dovesse parer strano per essere Moncalvo un famoso Meneghino, pure aveva tale intelligenza ed era così profondo conoscitore dei veri precetti dell'arte, che i suoi insegnamenti erano ammirabili»[624]. Per le sue qualità di istruttore Moncalvo venne paragonato a Gustavo Modena[625], attore col quale il raffronto non si limitò alla formazione degli allievi: da «Il Pirata» i due vennero eguagliati nella loro grandezza d'interpreti[626], e Ghislanzoni li definì entrambi «operosi educatori del popolo italiano o piuttosto due attori politici rivoluzionari»[627]; Bertolotti, che forse si

[619] A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, Casa editrice Sonzogno, Milano, 1930, p. 75.
[620] G. Moncalvo, *Cenni drammatici*, in Id., *Autobiografia*, cit., p. 24
[621] *Ivi*, p. 7.
[622] Beretta ha spiegato che «Maggi pre[se] le distanze dalla Commedia dell'arte, in particolare dal volgare e dall'osceno che ne sono le manifestazioni deteriori; conserva[ndo] però della tragedia la serietà di intenti, la moralità del fine, il testo scritto in ogni sua parte, la sentenziosità del dialogo; della commedia la vivacità dei personaggi», C. Beretta, *Letteratura dialettale*, cit., p. 123.
[623] Nella sua autobiografia scrisse in proposito: «alcuni invidi comici per detrarre ed avvilire il carattere del Meneghino, gli diedero il titolo di maschera. Oh, stolidi, ad un carattere burlevole nazionale date il titolo di maschera? Ammesso questo, il caratterista, il brillante della giornata e tutte le parti giocose, mammi e servi sciocchi, saranno maschere perché fanno ridere? Allora tutte le commedie in dialetto veneziano scritte dall'immortale Goldoni che si rese tanto celebre, sommo, ove non vi entrano le vere maschere, si dirà una commedia di maschera?», G. Moncalvo, *Autobiografia*, cit., p. 12.
[624] Cit. in A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 28.
[625] «La loro scuola tendeva a dare coll'esempio e col precetto la naturalezza degli allievi, secondo gli istinti e doti artistiche di ciascuno»: così ha scritto A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 74.
[626] Mentre agivano nella stessa stagione uno al Re e l'altro Carcano, sul periodico si lesse: abbiamo in Milano due attori, che nel loro genere sono i primi dell'età nostra, Gustavo Modena e Giuseppe Moncalvo, in *Gazzetta teatrale. Milano. Cronaca della scorsa settimana e qualche cosa di questa che corre*, in «Il Pirata», n. 24, martedì 20 settembre 1842.
[627] A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, cit., p. 75.

lasciò guidare da questa definizione del lecchese, cercò di delineare le affinità, pur con i dovuti distinguo, che contraddistinsero i due nella loro azione di educatori politici del popolo:

> Modena […] cercava nelle sue recite quei caratteri, quelle situazioni, quei sentimenti e quei discorsi che legavano la storia antica con le condizioni deplorevoli dell'Italia. Le sue allusioni erano comprese dal ceto istruito e agivano potentemente sulla gioventù, aumentando le file dei cospiratori. Moncalvo odiava i tedeschi, oppressori della sua patria, e comunicava e teneva vivo l'odio e il disprezzo nella plebe con mordaci motti, significanti gesti e volgari emblemi di libertà per ottenere in tempo propizio lo sfratto dello straniero. Modena lavorava politicamente nella tragedia, nel dramma fra le classi elevate; Moncalvo faceva lo stesso lavorio nella commedia, nella farsa tra le masse popolari, che sono la maggioranza[628].

In una recente ricostruzione, Livia Cavaglieri ha voluto smentire o, perlomeno, ridimensionare il ruolo di educatore politico svolto da Moncalvo così come traspare dalle parole appena citate di Bertolotti. La studiosa, ripercorrendo la vicenda artistica dell'attore, ha tentato di valutarne la valenza politica, concludendo che tale valenza è il risultato di una costruzione fatta e trasmessa da terzi più che la reale sostanza della pratica attorica di Moncalvo[629]. A supporto di questa tesi, Cavaglieri ha sostenuto la mancanza di testimonianze relative alla partecipazione attiva di Moncalvo ad una qualche azione cospirativa e, più in generale, ha fatto sua l'opinione secondo cui «quasi tutti gli attori popolari, e soprattutto i comici, sono stati «politici» nella capacità di rappresentare gli umori sociali di determinate classi ma mai per avere aderito a ideali o a istanze politiche»[630].

Anche alla luce di questa posizione, è giunto il momento di rispondere alla domanda che abbiamo posto a inizio del paragrafo: Moncalvo fu effettivamente un *teatrante per il Risorgimento*? O fu semplicemente un «arguto utilizzatore di quel simbolo di antagonismo al dominio asburgico che era il dialetto»[631]?

Senza dubbio ottenere i suffragi del pubblico e garantirsi un profitto certo furono preoccupazioni costanti nella carriera di Moncalvo: il suo instancabile impegno, dispiegato in qualità di capocomico, di impresario di teatri, oltre che di attore, ne è forse la dimostrazione più lampante. Del resto, non si deve dimenticare che l'attore, privo di istruzione, non poté contare su altre forme di sostentamento al di fuori della sua attività artistica, e che come la maggior parte dei comici visse una vita nomade e sulla china della costante incertezza economica. Ma, anche appurato questo aspetto, è davvero così importante stabilire se le scelte di farsi voce del teatro dialettale milanese e di fare della satira antiaustriaca una cifra della sua drammaturgia furono dettate da semplici ragioni di guadagno o da un reale intento politico?

---

[628] A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., pp. 73-74.
[629] Cfr. L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo: attore politico*, cit., pp. 320-322.
[630] *Giuseppe Moncalvo*, in «Achab», supplemento di «Scena. Rivista di teatro popolare», 1, 1981, p. 2, cit. *ivi*, p. 320.
[631] L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo: attore politico*, cit., p. 321.

Come si è cercato di illustrare in queste pagine, la prassi artistica di Moncalvo assunse un valore al di là della semplice rappresentazione di un carattere teatrale locale, e furono i suoi stessi contemporanei ad attribuirgli tale valore, riconoscendolo quale educatore del popolo e, nel contempo, «rappresentante [de]l vero popolo milanese»[632]. Se in veste di educatore, il popolo a cui si rivolgeva era quello delle classi più basse della società, quello di cui fu assurto a rappresentante coincideva con l'intero popolo di Milano, senza distinzioni di ceto; un popolo che trovava identità nella lingua comune, nel dialetto di Meneghino. L'uso del vernacolo, nel quale l'identità milanese trovava voce e si riconosceva, consentiva la possibilità di muoversi in uno spazio difficilmente accessibile allo straniero occupante senza tuttavia porsi in conflitto con la lingua e l'identità italiana: di Meneghino si scrisse che «era milanese ma dimostrava sentimenti italiani»[633] e il suo interprete, pur essendo elevato a rappresentante del popolo ambrosiano, era considerato «un ardente patriota»[634].

Furono probabilmente gli eventi stessi, con l'avvicinarsi degli anni più caldi del Risorgimento, a far sì che l'uso del dialetto venisse percepito come un atto politico e che la satira antiaustriaca fosse letta come azione manifesta di patriottismo, a prescindere dalle reali intenzioni di Moncalvo. In un'epoca in cui l'idea di nazione necessitava di simboli, miti, immagini che la sostanziassero, anche narrazioni estremamente elementari come quelle dell'attore milanese erano in grado di rispondere al senso di attesa del pubblico e, a loro volta, contribuire ad alimentare un sentimento nazionale. Certo, il pubblico più adatto ad accogliere questa spicciola satira antiaustriaca era quello popolare, ma Moncalvo, grazie alla «maestria» che lo contraddistinse nel «vest[ir]e il dialetto milanese» fu eletto «attore di tutti e per tutti»[635], e agli occhi di tutti, dunque, acquistò una funzione di simbolo.

Forse Moncalvo scelse davvero di impersonare un certo tipo di drammaturgia spinto da ragioni di sussistenza o di mercato ma, per quanto si è scritto, ritengo che meriti il suo posto tra coloro che, dal palcoscenico, agirono per la nazione.

Nel corso del Quarantotto non sarebbe salito sulle barricate, ma la sua azione di attore continuò ad avere presso i milanesi un significato politico, e Meneghino stesso sarebbe diventato uno dei simboli della lotta contro la straniero.

[632] B., *Gazzetta Teatrale. Milano. Teatro Carcano*, in «Il Pirata», n. 73, venerdì 12 marzo 1841.
[633] *Maschere Italiane. I volti della commedia dell'arte*, Giunti, Firenze, 2002, p. 118.
[634] Lo definì tale Pier Antonio Curti che con l'attore aveva un rapporto di conoscenza diretta, cit. in A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 32.
[635] B., *Gazzetta Teatrale. Milano. Teatro Carcano*, in «Il Pirata», n. 73, venerdì 12 marzo 1841.

4. «Quando si ha un animo forte, conviene operare, scrivere o morire»: Savino Savini[636].

Terzo e ultimo personaggio di questa piccola galleria di teatranti è il bolognese Savino Savini. Avviato dal padre sin da ragazzino alla pratica di attore dilettantistico, ben presto scoprì di prediligere la penna al proscenio. La passione per la scrittura drammatica prese slancio in concomitanza della rivoluzione del 1831, traendo forse ispirazione proprio dal clima di libertà che si respirava a Bologna in quei mesi concitati. Come si è ricordato nel paragrafo dedicato, furono molti i bolognesi che si impegnarono nella scrittura di inni, sonetti, composizioni teatrali, semplicemente spinti dall'entusiasmo di quei giorni[637]; non stupisce allora che anche il giovane Savino sentì il medesimo desiderio: «tutti componevano qualcosa di liberale», avrebbe ricordato nelle sue memorie, «a me pure nacque tal voglia e scrissi un capriccio comico»[638]. Questo testo, di cui non è rimasta traccia, non fu la prima composizione teatrale prodotta da Savini: ad inaugurare la sua carriera di drammaturgo fu una farsa intitolata *Oh, che paura!* risalente all'anno precedente. Fu nel corso della rivoluzione, stimolato forse dall'eccitazione così come dalla presenza in città della compagnia Modena, che decise di sottoporre il suo primo lavoro al giudizio di un attore di esperienza. Andò dunque da Giacomo Modena[639], facendosi «conoscere qual figlio di quel Savini che fu Presidente della Compagnia Sinevergeti». Nonostante Modena «accettò volentieri di osservare la farsa», «la settimana seguente […] disse che in quel tempo non poteva assolutamente farla rappresentare dai suoi comici»[640]. Se la ragione addotta dal capocomico nel declinare l'offerta fu lo studio di una nuova tragedia di Paolo Costa, il vero motivo del rifiuto si può forse individuare nella natura stessa del testo di Savini. Si trattava infatti di una breve farsa, capace certamente di suscitare il riso, ma priva di quegli elementi che avrebbero saputo accalorare il pubblico, abituato com'era, in quel particolare momento, ad essere sollecitato da richiami più o meno espliciti alla lotta nazionale. Forse Modena reputò la farsa poco adatta alle circostanze e al di fuori di quello che era diventato l'orizzonte di attesa del pubblico bolognese.

Con la fine della rivoluzione e la partenza della compagnia Modena, non si esaurì la vena drammaturgica di Savini: mentre si dedicava alla creazione di nuove produzioni, perseverò infatti nella ricerca di qualche personalità interessata a metterle in scena. Si accostò così a Luigia Petrelli, attrice e capocomica temporaneamente in città, alla quale offrì *Oh che paura!* e *La Camera magica*,

[636] La citazione riportata nel titolo, che apparterrebbe al conte Santorre di Santa Rosa, è stata ritrovata, manoscritta, nelle carte di Savini.
[637] Cfr. *supra*, pp. 48-49.
[638] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. 1, Memorie, f. 1, Capitolo 4.
[639] Nel breve articolo di Giovanni Natali, *Un patriota bolognese del risorgimento Savino Savini*, in «Bollettino del Museo del Risorgimento», Bologna, a. I, 1957, n. 1, è indicato che Savini sottopose la sua farsa a Gustavo Modena, ma a me sembra chiaro, dalle sue Memorie, che fu Giacomo a ricevere lo scritto. Inoltre, in qualità di capocomico, era proprio Giacomo a decidere quali opere andassero messe in scena e quali no.
[640] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f. 1, Capitolo 4.

entrambe farse, le stesse che consegnò anche a Camillo Querzoli, primo attore dei Filodrammatici del Teatro Loup; se quest'ultimo volle aiutare il giovane drammaturgo in erba – «mi presentò le osservazioni che aveva fatte alle commedie», scrisse in proposito Savini, «che trovai giustissime, e giunto a casa, mi applicai onde correggere»[641] – non risulta che i Filodrammatici né la compagnia Petrelli rappresentarono mai le farse ricevute. Ma la presenza costante di buoni attori sulla piazza bolognese non fece che rinnovare la dedizione di Savini: ricco di nuovi testi, si presentò a Francesco Augusto Bon, capocomico della compagnia Goldoni, e a Luigi Domeniconi, direttore della compagnia a suo nome, entrambi considerati tra i massimi attori italiani. A Bon offrì quattro testi[642] prima di consegnarli una nuova farsa, scritta appositamente per la sua compagnia, dal titolo *Chi è più matto*; il testo piacque e il capocomico promise che l'avrebbe messo in scena. Programmato per Bologna, come avrebbe voluto l'autore, venne invece rappresentato a Milano, al teatro Re, nell'autunno 1832, ma l'esito non fu dei migliori: come riferì Bon in una lettera a Savini, il riscontro del pubblico alla sua farsa fu «cattivo»[643]. Domeniconi, da parte sua, dopo aver accettato di esaminare *L'ingrato punito* lo restituì senza metterlo in scena.

Nonostante le difficoltà incontrate nel far accogliere le proprie creazioni alle compagnie drammatiche e un esordio sulle scene non proprio brillante, Savini continuò anche negli anni seguenti a produrre testi teatrali; realizzati sulla scia di un'improvvisa ispirazione[644] o studiati più lungamente, venivano regolarmente sottoposti alla lettura di amici e conoscenti legati all'ambiente teatrale locale. Ma la carriera di autore drammatico si stava rivelando un percorso di difficile realizzazione, attraverso il quale avrebbe faticato a guadagnarsi da vivere, ragione per cui il padre lo indirizzò verso gli studi accademici[645].

Iscrittosi alla Facoltà di Matematica, in quegli anni cominciò a frequentare personalità politicamente impegnate, in particolare Giuseppe Camillo Mattioli[646], studente della facoltà di Legge col quale strinse un'amicizia duratura, e Giuseppe Galletti. Senz'altro, l'esperienza di suo padre nelle vicende politiche cittadine, e le sue conoscenze pregresse, legate anche all'ambiente dilettantistico cittadino (pensiamo a Orioli e Zanolini), furono i primi contatti che Savino ebbe con il mondo e con il pensiero liberale, ma è lecito pensare che proprio nel periodo della formazione

[641] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f. 1, Capitolo 4.
[642] I testi sono *Adele*, *Più basso ossia il fazzoletto e la casa*, *Gli avari* e *L'ingrato punito*.
[643] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f. 1, Capitolo 2.
[644] È lui stesso a riferire, in più di un'occasione, che scrisse un testo in pochi giorni o in pochi ore, *ivi*.
[645] Ha scritto in proposito: «mio padre [mi diceva] che [dal]l'occupazione mia principale, essendo quella della commedia, non [avrei] mai [avuto] un utile e che non [sarei mai stato] stimato più di un poeta comico perciò mi suggeri[va] di studiare più le matematiche», in Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f. 1, Capitolo 2.
[646] Sulla figura di Camillo Giuseppe Mattioli si rinvia alla voce redatta da F. Tarozzi, *DBI*, vol. 72 (2008) e G. Natali, *Il patriota bolognese Giuseppe Camillo Mattioli, 1817-1893: notizie biografiche e bibliografiche*, Stabilimento Tipografico Felsineo, Bologna, 1931.

universitaria formò il suo credo politico, nonostante dalle sue carte e dalle sue prime opere non emerga mai.

In questa fase, l'attività drammaturgica non venne abbandonata, al contrario, cominciò a dare qualche frutto. Nel 1836, inviò diverse commedie all'Accademia di Incoraggiamento fondata da Zappoli ma tale strada non ebbe sbocchi poiché, come sappiamo, l'istituzione «non [ebbe] permesso governativo e [morì] sul nascere»[647]. Nello stesso anno, tuttavia, una nuova commedia dal titolo *I veri amori* fu inserita dall'editore milanese Placido Maria Visaj nel 255° fascicolo della *Biblioteca ebdomadaria teatrale*, e nel maggio successivo comparvero, nella stessa collana, altri due testi firmati Savini: *Lorenzo*, commedia, e *Oh che paura!*, la farsa rifiutatagli da Modena.

Commedie e farse prevalsero in questa produzione giovanile, che vide un solo tentativo di tragedia, improvvisata nel 1837 e intitolata *Davide*, della quale tuttavia non è rimasta traccia se non un accenno tra gli appunti delle sue memorie[648]. Anche gran parte delle altre composizioni sono andate perse; le uniche di cui siamo a conoscenza sono quelle che conobbero l'onore della stampa: nel 1838 infatti Savini decise di pubblicare «una edizione delle […] commedie che sono le meno cattive»[649], che uscì a Bologna con il titolo *Studi drammatici di Savino Savini*[650]. I testi selezionati per questa raccolta sono accomunati dal presentare intrecci di facile comprensione, strutturati attorno a vicende patetico-amorose ricche di equivoci; le gelosie e i tormenti che ne conseguivano sfociavano in situazioni talvolta lacrimevoli talvolta buffe, e il cui scioglimento si risolveva sempre in un finale felice e moraleggiante. Farse e commedie, agli inizi degli anni Trenta, erano i generi che andavano per la maggiore, dunque Savini, nel dedicarsi a tali opere rispondeva all'interesse del pubblico e al gusto dell'epoca. I suoi testi non sfociarono mai tuttavia in quei caratteri tipici dei drammi ad effetto, tanto in voga allora. Il linguaggio mostrava un registro semplice ma corretto, capace di arrivare a tutti senza cadere nell'uso di stravaganze e volgarità, e i colpi di scena non valicavano i confini di un equilibrato realismo. Quella messa in scena è la quotidianità familiare di ambienti sociali diversi, priva di qualsiasi riferimento a questioni di tipo sociale né tantomeno politico. Se pure scrisse dei testi di diverso tenore (come pare dall'affermazione che fece in merito al desiderio di scrivere qualcosa di "liberale"), non avrebbe certo pensato di pubblicarli, né vi sarebbe riuscito.

Se fino a quel momento la sua attività drammaturgica non aveva dato modo di impensierire le autorità, rimaneva pur sempre il figlio di Carlo Savini, e la circostanza della morte del padre dimostrò che l'attenzione posta attorno a coloro che si erano compromessi politicamente, e ai loro

[647] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.1, Memorie, f. 1, Capitolo 2
[648] *Ibidem.*
[649] *Ibidem*.
[650] *Studi drammatici di Savino Savini*, Pei tipi di Gio. Bortolotti, Bologna, 1838. I testi raccolti, tutti scritti tra il 1830 e il 1835, sono: *Lorenzo*, *Un insegnamento italiano*, *Le due baute*, *I veri amori*, *Oh che paura!* e *Il Diadesté*.

familiari, non si era attenuata. Quando Carlo morì, il 15 settembre 1838, Savino avrebbe voluto scrivere un necrologio in sua memoria ma il Cardinale Opizzoni glielo impedì. Il divieto non intendeva certo colpire l'autore: ciò che si voleva censurare era il ricordo di epoche sovversive che, senza dubbio, il nome di Carlo Savini avrebbe rievocato in tutti i bolognesi[651]. Dalle autorità pontificie, l'anziano avvocato fu considerato fino all'ultimo un individuo sospetto – solo pochi anni prima infatti il suo nome era stato inserito nel *Libro dei compromessi politici*[652] – e Savino, nonostante le insistenze, non ottenne il permesso di rendergli pubblico omaggio[653].

Pochi mesi prima che mancasse il padre, aveva conseguito la laurea, mentre l'estate precedente si era congiunto in matrimonio con Teresa Mondini, figlia del noto medico e professore bolognese Francesco. L'avvio della carriera scientifica così come l'unione con la Mondini gli consentirono di allargare la sua rete di conoscenze: se grazie alla moglie entrò in relazione con alcune famiglie del patriziato e dell'alta borghesia bolognese[654], l'attività accademica lo avvicinò ad esponenti dell'intellettualità e dell'ambiente scientifico di tutta la penisola[655]. È facile immaginare poi che già nel corso degli anni universitari stabilì contatti con personalità di un certo rilievo al di fuori dell'ambito bolognese, ed in questo forse lo aiutò anche la sua attività di autore drammatico e le conoscenze intessute all'interno del mondo teatrale; le collaborazioni di cui si avvalse nel corso dell'esperienza giornalistica che intraprese di lì a poco sembrerebbero confermarlo.

Nel 1840, Savini concepì e diede vita ad un nuovo periodico intitolato «La Parola. Foglio di scienze, arti, belle-lettere, ec.», di cui fu redattore e direttore. Principale collaboratore fu Camillo Mattioli ma, negli anni, il giornale ospitò anche interventi firmati Francesco Dall'Ongaro, Niccolò Tommaseo, Giuseppe La Farina, Filippo De Boni, solo per citare i nomi più noti. Se le pubblicazioni del foglio presero avvio il 7 gennaio 1841, si crede che Savini, e il suo carteggio pare confermarlo, cominciò a pubblicizzare l'idea della sua iniziativa ben prima di questa data, e che nel trasmettere ai suoi corrispondenti il progetto del nuovo periodico metteva soprattutto in luce l'intento che lo muoveva. A testimonianza di ciò è rimasta una lettera firmata Gioacchino Taddei, medico e chimico fiorentino, nella quale l'autore affermava che il nuovo foglio sarebbe stato «un mezzo atto a ben educare la gioventù e […] pegno di vero e virtuoso progresso», e assicurava che lo

[651] Secondo quando riportato da Savini nelle sue Memorie è lo stesso cardinale ad affermarlo, il quale avrebbe detto: «Savini […] vi consiglio a non stamparlo […]: si ricordano certe epoche che non conviene nominare».

[652] Alla voce Carlo Savini si legge: «cooperò con altri faziosi alla rivolta per cui venne nominato prefetto di Bologna […]. Nell'anarchia, godendo egli la confidenza dei rivoltosi, lo scelsero loro deputato spedendolo a Modena dal generale austriaco per intendere se aveva l'ordine di fare avanzare le Truppe sotto i di lui comandi per queste provincie. Ora fa l'ipocrita», A. Sorbelli (a cura di), *Libro dei compromessi politici*, cit., p. 161.

[653] Un necrologio a Savini fu pubblicato su un periodico pisano, scritto da un autore di cui sono note solo le sigle, cfr. L. M., *Necrologia, Carlo Savini*, in «Nuovo giornale de' letterati», tomo XXXVI, voll. 36-37, 1838, pp. 150-151.

[654] G. Natali, *Un patriota bolognese,* cit., p.84.

[655] Nelle sue memorie riferisce dell'associazione a diverse accademie: nel 1839 è nominato socio dell'Accademia Valdanese, nel 1840 la stessa carica gli viene conferita dall'Accademia della Valle Tiberina, nel 1841 è nominato socio onorario dell'Imperiale e reale ateneo di Firenze.

avrebbe posto nelle mani dei suoi figli[656]; parole che lasciano presumere che fu lo stesso Savini a sottolineare il fine principalmente educatore che affidava al suo periodico. In apertura del primo numero, un breve articolo intitolato *Morale* esponeva ai lettori la missione del nuovo foglio:

> Vi sono degli uomini afflitti e poveri, chiedenti soccorso non di moneta né di pane, ma di parola. […] spargasi dunque per ogni dove l'esempio delle opere buone, e questo foglio ancora, sia organo alla dottrina dell'amore e della carità. O parola, senza cui non è l'uomo civile! O parola, studio profondo e continuo di tutti i popoli […] o parola, che della intelligenza procedi, tesoro di scienza, di amore, di pietà e di sacrifizio! A quanti sono ricchi e poveri, a quanti sono quaggiù travagliati, che siamo tutti, scendi larga dispensiera di grazie[657].

Attraverso «La Parola», Savini intendeva dunque dare voce e diffondere buoni esempi di progresso civile, espressi in ogni possibile forma, che fossero creazione letteraria, produzione scientifica o azione benefica. Uno spazio particolare ebbe, in questo foglio guidato da un forte senso di missione educatrice, l'arte drammatica. Sostenitore della buona drammaturgia italiana, Savini si impegnò a promuovere i nomi di nuovi autori e i loro drammi, anche andati in scena in altre piazze italiane[658], persuaso che fosse compito di «ogni buon italiano che ama la patria […] incoraggiare, in tanta povertà del nostro teatro e in tanto avvilimento, chiunque si mette alla prova»[659]. Anche il merito dei migliori attori non mancava di essere sostenuto nelle recensioni degli spettacoli bolognesi: Luigi Vestri, Gaetano Gattinelli, Amalia Bettini venivano esaltati quali modelli esemplari di un teatro italiano di qualità, capace talvolta di innalzare, grazie alla rappresentazione scenica, il valore stesso delle *pièces*; come accadde ai componenti della compagnia Rosa, per il cui merito vennero definiti addirittura "mecenati": «chiunque scrive pel teatro italiano deve estimarsi fortunato come s'imbatte in sì cortesi ed amorevoli mecenati»[660]. Particolare attenzione era posta, nelle pagine del periodico, all'attività dei dilettanti bolognesi, soprattutto ai Concordi, prima e amatissima formazione cittadina: «è nostro avviso che non sia alcun'altra città d'Italia sì ricca di cittadini esperti nell'arte drammatica e sì pieni di carità. […]. La proprietà delle scene e del vestiario; la scelta di commedie morali […]; la loro novità, il fine degli incassi, tutto ciò chiama di molte persone al teatro, e della classe più nobile, quella de' cittadini»[661]. La qualità delle rappresentazioni, unita al fine benefico della loro attività, ne faceva un esempio di teatro lodevole e degno dell'attenzione di ogni classe di spettatori. Certo, il repertorio proposto avrebbe dovuto racchiudere solo testi considerati modelli di buona drammaturgia e, per tale motivo, anch'esso veniva osservato e commentato con attenzione. Convinto assertore della funzione educatrice delle commedie, Savini si mostrava molto critico nei

[656] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. VIII, Carteggio, f. 2, Gioacchino Taddei a Savini, ottobre 1840.
[657] *Morale. La Parola*, in «La Parola», n. 1, 7 gennaio 1841.
[658] *Drammatica. Firenze, ivi*, n. 29, 15 febbraio 1842.
[659] *Ibidem.*
[660] *Teatri. Teatro del Corso. Compagnia Rosa*, *ivi*, nn. 58-59, maggio 1843.
[661] *Teatri. Teatro Contavalli. I dilettanti Concordi*, *ivi*, nn. 26-27, gennaio 1842.

confronti di quelle opere in cui i principi morali apparivano messi in discussione. Accadde, per esempio, con la commedia di Luigi Ploner *La chioma*, a proposito della quale scrisse:

> il teatro è luogo di morale ricreazione di tutte le classi di cittadini e non piacemi quindi che l'una, fatta segno alle beffe dell'altra, anziché ricrearsi abbia a condolersi. Quando non si sferzino comuni difetti, assai prudente è la moderazione, e allora io non userei il pungolo della satira, ma studierei richiamare tutte le classi all'affetto e alla estimazione scambievole, mostrando che siccome fra gli abbietti costumi della plebe, così fra le pompe e il fasto dei nobili si trovano al pari grandi virtù e magnanimi pensieri[662].

La chioma non fu l'unica commedia di Ploner ad essere criticata: anche la sua farsa *Sette articoli di un testamento bizzarro* non venne apprezzata: «questo non è il tempo di venire in fama col dare alle scene certe ridicolezze. Lasciamole […] a quei poveri tempi delle commedie a soggetto, e lasciamole anche a Parigi […]. Oggi si vuol ridere, ma sia l'arte che dee muovere il riso critica vera de' caratteri e delle costumanze vane e perniciose […]. Il sig. Ploner faccia commedie morali»[663]. Più spesso, come si coglie anche dal commento appena riportato, ad essere oggetto di critica erano le produzioni francesi, ritenute generalmente immorali. Quando capitava tuttavia che il pubblico stesso mostrasse di non apprezzarle, l'evento non passava inosservato: di fronte all'insuccesso de *Il bicchiere d'acqua* di Scribe, messo in scena dalla compagnia Goldoni, si affermò quasi con orgoglio: «la commedia replicata centosedici volte a Parigi venne quasi fischiata a Bologna»[664].

Oltre al teatro, l'interesse del giornale si rivolgeva all'attività delle istituzioni benefiche e al lavoro promosso dalle Accademie scientifiche o di istruzione tecnica. Rubriche fisse erano dedicate tanto all'uno quanto all'altro settore, ed interventi inviati da collaboratori esterni davano conto di esempi di progresso, per entrambi i campi, provenienti da altre città della penisola; persino Francesco Dall'Ongaro e David Chiossone offrirono contributi inerenti l'operosità di istituti benefici[665].

L'attività del periodico fu probabilmente monitorata dall'occhio vigile dell'autorità sin dall'avvio delle pubblicazioni se dopo meno di un anno fu oggetto di un rapporto di polizia; datato 23 agosto 1841, affermava:

> La Parola: foglio settimanale intrapreso da certo Savino Savini, figlio del fu Carlo, celebre tribuno del popolo di Bologna nell'anno 1831, giovane ignorante e presuntuoso. Seguace della Scuola dei Falangisti, la quale non ha pochi seguaci in Bologna. […]. Vuolsi che il capo di questa scuola in Bologna sia il prof. Gabriello Rossi, molti seguaci di questa dottrina sogliono convenire nella libreria Rusconi nel Mercato di mezzo. Il Savini è coadiuvato da certo dottor Mattioli nella redazione del foglio che non da poco fastidio alla censura politica. I Censori ecclesiastici del S. Uffizio non si sono peranco accorti che la filantropia di questo giornale non è quella del Vangelo, ma nasconde quella di

[662] *Drammatica*, *ivi*, n. 5, 4 febbraio 1841.
[663] *Teatri. Arena del Sole*, *ivi*, n. 2, 15 luglio 1841.
[664] *Teatri. Bologna. Teatro del Corso*, *ivi*, n. 20, 18 novembre 1841.
[665] Cfr. F. Dall'Ongaro, *Casa delle derelitte di Udine*, *ivi*, n. 2, 14 gennaio 1841, e D. Chiossone, *Asili infantili di Genova, al dottor Savino Savini, direttore della Parola di Bologna*, *ivi*, n. 95, dicembre 1844.

una nuova scuola politica, che sotto sante parole fa guerra alla proprietà e propugna una nuova legge agraria ideata dai moderni Gracchi[666].

Come il padre prima di lui, anche Savino cadde in sospetto della polizia. C'è chi ha scritto che il suo foglio «fu il più severo e libero di quei tempi» e che «le materie che prese a discutere gli assicurarono la sorveglianza politica»[667]; ma più che il contenuto del suo giornale, ciò che verosimilmente determinò l'attenzione della polizia furono le frequentazioni di Savini e, in particolare, l'amicizia e la collaborazione di Mattioli. Mai infatti nei numeri pubblicati comparvero pezzi politicamente compromettenti, né tra quelli firmati Savini e Mattioli, né tra i contributi dei corrispondenti esterni. Anche gli articoli di Valussi, De Boni, La Farina furono indirizzati a tematiche letterarie, in coerenza con la linea editoriale del periodico, e in consonanza con il pensiero di Savini. Se Valussi sostenne l'importanza della letteratura quale «validissimo strumento di bene sociale»[668], De Boni incalzava articolisti e direttori a farsi promotori di un giornalismo obiettivo e aperto a tutte le opinioni, che mantenesse tuttavia una propria identità: «dovete prestare colore ai vostri giornali, ma non essere intolleranti con nessuno; cercare la verità, ma ben distinguendo in tale ricerca gli amici e i nemici di essa»[669]. Dedicato al teatro fu invece l'intervento di La Farina, il quale nuovamente sostenne la necessità di un teatro privo di influenze straniere, capace di farsi espressione del carattere nazionale e, per questo, capace di arrivare al popolo: «Che l'Italia non possiede ancora un Teatro nazionale è un fatto […]. Volere adattare al teatro italiano o il dramma francese o il tedesco o che altro so io è folle pensiero. […]. È dovere dello artista muovere quelle corde la cui vibrazione troverà sempre un eco nel cuore del popolo»[670].

Il patriottismo di Savini e di coloro che al suo foglio contribuirono fu sempre calato all'interno di una dimensione civile e sociale, mai politica, ragione per cui l'azione investigativa della Polizia non ebbe conseguenze e le pubblicazioni del periodico proseguirono fino al dicembre 1844.

In quattro anni di attività, «La Parola» conobbe una discreta diffusione, sia a Bologna che oltre i confini dello stato pontificio, e ottenne apprezzamenti favorevoli. Uno dei più autorevoli fu senza dubbio quello espresso da Niccolò Tommaseo, che nei suoi *Studi critici* affermò che il foglio di Savini sapeva «congiunge[re] la generosità degl'intendimenti alla dimestichezza mansueta ed al brio»[671]. Anche Chiossone aveva dimostrato il suo apprezzamento scrivendo, in chiusura della lettera pubblicata sul giornale, che si trattava di un «caro periodico» e che avrebbe voluto che fosse

[666] Il rapporto è citato e trascritto in G. Natali, *Un patriota bolognese*, cit., p. 84.
[667] *Appunti, notizie e varietà*, in «Rassegna storica del Risorgimento», a. XXIII, f. IV, aprile 1936-XIV, p. 623.
[668] P. Valussi, *Caratteri positivi e negativi*, in «La Parola», n. 69, 15 novembre 1843.
[669] F. De Boni, *Alcuni giornalisti. Messeri li direttori*, *ivi*, nn. 43-44-45-46, 10 novembre 1842.
[670] *Drammatica, alcune parole di G. La Farina*, *ivi*, nn. 35-36, 15 maggio e 1 giugno 1842.
[671] N. Tommaseo, *Studi critici di Niccolò Tommaseo, Parte seconda*, Coi Tipi di Giorgio A. Andruzzi, Venezia, 1843, pp. 356-357.

diffuso anche a Genova[672]. Nonostante la qualità riconosciuta della rivista, il numero degli associati non fu probabilmente all'altezza delle attese. Da settimanale, dopo un anno, il periodico divenne bisettimanale, e nel corso del quarto anno di pubblicazioni più di un avviso aveva invitato i lettori a promuoverne la diffusione. In previsione del 1845, il direttore aveva annunciato anche nuove condizioni di associazione, meno dispendiose per lui, ma col numero di dicembre 1844 l'esperienza de «La Parola» si chiuse.

Nei primi anni Quaranta, parallelamente all'attività giornalistica, Savini fu molto impegnato sul versante della carriera scientifica. Importanti occasioni di incontro e di scambio furono soprattutto i Congressi scientifici[673] che annualmente riunivano numerosi studiosi, e non solo, nelle più importanti città italiane. In questi simposi, «i professionisti delle scienze fisiche, mediche e naturali furono tra i protagonisti dall'inizio alla fine»[674]; Savini, matematico[675], partecipò ai congressi di Firenze (1841), Milano (1844) e Napoli (1845).

Anche nell'impegno in ambito scientifico, il bolognese fu sempre mosso da un forte senso di missione educatrice e civilizzatrice: il progresso delle scienze e il reciproco aiuto tra gli studiosi non avevano che un solo fine, il miglioramento e l'unione – se non politica almeno "morale" – dell'Italia. Una posizione che espresse chiaramente nell'intervento intitolato *Dell'aiuto che si debbono reciprocamente le Università italiane* pronunciato al congresso fiorentino[676].

La storia e la situazione politica della penisola avevano fatto sì che la realtà culturale e scientifica italiana fosse differente da quella di altre nazioni europee – «s'altra nazione vanta un'immensa città, sola e superba, ricca e sapiente, vantiamo noi le nostre cento, che umili e dotte, spargon si viva luce di scienza e di civiltà per tutta questa terra beata, ch'è il giardino e l'antica scuola d'Europa»[677] – per tale ragione, era necessario che, allo scopo di un mutuo miglioramento, gli atenei italiani cooperassero tra loro. Illustrando esempi concreti di collaborazione, Savini sosteneva che solo attraverso tale reciproco sostegno «coloro i quali, e per le arti e per le scienze dell'Italia moderna pa[revano] aver disistima, [avrebbero mutato] sentenza, e perché gl'Italiani stessi ch'[avevano] l'animo scoraggiato lo [avrebbero riconfortato]». Inoltre, proseguiva Savini, il sapere elargito dalle

[672] D. Chiossone, *Asili infantili*, cit.
[673] Uno studio sui congressi scientifici in epoca risorgimentale, che osserva in chiave comparata il modello italiano e francese è quello di M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione. I congressi degli scienziati in Francia e in Italia (1830-1848)*, Carocci, Roma, 2007. Si veda anche C. Fumian, *Il senno delle nazioni: i congressi degli scienziati italiani dell'Ottocento – una prospettiva comparata*, in «Meridiana», XXIV, 1995, pp. 95-124.
[674] M. P. Casalena, *Per lo Stato, per la nazione*, cit., p. 26. Casalena ha precisato che tra i "naturalisti" si contavano un ampio spettro di figure, tra cui i matematici (p.14) .
[675] Dedicato al ruolo giocato dai matematici italiani nel Risorgimento è il breve studio di L. Pepe, *Matematici italiani rifugiati politici nel Risorgimento*, in «Bollettino dell'Unione Matematica Italiana», 8, 1-A (1998), pp. 389-405.
[676] *Dell'aiuto che si debbono reciprocamente le Università Italiane. Nota del Dott. Savino Savini scritta per un'adunanza generale degli Scienziati convenuti in Firenze l'anno 1841, da tenersi nella sala de' cinquecento del Palazzo Vecchio, e letta il 25 sett. alla Sezione di Fisica e Matematica*, Pei Tipi di F. Bencini all'insegna di Dante, Firenze.
[677] *Ivi*, pp. 10-11.

università doveva essere specchio di tutta l'Italia: non un'«istruzione de' popoli» campanilistica ma realmente nazionale, perché «di Napoli o di Milano, che siamo, non siamo tutta Italia?»[678]. Le università, l'attività di professori e studenti, e il lavoro del mondo scientifico – il quale, riunito in quegli annuali congressi a «discorrere a vantaggio della scienza», donava «sommo gaudio e conforto a [ogni] cuore che sent[isse] gloria italiana»[679] – diventavano mezzo attraverso cui incoraggiare la rinascita nazionale. Quello di Savini non era un pensiero isolato, al contrario: coloro i quali partecipavano ai Congressi condividevano un sentire comune che si può forse comprendere attraverso questo articolo riguardante le riunioni tedesche:

> la Germania, divisa come l'Italia in un gran numero di stati diversi, sente, al pari che noi lo sentiamo, il bisogno di una più intima unione delle sue parti, e se non le è dato aspirare ad una Unità politica, cerca almeno quella che da lei dipende, e cui non fanno violenza le sciagure de' tempi, l'Unione morale. La società di cui ragioniamo è un passo verso questa Unità, ed è principalmente sotto questo punto di vista che giova considerarla[680] .

Lo stesso sapore avevano le parole pronunciate dal presidente del Congresso padovano, pubblicate proprio sul giornale di Savini: «speriamo che alla IV riunione convengano in molto numero gli Scienziati italiani, ai quali non fa bisogno ricordare necessaria la continuazione de' loro annui avvicinamenti per maturare il frutto di una concordia scientifica tanto più importante in Italia, quanto più lungamente ed invano desiderata»[681]. Se le condizioni politiche della penisola rendevano di difficile realizzazione progetti su scala nazionale, i Congressi mantennero sempre alto il loro prestigio e rappresentarono delle occasioni di incontro in cui «l'indole risorgimentale e le finalità scientifiche si er[ano] per un momento saldate»[682].

Nel 1844, Savini partecipò anche alla riunione milanese e, in proposito, un anonimo autore ha raccontato che «nel palazzo di Brera in Milano, regnando Ferdinando, egli chiamò la pubblica attenzione sullo stato civile e la tirannia, a cui soggiacevano le romane province»[683]. Di questo intervento, se realmente ci fu, non sono rimaste tracce. Tuttavia, nel corso del congresso ambrosiano Savini riuscì a conquistare la stima e la simpatia dei circoli lombardi; in particolare, stabilì una collaborazione con Carlo Tenca e il gruppo redazionale della «Rivista europea»[684]. La collaborazione prevedeva che Savini inviasse al periodico milanese degli articoli riguardanti, come indicò Tenca in una lettera, «cose patrie»; il foglio lombardo, da parte sua, avrebbe pubblicizzato, in

[678] *Ivi*, p. 5.
[679] *Dell'aiuto che si debbono reciprocamente le Università italiane*, cit., p. 3.
[680] E. M., *Società de' naturalisti e medici tedeschi,* in «Antologia», XXXIV, 1829, pp. 11, cit. in *ivi*, p. 126.
[681] *Riunione Scienziati*, in «La Parola», nn. 39-40, luglio 1842.
[682] M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione*, cit., pp. 26, 28.
[683] *Appunti, notizie e varietà*, cit., p. 623.
[684] Su tutta la vicenda intercorsa tra Savini e gli esponenti del giornalismo milanese cfr. A. Cottignoli, *Savini fra Tenca e Correnti*, in *Le metafore della ragione. Dante, Manzoni, Tenca*, Giardini editori e stampatori in Pisa, Agnano Pisano e Pisa, 1988, pp. 120-131.

una sorta di gemellaggio, «La Parola». Per ragioni non del tutto chiare, la collaborazione non si concretizzò mai. Se l'annuncio del foglio bolognese comparve in un numero della «Rivista Europea», i grandi assenti furono, nonostante i solleciti di Tenca, i contributi di Savini. Forse, le difficoltà che stava affrontando la sua rivista e la conseguente cessazione delle pubblicazioni gli impedirono di dare avvio alla collaborazione con il gruppo milanese.

Tra accademia e giornalismo, l'attività che non cessò mai di impegnare e appassionare Savini fu la drammaturgia. Prima che «La Parola» terminasse le pubblicazioni, tutti i nuovi associati ricevettero in omaggio la sua ultima produzione teatrale, intitolata il *Dada*. Grazie a questa gratuita distribuzione, il testo ebbe senz'altro una discreta diffusione, tant'è che se ne parlò sulle pagine della rivista padovana il «Giornale Euganeo». A proposito del dramma, Piero Murani scrisse:

> i caratteri fortemente scolpiti, la frequenza di nuove situazioni drammatiche (che è pregio divenuto rarissimo), il dialogo rapido, serrato, interessante, talora robusto, talora profondamente appassionato, naturale quasi sempre, ove troppo non si esalta, fanno fede che è nell'autore una potenza d'ingegno che nell'arte decaduta può dare liete speranze. […] solo vorrei dire al Savini che non credo necessaria né utile alla letteratura quella torrida atmosfera di delitti e disperazione in cui gli oltremontani la immersero[685].

Anche Angelo Brofferio, pur apprezzando alcuni elementi dell'opera, non la ritenne pienamente valida, e scrivendo all'autore affermò: «ho letto il Dada. Vi ho trovato dei robusti pensieri e delle nobili intenzioni; ma il complesso non mi ha soddisfatto»; rimproverava poi Savini di aver dato troppo peso «allo strano e al rumoroso» piuttosto che «al vero e al bello»[686]. Se non riuscì a conquistare del tutto la critica, il *Dada* seppe tuttavia guadagnarsi l'apprezzamento degli attori e del pubblico: scelto dalla prima attrice Carolina Santoni per la sua serata di beneficio, fu messo in scena proprio a Bologna, all'Arena del Sole, il 3 luglio 1845. In una recensione della serata si legge:

> regnar[ono] nelle parole, nella condotta, nel dialogo di questa produzione una vivacità, un'arditezza, un fuoco da appalesare l'anima ardente del suo autore. L'esecuzione poi non poteva riuscire più perfetta. […] plauso abbiano questi eccellenti attori, e vivo e cordiale encomio il valentissimo autore che alle molte virtù in esso rinate dell'ottimo padre suo, quella univa di dar opera con tanto plauso alle lettere[687].

Nello stesso anno, un altro testo teatrale di Savini fu generalmente molto apprezzato: si tratta del dramma intitolato *Salomone di Caux*. Anche questa *pièce* andò in scena a Bologna, al teatro Comunale, rappresentata dalla compagnia Pezzana: «l'azione drammatica […] fu applaudita unanimemente [e] l'autore fu chiamato più di una volta sul proscenio»[688]. La qualità del componimento è testimoniata dalle autorevoli lodi giunte all'autore. Francesco Dall'Ongaro,

[685] P. Murani, *La Parola. Foglio di scienze, arti, belle-lettere*, in «Giornale Euganeo di scienze, lettere ed arti», anno II, giugno 1845, pp. 584-585.
[686] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. IX, Carteggio, f. 5, *Brofferio a Savini*, 5 settembre 1845.
[687] O. P., *Teatri* in «Bazar», n. 57, 16 luglio 1845.
[688] *Gazzetta teatrale*, in «Il Pirata», n. 1, martedì 1 luglio.

congratulandosi col bolognese per il successo ottenuto dal *Salomone* gli suggeriva di trarne incoraggiamento per proseguire e scrivere altri drammi[689], mentre Giacinto Battaglia, in qualità di direttore della Compagnia Lombarda attiva al Re di Milano, esprimeva il desiderio di poter mettere in scena con i suoi comici il «pregevole dramma»[690].

Furono anni prolifici per l'attività autoriale di Savini, il quale portò a termine anche un'altra opera teatrale, *I due ladri*, e una raccolta intitolata *Le stravaganze*[691]. Ma il suo interesse per il teatro non si limitava alla realizzazione di nuove produzioni; il valore e la funzione che assegnava all'arte drammatica lo portavano a riflettere, come molti altri intellettuali dell'epoca, sullo stato del teatro italiano, sulle difficoltà cui costantemente doveva fare fronte e sui modi attraverso cui poterlo sostenere. Già sulle pagine della sua rivista, tramite le recensioni degli spettacoli, aveva espresso la necessità di una drammaturgia libera dall'influenza straniera e dalle cattive composizioni, e aveva messo in luce, quando possibile, la qualità di alcuni autori ed attori italiani. Di queste questioni discuteva anche con i suoi corrispondenti. La diffusa scarsa qualità degli artisti fu argomento di uno scambio con Dall'Ongaro, il quale si sfogava a proposito del suo *Fornaretto*: «è un dramma contro la pena di morte […] ma cosa sanno i comici di pena di morte o d'altro: niente di più facile che cambiare o abbreviare […]. Farò fiasco, ma seguirò la mia via – aspettando che i comici imparino dal Modena a trarre il loro effetto dalla verità»[692]. Con Giuseppe Zirardini[693] invece criticava l'uso di prediligere ed imitare la drammaturgia francese: per contrastare «il brutto vezzo […] d'immaginare e scrivere alla francese Commedie e Drammi» si rendeva necessaria la creazione di un teatro nazionale italiano o di un'istituzione che ne incoraggiasse lo sviluppo[694].

Forse stanco di aspettare che qualcuno si adoperasse per questa causa, nel 1847 fu proprio Savini a dare alle stampe un opuscolo intitolato *Costituzioni della Società drammatica nazionale italiana. Progetto*[695]. Si trattava di un progetto finalizzato alla creazione di un'istituzione a sostegno dell'attività drammatica, non distante, negli intenti e nell'organizzazione, da quello proposto da Zappoli una decina d'anni prima. Articolato in dieci paragrafi, il programma metteva in primo piano la dimensione nazionale della proposta, nonché i suoi obiettivi: la società sarebbe stata nazionale «di nome e di fatto […] poiché si [sarebbe] este[sa] a tutte le città italiane», e avrebbe concorso a

[689] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. IX, Carteggio, f. 5, *Dall'Ongaro a Savini*, 29 giugno 1845.
[690] *Ivi*, c. IX, Carteggio, f. 6, *Battaglia a Savini*, 31 luglio 1846.
[691] Della *pièce*, di cui non sono rimaste altre tracce, si complimenta con Savini David Chiossone, *ivi*, *Chiossone a Savini*, 1846. Anche de *Le stravaganze* non sono rimaste copie, ma sappiamo che fu pubblicata nel 1842 e che non si tratta di un'opera teatrale bensì di una raccolta di «racconti o quadri allegorici in miniatura»: cfr. G. Ruozzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, Mondadori, Milano, 1994, p.1201.
[692] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. IX, Carteggio, f.5, *Dall'Ongaro a Savini*, cit.
[693] Giuseppe Zirardini, liberale, nel 1831 fu membro della Legione Pallade; anche lui fu inserito nel *Libro dei compromessi politici*.
[694] *Ivi*, *Zirardini a Savini*, 5 agosto 1846.
[695] S. Savini, *Costituzioni della società drammatica nazionale. Progetto. Aprile 1847*, s.n., Bologna, 1847.

«ispirare il buon gusto e la moralità», a «proteggere e incoraggiare gli autori italiani» e a «influire sul popolo […] acciocché torn[asse] degno d'Italia il teatro originale italiano e non si traduc[essero] più dalle scene straniere se non i capolavori». Chiariti questi punti essenziali, il resto del testo illustrava come si sarebbe strutturata la società: i suoi organi costitutivi, la distribuzione delle cariche ed i rispettivi compiti. I membri sarebbero stati tutti amatori dell'arte drammatica, e il loro impegno sarebbe stato volto all'incoraggiamento degli autori e all'inserimento delle nuove produzioni nei repertori delle compagnie, al fine di favorire la promozione e la diffusione di una drammaturgia italiana.

Oltre alla pubblicazione del progetto, Savini si preoccupò di trovare il maggior numero di sottoscrittori, inviando personalmente ai suoi interlocutori una copia della *Costituzione* insieme al modulo di sottoscrizione. Nei mesi a seguire, giunsero al bolognese diverse risposte: non mancarono le critiche, che mettevano in evidenza gli elementi del progetto considerati suscettibili di miglioramento o di modifica[696], ma i più si associarono e il progetto fu accolto positivamente. Paolo Giacometti, inviando la sua sottoscrizione, scrisse: «a nome di tutti li Italiani, e principalmente di quei giovani coraggiosi che coltivano con amari sudori la Letteratura Drammatica, ti ringrazio ed altamente ti lodo del pensiero magnanimo di una Società Drammatica Nazionale Italiana, purché non rimanga che un desiderio nel tuo cuore e in quello di pochi altri»[697]. Dalle parole di Giacometti, sembra trasparire il timore che il progetto non avrebbe conosciuto concreta realizzazione. Era un dubbio condiviso anche da altri, alcuni dei quali avevano già espresso la certezza che il progetto di Savini, pur meritevole, non sarebbe stato attuato: «non sogno ma lodevolissima utopia»[698], lo aveva definito D'Albergo, pur avendone firmata l'associazione, mentre Luigi Ploner reputava che per «consegui[re lo] scopo […] prefisso, che è scopo utilissimo, vuolsi un nome che, come nucleo simpatico, le circostanti particelle attragga: e questo nome poterlo offrire Gustavo Modena»[699], vale a dire che senza il patrocinio di una personalità di primo piano quale Gustavo Modena, il progetto di Savini non avrebbe avuto possibilità di riuscita. Benché la necessità di una riforma del teatro italiano, e di un'istituzione che ad essa cooperasse, fosse condivisa, sembra che in pochi credessero che tutto ciò si sarebbe realizzato attraverso l'idea di Savini, e, di fatto, la sua proposta di una Società drammatica nazionale rimase lettera morta.

[696] Capozzi Francesco, per esempio, faceva notare l'assenza, nel programma di Savini, del teatro melodrammatico: lui avrebbe potuto far parte della società quale cultore di esso, non altrimenti, cfr. BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. X, Carteggio, f.7, *Capozzi a Savini*, 14 maggio 1847. Luigi Chierici, invece, rilevava un'incongruenza nei compiti che sarebbero aspettati ai soci, cfr. *ivi*, *Chierici a Savini*, 5 luglio 1847.
[697] *Ivi*, *Giacometti a Savini*, 12 maggio 1847.
[698] *Ivi*, *D'Albergo a Savini*, 7 giugno 1847.
[699] L. Ploner, *Gustavo Modena e alcune parole sulla riforma e l'incoraggiamento di che abbisogna il teatro italiano*, Tipografia Toschi, Bologna, 1847, citato in M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro*, cit., p. 66.

Il progetto dunque fallì ma è difficile stabilirne le cause. Forse non ebbe un riscontro e un'eco tali da poter essere messo in atto o, forse, le criticità riconosciute da alcuni ne determinarono il prematuro insuccesso; senza dubbio, il momento politico non era dei più favorevoli, ma se da un lato le vicende in atto determinarono la scarsità di attenzione verso un simile progetto, dall'altro è lecito pensare che fu proprio la nuova congiuntura politica a spingere Savini ad ideare e promuovere un'iniziativa di questo tipo.

Proprio la nuova congiuntura politica, apertasi con l'elezione di papa Pio IX (che vedremo nel prossimo capitolo), avrebbe spinto Savini ad esprimere apertamente i propri sentimenti liberali e patriottici: non solo attraverso la creazione di un dramma storico politicamente impegnato, ma tramite la partecipazione diretta agli eventi quarantotteschi. Fino a quel momento, l'azione del bolognese non si spinse mai oltre i limiti della legalità. Diversamente da Zappoli e da Moncalvo, la sua drammaturgia, così come la sua attività giornalistica, non affrontarono tematiche compromettenti, neppure in maniera allusiva. Il suo impegno per la nazione si tradusse nella ricerca del progresso e dell'avanzamento civile tramite l'arte, nella forma che meglio conosceva, dunque il teatro, e la scienza. Se certamente credé nel valore patriottico e civile dell'attività intellettuale, il fatto di non esporsi fu probabilmente una scelta consapevole dettata anche da altre ragioni: esponente della buona società bolognese, padre di tre bambini, membro di rinomate accademie scientifiche, preferì forse non rischiare di avere problemi con le autorità, conscio per altro che per via del suo cognome, come abbiamo visto, la sua condotta sarebbe stata sempre osservata con attenzione. Solo quando mutò la situazione politica, si sentì libero di prendere parte attiva al movimento risorgimentale, con la penna e dalle barricate.

IV.

Scene italiane del lungo Quarantotto

1. *Teatro patriottico*

In quello «straordinario momento rivoluzionario»[700] che fu il Quarantotto italiano[701], gli attori drammatici vissero un ruolo da protagonisti. La loro adesione, o di quanti, a vario titolo, appartenevano al mondo del teatro recitato, fu tale che si è parlato di un'«eccezionale partecipazione teatrale»[702] ai fatti risorgimentali, il cui apice coincise con il biennio 1848-1849. Se la presenza dei teatranti alla vicenda quarantottesca risulta dunque essere un dato appurato, prima di addentrarci a conoscere le forme e gli esiti di questa partecipazione, occorre cercare di comprenderne le ragioni. Un primo fondamentale elemento è stato individuato da Meldolesi, il quale ha scritto:

> Gli attori, specie gli attori italiani, non furono mai dei semplici cittadini; se all'appello risorgimentale risposero in massa, è ipotizzabile che essi dessero vita a una loro storia partecipando alla storia nazionale. E poiché il teatro italiano successivo al 1848 non fu lo stesso di prima, è ragionevole pensare che quella storia si svolgesse nelle forme di una piccola, ma non per questo meno incisiva, sovversione. In una fase siffatta […] la comunità degli attori si trovò in una posizione naturalmente sovversiva. In termini sociologici gli attori erano degli emarginati, in quanto nomadi, ricattati dal sistema teatrale, ignorati dalla cultura letteraria, privi di mezzi produttivi loro propri; reietti […]. Forse per questo credettero alla "primavera dei popoli", mossi dal desiderio che la condizione teatrale potesse finalmente emanciparsi[703].

All'origine dell'adesione ci sarebbe dunque un desiderio di emancipazione, di riscatto sociale, da parte di una categoria costantemente in bilico tra l'essere al centro della vita sociale ottocentesca, in qualità di principale agente dell'intrattenimento cardine dell'epoca, e, al tempo stesso, il vivere ai suoi margini. Partecipare al movimento nazionale fu dunque l'occasione, per questa categoria "sovversiva", di dare voce alle proprie rivendicazioni[704]; ma se l'aspirazione a migliorare le proprie condizioni di vita rappresentò la spinta alla mobilitazione, la conversione politica fu alimentata anche da altro. Sempre Meldolesi ha rilevato infatti come al centro di questa conversione ci fu

[700] E. Francia, *1848. La Rivoluzione del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2012, p. 7.
[701] Pur appartenendo a un moto di dimensione europea (in merito si vedano: *1848: scene da una rivoluzione europea*, in «Passato e Presente», numero monografico, (1999); R. Price, *Le rivoluzioni del 1848*, Il Mulino, Bologna, 2004) il Quarantotto italiano si distinse per alcune peculiarità: la lunghezza dell'esperienza (1846-1849), la presenza di un papa nazionale e liberale, la molteplicità di centri rivoluzionari, E. Francia, *1848*, cit., p.7.
[702] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, p. 252.
[703] *Ivi*, p. 253.
[704] Anche Banti ha rilevato che «molti di coloro che nel Risorgimento fecero proprie le idealità patriottiche furono mossi da un insieme vario di motivazioni sociopolitiche», A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 30.

un'effettiva adesione alla cultura romantica[705]. Tale interpretazione incontra quanto sostenuto da Ginsborg, secondo cui «l'imprinting culturale del romanticismo perme[ò] la società civile e persino l'azione politica», in particolar modo in Italia, dove, «nel processo di formazione della nazione», «spicca[ò] il ruolo giocato dal romanticismo»[706]. Da questo processo non furono estranei gli attori, le cui rivendicazioni si sposarono con la cultura e il pensiero politico romantico alla cui base stava «la libertà dell'individuo e il suo diritto all'autorealizzazione»[707]. Non bisogna dimenticare poi che gli attori ebbero sempre facile accesso a quei testi, se non altro a quelli di natura drammaturgica, che contribuirono a fondare l'idea di nazione italiana e che da essa trassero ispirazione. E se, indubbiamente, «del canone risorgimentale furono anzitutto veicoli»[708], tale ruolo li portò ben presto ad avvicinarsi e ad assimilare la simbologia e l'apparato valoriale legati al tema della nazione che quei testi contenevano.

Oltre a quanto si è detto finora, al Risorgimento "teatrale" contribuì forse un ulteriore elemento. Si tratta di un aspetto legato alla costruzione dell'immagine della patria, non intesa quale sistema di valori ma come vero e proprio spazio geografico-politico, concreto e percorribile; un territorio-Italia che sostanziasse la più astratta idea di nazione. Fondamentale nella formazione di una coscienza patriottica fu il poter visualizzare, se non addirittura conoscere, la fisicità della nazione. In una penisola frazionata in più stati e percorsa da diverse frontiere amministrative, divenne importante potersi muovere in uno spazio che oltrepassasse le più ristrette barriere geografiche: fu Giuseppe Ricciardi a raccontare di aver compreso dell'esistenza di una comunità nazionale dopo aver compiuto un viaggio lungo la penisola insieme i suoi genitori[709]; come lui, altri giovani, grazie a questa «sorta di *petit tour*» nello stivale, ebbero l'occasione di «allargare i propri orizzonti e conoscere altre Italie»[710], esperienza che andò ad alimentare il loro patriottismo *in fieri*. Dare «corporeità all'idea di patria»[711] rappresentò dunque un passaggio sostanziale, testimoniato anche dallo sviluppo degli studi geografici che si verificò in Italia a partire dagli anni Trenta

[705] Per descrivere la posizione assunta dagli attori nel '48 ha impiegato la definizione di «romanticismo degli attori»; fenomeno che ebbe sostanziali ripercussioni anche sulla stessa pratica teatrale, la quale visse un vero e proprio «decollo», cfr. *ivi*, pp. 255-256.
[706] P. Ginsborg, *Romanticismo e Risorgimento*, cit., p. 36.
[707] *Ivi*, p. 47.
[708] L. Cavaglieri, *Dentro e fuori dalle scene drammatiche: gli attori e le attrici della Repubblica Romana*, in «Studi (e testi) italiani», 31 (2013), p. 93.
[709] A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 38.
[710] A. Arisi Rota, *I piccoli cospiratori*, cit., p. 76.
[711] Ead., M. Ferrari, M. Morandi (a cura di), *Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica dell'Italia unita*, Franco Angeli, Milano, 2009, cit., p. 9. In questo studio, l'importanza di poter vedere l'immagine della patria si colloca negli anni post-unitari, all'interno di quella pedagogia della nazione che si sviluppò tra gli anni Sessanta e Novanta dell'Ottocento.

dell'Ottocento[712]. Nel fare esperienza della conoscenza fisica della nazione, gli attori, insieme ad altre figure, furono senz'altro una categoria privilegiata essendo il loro mestiere fondato sul nomadismo e sulla mobilità: «per loro – letterati, attori, artisti […] – risultava per tanti versi naturale […] immaginare una mappa virtuale del proprio verosimile spazio di irradiazione la quale non coincideva affatto […] con quella cui faceva riferimento la loro rispettiva identità documentaria»[713]. In un'Italia ancora frammentata, il nomadismo degli attori – il quale, come peculiare stile di vita, segnò la loro identità[714] – concorse a far sì ch'essi familiarizzassero con un'immagine unitaria della penisola ancor prima che si realizzasse l'unità politica.

Se dunque gli attori, sostenuti e influenzati da una pluralità di fattori e ragioni, presero parte in maniera eccezionale agli eventi quarantotteschi, anche il teatro, quale spazio «simbolico e sociale»[715], fu, dopo la piazza[716], uno dei luoghi più vitali della rivoluzione, agendo tra l'altro da «termometro […] del grado di effervescenza politica»[717]. In esso trovarono espressione manifestazione di entusiasmo collettivo, mentre serate di spettacoli devoluti in beneficienza assunsero un significato apertamente patriottico; allo stesso tempo, in determinate occasioni, fu la diserzione dalle sale teatrali a rappresentare un'azione manifestamente patriottica. Se la lettura di notizie di guerra e la declamazione di inni dal palcoscenico divennero poi quasi una consuetudine, l'irruzione dell'elemento politico prese anche forme inedite, trasformando la sala di spettacolo in vero e proprio luogo di formazione politica. Infine, se alcuni teatri rimasero completamente estranei a quanto accadde, altri mutarono nome, quasi a voler celebrare i fatti in corso, e altri nacquero proprio nella temperie di quegli anni.

Certo, il coinvolgimento politico delle sale teatrali non rappresentava una novità, e si è già osservato come questo accadde sin dagli anni Venti dell'Ottocento; ma se fino ad ora si trattò perlopiù di casi episodici o di esperienze di breve durata (coma la rivoluzione bolognese di cui si è scritto nel primo capitolo), il Quarantotto operò, anche su questo versante, un saltò di qualità.

Evento scatenante, che ebbe riflessi immediati *in primis* sulle piazze e sui teatri delle città dello Stato Pontificio, fu l'elezione del vescovo di Imola Giovanni Mastai Ferretti, che assunse il nome di Pio IX. Eletto il 16 giugno 1846, a sole due settimane dalla morte di Gregorio XVI e, soprattutto, dopo solo due giorni di conclave, il nuovo pontefice fu accolto con speranza ed entusiasmo.

---

[712] Sul «ruolo positivo» giocato dalla geografia nel corso della parabola risorgimentale si veda G. Pécout, *La carta d'Italia nella pedagogia politica del Risorgimento*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione*, cit., pp. 69-87.
[713] L. Di Fiore, M. Meriggi (a cura di), *Movimenti e confini*, cit., p. 22.
[714] Cfr. Bigatto, Molinari, *L'attore civile*, cit., p. 74.
[715] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 252.
[716] Oltre agli studi già segnalati alla nota 161 (del primo capitolo), si rimanda, sulla funzione politica della piazza, osservata nella parabola 1846-1849, allo studio, che offre uno sguardo comparato, di Daniela Orta, *Le piazze d'Italia, 1846-1849*, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Torino, 2008.
[717] C. Sorba, *Teatri*, cit., p. 212.

Considerato estraneo all'assolutismo del suo predecessore e disposto ad aprire una stagione di riforme amministrative, la sua azione di governo fu sin dall'inizio circondata da un forte senso di aspettativa. Nonostante fosse contrario al pensiero liberale e, ancor più, alle istanze rivoluzionarie, gli atti che compì all'inizio del suo pontificato sembrarono confermare le attese e vennero «letti e interpretati come l'inizio di una nuova stagione nei rapporti tra sudditi e governo»[718]. In particolare, fu l'amnistia per i reati politici – di per sé un atto ordinario –, decretata esattamente ad un mese dall'elezione, ad avere una risonanza eccezionale e a suscitare manifestazioni d'entusiasmo in tutti i territori del Regno[719]: simultaneamente, piazze illuminate a giorno, popolate da bandiere e immagini del papa, da cortei e bande musicali animarono Faenza, Ravenna, Ferrara, Rimini, Pesaro, Macerata così come altri centri minori; i festeggiamenti più intensi si ebbero a Roma, dove continuarono per tutta l'estate[720]. Naturalmente, anche Bologna intervenne con accesa partecipazione popolare alle dimostrazioni in onore di Pio IX:

> Non appena si sparse per Bologna la *buona novella* dell'AMNISTIA CHE IL SOVRANO PONTEFICE PIO IX amplamente accordava al suo popolo fu immenso il giubilo generale, ma allorché se ne vide la pubblicazione, non è descrivibile da quale scintilla elettrica fosse scossa la popolazione, quasi come un sol uomo, alzando un sol grido, da un solo sentimento essendo animata, e d'uguale amore accesa. Affollavasi la moltitudine, e leggevasi il MOTU-PROPRIO ad alta voce, fra i pianti di gioia e le benedizioni […], circondavasi di fiori lo scritto, ed un correre, un esultare, un gaudio non più veduto senza più appalesavasi[721].

Nella città felsinea, in questo clima di gioia e di speranza, anche i teatri parvero rianimarsi[722] e furono coinvolti in una nuova stagione di solidarietà patriottica, rivolta questa volta agli esuli di ritorno in patria. Come era già accaduto quindici anni prima, la gara di beneficenza coinvolse tutti i bolognesi: teatri pubblici e privati programmarono spettacoli straordinari, in cui dilettanti e professionisti si mostrarono egualmente impegnati[723], mentre cittadini di ogni ordine parteciparono,

---

[718] Cfr. E. Francia, *1848*, cit., pp. 34-45. La citazione è a p. 36. Sull' "uso pubblico" della figura di Pio IX è stato scritto anche in A.M. Banti (a cura di), *Nel nome dell'Italia*, cit., pp. 171-173.

[719] Cfr. D. Orta, *Le piazze d'Italia,* cit., pp. 19-24. A partire dall'elezione di Pio IX, prende avvio una lunga stagione di feste che dall'estate del 1846 comprenderà almeno la prima metà del 1848. Dallo Stato Pontificio si estenderà al Piemonte e alla Toscana; sui caratteri peculiari di queste feste e sulla ritualità che si afferma, omologandosi a livello nazionale, si veda C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 179-183 e A.M. Banti (a cura di), *Nel nome dell'Italia*, cit., pp. 152-153. In generale sulle feste si vedano: L. Nasto, *Le feste civili a Roma (1846-1848)*, in Rassegna storica del Risorgimento, 1999, pp. 315-338; M. Viale Ferrero, *Feste politiche e politica della festa*, in U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Milleottocentoquarantotto. Torino Italia Europa*, pp. 53-68.

[720] Sul ruolo peculiare che ebbe la piazza romana cfr. D. Orta, *Le piazze d'Italia*, cit., pp. 15-65.

[721] A. Aglebert, *Il giorno 21 luglio 1846 a Bologna*, in «Il Felsineo», n. 29, 24 luglio 1846. Il corsivo e il maiuscolo sono nel testo.

[722] Naturalmente anche la lirica fu immediatamente coinvolta: proprio da un allestimento bolognese dell'*Ernani*, dell'agosto '46, si diffuse una versione del testo (dove l'invocazione «O sommo Carlo» venne trasformata in «O sommo Pio») che circolò e venne riconosciuta come un inno a Pio IX; cfr. C. Sorba, *Teatri*, cit., pp. 212-213.

[723] In un articolo intitolato *Una beneficienza*, si riferiva che «la Compagnia Balduini e Rosa diede al Teatro del Comune uno svariato trattenimento a benefizio degli esuli e liberati politici indigenti», e poco oltre si annunciava che «l'Accademia Filodrammatica de'Concordi ha stabilito dare quattro rappresentazioni a sollievo degl'indigenti amnistiati», in «Il Felsineo», n.30, 31 luglio 1846.

non solo affluendo numerosissimi a teatro, ma aprendo e firmando sottoscrizioni *a pro* dei graziati; lo stesso «Felsineo» ne promosse una[724]. Anche alcuni attori di punta del panorama artistico contemporaneo presero parte all'attività benefica; su tutti, il nuovo astro della drammaturgia Adelaide Ristori, la quale accettò di recitare con i dilettanti Concordi, mettendo in scena opere quali *Il Proscritto* di Soulié e *Francesca da Rimini*[725]. Di questa interpretazione si scrisse:

> quai[sic] plausi, o ADELAIDE, saranno bastevoli a dimostrare l'impressione viva che lasci ne' cuori col sublime magistero dell'arte tua! […] – Grato e per noi di cara ricordanza sarà questo giorno in cui ti vedemmo unita ai nostri ACCADEMICI CONCORDI per l'altissimo fine di beneficenza […]. Qui è soverchio dir degli applausi e dell'entusiasmo che ad ogni istante sapesti suscitare, quando noi dicemmo che ritraesti sublimemente le passioni tutte che contrastano nel cuor di FRANCESCA e nuove emozioni destasti[726].

«L'eminente attrice», per quella che fu l'ultima apparizione di questa particolare stagione teatrale, «fu salutata dalle interminabili orazioni di un uditorio imponente»[727].

Le dimostrazioni di entusiasmo talvolta erano tali da provocare l'intervento della polizia, al quale seguivano momenti di inevitabile tensione. Nell'autunno, coinvolta in uno di questi episodi fu la compagnia Reale Sarda. Impegnata al teatro del Corso, anch'essa partecipò a quanto ormai da mesi si compiva nelle sale bolognesi: offrì al pubblico *Il Fornaretto* di Dall'Ongaro, fu declamato *Il cinque maggio* di Manzoni, e devolse l'incasso di alcuni spettacoli in beneficienza. Nella serata dedicata a Gaetano Gattinelli, l'attore decise di mettere in scena *La Famiglia di Cristiano VII di Danimarca*[728], commedia contenente riferimenti allusivi circa la politica francese degli anni in cui fu scritta. Nel corso della rappresentazione, Gattinelli pronunciò, come da copione: «sono indignato della condotta ingiusta che si tiene verso un sovrano indipendente e verso i miei concittadini, da codesti e superbi svedesi dalla mano di ferro, venuti qui sozzi e malnutriti, per vestirsi e satollarsi a nostre spese». Si tratta di una frase che nella rappresentazione scenica era diretta contro gli svedesi ma che fu recepita come una critica rivolta alle truppe svizzere papali. Forse, a causa della reazione suscitata nel pubblico da tale affermazione, furono proprio le truppe a rivolgersi al Legato cardinale Vannicelli, la mattina seguente, perché la replica già concessa venisse annullata. La decisione di cancellare la recita fu accompagnata da manifestazioni di protesta, per via delle quali furono

[724] *Offerte per li graziati indigenti*, in *ibidem*. Dopo aver annunciato l'istituzione di una Commissione incaricata di raccogliere e distribuire le offerte dei cittadini agli esuli, si rendeva noto che si «apr[iva] anche nell'Ufficio del Felsineo una sottoscrizione pei poveri graziati dal sommo padre e bisognevoli di soccorso».

[725] Nell'articolo de «Il Felsineo» comparso il 24 luglio, n. 29, si legge: «La signora Adelaide Ristori volle pur per sua parte contribuire a questa brama di pubblica beneficienza […] in un unione ad alcuni giovani dilettanti valentissimi diede al Teatro del Corso il componimento drammatico *Il Proscritto*». Con un simile annuncio si comunicava poi la partecipazione dell'attrice alla tragedia di Pellico al teatro Contavalli, sempre in unione con i dilettanti, cfr. *Accademia filodrammatica dei Concordi*, in «Il Felsineo», n. 43, 30 ottobre 1846.

[726] A. Aglebert, *Accademia filodrammatica de' Concordi, Adelaide Ristori*, *ivi*, n. 44, 6 novembre 1846. Il maiuscolo è nel testo.

[727] O. Trebbi, *Il teatro Contavalli*, cit., p. 36.

[728] È una commedia di E. Scribe, scritta nel 1833.

arrestati due studenti, mentre la compagnia fu invitata a lasciare la città due giorni prima del previsto[729]. Se l'autorità non gradì, il pubblico e la cittadinanza accolsero con straordinario entusiasmo quello che fu considerato uno slancio patriottico di Gattinelli, il quale venne salutato con «fragorosi applausi, fiori, corone e poesie» e per il quale venne anche coniata una medaglia; «Il Felsineo», quasi ad omaggiarne l'azione, scrisse: «l'artista ha bisogno di vivere in un'atmosfera di libertà»[730]. Prima di partire, la Reale Sarda riuscì a rappresentare anche *Il nobile e il cittadino*, commedia del giovane autore bolognese Gioacchino Napoleone Pepoli, il quale offrì agli attori anche un nuovo testo, *La scuola delle giovani spose*, perché fosse messo in scena a beneficio degli amnistiati indigenti[731].

Tra coloro che fecero ritorno in patria in seguito all'amnistia papale ci fu anche Agamennone Zappoli. Non sappiamo quando effettivamente rientrò, ma nei primi mesi del 1847 uno dei suoi drammi di maggior successo in terra toscana, *Salvator Rosa*, conobbe in diverse occasioni l'onore della ribalta cittadina. Nel corso della stagione di carnevale, fu presentato dalla Compagnia Coltellini e dalla Compagnia Taddei, le quali lo replicarono entrambe tre volte[732]; anche una formazione di dilettanti, gli Accademici Solerti, lo inserì in repertorio, offrendo il ricavato dello spettacolo al suo autore. Nel corso della serata, che si svolse al privato teatro Loup il 23 aprile, si ebbe una duplice espressione di patriottismo: nella scelta dell'opera, attraverso la quale si «intende[va] incoraggiare […] l'arte drammatica italiana»[733], come enunciava la locandina pubblicitaria, e nella decisione di sostenere, con il ricavato, il concittadino rimpatriato. Per la prima volta, il nome di Zappoli quale autore teatrale comparve senza censure anche nella sua natale Bologna. In questi stessi mesi, anche Savini uscì in qualche modo allo scoperto, o meglio, la sua attività si orientò sempre più verso un impegno apertamente politico, forse incoraggiato dall'apertura di spazi di «libertà temperata» concessi dall'azione riformatrice di Pio IX.

Il 15 marzo fu emanato infatti l'Editto sulla stampa[734], le cui disposizioni prevedevano in realtà solo concessioni limtate, ragione per cui il provvedimento fu ampiamente criticato, specie da parte democratica[735]. Ciò che ne scaturì fu una situazione in cui l'ampiezza della libertà era determinata dai rapporti di forza che di volta in volta si stabilivano tra i diversi attori. Nonostante le criticità di

[729] L'episodio è raccontato da M. Calore, *Il teatro del Corso*, cit., pp. 102-104.
[730] A. Aglebert, *Arte drammatica*, in «Il Felsineo», n. 46, 20 novembre 1846.
[731] M. Calore, *Gioacchino Napoleone Pepoli drammaturgo e uomo di teatro*, in «Percorsi Storici», Serie Atti numero 1, 2012.
[732] Informazioni tratte dai manifesti presenti in Fondo Zappoli, b. 6.
[733] *Ivi*, manifesto titolato «Teatro Privato Loup».
[734] Sulle leggi sulla stampa nello Stato Pontificio si veda F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano nel Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Franco Angeli, Milano, 2011, pp. 20-23, in particolare, sull'editto del 15 marzo, p. 22.
[735] Ha spiegato Della Peruta che l'editto, «conserva[ndo] la censura preventiva e attribu[endo] ai revisori poteri amplissimi, lasciò insoddisfatta larga parte dell'opinione pubblica», ciononostante «le condizioni create alla stampa dall'Editto […] favorirono […] l'impegno e la caratterizzazione politici di giornali già esistenti e stimolarono la creazione di nuovi periodici», *ivi*, pp. 23, 27.

una situazione ambigua, le riforme diedero nuova linfa all'attività giornalistica, non solo nello stato romano ma anche in Toscana e in Piemonte. Fu in questo periodo che Savini stabilì una collaborazione con Giuseppe Massari, che a Torino dirigeva «Il Mondo illustrato», periodico di tendenza liberale e riformista edito da Giuseppe Pomba[736]. Nelle intenzioni di Massari, il foglio avrebbe dovuto essere «opera civile, italiana ed artistica al tempo stesso: non speculazione [ma] pensiero patrio»[737]. Nel corso di un anno Savini inviò dieci articoli, le cui tematiche spaziavano dall'architettura alla scienza, dall'arte alla storia. Tra questi contributi si segnalano la biografia di Francesco Zambeccari, padre del patriota Livio Zambeccari[738], e un articolo intitolato *Speranze drammatiche d'Italia*[739], nel quale sosteneva che la condizione essenziale perché il teatro italiano risorgesse fosse il compimento dell'unità nazionale: «s'io debbo immaginare il teatro italiano […] bello e fiorente, m'è d'uopo accoppiarvi l'idea di nazione costituita, con particolar tipo di società, parlante una lingua sola e quella stessa che scrive».

L'impegno di Savini contemplava anche la ricerca di nuovi contatti, di nuove personalità disposte ad agire, ciascuno secondo le «sue forze», per la causa nazionale. Lo testimonia una lettera di Alessandro Alessandrini, il quale, a una richiesta di collaborazione di Savini, rispondeva: «se mi fossi rifiutato […] avrei creduto di venire meno a quel patrio sentimento che vuole che si dia opera […] a diffondere quei principi i quali conducono la nazione al suo rigenerarsi»[740]. La volontà di raggiungere e coinvolgere un numero sempre maggiore di persone fu probabilmente la motivazione che spinse Savini a pubblicare un piccolo opuscolo intitolato *Versetti.* Il libretto, di cui non è rimasta traccia, è menzionato in una lettera di Teobaldo Cicconi, il quale, complimentandosi con l'autore, scriveva che da quelle pagine «la verità, l'affetto di Patria e il liberalismo […] traspira[va]no di continuo»[741]. Si immagina che chi ebbe modo di leggere i *Versetti* li apprezzò: anche Carlo Pepoli, esule a Londra da diversi anni, giudicò positivamente lo scritto, riconoscendo in esso molti pregi, ritenuti «grandissimi» sia «partitamente [ch]e complessivamente»[742]. La collaborazione con «Il mondo Illustrato» non fu l'unica alla quale si dedicò Savini: nello stesso periodo, stabilì infatti un'attiva corrispondenza con Filippo De Boni. Esule in svizzera dall'estate del 1846, De Boni cominciò a stampare presso la Tipografia di Stanislao Bonamici di Losanna una cronaca mensile intitolata *Così la penso*, attraverso cui divulgava notizie sull'andamento del

[736] Il settimanale, il cui titolo completo era «Il mondo illustrato. Giornale universale adorno di molte incisioni intercalate nel testo», fu uno dei primi giornali illustrati d'Italia e venne pubblicato dal gennaio 1847 al gennaio 1849, per poi ricomparire nel luglio 1860 per un altro anno e mezzo di pubblicazioni.
[737] *Gli editori*, in «Il Mondo illustrato», anno I, 1847.
[738] S. Savini, *Notizie biografiche del Conte Francesco Zambeccari bolognese*, in «Il Mondo Illustrato», nn. 38, 39, 40, 42, 18, 25 settembre e 2,16 ottobre 1847.
[739] Id., *Speranze drammatiche d'Italia*, *ivi*, n. 31, 31 luglio 1847.
[740] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c. X, Carteggio, f.7, *Alessandrini a Savini*, 9 aprile 1847.
[741] *Ivi*, *Cicconi a Savini*, 20 giugno 1847.
[742] *Ivi*, *Pepoli a Savini*, 24 marzo 1847. Fu lo stesso Savini a donare una copia del suo opuscolo a Pepoli.

movimento nazionale. Per poter redigere il suo foglio, De Boni si avvaleva dell'aiuto di alcuni collaboratori, tra cui, in qualità di corrispondente per le Romagne, c'era appunto Savini[743]. Il bolognese inviava articoli, documenti e notizie sulla situazione politica dello stato pontificio, mentre i due si scambiavano reciprocamente opinioni politiche. De Boni abbracciava l'idea mazziniana secondo la quale, per il momento, si dovesse seguire Pio IX, sfruttando l'entusiasmo ch'egli suscitava in chiave patriottica, ma di tendere, quale fine ultimo, alla nazionalità e all'indipendenza italiana. Per questo, era necessario formare un'opinione pubblica, la quale si sarebbe costruita ed educata attraverso una risoluta e vivace propaganda, che passava in primo luogo da un'intensa attività di stampa[744]. È difficile credere che Savini non condividesse le idee di De Boni: presto, la partecipazione attiva del bolognese ai rivolgimenti del 1848-1849, ne avrebbe dato prova, mentre nel frattempo la sua collaborazione con l'esule rappresentava di fatto un impegno a sostenere un'attiva propaganda.

Diversamente da quanto accadde per la stampa, il controllo censorio sulle produzioni teatrali non si allentò[745]; nonostante ciò, i repertori cominciarono a caratterizzarsi in senso patriottico, anche al di fuori dello Stato pontificio. I pubblici di tutta Italia infatti, infiammati dall'entusiasmo e dal senso d'attesa provocato dall'azione del nuovo pontefice, erano ormai ben disposti nei confronti di quei drammi storici fioriti negli ultimi anni, nei quali era possibile scorgere analogie con la storia presente o, semplicemente, veder rappresentati momenti esemplari del passato nazionale. Immancabile divenne così nei programmi delle compagnie *Il fornaretto* di Dall'Ongaro, spesso oggetto di svariate repliche, al quale si accompagnavano *Luisa Strozzi* del Battaglia, *Pellegro Piola* di Giacometti o *Giavanni Maria Visconti* di Tommaso Grossi, nonché gli ormai classici *Francesca da Rimini* di Pellico, e il *Filippo* e il *Saul* alfieriani[746]. Sulla nuova e diffusa predisposizione del pubblico scrisse, nel 1847, Zappoli. Riflettendo ancora una volta sullo stato della drammaturgia italiana, il bolognese incitava gli autori a produrre nuovi testi drammatici e gli attori a rendersi disponibili a metterli in scena: «nella maggior parte delle città», osservava, «da molto tempo si è risvegliato il sentimento nazionale, e si accolgono con tolleranza e incoraggiamento le produzioni italiane»[747]. L'appello di Zappoli non rimase disatteso: se il Quarantotto avrebbe visto proliferare una quantità notevole di nuovi testi, già nel biennio precedente alcuni drammi vennero alla luce, e

[743] F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano*, p. 15.
[744] A proposito dell'efficacia della propaganda a mezzo stampa De Boni scrisse: «una stamperia vale come l'esercito», cfr. E. Sestan, *DBI*, cit., vol 33 (1987); sulla linea politica tenuta dal periodico si è espresso F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano*, cit., pp. 15-16.
[745] Cfr. O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, UTET, Torino, 2008, p. 18, p. 47.
[746] Si tratta di un dato indicativo, ricavato dai repertori offerti dalle compagnie che si esibirono a Bologna e a Milano tra 1846 e 1847 (per Bologna le informazioni sono state tratte dai periodici e dalle ricostruzioni della storia dei teatri (M. Calore, *Teatro del Corso*, cit., e G. Cosentino, *L'Arena del sole*, cit.), per Milano dalla scheda relativa ai repertori in A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., cd-rom.
[747] *Delle opere di Gio. Battista Niccolini*, cit., p. 112.

furono presto inseriti nei repertori delle compagnie. *Adalberto all'assedio della Roccella* di Achille Montignani e *Pietro Micca* di Giorgio Briano, per esempio, prodotti rispettivamente nel 1846 e nel 1847, vennero subito inclusi nel programma della Reale Sarda: considerato, il primo, un «inno ai magnanimi Sabaudi» nonché «un invito a Carlo Alberto di intimare all'Austria la guerra», e un appello «all'indipendenza, ad ogni costo, dallo straniero» il secondo, vennero entrambi accolti dal pubblico con entusiasmo[748].

Anche alcuni testi francesi erano ormai divenuti parte integrante dei repertori delle principali compagnie: *Il proscritto* di Soulié, *Il cittadino di Gand* di Romand e *Luigi XI* di Delavigne, per via delle tematiche affrontate, sapevano coinvolgere ed infiammare gli spettatori, ora più che mai ricettivi a qualsiasi richiamo dal sapore patriottico. A rendere questi drammi opere di sicuro successo nonché di facile coinvolgimento politico contribuì forse l'operato di Gustavo Modena, il quale, sin dal suo rientro in patria (1839), li rese presenze stabili del suo personalissimo repertorio. Ricco di questi testi e delle tragedie antitiranniche alfieriane, di cui «divenne ovunque l'acclamato portabandiera»[749], Modena, dopo sedici anni e non senza aver prima presentato alle autorità una Dichiarazione di rassegnazione[750], poté finalmente varcare i confini dello Stato Pontificio. Nel maggio 1847, in unione alla compagnia di Gian Paolo Calloud, fece il suo ritorno a Bologna:

> infrante la barriere politiche, ritornava fra noi, per somma nostra ventura, l'illustre attore Gustavo Modena, il primo attore tragico che ora possegga l'Italia. Avendo egli già preso parte agli avvenimenti del 1831, la corte romana lo aveva fulminato di anatema. Non è quindi a dire con quanta festa sia stato accolto da' bolognesi che in lui ricordano le speranze di quella libertà che allora fu fugace quanto un sogno[751].

Riaccendendo il ricordo della passata rivoluzione, la presenza di Modena non fece che alimentare le nuove speranze; come allora, la sua tribuna fu il palcoscenico del teatro del Corso. In meno di un mese, diede al pubblico bolognese diciannove recite; tra quelle di maggior successo figurano proprio *Luigi XI*, replicato, *Virginia*, la stessa opera con cui aveva esordito nel 1831, replicata due volte, e il *Saul*, uno dei suoi cavalli di battaglia, ripetuto ben tre volte; con il *Kean* di Dumas, invece, diede il suo contributo alla raccolta di fondi in favore degli amnistiati[752]. Nel corso dell'ultima serata che lo vide protagonista, il suo ritratto fu posto all'ingresso del teatro, e durante la rappresentazione (come sembrerebbe, della *Virginia*) omaggi poetici e fiori vennero lanciati da ogni

[748] G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Kantorowicz, Milano, 1893, pp. 162-174.
[749] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p. 31.
[750] Cfr. G. Cosentino, *Modena Vestri Lombardi*, cit., pp. 37-38.
[751] E. Bottrigari, *Cronaca di Bologna*, vol. I, 1845-1848, a cura di Aldo Berselli, Zanichelli, Bologna, 1960.
[752] Cfr. G. Cosentino, *Modena Vestri Lombardi*, cit., p. 38.

palco. Al momento del commiato gli fu donata una litografia la cui dedica recitava: «a Gustavo Modena – miracolo dell'arte drammatica – mirabile, unico. Meravigliati, i Bolognesi»[753].

Non passò molto dalla partenza del grande attore che la città si apprestò a celebrare il primo anniversario del pontificato di Pio IX. Come rievocava un opuscolo pubblicato in quell'anno[754], gli eventi commemorati furono tre: l'elezione, l'incoronazione del papa e l'amnistia[755]. La prossimità delle date sembrava voler ulteriormente confermare quella sovrapposizione ormai riconosciuta tra il nome di Pio IX e la causa nazionale: il mito del papa «campione della nazione» era ormai stato edificato, malgrado «tra questa travolgente costruzione mitopoietica, e gli obiettivi e gli spazi d'azione» del pontefice ci fosse uno scarto[756]. A far coincidere ancora di più l'immagine di Pio IX con quella della causa per l'indipendenza, concorse quanto accadde nel luglio 1847: l'occupazione di Ferrara da parte di un contingente austriaco, unita alla sventata congiura pianificata per l'anniversario dell'amnistia, «finì per additare nel papa una vittima della tracotanza e della oppressione straniera, raccogliendo intorno al suo nome, lo volesse o no, tutto il partito patriottico della penisola»[757]. Inoltre, nel corso del 1847, le aperture, seppur parziali, compiute in tema di libertà di stampa, istituzione della guardia civica, creazione di organi consultivi – attuate poi con soluzioni differenti anche nel Granducato toscano e nel Regno di Sardegna – portarono l'immagine del papa liberale a raggiungere l'apice del consenso in tutta la penisola. Il significato politico e patriottico assegnato, suo malgrado, all'azione, al nome e all'immagine del pontefice era tale che la sola presenza della sua effige bastava per affermare l'adesione alla causa italiana. Così almeno fu letta la decisione di alcune ballerine della Scala di presentarsi in scena portando medaglioni ritraenti l'immagine di Pio IX: un gesto che, compiuto nel più importante teatro asburgico, determinò ad almeno una di loro la sospensione[758].

---

[753] *Ibidem*. Delle recite bolognesi di Modena si occuparono anche alcuni periodici milanesi (cfr. *Gazzetta teatrale. Bologna* in «Il Pirata», n. 94, martedì 25 maggio 1847, e R. Buriani, *Drammatica. Gustavo Modena al teatro del Corso in Bologna*, in «Bazar», n. 46, mercoledì 9 giugno 1847), i quali segnalarono come la presenza dell'attore provocò «un vero fanatismo» («Il Pirata»).

[754] *Le tre gloriose giornate in Bologna 16, 21 giugno e 16 luglio 1847, sacre all'immortale Pio IX*, Tipografia Sassi delle spaderie, Bologna, 1847.

[755] Intorno alla figura di Pio IX si affermò ben presto un calendario di festeggiamenti di cui si appropriarono i liberali per avvicinare le masse alla causa nazionale; fu a partire da queste feste che si impose quella che Petrizzo ha definito «pedagogia esplicita della festa», cfr. A. Petrizzo, *Spazi dell'immaginario*, cit., pp. 509-539, e cfr. *supra*, pp.46-48.

[756] Cfr. E. Francia, *1848*, cit., p. 39.

[757] Cfr. M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo stato pontificio da Martino V a Pio IX*, cit., p. 645.

[758] La ballerina coinvolta era «l'allieva emerita della scuola di ballo Margherita Wauthier Casati»; il rapporto del capo di polizia Torresani diceva a riguardo: «è troppo grave e recente il fatto […] perché io possa piegarmi alla domanda e d'altronde permettendole di riprodursi sulle scene di questo teatro, temerei che si suscitassero degli applausi ed entusiasmo censurevole per parte degli stessi spettatori che fecero tanto schiamazzo»; episodio ricostruito e rapporto citato da B. Spaepen,*«Governare per mezzo della Scala». L'Austria e il teatro d'opera a Milano*, in «Contemporanea», n. 4, VI (2003), p. 618.

Nella capitale del Lombardo-Veneto, esclusa dal clima di generale, benché relativa, liberalizzazione[759], anche i teatri restarono lontani dai furori vissuti altrove: la censura e l'intervento delle Polizia tenevano a freno ogni possibilità di manifestazione patriottica, che pure, talvolta, riusciva ad esprimersi; ha raccontato Felice Venosta:

> erano stati sguinzagliati forti polsi di spie; venivano allontanate tutte le cause che dar potevano appiglio a dimostrazioni. Proibivasi alla Scala la Margherita Pusterla, […] per timore della congiura dell'atto secondo […] l'attore Bellotti-Bon dovette subire una lunga intemerata per avere al Teatro Carcano tratto fuori di tasca un fazzoletto tricolore. La casa di Fanny Sadotsky[sic] fu nottetempo invasa dalla Polizia, la quale volle operare la confisca di due mazzi di fiori, ornati di nastri tricolori, che l'attrice aveva ricevuto dal pubblico[760].

In questo clima di controllo, la manifestazione di dissenso antiaustriaco più importante si ebbe alla Scala: il valore che rivestiva il teatro lirico quale principale «vetrina della monarchia» fece sì che l'azione di protesta più efficace fosse proprio quella di assentarvisi. Non si trattava di una novità: già nel 1824, nel corso dei processi carbonari, il pubblico non frequentò la sala per tre giorni; ma negli anni Quaranta, ha spiegato Bruno Spaepen, «il numero dei milanesi che disertavano la Scala era in continuo aumento, [e] nel 1847 la crisi divenne drammatica tanto che l'impresario dovette chiedere maggiori sovvenzioni per far fronte alla spettacolare diminuzione di frequentatori»[761]. Nonostante le difficoltà, la programmazione della Scala, così come quella degli altri teatri milanesi sarebbe andava avanti con normalità fino ai primi mesi del 1848, quando, mentre la politica di Pio IX si faceva sempre più titubante, il fermento rivoluzionario sarebbe sfociato nella rivoluzione di marzo.

2. *Il '48 in scena: rappresentazioni della storia presente*

I primi mesi del 1848 furono segnati da un'accelerazione in senso costituzionale dell'azione dei governi: nel volgere di poco più di un mese, i sovrani di Napoli, Torino, Firenze e Roma si decisero, su pressione delle piazze – insurrezionali quelle siciliane, euforiche, dopo la promulgazione della costituzione napoletana, quelle delle altre città – e del timore di una svolta rivoluzionaria, a

[759] Anche se i primi segnali manifesti dell'avversione politica all'Austria cominciarono a mostrarsi dalla fine del 1846: dalla straordinaria partecipazione al funerale di Federico Confalonieri, uno dei capi della cospirazione del 1821, avvenuto a fine dicembre, agli scontri scoppiati nei giorni seguenti ai festeggiamenti per l'insediamento del nuovo arcivescovo della città, Carlo Bartolomeo Romilli, il 5 settembre 1847. Cfr. F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Edizioni Comune di Milano «Amici del Museo de Risorgimento», Milano, 1998, pp. 103-104, 116-122.
[760] F. Venosta, *Le cinque giornate di Milano*, Presso l'Editore Carlo Barbini, Milano, 1864, pp. 22-23.
[761] B. Spaepen, *«Governare per mezzo della Scala»*, p. 615.

concedere ai propri sudditi gli statuti costituzionali[762]. In concomitanza con le promulgazioni dei nuovi ordinamenti o con i proclami che ne annunciavano l'emanazione, in tutta la penisola, eccetto il Lombardo-Veneto, prese avvio una nuova ondata di manifestazioni di giubilo e festeggiamenti ai quali parteciparono anche i teatri cittadini. La stagione di carnevale 1848 fu così scandita, un po' ovunque, dalle tappe di questo calendario costituzionale in costruzione, che andò a modificare la consueta programmazione teatrale per arricchirla, quasi in presa diretta, di feste e celebrazioni di quanto stava accadendo dal nord al sud della penisola.

A Bologna stava recitando la compagnia Lombarda quando, la sera del 1 febbraio, festeggiamenti spontanei salutarono la notizia della concessa costituzione nel Regno di Napoli[763]. Il giorno successivo anche il teatro Comunale di Cesena celebrò lo statuto di Ferdinando II, mentre l'ultimo giorno di gennaio inni al Regno delle due Sicilie e all'Italia furono intonati al teatro Apollo di Roma. Si festeggiò invece a Parma e a Genova, a metà febbraio, la notizia dell'annunciata costituzione piemontese, la cui pubblicazione fu acclamata al romano Apollo il 12 marzo; nello stesso teatro fu celebrata anche la notizia della prossima costituzione toscana, la quale fu salutata anche il 20 febbraio, pochi giorni dopo la sua pubblicazione, al teatro di Arezzo[764]. Come nelle feste di piazza, anche nei teatri i festeggiamenti si articolarono attorno al canto di inni, all'esibizione di nastri e coccarde dai colori simbolici, all'illuminazione straordinaria delle sale, all'eccezionale partecipazione del pubblico. Quella narrazione festiva dell'evento politico, fatta di simboli, gesti, pratiche, caratterizzante le piazze del 1847-1848, cominciava a penetrare anche nei teatri, determinando la diffusione di una ritualità che contraddistinse tanto le sale quanto le piazze della rivoluzione, in una compenetrazione di linguaggi che trasformò le prime in luoghi di festa e le seconde in palcoscenici carichi di teatralità[765].

L'«euforia costituzionale»[766] che trovava espressione nei teatri di buona parte della penisola, penetrò solo in parte a Milano, dove si celebrarono le notizie dell'insurrezione palermitana e della concessione della Costituzione napoletana: messe di ringraziamento e scritte sui muri furono accompagnate da un'euforia generale: «affollatissimo il corso Pio […]; il teatro alla Scala, sempre

[762] Una ricostruzione delle tappe che segnarono questa svolta è offerta da E. Francia, *1848*, cit., pp. 99-115. Cfr. anche A. Chiavistelli, *Stato e costituzione nel 1848. L'esperienza negli stati regionali nella penisola italiana*, in R.P. Coppini (a cura di), *Università, simboli, istituzioni: note sul '48 italiano*, Pacini, Pisa, 2000.
[763] M. Calore, *Teatro del Corso*, cit., p. 105.
[764] Per i teatri romani O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali*, cit., p. 172. Le altre informazioni sono offerte da C. Sorba, *Teatri*, cit., pp. 215-216.
[765] Carlotta Sorba, indagando sulla melodrammaticità che invase la dimensione politica del lungo quarantotto, ha scritto: «a invadere la sfera pubblica è una ritualità dal contenuto fortemente emozionale, un repertorio di gesti drammatici particolarmente enfatizzati, una quantità di segni esteriori come abiti, coccarde, bandiere, cappelli che spesso rimandano alle consuete atmosfere storiche del riscatto collettivo e alle narrazioni che, negli anni precedenti, avevano contribuito a costruire un inedito patrimonio simbolico della nazione». Sulla dimensione più propriamente performativa e visiva di questa "politica melodrammatica" si veda in particolare Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 173-228. La citazione è a p. 173.
[766] E. Francia, *1848*, cit., p. 111.

più divenuto deserto […] fu in quella sera popolatissimo: tutti i palchi pieni: il loro interno con sfarzo illuminato. Le povere famiglie […] imbandirono la loro mensa di maccheroni napoletani; e questa inezia dava la certezza che il senso nazionale era propagato ad ogni classe di cittadini»[767]. Non si tennero invece manifestazioni in occasione della promulgazione dello Statuto piemontese, poiché il clima teso fece desistere gli organizzatori; nella città lombarda infatti si stava consumando sempre più apertamente la rottura tra cittadinanza e autorità, tra italiani e austriaci. Fu lo "sciopero del fumo", cominciato con il primo giorno dell'anno, a marcare la spaccatura che nei mesi a seguire avrebbe condotto all'insurrezione. Promosso dai gruppi democratici milanesi, lo sciopero, che prevedeva l'astensione dal consumo del tabacco, e che oltre a colpire gli austriaci a livello finanziario possedeva un chiaro valore simbolico, sfociò in lotta aperta. L'intervento dei soldati e la violenza degli scontri, per la quale si contarono anche morti e feriti, segnò il culmine della crisi[768]. Fu in questa fase che anche la diserzione dalla Scala si acuì: «dopo i casi del 3 gennaio, per tre sere consecutive tutta la società di Milano si astenne dall'intervenire alla Scala. I proprietari de' palchi li tennero chiusi colle cortine distese in segno di corrotto. Gli ufficiali e trecento individui, a cui il Torresani aveva fatto distribuire biglietti gratis, onde furono chiamati *Trecentisti*, occupavano la platea»[769]; pochi giorni dopo, il 6, solo nove biglietti vennero venduti, mentre i palchi aperti furono soltanto quattro[770]. Ma l'assenteismo dal teatro Regio toccò il massimo dell'adesione a febbraio, quando ebbe luogo il noto episodio di cui fu indiretta protagonista la ballerina austriaca Fanny Essler[771]. Tra le più celebri danzatrici del tempo e amata dai pubblici di tutta Europa, anche da quelli italiani, la stella della danza fu inviata alla Scala nel tentativo di interrompere la spirale di astensionismo che stava colpendo il teatro. La notizia del suo arrivo fu accolta tuttavia da una propaganda che invitava i milanesi a non cedere alle lusinghe tedesche: «un altro sacrificio, fratelli! Bisogna assolutamente astenersi dal teatro alla prima rappresentazione della Essler. Cedete il luogo ai tedeschi, che vorranno applaudirla anche in nome nostro. […]. Perché non si possa dire, *i milanesi furono vinti dai vezzi di una ballerina,* è necessario esserne lontani. […]. Impedite questo trionfo dei tedeschi»[772].

Se lo sciopero del fumo e l'assenteismo dal teatro regio erano manifestazioni eclatanti di protesta, contemporaneamente una dimostrazione silenziosa ma altrettanto esplicita di dissenso prese forma

[767] F. Venosta, *Le cinque giornate*, cit., p. 43. Vedi anche F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento*, cit., pp. 157-158.
[768] Sull'origine dello sciopero, sulle violenze che ne seguirono e il significato che assunse l'intera vicenda cfr. F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento*, cit., pp. 131-144.
[769] F. Venosta, *Le cinque giornate*, cit., p. 41. Il corsivo è nel testo.
[770] C. Cattaneo, *Archivio triennale delle cose d'Italia. Dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, in L. Ambrosioli (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Cattaneo*, vol. V, t. 1, Mondadori, Milano, 1974, p. 235.
[771] Cfr. B. Spaepen, «*Governare per mezzo della Scala*», cit., p. 616.
[772] Avviso raccolto in C. Cattaneo, *Archivio triennale*, cit., p. 192. Il corsivo è nel testo.

nell'abbigliamento e negli accessori dei milanesi. Per osservare da vicino questo aspetto ricorriamo ancora al racconto di Felice Venosta:

> il fustagno o il velluto di cotone era un'industria cittadina: e tutti a vestirsene. Vennero in pari tempo usati i cappelli chiamati alla *Calabrese*; all'*Ernani*; alla *Puritana*; con e senza piume; e quando la Polizia, sempre più insospettita contro di noi, pubblicò un avviso con cui proibiva assolutamente l'uso di tal sorta di cappelli, e fece ritirare quei che trovavansi nelle botteghe, si sostituì a questi quelli d'antica forma, mettendovi però una piccola fibbia d'acciaio sul davanti, e da alcuni si faceva inoltre una piuma collo stesso pelo del cappello. I nastri dell'orologio erano pure segni convenzionali[773].

L'avviso della polizia a cui si riferiva Venosta è forse quello del 3 gennaio 1848, che ricordava ai milanesi «il divieto di portare coccarde o altri emblemi stranieri, [o] qualsiasi altro distintivo politico, simbolo o segno di ricognizione, sotto comminatoria dell'arresto». La notifica non dovette risultare efficace se ancora, il 15 febbraio, un altro avviso ribadiva: «da qualche tempo si è adottato da taluni l'uso di portar cappelli detti alla *calabrese*, alla *puritana*, all'*Ernani*; non potendosi tollerare l'uso stesso, lo si proibisce assolutamente»; ai divieti inerenti all'abbigliamento si aggiunsero quelli relativi all'uso delle maschere, che venivano proibite per i festeggiamenti del prossimo carnevale. Alle autorità era chiaro il valore altamente simbolico, se non apertamente politico, affidato al vestiario e ad altre forme di espressione, per tale ragione cercarono in tutti i modi di arginarne la pratica; un'ulteriore notifica, del 22 febbraio, dichiarava:

> ogni qual volta un'azione di per se stessa innocua [ad esempio] il portare certi colori, o il metterli in vista, il portare certi distintivi o segnali, il cantare o declamare certi canzoni o poesie, l'applaudire o il fischiare certi passi di un'azione drammatica o mimica, l'affluire ad un dato luogo di convegno […], far collette o raccogliere sottoscrizioni […] assume il carattere di una dimostrazione politica […] l'autorità politica ne pronuncia il divieto[774].

Nonostante le proibizioni, l'uso di vestire "all'italiana" non si sarebbe arrestato, né fu una pratica limitata alla città di Milano[775].

Nel frattempo, il moto insurrezionale percorreva anche l'Europa: in febbraio ad esplodere furono le piazze parigine, ma fu la notizia della rivoluzione scoppiata nella capitale austriaca tra il 14 e il 16 marzo a influire in maniera decisiva sui successivi fatti milanesi[776]. Mentre le rivoluzioni in atto

[773] F. Venosta, *Le cinque giornate*, cit., pp. 41-42. Il corsivo è nel testo.
[774] Tutti gli avvisi citati sono tratti da C. Cattaneo, *Archivio triennale*, cit., pp. 222, 428, 444, 445-446.
[775] Un articolo tratto da «La Concordia» di Torino, descrivendo la festa tenutasi nella capitale il 27 febbraio, narrava: «preceduto da due file di giovani a cavallo, e vestiti col nuovo costume italiano, compariva in Piazza Vittorio un carroccio, tirato da tre paja di buoi, con le coperte di colore bianco e rosso. Stavano seduti sul davanti di questo gran carro sei trombettieri, vestiti all'antica foggia italiana; stavano nel mezzo molti giovani italianamente vestiti», in *ivi*, pp. 468-469. Anche nelle manifestazioni di Padova e Venezia alcuni patrioti indossarono il costume all'italiana, cfr. C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 210.
[776] D. Orta ha scritto: «la notizia della rivoluzione a Vienna, giunta nel pomeriggio del 17 marzo, ebbe sulla popolazione milanese l'effetto di una scarica elettrica e fu la causa ultima e scatenante delle Cinque giornate», *Le piazze d'Italia*, cit., p. 155. Per una ricostruzione delle vicende che dallo sciopero del fumo portarono alle cinque giornate si veda *ivi*, pp. 151-166, e F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento*, cit., pp. 152-168.

in Francia e in Austria venivano salutate da nuovi festeggiamenti, ai quali si unirono quelli per lo statuto promulgato da Pio IX il 14 marzo[777], a Milano prendeva avvio l'insurrezione.

Dalla mattina del 18, i cittadini si riversarono per le strade e mentre si compievano i primi atti della rivoluzione[778], la città venne posta sotto assedio. Già nel corso del primo giorno cominciarono ad essere costruite le prime barricate e a partire da quella sera, fino alla fine del mese, tutti i teatri cittadini rimasero chiusi. Il 30 marzo, «La Fama» avrebbe scritto in proposito: «una provvida misura del Comitato di Pubblica sicurezza tenne chiusi per tutti i passati giorni i nostri teatri. La folla de' forestieri, accorsa al grido della rinascita della libertà lombarda, dovette contenere alcun tempo il desiderio di allietarsi de' pomposi spettacoli della Scala, e qui in cambio godere di quello sì pittoresco e multiforme di Milano tramutata per incanto in fortezza»[779]. Ora che le sale tacevano, lo spettacolo si era riversato nelle piazze, nelle strade e nei vicoli della città. In effetti, sin dai primi momenti della rivolta, non mancò una buona dose di teatralità. La pratica dell'abbigliamento patriottico, già sperimentato nei mesi precedenti all'insurrezione e che prendeva spunto proprio da riferimenti letterari e dalle scene teatrali[780], venne ostentato anche nel corso dei combattimenti[781]; ai cappelli, alle bluse, agli accessori tricolori si aggiunsero anche le armi: scarse tra la popolazione milanese, vennero cercate ovunque. Si combatté così con armamenti storici, provenienti dalle botteghe di antichità o da collezioni private, e con armi di provenienza realmente teatrale, quali quelle offerte dall'impresario Bartolomeo Morelli, utilizzate per le rappresentazioni alla Scala e alla Canobbiana, «consistent[i] in ischioppi vecchi, molti dei quali inservibili, ed in lance e spade per l'uso della scena e dei mimi, che nelle mani delli[sic] ardenti cittadini diventarono brandi d'eroi»[782]. Particolare scenografia di questo teatro di guerra erano le barricate, che offrivano anch'esse uno spettacolo singolare: in buona parte improvvisate, è noto come siano state erette con materiali d'occasione e tra i più disparati:

[777] A Bologna, eccezionalmente, durante la quaresima rimasero aperti ben tre teatri, il Comunale, il teatro del Corso e il Brunetti; il 18 marzo, per festeggiare lo statuto, al Corso venne rappresentato, «dietro straordinaria approvazione», *I lombardi alla prima crociata*, cfr. M. Calore, *Il teatro del Corso*, cit., p. 105.
[778] Cfr. F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento*, cit., pp. 168-177.
[779] *Notizie*, in «La Fama», 30 marzo 1848.
[780] Cfr. C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 212-223.
[781] L'uso dell'abbigliamento patriottico sarebbe proseguito anche dopo le cinque giornate, come ha testimoniato Giovanni Visconti Venosta: «non mancavano, anzi abbondavano, i tipi comici, che furono poi chiamati gli eroi della sesta giornata, che andavano in giro facendo pompa dei più strani costumi; con corazze antiche sul petto, con cappelli piumati o morioni, con stivali di cuoio giallo, con armature ed abiti da teatro. Queste strane fogge di abbigliamenti patriottici continuarono per molto tempo ancora; e anzi comparve una moda nel vestire, chiamata alla lombarda, e che consisteva in un camiciotto, o blouse, di velluto nero, di fabbrica nazionale, stretta alla vita da una cintura di pelle da cui pendeva una daga o una spada; colletto bianco, grande, rovesciato sulle spalle; calzoni corti di velluto nero; stivali che arrivavano fino al ginocchio; cappello alla calabrese con pennacchio; e una collana che scendeva sul petto e da cui pendeva un medaglione, ch'era di solito il ritratto di Pio IX», G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Tipografia editrice L. F. Cogliati, Milano, 1904, p. 113.
[782] Cfr. C. Cattaneo, *Archivio triennale*, cit., pp. 778-779.

si formarono col lastrico delle contrade, con casse e cassoni pieni di ciottoli, carrozze, carri, panche di chiese e scôle[sic], tavole, materazzi, sedie, pagliaricci ed ogni altra sorta di masserizie. Fra le moltissime furono distinte quelle di Porta Romana, che si fecero con tutte *le carrozze di corte* […]. Al teatro alla Scala, con tutte *le scranne del teatro*. Al Giardino, con tutti *li attrezzi che servirono per le feste dell'incoronazione dell'imperatore Ferdinando in re della Lombardia e Venezia* […]. Al Leone di Porta Orientale, si trovò pure *un pianoforte a coda*[783].

Ma l'apporto del teatro non si limitò a un contributo di tipo materiale e simbolico riscontrabile nell'esteriorità di quanto si svolse nel corso delle Cinque giornate. Sospesa l'attività scenica, diversi attori scelsero di prendere parte alla lotta: tra i professionisti si distinsero Ernesto Rossi, che combatté a Porta Tosa[784], altri, non noti, provenivano dal mondo dilettantistico cittadino: chiusi «i battenti del teatro Filodrammatico […] molti attori, abbandonate le scene e le famiglie, presero le armi per l'indipendenza della patria […] custodendo così le patriottiche tradizioni dei fondatori di quel sodalizio»[785]. In quel «microcosmo della società milanese»[786] che erano le barricate, trovarono dunque il loro posto anche i comici; ma come se non avessero mai smesso i loro panni d'attori, talvolta si ritrovarono protagonisti di episodi che sembravano calati direttamente dalle scene, come quello raccontato da Martinazzi che coinvolse i due filodrammatici Perelli e Ranzetti. Mentre combattevano insieme dal tetto di una casa non lontana dal Duomo, Perelli fu colpito dal fuoco nemico cadendo tra le braccia di Ranzetti. Solo qualche sera prima, una scena identica, con Ranzetti che afferrava il collega colpito a morte, si era svolta nella *fiction* de *La casa disabitata*[787].

Così come il teatro penetrò in svariate forme nello svolgimento della Cinque giornate, la guerra e, in generale, l'attualità storica fecero il loro ingresso nei teatri una volta riaperti. Segno immediato e diretto di coinvolgimento politico furono i nomi delle sale: la Scala e la Canobbiana, simbolo, fino a pochi giorni prima, del potere imperiale, vennero ribattezzate Teatri Nazionali, mentre il modesto anfiteatro della Stadera diventò Teatro Indipendenza[788]. Anche alcune compagnie drammatiche si attribuirono un nome patriottico: quando il Carcano riaprì, il 30 marzo, fu la compagnia Nazionale Lombarda, diretta da Giuseppe Moncalvo, ad intrattenerne per due settimane il pubblico, contemporaneamente al Re andò in scena la compagnia della Fratellanza Italiana diretta da Cesare Asti[789].

[783] *Ivi*, pp. 779-780. Il corsivo è nel testo.
[784] Ha evidenziato Meldolesi che la presenza di attori si riscontrò un po' ovunque dal nord al sud Italia: Toselli, Modena, Sterni, Bellotti-Bon, Zoppetti, Pieri, Severo e Enrico Alberti, Rizzotto, Salvini, Rossi, Majeroni, Luigi Gattinelli e la Ristori come infermiera, C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 252. Altri nomi sono segnalati da A. Vitti, *Storie e storielle del teatro di prosa*, Casa Editoriale Vecchi, Milano, 1926, pp. 225-231: Gaetano Sbodio, Ettore Paladini, Giuseppe Bergonzio, Enrico Belli Blanes, Guglielmo Privato.
[785] G. Martinazzi, *Accademia de' Filodrammatici*, cit., pp. 83-84.
[786] B. Tobia, *Le cinque giornate di Milano*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*, cit., p. 260.
[787] G. Martinazzi, *Accademia de' Filodrammatici*, cit., p. 84.
[788] Anche in altre città alcuni teatri mutarono nome: il Ducale di Parma divenne Teatro Nazionale, e il teatro della Concordia di Cremona diventò Teatro Patriottico, lo riferisce C. Sorba, *Teatri*, p. 218.
[789] A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., pp. 310-311.

A guerra austro-piemontese ormai iniziata, i primi teatri a riprendere l'attività furono proprio il Carcano, il Fiando (il 1 aprile) e il Re (il 2 aprile), altri riaprirono nelle settimane a seguire mentre i due teatri regi rimasero chiusi almeno per tutta l'estate. In una Milano liberata, le sale cittadine diventarono, per quattro mesi, le sedi privilegiate delle celebrazioni patriottiche organizzate attorno a programmazioni che si caratterizzarono per la ricchezza e la varietà dell'intrattenimento, in un intreccio continuo tra rappresentazione scenica e realtà presente. Le serate al Carcano furono scandite, sin dall'inizio, dalla lettura dei Bollettini ufficiali delle operazioni belliche, dal canto di inni guerrieri, dalla visione di un *Quadro sinottico degli ultimi avvenimenti d'Italia*, «spettacolo ch'ebbe la più esaltante accoglienza da parte del pubblico, e perciò si ripeté», e dagli immancabili inni a Pio IX. Anche al Re, colonna sonora degli spettacoli furono i numerosi inni, alla vittoria, al papa italiano, di guerra, che «piac[evano] tanto da venir replicati a richiesta universale». La presenza di alcuni patrioti napoletani fu poi l'occasione per celebrare la concordia nazionale: «venerdì sera 7 aprile, trovavansi al teatro Re molti de' napoletani venuti fra noi a combattere per la indipendenza italiana, per lo che alle grida di Viva l'Italia, viva Pio IX s'aggiunsero molti evviva ai nostri fratelli di Napoli». Non mancarono le serate dedicate alla raccolta dei fondi. Beneficiari dell'iniziativa solidale furono anzitutto i «Figli della Patria che rimasero feriti nelle Cinque gloriose giornate», a cui andò il ricavato della rappresentazione de *La muta dei portici*, replicata per due sere al Carcano, e di uno spettacolo al Re nel quale, dopo la commedia *Pazienza e amore*, si intonarono «canti di guerra in onore dei Lombardi e un inno a Milano libera». Ma la rete di beneficienza si estendeva anche oltre la sfera cittadina: il 24 maggio si organizzò al Carcano una serata dedicata ai danneggiati di Castelnuovo, e, nello stesso teatro, il 16 luglio, si diede una «grande festa patriottica» il cui incasso fu devoluto alle famiglie dei caduti di Montanara e Curtatone. Sempre al Carcano, si decise inoltre di donare il dodici per cento degli introiti alle casse del Governo Provvisorio[790].

Questa densa e variopinta stagione patriottica fu segnata da un'eccezionale partecipazione popolare, non solo in termini numerici ma sul piano dell'interazione attiva con quanto accadeva sul palcoscenico: canti e rappresentazioni si svolgevano infatti con la «collaborazione del pubblico», e in talune serate la commozione fu tale che «raggiunse le più pure vette del sentimento patriottico»[791]. Così come nei giorni dell'insurrezione i milanesi avevano partecipato coralmente ai combattimenti, senza distinzione di classe, di ceto o di età[792], anche nei teatri dei mesi che

[790] Tutte queste informazioni sono tratte dalle cronache dei due teatri: L. Sanguinetti, *Storia del Teatro Re*, cit., pp. 83-85, e B. Gutierrez, *Il Teatro Carcano (1803-1914). Glorie artistiche e patriottiche, decadenza e resurrezione*, Casa Editrice Sonzogno, Milano, 1916, pp. 100-104.
[791] *Ivi*, p. 102.
[792] La spontanea e trasversale partecipazione popolare è un dato su cui anche i contemporanei hanno da subito insistito, indicativo l'elenco dei caduti redatto da Cattaneo (vedi C. Cattaneo, *Archivio triennale*, cit., pp. 1157-1166; nell'elenco compaiono anche il filodrammatico Perelli, indicato come giovine di studio, e tale Misadaris Celestino, suggeritore

seguirono, «patrizi e popolani» sedettero gli uni accanto agli altri, fraternizzando e abbracciandosi poiché «ogni distinzione sociale era sparita»[793]. Questo senso di concordia era certamente alimentato, insieme all'esaltazione per la recente «miracolosa liberazione»[794], da quanto accadeva sui palcoscenici. L'aspetto fortemente emozionale dei canti, degli inni, dei richiami alla recente insurrezione o alla guerra in corso, caratterizzava anche la componente più propriamente drammaturgica delle serate. Le rappresentazioni proposte in questi mesi infatti, scrisse Doglio, «esercit[arono] con fervore […] una continua azione di propaganda nazionale»[795]. Accanto alle ormai classiche opere di Pellico, Niccolini, Alfieri, fiorì e andò in scena tutta una rosa di testi patriottici dai titoli significativi, elaborata da autori presumibilmente occasionali, e rimasti perlopiù anonimi. Serbatoio di immagini e soggetti di questa produzione estemporanea fu la realtà presente, gli eventi politici o militari appena accaduti, ancora vividi negli occhi di autori e spettatori e perciò in grado di stabilire un alto grado di coinvolgimento.

Nei teatri milanesi furono messi in scena testi quali[796]: *Le cinque gloriose giornate dei milanesi* (particolarmente apprezzato, fu replicato per tre sere consecutive e riproposto una quarta volta nell'arco di pochi giorni), *La caduta del dispotismo*, *La caduta di un Impero*, *La partenza dei volontari milanesi*, *L'eroe della sesta giornata del marzo 1848* e *La patria liberata*; *L'eroe italiano Augusto Anfossi* celebrava il coraggio del patriota nizzardo Anfossi, caduto mentre guidava la presa del palazzo del Genio miliare, una delle azioni militarmente più rilevanti delle cinque giornate[797]. Altri testi allusivi entrarono nel repertorio meneghinesco, quali: *La donna soldato con Meneghino*, forse un omaggio alle tante donne che si spesero tra le barricate, e *Meneghino ciabattino a Porta Vittoria*, in riferimento al nome con cui era stata da poco ribattezzata Porta Tosa; altri testi, con Meneghino protagonista, raggiunsero un vero successo, ma lo vedremo tra poco. Altri titoli di questa produzione nata insieme ai fatti che l'ispirarono, e andati in scena altrove, li ha segnalati Doglio: *Casa d'Austria*, *I raggiri di Radetzky*, *Bolza o del gesuitismo* (il riferimento è a Luigi Bolza, funzionario austriacante inviso ai milanesi), *Le cinque giornate di Milano*, *La resa di Peschiera*, e, evidentemente non ispirato a fatti reali, *La morte di Radetzky*[798].

---

comico); in generale si veda F. Della Peruta, *Milano nel Risorgimento*, pp. 205-209, e V. Scotti Douglas, *Barricate e guerra di popolo nelle cinque giornate*, e F. Della Peruta, *La rivoluzione del 1848 in Lombardia: momenti e aspetti*, in N. Del Corno, V. Scotti Douglas (a cura di), *Quando il popolo si desta.. 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, Franco Angeli, Milano, 2002, pp. 73-101, pp. 19-22.

[793] B. Gutierrez, *Il teatro Carcano*, cit., p. 102.

[794] *Ibidem*.

[795] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p. 32.

[796] I dati sono stati ricavati dalla scheda relativa ai repertori in A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit. (cd-rom).

[797] Sul ruolo militare giocato dall'Anfossi nell'insurrezione vedi F. Della Peruta, *Milano del Risorgimento*, cit., pp. 184-193; un breve profilo biografico è stato ricostruito da A. Cirone, *DBI*, cit., vol 3 (1961).

[798] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p.

Questi drammi che, a quanto risulta, non furono mai pubblicati, rappresentano probabilmente solo una minima parte della produzione contemporanea ispirata e dedicata ai fatti del 1848[799]; la libertà da ogni censura e il desiderio di rivivere, tramite la scena, gli eventi esaltanti di cui si era stati diretti protagonisti o perlomeno testimoni, spinsero molti a cimentarsi con la scrittura drammatica. L'esito di questo impegno non diede vita tuttavia a opere dal significativo valore letterario e, per tale ragione, ci fu chi le criticò aspramente:

> le misere raffazzonature quarantottesche non sono che effetto: rispecchiano appena quel dato giorno, quel dato mese, quella battaglia, quella vittoria o quella sconfitta. Esse non sono arte; e, se mai, tutt'al più arte grossolana, applicata all'industria. Qualche servizio anch'esse, quelle misere cose, potevano rendere e forse resero sia a riaccendere una speranza delusa, a rianimare un entusiasmo che fosse per spegnersi, a tener su un coraggio che fosse per accasciarsi. Ma la tecnica (non parliamo d'arte, per carità) di quelle raffazzonature, era miseranda. Fantocci tricolori da un lato: altri, vestiti di giallo e di nero, dall'altro. Apostrofi, imprecazioni, schioppettate. La nostra bandiera servita a tutto pasto, per ravvolgere le salme d'eroi di stoppa, e per sventolare sopra spalti di cartone dipinto; mentre a tener acceso, coll'arte vera e degna, il foco, se pur bisogno ce n'era in quei tempi di fiamma, bastavano le tragedie dell'Alfieri, del Niccolini, del Monti che le compagnie drammatiche rispettabili, tenevano, in certi momenti, quasi costantemente sulla scena[800].

Stando alla descrizione di Costetti, possiamo ipotizzare che i drammi quarantotteschi fossero, generalmente, delle *pièce* di facile comprensione, costruite attorno a scene dal forte impatto emotivo e ricche di riferimenti, diretti o simbolici, ai fatti reali rappresentati; drammi in cui virtù quali eroismo, fratellanza e sacrificio trovavano la massima espressione, e il cui linguaggio semplice ed emozionale ne garantiva un immediato successo[801]. Il valore di questi testi, misconosciuto dal critico, non risiedeva nelle loro qualità letterarie ed estetiche ma nella loro capacità di coinvolgere lo spettatore proprio «rispecchian[do] quel dato giorno, quel dato mese, quella battaglia, quella vittoria o quella sconfitta». Assistendo alla ricostruzione di eventi a cui aveva preso parte in prima persona, lo spettatore stabiliva inevitabilmente un immediato contatto con quanto si svolgeva sul palcoscenico, sentendosi a sua volta protagonista. In questa particolare stagione teatrale, il confine tra scena e realtà diventò più che mai labile: se nei primi anni Quaranta e, ancora, nella fase pre-insurrezionale del lungo Quarantotto, erano gli elementi più o meno allusivi delle rappresentazioni, inseriti perlopiù in narrazioni del passato nazionale, a determinare il potenziale di coinvolgimento politico ed emotivo del pubblico, ora, in una Milano liberata, era la realtà presente ad andare in scena, facendo di ogni spettatore un potenziale protagonista e di ogni

[799] P. Ranzini, *Allégories et présences de la guerre dans la dramaturgie du* Risorgimento *(1848-1870)*, in F. Decroisette, *L'histoire derrière le rideau*, cit., p. 182.
[800] G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., p. 188.
[801] Si riscontrerebbe così, in questo tipo di drammaturgia, la presenza dell'elemento melodrammatico, inteso come «dispositivo narrativo ed espressivo» il quale, come ha illustrato Carlotta Sorba, domina il linguaggio delle scene e della comunicazione politica del lungo Quarantotto, C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit.

rappresentazione una manifestazione di patriottismo. Stava qui, nella facilità di fruizione e nella capacità di offrire infinite volte la possibilità di rivivere i febbrili momenti della lotta nazionale, la chiave del successo di questa produzione quarantottesca. La prosa drammatica seppe trasformarsi – in questi mesi, ancor più del genere lirico – in veicolo di esaltazione patriottica, mentre i teatri divennero lo spazio urbano in cui maggiormente si espresse la partecipazione dei cittadini agli avvenimenti politici in corso.

Sotto questo aspetto, un caso peculiare è rappresentato dal teatro Re. Dopo aver ripreso l'attività all'inizio di aprile, la programmazione teatrale si interruppe per dare spazio alla discussione politica. Dal primo maggio, infatti, la sala si trasformò nella sede della *Palestra parlamentare*, un circolo che Giovanni Visconti Venosta descrisse con queste parole: «era fatto, come diceva il suo nome, per preparare, con una ginnastica vocale, i futuri oratori della Camera; per trattare in astratto i maggiori problemi della politica e dell'amministrazione degli Stati; e per far piani di guerra e disegni politici per uso dell'Italia»[802]. Tra un dibattito e l'altro, al Re ci fu anche spazio per declamare poesie patriottiche, come quella scritta e recitata il 22 maggio dal medico Giovanni Rajberti, intitolata *Il marzo 1848*. Nella dedica che apre la versione a stampa del componimento, e che forse precedette anche la declamazione al Re, Rajberti scrisse:

> Cari milanesi, a voi dedico questi versi che sono vostri, perché trattano dei vostri dolori e delle vostre glorie […]. Sono una accozzaglia di rime senza metro, affinché il pensiero libero non fosse impacciato, deviato, infiacchito dalla forma […] fa[tele] imparare a memoria ai vostri ragazzi: vedrete che l'apprenderanno assai meglio e con più gusto della stupida storia di Casa d'Austria, che non ebbe mai storia. Vivete felici e lungamente: perché adesso sarebbe proprio una pazzia il non campare molto per vedere le tante cose benne che hanno a venire in questa Italia risuscitata[803].

La composizione poetica, che narra, con tono talvolta umoristico, dei fatti accaduti a Milano nel corso del mese di marzo, fu scritta nel dialetto cittadino; scelta forse dettata dalla volontà di rivolgersi all'intero popolo milanese, in particolare alle classi più umili, che negli scontri delle cinque giornate furono in primo piano, o forse perché il vernacolo rappresentava il miglior modo di esprimere la fierezza di essere milanese; Rajberti stesso affermò in apertura della dedica: «Miei cari concittadini! Ora è proprio un orgoglio il poter dirsi Milanese»[804].

Portavoce indiscusso dell'identità ambrosiana restava tuttavia Giuseppe Moncalvo, del cui impegno, nel corso dell'insurrezione e nei mesi a seguire, scrisse Brofferio:

> Che egli combattesse sulle barricate e uccise molti Croati non lo trovo ricordato in alcuna parte della storia; ma non per questo i Milanesi andarono in collera con lui; e benché il bravo galantuomo non si sentisse più inclinato nell'età sua a recitare la parte di eroe fra le bombe e la mitraglia, si argomentò di

[802] G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, cit., pp. 123-124.
[803] G. Rajberti, *Il marzo 1848. Versi milanesi di Giovanni Rajberti*, Coi tipi di Giuseppe Berdardoni, Milano, 1848, p. 8.
[804] *Ivi*, p. 5.

> servire l'Italia alla sua maniera, componendo o facendo comporre una farsa intitolata LA GABBIA DI RADETSKY, la quale per molte sere consecutive poneva di buon umore tutta Milano. La farsa era portata alle stelle[805].

L'attore, ormai anziano, non combatté contro gli austriaci ma sin dalla riapertura dei teatri fu tra i primi a calcare il palcoscenico[806], inaugurando la ripresa dell'attività al Carcano con la sua compagnia Nazionale Lombarda: la sera del 30 marzo andò in scena una farsa intitolata *Dialogo tra Radetzky e Metternich con Meneghino locandiere*. La satira di Moncalvo, già amatissima dai milanesi e libera ora di esprimersi senza vincoli, incontrò un apprezzamento ancora maggiore: «Moncalvo, che in quella sera poté a bell'agio abbandonarsi alla sua vena satirica, ebbevi plausi a bizzeffe; [il dialogo era] balzano a dir vero, ma divertevole ed opportuno in sommo ad accarezzar le passioni del popolo»[807]. Il pubblico entusiasta intervenne con viva partecipazione «sottolinea[ndo] e applaud[endo] ai passaggi più significativi»; il dialogo riscontrò un «successo clamoroso» e fu più volte replicato[808].

Non essendo rimasta nessuna traccia delle satire quarantottesche di Moncalvo è difficile stabilire se fossero più d'una o se la farsa indicata da Brofferio sia in realtà lo stesso *Dialogo*; considerando la tendenza all'improvvisazione dell'attore si potrebbe pensare che da un'unica prima farsa ne derivarono differenti versioni, passate poi alla memoria con titoli diversi. Se i testi mancano, grazie alla testimonianza di Brofferio possiamo tuttavia osservare lo svolgimento della scena in cui il maresciallo Radetzky veniva presentato al pubblico rinchiuso in una gabbia di ferro:

> Si vedeva Radetsky ingabbiato come un orso bianco, il quale faceva ogni specie di salti, di smorfie e di capriole per impadronirsi della chiave dei campi; ma la gabbia era ben chiusa, ben ferrata, ben salda, e l'orso bianco, cioè Radestsky, si fiaccava il muso contro le sbarre, mentre il Meneghino girandogli intorno, e facendogli le corna, gli cantava la famosa canzone che comincia così: «Brutta bestia sei fuggita, / Sei tornato da tuo re; / La corona che hai smarrita / Noi l'abbiamo sotto i pié»[809].

La scena, costruita attorno ad un soggetto dalla simbologia decisamente elementare – il maresciallo austriaco ridotto ad animale e come tale recinto in gabbia – risultava ancor più fruibile grazie a una forte dose di corporeità, con la quale si esprimevano sia l'esultante Meneghino sia l'orso imprigionato, e alla melodia di accompagnamento che, in rima alternata, risultava orecchiabile come una filastrocca. La rappresentazione di Radetzky ridicolizzato non fu naturalmente una trovata di Moncalvo ma, in quei mesi, si trattava di un'immagine molto diffusa, spesso proprio

[805] A. Brofferio, *I miei tempi*, cit., p. 117. Il maiuscolo è nel testo.
[806] Forse recitò anche prima della riapertura delle sale; Doglio ha scritto infatti che «in una baracca di legno il vecchio capocomico e celeberrimo Meneghino, Giuseppe Moncalvo, rappresentò, davanti alla folla festante, farse satiriche ispirate alla cronaca», F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p. 31.
[807] *Notizie*, in «La Fama», n. 27, 3 aprile 1848.
[808] B. Gutierrez, *Il teatro Carcano*, cit., p. 102.
[809] A. Brofferio, *I miei tempi*, cit., p. 117-118.

associata all'uso della gabbia, «luogo allo stesso tempo di pena e di spettacolo»[810]. La semplicità della scena non deve indurre a sminuire l'impatto ch'essa poté avere sugli spettatori, anzi, l'immediatezza del messaggio favorì senza dubbio l'efficacia della satira; inoltre, possiamo solo immaginare l'effetto suscitato nel pubblico nel vedere Meneghino, simbolo del popolo milanese, umiliare il grande orso bianco-Radetzky, divenuto ormai l'uomo-simbolo della dominazione austriaca[811].

Ma l'impegno di Moncalvo non si limitò all'indossare i panni di Meneghino. Nel mese di maggio l'attore ottenne infatti dalla Congregazione municipale il permesso di far erigere un teatro diurno nei pressi del Castello. Il nuovo teatro, denominato della Concordia Italiana (di cui rimarrà solo Concordia) e inaugurato a giugno, fu accolto con favore dai milanesi: «la novità del locale, l'opportunità del luogo e la popolare celebrità del […] Moncalvo» bastarono perché si trasformasse sin dall'inizio in un luogo di spettacolo molto frequentato[812]. Possiamo ipotizzare che anche nella sala appena avviata l'attore continuò a proporre serate composte da satire antiaustriache e commedie dialettali con protagonista Meneghino, intervallate alla lettura di Bollettini ufficiali[813], come già aveva fatto davanti al pubblico del Carcano; questo almeno fin quando gli risultò possibile: nel volgere di qualche settimana sarebbero infatti rientrati gli austriaci.

Nel frattempo, prima che la guerra volgesse al peggio per l'esercito piemontese, i fatti di Milano e la liberazione di gran parte del Lombardo-Veneto furono celebrati anche altrove. A Bologna, il 15 aprile, l'impresario del teatro del Corso organizzò una grande festa, con la sala illuminata a giorno e l'esecuzione di un inno appositamente creato in onore «dell'eroica città di Milano»[814], mentre i repertori delle compagnie drammatiche erano ricchi di *pièces* patriottiche. La compagnia Petrocchi, che agiva al Corso, presentò titoli quali *Le cinque giornate di Milano* e *La lega italiana*, all'Arena del Sole invece una compagine dalla denominazione significativa – Nazionale Italiana – mise in scena l'«interessantissimo spettacoloso dramma» *La cacciata dei tedeschi dall'Italia ossia un'incredibile*[sic] *eroismo d'amor patrio,* di cui era autore Agamennone Zappoli[815]. Questo dramma non fu l'unico testo dello Zappoli scritto in onore degli eroici patrioti italiani: nei primi giorni di aprile, sia al Corso che all'Arena del Sole, alcune serate si chiusero con la declamazione del *Canto di riconoscenza ai martiri della libertà italiana.* L'esecuzione del componimento,

[810] L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo: «attore politico»*, cit., p. 319.
[811] Meneghino fu protagonista di molte caricature in cui venivano scherniti proprio Radetzky e l'imperatore Ferdinando, cfr. C. Romussi, *La cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Ronchi, 1894, pp. 171-182.
[812] *Teatri*, in «L'Italia rigenerata», n. 26, 28 giugno 1848, citato in A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico*, cit., pp. 146-147.
[813] «Il Pirata», 12 aprile 1848, citato in A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 181.
[814] M. Calore, *Il teatro del Corso*, cit., p. 105.
[815] Fondo Zappoli, b. 6, Manifesto.

interpretato dallo stesso Zappoli, avvenne in un clima solenne: a fare da sfondo alla declamazione dell'omaggio poetico furono infatti dispiegate «diciassette grandi bandiere, ciascuna delle quali rappresenta[va] una rivoluzione d'Italia»[816].

Tra le numerose opere nuove che andarono in scena nei primi mesi del 1848, figurò tra i cartelloni bolognesi anche *Emma Liona*[817], l'unica produzione teatrale di Savino Savini ad avere un contenuto espressamente politico. Rappresentato ed accolto nel proprio repertorio dalla Compagnia Lombarda, il dramma storico ricalcava perfettamente i canoni tipici dei drammi tanto in voga dagli anni Quaranta, capaci di alimentare il sentimento nazionale. Nello svolgersi dei quattro atti si assisteva infatti ad intrighi, tradimenti, rapimenti, incarcerazioni, ai quali si aggiungeva il giuramento di milleduecento patrioti napoletani; a dominare l'intreccio, indubbiamente accattivante, stavano l'eroismo dei protagonisti e un forte senso di italianità, rappresentato anche dal richiamo al Petrarca, i cui versi compaiono tra le carte della giovane patriota Luisa Sanfelice. Immancabile poi quello che appare un appello all'azione: interrogato da Emma Liona, alla domanda «E perché morire?», il principe Caracciolo, ammiraglio napoletano, dichiarava appassionatamente le ragioni del sacrificio per cui era disposto a spendersi: «Per la patria! Emma; che è quanto a dire per la terra e per le ceneri dei nostri padri, per la vita de' nostri cari, pe' monumenti e le storie, i costumi e le tradizioni nostre, infine perché non si spenga il vivo e sacro fuoco italiano, che direttamente ci cala da Dio!»[818]. Le parole di Caracciolo avevano il sapore della chiamata alla mobilitazione; anche il finale tragico, in cui si consumava il sacrificio dei protagonisti, insieme alla capitolazione della città, contribuiva a infiammare il sentimento nazionale e a spronare all'azione, come sembra affermare la testimonianza di Pietro Giannone, corrispondente di Savini, il quale scrisse a proposito della *pièce*: «direi che quel dramma racchiude uno stimolo vivissimo agli italiani, i quali nel leggere quelle pagine non possono non inorridire del servaggio e della tirannide e quindi capire quanto sia dolce e nobile la libertà»[819].

A mobilitarsi di lì a poco sarebbe stato proprio Savini che, il 20 marzo, partì arruolato nel corpo franco guidato da Livio Zambeccari. Il Battaglione dei Cacciatori dell'Alto Reno, questo il nome del corpo franco in cui militò Savini, partì insieme alle truppe regolari e ai volontari regolarizzati alla volta di Modena[820]; nei due mesi successivi, avrebbe raggiunto anche Parma e Milano.

---

[816] Il primo aprile, il canto fu declamato tra un atto e l'altro dell'opera indicata come *I lombardi* (presumibilmente *I lombardi alla prima crociata*); il 3 e il 4 aprile, seguì la rappresentazione di un dramma storico dello stesso Zappoli intitolato *Virginia Galluzzi*. Fondo Zappoli, b. 6, Manifesti.

[817] Ispirato alla reale vicenda di Emma Lyon, moglie dell'ambasciatore inglese Hamilton e amante del capitano Nelson, il dramma è ambientato a Napoli, nel 1799, all'epoca della breve vita della Repubblica Napoletana. Il testo fu poi pubblicato in «Italia drammatica», n. XVI, aprile 1852.

[818] *Ivi*, pp. 9-10.

[819] BCABo, Fondo Carlo e Savino Savini, c.X, Carteggio, f.9, *Giannone a Savini*, 18 maggio 1850.

[820] Documenti sulla spedizione su Modena sono presenti in C. Cattaneo, *Archivio triennale*, cit., pp. 954-957, 1056-1060.

Mentre, come accadde a Bologna, da tutti gli stati italiani cominciarono a mobilitarsi eserciti regolari e corpi volontari in direzione delle città del nord d'Italia, a Roma si assisté a quello che fu visto come il passo indietro di Pio IX. Con l'Allocuzione del 29 aprile, la cui posizione fu ribadita nel proclama del 1 maggio, il pontefice affermò la sua presa di distanza rispetto alla guerra e, implicitamente, rispetto a qualsiasi progetto neoguelfo. Il cambio di marcia del papa, che certamente segnò un momento di rottura all'interno del movimento patriottico[821], non affievolì, almeno inizialmente, l'entusiasmo popolare per la guerra in corso[822]. A Bologna, la programmazione teatrale continuò, come nei mesi precedenti, a seguire e a celebrare le tappe vittoriose della guerra nazionale. L'esito positivo della battaglia di Goito e la presa di Peschiera furono festeggiati al teatro del Corso, dove la compagnia Petrocchi mise in scena, «a richiesta generale», il dramma *Una gloria italiana ovvero l'ultima ora dei tedeschi*[823]. La stessa compagnia, il 29 giugno, alla nuova Arena del Giuoco del Pallone, rappresentò lo zappoliano *Annibale Bentivoglio*, mai allestito a Bologna e presentato con l'inedito sottotitolo *Il trionfo del popolo bolognese contro i tiranni*; il testo fu scelto per «onorare e festeggiare i generosi che con eroico valore si sono battuti a Vicenza ed a Treviso»; un canto «ai prodi» delle due città, con dispiegamento delle bandiere, seguì la rappresentazione[824].

Nell'estate, solo l'Arena del Sole proseguì nella sua attività di intrattenimento, offrendo opere quali *Virginia*, *Giovanni da Procida*, *La morte di Ferruccio*, alle quali il pubblico non restava indifferente: «gli animi sovraeccitati e pronti all'azione», scrisse Cosentino, «colgono ogni frase, ogni allusione che lega i memorabili fatti col presente anelito di libertà. Sulle ampie gradinate dell'Arena il popolo si agita, freme e si precipita sulla contigua piazza, di tante vicende spettatrice»[825]. Di lì a poco, anche i bolognesi avrebbero smesso di essere semplici spettatori di un passato memorabile e distanti sostenitori di un presente che si svolgeva altrove, per divenire protagonisti di un episodio in cui difesa cittadina e patriottismo nazionale si sarebbero vittoriosamente congiunti.

All'inizio di agosto, truppe austriache invasero il territorio pontificio e il giorno 7 entrarono a Bologna. L'indomani, tafferugli insorti tra un gruppo di ufficiali austriaci e alcuni popolani si trasformarono in un vero e proprio combattimento, che raggiunse il suo culmine in quella che prese il nome di Battaglia della Montagnola. Seppur privi di una guida militare, i cittadini bolognesi risultarono vincenti, riuscendo a cacciare le truppe imperiali dalla città. L'evento, anche se

[821] Cfr. E. Francia, *1848*, cit., p. 153.
[822] A questo forse contribuì sia l'idea diffusa che tale posizione del papa fosse in realtà frutto di un complotto, sia l'atteggiamento tollerante mantenuto da Pio IX verso la guerra, e quindi verso la partecipazione dei suoi sudditi alla stessa, nonché l'assenza di condanna delle istanze nazionali, cfr. *ivi*, pp. 151-153.
[823] Fondo Zappoli, b. 6.
[824] *Ibidem*.
[825] G. Cosentino, *L'Arena del sole*, cit., p. 91.

irrilevante dal punto di vista militare, sarebbe diventato una delle date più importanti del Risorgimento bolognese, e, sin dai primi momenti, fu variamente celebrato. Resoconti giornalistici, cronache, manifesti, ma anche raffigurazioni artistiche, quali dipinti o stampe, o semplici incisioni documentarono da subito quanto avvenuto[826].

Come era accaduto a Milano, dove l'insurrezione delle cinque giornate diventò materiale per nuove rappresentazioni teatrali immediatamente messe in scena, anche la battaglia dell'8 agosto fu presto tradotta in dramma. A soli venti giorni dallo scontro, la compagnia Etrusca presentò all'Arena del Sole *La memorabile vittoria dell'8 agosto nella Montagnola ovvero il trionfo del popolo bolognese contro i barbari tedeschi*, dramma scritto quasi di getto da Agamennone Zappoli[827]. L'autore, che aveva preso parte attiva ai combattimenti[828], nel raffigurare gli eventi non cercò solo di celebrare un momento vittorioso, il sentimento nazionale o il patriottismo civico: ciò che sembra volesse anzitutto omaggiare era il popolo bolognese, specie le sue classi più umili, che fieramente si era battuto. Veri protagonisti del dramma furono infatti i combattenti popolani, interpretati, come avvertiva il manifesto che pubblicizzava lo spettacolo, da veri popolani bolognesi[829]. In questo tipo di rappresentazione drammatica, dove si assisteva alla teatralizzazione della cronaca rivoluzionaria, il confine tra scena e realtà non solo diveniva labile, come si è osservato per il caso milanese, ma quasi del tutto impercettibile: nel dramma di Zappoli il pubblico non era solo chiamato ad assistere alla ricostruzione di eventi a cui aveva partecipato in prima persona ma parte di esso li avrebbe rivissuti da protagonista nella *fiction* del palcoscenico. La sovrapposizione tra realtà e finzione diveniva tale che gli stessi contemporanei temettero la possibilità di un'incontenibile reazione del pubblico, e sulla locandina dello spettacolo si avvertiva:

> I signori artisti Gaetana Rosa, Police, Demartini, Cagnola, Pescatori, tutti quelli insomma che in questo Dramma sono costretti con loro gravissimo cordoglio di sostenere le parti degli Austriaci, protestano di non partecipare ai sentimenti dei nemici d'Italia, e pregano gli uditori a volere ascoltare con calma e contegno gl'iniqui pensieri e le imprecazioni che i personaggi, che figurano i Tedeschi, scagliono contro i Bolognesi e contro tutti gl'Italiani[830].

[826] Per un quadro di tutto ciò che venne prodotto intorno all'evento, sia nell'immediato che in tempi successivi si veda M. Gavelli, O. Sangiorgi, F. Tarozzi (a cura di), *Un giorno nella storia di Bologna: l'8 agosto 1848. Mito e rappresentazione di un evento inaspettato*, Vallecchi editore, Firenze, 1998.

[827] Cosentino ha scritto che il testo fu prodotto in 36 ore, G. Cosentino, *L'Arena di Bologna*, cit., p. 92. I fatti che culminarono nella battaglia dell'8 agosto vennero narrati anche in alcuni bozzetti teatrali scritti da Luigi Ploner. Questi brevi "quadri" drammatici rimasero sottoforma di bozze manoscritte e non vennero mai messi in scena. Alcuni di essi sono stati pubblicati in appendice a M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro*, cit., pp. 140-257. Un'analisi di questi testi, in cui si sottolinea soprattutto la finalità pedagogica che Ploner affidava ai suoi scritti, è offerta da M. Gavelli, *Les protagoniste set les idées du Risorgimento dans la réalité et la fiction théâtrale*, in F. Decroisette (a cura di), *L'histoire derrière le rideau*, cit., pp. 169-180.

[828] Il suo nome compare nell'Elenco dei Combattenti tra coloro che affrontarono gli austriaci alla Montagnola. L'elenco è raccolto in M. Gavelli, O. Sangiorgi, F. Tarozzi (a cura di), *Un giorno della storia di Bologna*, cit.

[829] Fondo Zappoli, b. 6.

[830] *Ibidem*.

Anche il dramma di Zappoli entrava probabilmente a pieno titolo tra quelle che sono state definite «raffazzonature quarantottesche» – per via delle scene di massa, della spettacolarità delle azioni di scontro, degli atti di eroismo – e venne infatti definito «scialbo, scolorito quasi infantile»[831]; tuttavia, come è già stato rilevato, il valore di questo testo non risiedeva nelle sue qualità scenico-letterarie ma nella sua capacità di rispondere alle istanze di protagonismo, di patriottismo, di romanticismo del pubblico-popolo; nel descrivere il dramma Cosentino affermò: «sono tre atti nei quali il pubblico affollato nell'Arena fa da attore, e sul palco passano inegualmente popolani e tedeschi a sollevare gli entusiasmi e gli sdegni della folla. Il dramma era allora nell'aria, e il teatro non era che un pretesto al propagarsi della magica scintilla»[832]. Il componimento fu replicato più volte, e in occasione della quarta replica, il 4 settembre, fu data lettura dei nomi «dei Cittadini, dei Popolani, Civici, Carabinieri, Finanzieri» che persero la vita nel corso dello scontro dell'8 agosto[833].

Nonostante a Bologna si celebrasse l'esito vittorioso della battaglia contro le truppe imperiali, nell'estate del 1848 il clima nella penisola si fece sempre più cupo. La sconfitta di Custoza, la ritirata dell'esercito di Carlo Alberto e il successivo armistizio (9 agosto) segnarono le ultime tappe di una guerra che sancì la vittoria degli austriaci. Contemporaneamente nello Stato Pontificio, la situazione precaria determinata dall'indebolirsi dell'ascendente e del potere del papa, portò alla formazione del governo autoritario e repressivo guidato da Pellegrino Rossi. L'entusiasmo dei mesi precedenti si era diffusamente affievolito e anche i teatri (penso a quelli bolognesi, non a quelli milanesi naturalmente, di nuovo sottoposti al controllo austriaco) persero via via la vivacità patriottica che aveva caratterizzato le ultime stagioni teatrali. Un anelito di solidarietà nazionale si ebbe ancora la sera del 16 ottobre, quando, al teatro del Corso, la compagnia Etrusca mise in scena *Lucia da Treviglio*. Il dramma storico, nuovo per le scene, portava la firma di Gioacchino Napoleone Pepoli, uno degli aristocratici più in vista della società bolognese, nonché comandante della Guardia Civica impegnato in prima persona nei combattimenti dell'8 agosto. Pepoli, con la compagnia che andò in scena, decise di devolvere l'incasso della serata a sostegno della resistenza veneta[834]. Anche coloro che dai palcoscenici avevano espresso i loro ideali si dedicarono ad altro.

Nell'autunno, i nostri teatranti-combattenti Savini e Zappoli furono entrambi impegnati nella costituzione del Circolo Popolare[835], società istituita ai primi di novembre, su iniziativa di padre

[831] G. Cosentino, *L'Arena del Sole*, cit., p. 92
[832] *Ibidem*.
[833] Fondo Zappoli, b. 6.
[834] M. Calore, *Gioacchino Napoleone Pepoli*, cit., p. 89.
[835] Sui circoli bolognesi si veda G. Natali, *I circoli politici bolognesi nel 1848-1849*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 1938, n. 2, pp. 180-191. Cfr. in generale M. Ridolfi, *Il circolo virtuoso. Sociabilità democratica, associazionismo e rappresentanza politica nell'Ottocento*, Centro editore toscano, Firenze, 1990; L. Montesi, *La partecipazione alternativa: donne, ebrei, circoli*, in M. Severini (a cura di), *La primavera della nazione. La Repubblica romana del 1849*, Affinità elettive, Ancona, 2006, pp. 205-243.

Alessandro Gavazzi. Nell'ambito delle attività del Circolo, ottennero ambedue ruoli di primo piano: Savini fu nominato vice-presidente, mentre Zappoli divenne vicepresidente per gli Studi e fece parte della Commissione di pubblica sicurezza. Oltre alle attività filantropiche promosse dal Circolo nel quale era impegnato, Zappoli fondò anche un giornale, l'organo di stampa dell'associazione, intitolato «La Costituente Italiana». Proprio sulle pagine di questo periodico, sarebbero comparsi i nomi di quanti furono scelti dal circolo popolare per essere eletti come deputati a Roma, ed entrambi, Savini e Zappoli, richiamati da quanto stava accadendo nella capitale, figurarono tra quei nomi.

In questa fase, anche per trovare la presenza di un teatro militante e ancora capace di farsi amplificatore dei fatti in corso, nonché veicolo di esaltazione patriottica, è necessario spostare lo sguardo su Roma:

> [la rappresentazione del dramma] *Francesco Ferrucci* del nobile liberale Luigi Capranica del Grillo, rappresentato da Adelaide Ristori e Tommaso Salvini, il 15 novembre, provocò una dimostrazione che si fuse con il moto rivoluzionario suscitato dall'eccidio di Pellegrino Rossi. Come è noto, la sommossa intimorì Pio IX che partì per Gaeta ove chiese protezione al re di Napoli, e un autore anonimo, facendosi interprete della delusione prodotta fra i patrioti dal contegno incerto di un pontefice inizialmente ritenuto d'animo liberale, ne ironizzò la fuga nel testo drammatico *La questione attuale, azione satirica tra Dio e Pio IX a Gaeta*[836].

Quanto descritto da Doglio non era che l'inizio di un'altra, seppur breve, stagione caratterizzata dalla forte compenetrazione tra teatro e politica, la quale avrebbe trovato nell'esperienza della Repubblica Romana la sua massima espressione.

3. *Cala il sipario*

Mentre manifestazioni di giubilo accompagnavano il diffondersi per la città della notizia dell'assassinio di Pellegrino Rossi, al teatro Valle, dov'era in scena la compagnia Romana, la tragica conclusione del dramma *Francesco Ferruccio* fu salutata dal pubblico, che pure era scarso, con grida inneggianti alla repubblica[837], le quali fecero eco a quanto già si chiedeva dalle piazze[838]. Pochi giorni dopo, il 18 novembre, lo stesso teatro fu coinvolto nel tentativo di un'azione ancor più plateale: alcuni cittadini chiesero infatti l'autorizzazione di poter piantare sul palcoscenico l'albero

[836] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento,* cit., p. 32.
[837] *Ibidem*, e L. Cavaglieri, *Dentro e fuori dalle scene*, cit., p. 87.
[838] Sui movimenti e sulle istanze pronunciate dalla piazza del 15 novembre, D. Orta, *Le piazze d'Italia*, cit., p. 346.

repubblicano, evidente richiamo alla precedente esperienza repubblicana del 1798; il permesso naturalmente non fu accordato[839].

Nelle settimane che seguirono, gli eventi si evolsero in rapida successione: la fuga del papa, lo scioglimento del governo e l'annuncio dell'elezione di un'assemblea costituente rappresentarono le tappe di una svolta tanto imprevista quanto epocale. La straordinarietà del cambiamento rese necessaria un'ampia e capillare azione di propaganda politica, che attraverso la stampa e l'attività dei circoli raggiungesse i più larghi strati della popolazione. In quest'opera di catechizzazione, anche il teatro venne assurto a luogo della formazione politica: fu al teatro Metastasio infatti che venne organizzata, il 12 gennaio, una riunione pubblica in cui si discusse sulla costituente[840]. Nove giorni dopo, il 21 gennaio, si svolsero le consultazioni elettorali, a suffragio universale maschile, in tutti i territori dello stato pontificio[841]. Tra i rappresentanti del popolo, fu eletto anche Savini.

Nel frattempo, la stagione romana di carnevale aveva preso avvio, e se la partecipazione del pubblico fu in generale altalenante, proprio il Metastasio fu riconosciuto come sede di una scena patriottica e rivoluzionaria: «al Metastasio si declamano poesie repubblicane, si producono rivoluzioni e drammi repubblicani, e i democratici vi affluiscono in folla […], invitiamo [il popolo] ad accorrervi, perché non potrà intendervi che imprecazioni al dispotismo, ed evviva all'Italia ed alla Repubblica»[842]. Anche il teatro Argentina, dove era in scena l'opera, fu coinvolto in manifestazioni di entusiasmo politico: una sera di fine gennaio, in occasione della prima della verdiana *Battaglia di Legnano* i numerosissimi spettatori, indossanti coccarde tricolori, intervennero con partecipazione: insieme agli artisti, intonarono il coro «Giuriam d'Italia por fine ai danni» e richiesero che fosse replicato l'atto quarto, intitolato *Morire per la patria*[843].

Di lì a qualche giorno, sarebbe tata proclamata la nascita della Repubblica Romana. I lavori dell'assemblea costituente erano ormai stati avviati; quale deputato eletto, anche Savini prese parte alla seduta dell'8 febbraio dalla quale scaturì il decreto fondamentale che, dichiarando decaduto il potere temporale del papa, segnava l'atto di nascita del nuovo stato. Nei mesi in cui sedette all'assemblea romana, il bolognese pronunciò alcuni discorsi. In particolare, nella seduta del 24 aprile, dopo che in città erano giunte le prime voci di una spedizione dei francesi a Civitavecchia, chiese che Roma venisse rapidamente posta in assetto difensivo; quindi prese parte

[839] Episodio segnalato da O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali*, cit., p. 173.
[840] D. Orta, *Le piazze d'Italia*, cit., pp. 359-360.
[841] Sulle elezioni si veda M. Severini, *Nascita, affermazione e caduta delle Repubblica Romana*, in Id. (a cura di), *La primavera della nazione*, cit., pp. 22-24.
[842] «La pallade», n. 471, 15 febbraio 1849, citato in L. Cavaglieri, *Dentro e fuori le scene*, cit., p. 90.
[843] Hanno raccontato la prima F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., pp. 32-33., O. Di Tondo, *La censura sui balli*, cit., p. 173 e C. Sorba, *La patria nei libretti d'opera verdiani degli anni '40*, in P.L. Ballini (a cura di), *La rivoluzione liberale e le nazioni divise*, Venezia, 2000, p. 347. Si veda questo ultimo testo per un'analisi della costruzione del discorso patriottico nelle opere di Verdi.

all'organizzazione militare della città e, in questa fase, lavorò a contatto con personalità quali Mazzini, Garibaldi e Saffi.

Nei cinque mesi di vita della repubblica, i teatri rimasero perlopiù chiusi[844], specie a partire dall'aprile, quando ebbe inizio l'intervento armato francese; ma come era avvenuto a Milano nei giorni dell'insurrezione, anche a Roma, nei giorni dell'assedio, il teatro scese in piazza.

Deciso a resistere all'attacco straniero e guidato dall'azione del triumvirato Mazzini[845], Armellini, Saffi, da poco nominato, il popolo romano fu protagonista di una mobilitazione in difesa della città e della Repubblica fino a quel momento inedita. Tra l'euforia dei cittadini romani, si dispiegò anche l'azione di alcuni degli attori e delle attrici che si trovavano in città in quel periodo; altri, come diversi patrioti italiani, giunsero nella capitale appositamente. Tommaso Salvini, all'epoca membro della compagnia Romana, descrisse quei giorni nei suoi ricordi:

> [il Triumvirato] pubblicò un editto alla Guardia Nazionale, invitando i più volenterosi a mobilizzarsi per la difesa delle mura e fortificazioni della città. Io, ed altri giovani artisti, non fummo degli ultimi ad arruolarci, e in poco tempo si formarono due battaglioni di volontari sotto il comando del colonnello Masi, che immantinente ci affidò la difesa delle mura ai Giardini del Papa, tra porta Cavalleggeri e porta Angelica[846].

Nello stesso battaglione di Salvini furono arruolati anche i comici Achille Majeroni, Gaspare Pieri e Cesare Rossi. Tra coloro che giunsero volontariamente in città per combattere contro i francesi ci furono il giovane Luigi Gattinelli e Gustavo Modena. Il grande attore arrivò a Roma il 21 aprile, dopo aver partecipato alla difesa di Palmanova e, successivamente, essere stato eletto all'assemblea legislativa toscana, la cui esperienza si chiuse negativamente con il ritorno di Leopoldo II[847].

I combattimenti in difesa della Repubblica romana furono senza dubbio quelli che videro la massima partecipazione da parte degli attori: fu lì che si realizzò il culmine dell'adesione tra l'artista e la causa patriottica, non più compiuta tramite la scena o il testo drammatico, ma realizzata con l'intervento diretto agli eventi in corso. Salvini, nella sua autobiografia, intitolò le pagine dedicate ai mesi romani *Artista cittadino*; una definizione che ben sintetizza l'essenza di una figura di artista che costantemente compare nel corso del lungo quarantotto italiano; si tratta, per dirla con le parole di Bigatto e Molinari, «di una nuova figura […] che esprime la propria adesione alla causa politica agendo […] direttamente a fianco dei concittadini nelle strade, nell'attività sociale, nella

[844] Di Tondo ha segnalato un brevissimo periodo di apertura del teatro Argentina, dove andò in scena con successo il ballo di Antonio Cortesi *Ebuzio e Facenia ossia i Baccanali* ispirato da *I Baccanali di Roma* del Pindemonte, O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali*, cit., p. 173.

[845] Giuseppe Mazzini era giunto a Roma il 5 marzo. Il suo arrivo segnò l'avvio di una nuova fase nella storia della Repubblica, in merito si veda F. Della Peruta, *Mazzini e la Repubblica Romana*, in E. Capuzzo (a cura di), *La repubblica romana nel movimento europeo*, pp. 205-226.

[846] T. Salvini, *Ricordi, aneddoti, impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, Fratelli Dumolard Editori, Milano, 1895, p. 89.

[847] C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 24-25.

raccolta di fondi per le imprese risorgimentali, e […] sui campi di battaglia: così l'impegno dell'attore, a volte, può manifestarsi anche con la sua assenza dalla scena»[848]. Si potrebbe aggiungere, per allargare lo spettro delle forme che poteva assumere l'impegno dell'"artista cittadino", la partecipazione all'attività politico-legislativa, come fece Modena in Toscana e come fece Savini a Roma, il quale, benché più che un artista fosse un intellettuale, fino quel momento aveva espresso i suoi ideali tramite mezzi che gli erano propri, dal testo teatrale, all'attività giornalistica fino ai banchi delle riunioni scientifiche. Un altro esempio di impegno concreto e di adesione alla causa nazionale lo offre Adelaide Ristori, che durante l'assedio di Roma prestò servizio come infermiera nei ranghi delle volontarie guidate da Cristina di Belgioioso[849].

Tra un combattimento e l'altro, gli attori improvvisarono talvolta delle recite, il cui incasso era devoluto in favore dei feriti. Ci fu anche chi, come l'attore fiorentino Vincenzo Bellagambi, riuscì a comporre una tragedia: *La morte dei fratelli Bandiera*, ispirata al martirio compiutosi cinque anni prima, si chiudeva con il coro dell'opera *Donna Caritea* di Mercadante «Chi per la patria (invece di gloria) muor / vissuto è assai», le ultime parole con le quali i fratelli avrebbero affrontato la morte. In quei mesi, il teatro, improvvisato e, come sempre nei momenti caldi del lungo quarantotto, ispirato ai fatti del presente nazionale, svolse una funzione «d'incitamento»[850].

Nonostante la strenua resistenza dimostrata dai cittadini romani, il 3 luglio l'ingresso delle truppe francesi segnò la sconfitta e la fine della Repubblica; momenti che Tommaso Salvini ricordò così:

> Appena i francesi presero alcune posizioni importanti della città, Garibaldi ne uscì, con poche centinaia d'uomini, dalla Porta S. Giovanni; altri si allontanarono da Roma alla spicciolata; e molti si dimisero, tornando alle loro case, trepidanti per l'avvenire. […]. Dopo alcuni giorni […] partii da Roma, e m'imbarcai a Civitavecchia sul vapore il Corriere Corso insieme con molti emigrati che conoscevo, fra i quali Aurelio Saffi, Saliceti, Dall'Ongaro e il Sala di Milano – Addio repubblica, addio libertà![851]

Come per molti altri, anche per Savini si aprì la via dell'esilio. Sul «glorioso dramma»[852], come lo definì Salvini, era calato il sipario.

Tuttavia Roma era solo l'ultima (Venezia avrebbe firmato la capitolazione il 22 agosto) di una serie di piazze vinte dal rientro del potere costituito. A Milano, ritornata sotto controllo austriaco sin

---

[848] P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore civile*, cit., pp. 50-51.

[849] Il ruolo svolto dalla Ristori nel corso dell'assedio francese fu un elemento su cui insistettero biografi ed ammiratori, e che contribuì a forgiarne la fama; a titolo d'esempio: P.A. Curti, *Adelaide Ristori*, Coi tipi di Borroni e Scotti per Pietro Manzoni Libraio, Milano, 1855, che scrisse: «negli ultimi conati della Repubblica Romana contro l'irruente invasione francese [...] la marchesa Adelaide Capranica del Grillo s'affaccendò [...] a visitare gli spedali, a correre per le ambulanze, e là fasciar le ferite dei vinti e de' vincitori, porgere conforti e praticare insomma ogni atto di cittadina e religiosa carità», p. 19. Sulla figura di Cristina di Belgioioso si veda N. Bellucci, *Cristina di Belgioioso*, in *Vite per l'Unità*, cit., pp. ; *Cristina di Belgioioso, una donna sul palcoscenico della storia*, in M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, cit., pp. 143-155.

[850] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento,* cit., p. 33.

[851] T. Salvini, *Ricordi, aneddoti, impressioni*, cit., pp. 94-95.

[852] *Ivi,* cit., p. 94.

dall'agosto precedente, dominava ormai un clima repressivo. La reazione che seguì il quarantotto si espresse anche attraverso un più rigoroso controllo censorio che colpì ogni aspetto della vita pubblica, compresa l'attività teatrale, dove si irrigidirono, in particolare, le norme relative alla censura preventiva. Nonostante ciò, tra agosto e settembre la programmazione nei teatri riprese regolarmente, dapprima nei diurni, poi alla Canobbiana, al Re e infine alla Scala. I teatri regi furono quelli che subirono maggiormente gli effetti della reazione: proprio in qualità di "Imperial Regio teatro" la Canobbiana venne sottoposta a un inflessibile controllo censorio che determinò la presenza, per molte stagioni, di un repertorio «purgato e conservativo»[853]; la Scala, riaperta solo il 26 dicembre 1848, per la stagione di carnevale, avrebbe vissuto un periodo difficile che si sarebbe esaurito solo alla fine degli anni Cinquanta. Tornati gli austriaci, riassunse infatti il suo *status* di "teatro della monarchia", ma per i milanesi, la cui percezione della sala era ormai mutata, non rappresentava che l'emblema della repressione straniera[854]. Anche per gli altri teatri la ripresa non fu semplice, al contrario: la vita teatrale avrebbe proseguito faticosamente per diversi anni, e ciò a causa del clima poliziesco instauratosi in città; sin dall'inverno 1848, Visconti Venosta annotava: «che triste invernata fu quella! Chi appena aveva potuto era rimasto all'estero o in campagna; la città era spopolata, e per le strade squallide, deserte, non si vedevano che pattuglie, o torme di soldati. Lo stato d'assedio era duro e inflessibile»[855]. Non diversa fu la descrizione dell'anno successivo: «l'inverno del 1849 , a chi lo rammenta, è rimasto nel pensiero come un ben triste ricordo. […] tutti […] vivevano ritiratissimi, lasciando deserti i caffè, i ritrovi, e i pochissimi teatri ch'erano aperti. Un po' la malinconia, e un po' la paura, tenevano la gente lontana anche dai passeggi e dalle strade dove non si incontravano che soldati baldanzosi e facilmente provocanti»[856].

In pochi dunque si recavano a teatro ma l'attenzione della polizia rimaneva comunque alta, specie al Carcano, i cui trascorsi di sala patriottica ne facevano un potenziale luogo di cospirazione politica. La sera del 13 marzo, il pubblico presente applaudì con maggior vigore un particolare passaggio dell'opera in scena, e questa sottolineatura fu sufficiente perché il teatro venisse chiuso d'autorità per circa un mese[857]. In realtà, nella primavera del '49, la chiusura fu imposta a diverse sale: a causa di quanto stava accadendo nella penisola (la sconfitta dell'esercito piemontese, l'abdicazione di Carlo Alberto, la firma dell'armistizio, l'attacco francese a Roma) si preferì evitare che si creassero occasioni per assembramenti e manifestazioni di carattere politico. Anche la Scala restò chiusa per diverso tempo, ufficialmente per lavori di restauro, riaprendo nel 1851. Ma quando l'attività riprese, come era accaduto nei mesi precedenti all'insurrezione del marzo 1848, molti

[853] M. Cambiaghi, *La scena drammatica*, cit., p. 221.
[854] B. Spaepen, «*Governare per mezzo della Scala*», cit., p. 617.
[855] G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù*, cit., p. 179.
[856] *Ivi*, p. 181-182.
[857] B. Gutierrez, *Il teatro Carcano*, cit., p. 108.

milanesi tornarono a disertarla; a riguardo, attingiamo nuovamente alla narrazione di Visconti Venosta, il cui racconto è noto:

> due o tre teatri aperti rappresentavano tutta l'allegria del carnevale: e tra questi la Scala, sempre sfollata di pubblico e affollata di ufficiali della guarnigione. I generali e lo stato maggiore occupavano i palchi delle principali famiglie milanesi ch'eran tutt'ora in esiglio[sic], ed agli ufficiali erano riservate le prime file della platea. Il teatro Carcano, fuor di mano, non era di solito frequentato dagli ufficiali; era quindi diventata una dimostrazione patriottica l'andarci. Vi avevamo preso io e parecchi miei amici studenti allegri, due palchi, e ci si andava facendo il maggior chiasso possibile. Si voleva che ogni spettacolo vi avesse un successo clamoroso, da contrapporsi alle serate ufficiali e fredde del teatro della Scala[858].

La freddezza dei milanesi nei confronti del più importante teatro cittadino sarebbe durata ancora a lungo, palesandosi ogniqualvolta che membri della famiglia reale o alte personalità in visita ufficiale vi si recavano: tra il 1851 e il 1857 questi ricevimenti si svolsero nel più totale disinteresse della popolazione[859].

Gli unici teatri che sembrarono non subire, o subire meno, l'effetto della restaurazione austriaca furono i diurni. Aperti nei mesi estivi, frequentati dalle classi popolari e collocati al di fuori del centro cittadino, questi teatri ottennero, anche nel decennio centrale dell'Ottocento, un buon concorso di pubblico, attirato da una programmazione non si dissimile da quella a cui era abituato prima dei rivolgimenti politici: commedie, drammoni a effetto, esibizioni equestri o ginniche[860]. Se da un lato dunque, la reazione al ritorno dello straniero fu l'assenteismo dai teatri e dalla vita mondana, dall'altro, parte della popolazione «non rinunci[ò], o quasi, ai divertimenti, […] segno che gli spiriti, pur nella sofferenza, si raccoglievano e che lentamente ma tenacemente, riprendevano fede, ringagliardita agli stessi tormenti politici che l'Austria, esasperante, implacabile, infliggeva»[861].

Un'altra chiusura forzata di tutte le sale fu imposta d'autorità nel 1853 in seguito all'insurrezione organizzata dai mazziniani il giorno 6 febbraio[862]. Gli spettacoli, cancellati dal 9, ripresero entro la fine di marzo, ma al teatro della Concordia, condotto da Giuseppe Moncalvo, l'attività proseguì solo per pochi mesi poiché, alla fine di settembre, il teatro venne demolito per ordine della Direzione di Polizia. Con l'abbattimento della sala, deciso forse anche in ragione dell'attività che lì

[858] G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù,* cit., pp. 242-243
[859] B. Spaepen, «*Governare per mezzo della Scala*», cit., p. 614.
[860] Il buon esito delle stagioni in questi teatri è testimoniato dalla continuità e dalla lunghezza dei corsi di recite che vi si organizzarono; si veda la scheda sul repertorio in A. Bentoglio, P. Bosisio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico,* cit. (cd-rom).
[861] B. Gutierrez, *Il teatro Carcano,* cit., p. 112.
[862] Visconti Venosta ha dedicato molte pagine all'insurrezione del febbraio, alla sua organizzazione e alle reazioni che ne seguirono, si veda *Ricordi di gioventù,* cit., pp. 255-291.

si svolse nel 1848, l'anziano Meneghino perse quello che aveva considerato il «pane per la sua vecchiaja»[863]. Ha narrato i fatti il biografo Bertolotti:

> L'Imp. R. Comando militare di Milano, nel luglio 1853, invitò l'I. R. Direzione di Polizia a disporre perché il teatro della Concordia fosse subito demolito, essendo nell'area della prima fortificazione della Piazza Castello. Moncalvo domandò un anno di proroga, la quale *per misure politiche e militari* non fu accordata. Nel settembre […] supplicava per innalzare un nuovo teatro, consimile al distrutto, in un luogo di fronte a Porta Tenaglia, al n° 2118. […] il Consigliere osservava il necessario cambiamento della «denominazione di teatro della Concordia che ridesta ancora una reminescenza della passata rivoluzione con altro più appropriato, per esempio con quello di teatro Moncalvo». Il Comando militare si oppose, perché la rifabbricazione di questo teatro «trovavasi troppo vicino alla guardia della porta e quest'ultima in casi eventuali potrebbe tanto più trovarsi esposta a pericoli in quanto che tale teatro potrebbe divenire il luogo di convegno dell'infima classe che è assai numerosa, specialmente nei borghi finittimi[sic] e perché appunto per questo motivo quei circondari abbisognano senz'altro di un sorveglianza maggiore»[864].

Per garantirsi una sussistenza, Moncalvo prese allora in gestione il teatro della Commenda. Tentò anche di aprire un'agenzia teatrale per attori drammatici ma il permesso non gli fu mai accordato. Negli ultimi anni di attività, l'attore milanese non aveva più riscosso il successo che ne aveva caratterizzato la carriera: compromesso dal ruolo giocato nel recente passato venne escluso dalle sale ufficiali, inoltre il mutamento del clima e un repertorio sempre uguale a se stesso determinarono il calo via via crescente della sua popolarità[865]. Ormai malato sarebbe comparso raramente sulle scene, perlopiù in occasione delle serate a lui dedicate che ogni compagnia scritturata nel suo teatro era tenuta a garantirgli.

Anche per Bologna il ritorno degli austriaci e la restaurazione del governo pontificio segnarono l'avvio di un periodo di pesante repressione. Nel maggio 1849, i bolognesi fronteggiarono nuovamente le truppe imperiali con una resistenza che durò per dodici giorni fino quando, il 20, gli austriaci fecero il loro ingresso in città[866]. Seguirono incarcerazioni ed esecuzioni; esemplare quella di padre Ugo Bassi, avvenuta l'8 agosto, esattamente nel giorno dell'anniversario della vittoria della Montagnola, e così ricordata: «un anno preciso dalla loro cacciata da Bologna gli Austriaci ne prendevano vendetta, uccidendo uno dei più validi preparatori della rivoluzione e dei tempi nuovi»[867].

Dopo un'altra estate in cui restò aperta, dietro accordata concessione, solo l'Arena del Sole[868], con l'autunno l'attività teatrale riprese regolarmente anche ai teatri del Corso e Comunale. A

[863] G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista*, cit., p. 18.
[864] A. Bortolotti, *Giuseppe Moncalvo*, cit., pp. 47-48.
[865] Così anche A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo*, cit., pp. 181-182.
[866] L'assedio di Bologna fu descritto con puntualità dal testimone diretto Giovanni Ergovaz in due lettere a Savino Savini, pubblicate in appendice a G. Natali, *Un patriota bolognese*, cit., pp. 90-98
[867] A. Marangoni, *Bologna dall'8 agosto 1848*, cit., p. 251.
[868] G. Cosentino, *L'Arena del Sole*, cit., p. 93.

differenza di quanto accadde a Milano, tuttavia, le sale bolognesi non risentirono del mutato clima politico: sin dalla stagione di carnevale 1850 si registrarono i primi successi. Se la lirica, dominata da opere rossiniane e verdiane, mieteva trionfi, al buon decollo della prosa contribuì certamente la presenza di Adelaide Ristori, presente al Corso con la compagnia Romana sia nell'autunno 1850 che in quello successivo. Dopo un periodo di chiusura del teatro per restauri, l'attività in sala riprese con maggior sfarzo, riassumendo la sua «originaria funzione di salotto della buona società»[869]. Al pubblico del Corso si offrì, negli anni Cinquanta, un repertorio vario a seconda delle compagnie in scena, ma riassumibile in poche categorie: commedie, perlopiù goldoniane, riduzioni sceniche da romanzi e produzioni di giovani autori bolognesi[870]. All'Arena del Sole, che restava il ritrovo più amato dalle classe popolari, a questo repertorio, alleggerito dai testi di Goldoni, si devono aggiungere quelle *pièces* accattivanti e di facile presa, giudicate da Cosentino «un po' sanguinari[e]», e talvolta, rappresentazioni acrobatiche e di equitazione[871]. Al privato Contavalli, invece, richiamarono sempre un folto pubblico la prosa dialettale, con la maschera paesana di Persuttino, e il ballo[872].

A prescindere dalle condizioni in cui l'attività teatrale si trovò ad operare (censura più severa e chiusure forzate) e dalla risposta che diedero i pubblici cittadini (diversa da classe a classe e da città a città), ciò che caratterizzò la drammaturgia italiana degli anni che seguirono il quarantotto fu un diffuso decadimento del repertorio, ridotto nel numero e nella qualità. In tutti gli stati, meno il regno piemontese, la scrupolosità dei censori finiva generalmente per proibire la messinscena di testi nuovi, consentendo invece con più facilità la rappresentazione di quelle opere che erano già state approvate prima delle rivoluzioni. A preoccupare maggiormente le autorità era le presenza dell'elemento politico, la cui ricerca, anche solo di potenziali elementi allusivi, diveniva maniacale: «i nuovi regolamenti pei teatri non sappiamo se per la troppa severità onde si veggono applicando o perché per sé stessi rigidi soverchiamente, posero lo scompiglio nei repertori dei capocomici, indugiando specialmente oltre misura l'approvazione alla quale vanno sottoposte le produzioni nuove non solo o non mai rappresentate fra noi, ma quelle enziandio che lo furono già cento volte»[873]. Quella che si realizzò fu, come la definì Doglio, una «stasi del repertorio», mentre, com'è naturale che fosse, scomparvero dalle scene tutte quelle produzioni nate nel corso degli eventi rivoluzionari e che con quelli si spensero. L'unica compagnia che poteva ancora contare all'interno

[869] M. Calore, *Il teatro del Corso*, cit., p. 107,
[870] Cfr. *ivi*, pp. 110-114.
[871] Cfr. G. Cosentino, *L'Arena del Sole*, pp. 93-109. La citazione è a p. 94.
[872] Cfr. O. Trebbi, *Il teatro Contavalli*, pp. 41-48.
[873] Cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura*, cit., pp. 1110-1118 . La citazione, tratta da «La Fama» del 30 dicembre 1850, è a p. 1112.

del proprio palinsesto dei titoli patriottici era la Reale Sarda, perlomeno quando si esibiva all'interno dei confini sabaudi[874].

Il Piemonte non fu solo l'unico stato a conservare le libertà concesse nel 1848 ma divenne anche terra d'accoglienza per quanti fuggirono dalle repressioni seguite ai falliti tentativi di rivoluzione. Come migliaia di altri italiani, anche Savini e Zappoli fecero parte di questa emigrazione politica. Il primo dei due, lasciata Roma e dopo una prima tappa a San Marino e qualche mese in Toscana, varcò i confini del Regno di Sardegna nell'ottobre del 1850; lì sarebbe rimasto, tra varie peregrinazioni, per quasi un decennio: visse prima a Torino, per circa un anno, poi a Bobbio, dove si trattenne fino all'autunno del 1852, per poi cambiare città quasi a frequenza annuale[875]. Sin dall'inizio, probabilmente aiutato dalle numerose conoscenze su cui poteva contare, riuscì ad ottenere incarichi quale insegnante di matematica e filosofia[876], attività che fu senz'altro utile alla sua sopravvivenza materiale. Nel 1851, collaborò anche con l'«Italia Drammatica», mensile diffuso da Fontana, sul quale vennero pubblicati anche alcuni suoi drammi, vecchi e nuovi[877]. In una lettera alle moglie[878], scrisse che sperava di dirigere il periodico, ma nel suo carteggio non seguono altre informazioni a riguardo.

La libertà che garantiva il Piemonte gli consentì di riprendere la sua attività di drammaturgo, e numerose sono le notizie di carattere teatrale con cui costantemente aggiornava i familiari. Probabilmente scritta ancor prima del suo arrivo nella capitale piemontese, *Una mosca bianca, bizzarria in quattro parti,* fu rappresentata per la prima volta ad Asti, già nel dicembre del 1850. Andata in scena con il titolo *Un questore*, la commedia (che inscenava la vicenda di un gendarme italiano al servizio dell'Austria che metteva a rischio la propria vita per salvare alcuni patrioti) piacque tanto che il pubblico chiamò al proscenio l'autore per ben due volte[879]; il testo fu inserito anche nel repertorio della Reale Sarda. Le produzioni del periodo furono perlopiù commedie e farse, quali *La scolara e la fata*, di cui Savini scrisse alla moglie nel dicembre del 1852[880], e *La sua ombra*, che ottenne esiti alterni: in ottobre, ad Asti fu «applauditissima»[881], mentre due mesi dopo, a

[874] F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., pp. 34-35. La citazione è a p. 35.
[875] Visse a Cherasco, a Carmagnola, a Tortona, di nuovo a Torino, facendo di tanto in tanto, perlopiù nei mesi estivi, qualche spedizione a Cuneo, Genova, La Spezia, o in altri centri minori.
[876] Tra le sue carte, ci sono delle lettere che documentano la sua attività di professore: la prima, datata 24 dicembre 1851 è firmata da quattro «discepoli» di Savini, che è indicato come professore di filosofia. Un'altra lettera, senza data, è inviata dalla Commissione delle Scuole secondarie di Torino. Una terza, è stata spedita invece dall'Ufficio del R°. Provveditore per gli studj, della provincia di Bobbio e risale al 28 luglio 1852; in Fondo Carlo e Savino Savini, c. XI, f.10 e f.11.
[877] Nei pochi numeri conservati dell'«Italia Drammatica» si trovano ben quattro drammi di Savini: *Una mosca bianca* (n. III, marzo 1851), *Dada* (nn. V-VI, maggio-giugno 1851), *Il Confidente* (n. XI, novembre 1851) e *Emma Liona* (n. XVI, aprile 1852).
[878] Fondo Carlo e Savino Savini, c. XI, Carteggio, f. 10, *Savini a Teresa Mondini*, 28 agosto 1851.
[879] *Ivi*, c. I, Memorie, f. 7.
[880] *Ivi*, *Savini a Teresa Mondini*, dicembre 1852.
[881] *Ivi*, *Savini a Teresa Mondini*, 16 ottobre 1852.

Genova, non ottenne il riscontro sperato[882]. Compose poi *Richiami e reti*, commedia, e *Nuovo Caino*, dramma in tre atti. Non sappiamo se queste opere vennero inscenate ma entrambe furono pubblicate; il dramma fu inserito nel «Florilegio Drammatico» dei milanesi Borroni e Scotti, si immagina dunque che raggiunse un pubblico piuttosto ampio[883]. Inedito fu invece il pubblico che incontrò durante il suo periodo tortonese: quasi come se l'attività di scrittore drammatico fosse conversa verso quella di insegnante, Savini scrisse *pièces* teatrali ad uso dei bambini. Nell'estate del 1855, al Teatro Comunale di Tortona, gli scolari dell'asilo infantile recitarono a beneficio del proprio istituto una «commedina in tre atti scritta appositamente per essi dal Prof.re S. Savini», la commedia era intitolata *Il Concorso*[884]. Altri testi, non solo drammatici, furono raccolti in un libretto pubblicato a Genova nel 1856: *Pei bambini degli asili, poesie e prose composte da Savino Savini*[885]. Da ciò che è dato sapere, sembra che questi furono i suoi ultimi componimenti teatrali.

Negli anni trascorsi in Piemonte, la vita di Savini si incrociò nuovamente con quella di Gustavo Modena, ritiratosi anch'egli nel territorio dei Savoia dopo la sconfitta della Repubblica Romana. I due, avvicinati prima dagli ideali politici, si ritrovarono grazie all'attività drammatica. Fu infatti Modena ad interpretare il ruolo del protagonista in *Una mosca bianca*, e fu ancora la sua compagnia a mettere in scena *La sua ombra*. In qualche occasione poi Savini raggiunse l'attore per assistere alle sue recite: fu ad Asti proprio quando venne messa in scena *La sua ombra*, mentre a Genova, al teatro Colombo, fu spettatore de *Il cittadino di Gand*.

Non si incrociarono invece, se non tramite corrispondenza[886], le strade di Savini e quella dell'amico Zappoli. Rimasto a Bologna anche dopo il ritorno degli austriaci, quest'ultimo venne arrestato il 15 febbraio 1850. La sentenza del Tribunale della Sacra Consulta, ottenuta dopo oltre un anno di carcere, lo giudicava colpevole di «divulgazione di stampe per eccitare e mantenere viva la ribellione negli stati della S. Sede» e lo condannava a venti anni di galera[887]. Per via delle difficili condizioni di salute in cui si trovava il marito sin dal momento dell'arresto, la moglie di Zappoli presentò alle autorità pontificie una domanda di grazia, la quale, sebbene non venne accolta, ottenne almeno che i venti anni di carcere fossero commutati in altrettanti anni d'esilio. Così, nel marzo 1852, anche Zappoli si stabilì in Piemonte, a Voghera, dove cominciò a lavorare come redattore dell'«Eco dell'Iria». Oltre al lavoro al giornale, non mancò di dedicarsi alla sua prima passione: pur

[882] *Ivi*, *Luigi Bottazzi a Savini*, 18 dicembre 1852.
[883] S. Savini, *Nuovo Caino*, dramma in tre atti, in «Florilegio Drammatico», serie V, vol. IX, n. 252, Borroni e Scotti, Milano, 1855; e Id., *Richiami e reti*, Libreria Teatrale di Angelo Romei, Firenze, 1855.
[884] La locandina conservata in Fondo Carlo e Savino Savini, c. I, Memorie, f.7.
[885] Il riferimento è presente nella *Critica bibliografica* del numero di sabato 26 luglio 1856 de «L'Istitutore» (foglio periodico torinese), il cui ritaglio è conservato in Fondo Zappoli, b. 5.
[886] Una lettera di Zappoli a Savini, datata 30aprile 1852, è conservata in Fondo Carlo e Savino Savini, c. XI, Carteggio, f. 11. Informazioni dettagliate sulla vicenda giudiziaria di Zappoli sono presenti nel *Voto di verità*, in Fondo Zappoli, b. 4, f. 21, e nella ricostruzione di M. Calore, *Agamennone Zappoli*, cit., pp. 130-137.
[887] *Cenni biografici*, cit., pp. 6-7.

non riprendendo a scrivere testi drammatici, è indubbio che frequentò il teatro locale e che, all'occorrenza, compose versi patriottici per gli attori che vi agivano[888].

Negli anni dell'esilio, sia Savini sia Zappoli, sebbene con modalità, tempistiche e limiti differenti, furono dinamici ed operosi, cercando di «mette[re] a frutto la formazione, gli studi [e] la propria creatività», e di «realizza[rsi] in nuovi percorsi professionali o culturali»[889]. Zappoli, in questo, fu ostacolato dal suo stato di salute; infatti, nonostante a Voghera fosse riuscito a costruirsi un'esistenza tutto sommato dignitosa[890], nell'estate del 1852 si trovò costretto a trasferirsi a Torino per sottoporsi a visite mediche; il responso di tali consulti fu unanime e prescrisse a Zappoli il trasferimento immediato a Nizza Marittima[891]. Sulla strada per la cittadina costiera tuttavia, durante una tappa a Nervi, uno sfogo col cognato Federico Venturini si rivelò quanto mai profetico: «sarà 20 anni che […] fui bersaglio di tutte le sventure e de' più strani patimenti, e così gravi che per la causa Italiana darò fra poco la vita, perché peggioro in salute tutti i giorni»[892]. Non lasciò mai Nervi: probabilmente le sue condizioni peggiorarono e non molto tempo dopo, morì[893]. Prima di andarsene avrebbe scritto di suo pugno il proprio necrologio: «Copre questa pietra / Agamennone Zappoli bolognese / dottore in ambe le leggi / non seppe che fosse odio / non fece male ad alcuno / amò l'Italia sovra a tutto / e / per tutta la vita tutto per essa sacrificò / Giacque vittima / della clericale romana vendetta / il giorno … / La moglie di lui / che gli fu angelo consolatore / fino agli estremi / e l'unica figlia / inconsolabili / questa pietra / posero»[894].

Gli ultimi anni che trascorse in Piemonte, Savini li passò a Torino, dove si occupò di commercio librario e dove, per un periodo, fu segretario di redazione a servizio dell'editore Pomba per la realizzazione del *Gran dizionario della lingua italiana* diretto da Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini[895]. Riprese anche l'attività giornalistica, collaborando con la «Gazzetta di Torino», e si avventurò in un'impresa editoriale con l'editore Botta, per il quale ideò una collana chiamata

[888] Fondo Zappoli, b. 6. In una locandina pubblicitaria si legge: «L'inno patriottico del dottor Zappoli che la prima attrice declamerà questa sera si vende alla porta del teatro insieme ad altri componimenti nazionali de' cittadini vogheresi al prezzo di 25 centesimi». Tra i ritagli dell'«Eco dell'Iria» conservati figura una recensione (n. 2, 4 giugno 1852) delle recite della compagnia Cappella, in quel momento attiva al teatro di Voghera, Fondo Zappoli, b. 5, f. 3.
[889] A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 340. Benché Bistarelli descriva con queste parole le esperienze successive all'esilio di alcuni ex-esuli, non sembra inappropriato, considerato quanto detto, applicarle alle vicende dei due bolognesi.
[890] Coll.A. XCVII posiz.23.108, *Zappoli a Venturini*, 2 maggio 1852. In questa lettera comunicò al cognato che dal maggio sarebbe diventato redattore capo del periodico. Inoltre in questo periodo, lo raggiunsero anche la moglie e la figlia.
[891] *Ivi*, *Zappoli a Venturini*, 3 settembre 1852.
[892] *Ivi*, *Zappoli a Venturini*, 5 ottobre 1852.
[893] Secondo l'autore dei *Cenni biografici* la data della sua morte sarebbe il 22 gennaio 1853, p. 8.
[894] *Ivi*, p. 9.
[895] G. Natali, *Un patriota bolognese*, cit., p. 89.

«Biblioteca delle stravaganze»[896]. Con lo stesso editore, aveva da poco pubblicato un racconto fantastico, *Il conte Goth,* in cui erano incluse anche le *Stravaganze*, frammenti vari, *e 28 idee slegate*, raccolta di aforismi. Quando, nel 1859, alla causa italiana venne impressa una nuova marcia, si sentì nuovamente chiamato ad agire: contattò allora Gerolamo Ulloa, generale in capo dell'armata toscana, per offrirgli la sua disponibilità ad assumere una qualche funzione una volta che le truppe italiane avessero oltrepassato i confini romani, ma non ottenne risposta[897]. Nonostante ciò non si dissuase dal lasciare il Piemonte per rientrare a Bologna, dove arrivò nel corso del luglio. Solo due mesi più tardi, il 5 settembre, morì.

Pochi giorni prima, a Milano, se n'era andato anche Giuseppe Moncalvo. Il vecchio Meneghino, abbandonate le scene ormai da un paio d'anni[898], rese il suo ultimo saluto con quelle che definì «due righe di testamento: *Lascio il corpo alla terra, lo spirito a Dio, il cervello all'Italia ed il cuore a Milano*»[899].

Dalla fine del quarantanove e nel corso degli anni Cinquanta, il Piemonte divenne il terreno da cui sarebbe rifiorita una nuova fase del Risorgimento italiano. Mentre nel resto della penisola venivano attuate politiche di rigore, lo stato sabaudo, costituzionale, accresceva, anche grazie alla folta presenza dell'emigrazione politica, il suo carattere nazionale. Non fu un caso allora che proprio da qui ripartì anche la drammaturgia italiana: prima la Compagnia Reale Sarda e in seguito, dopo il suo scioglimento, alcuni dei suoi migliori attori guidati da Adelaide Ristori, avrebbero rappresentato la prosa nazionale a Parigi, ottenendo successi che, se da un lato elevarono il valore della drammaturgia, dall'altro consacrarono la causa del Risorgimento italiano.

[896] Della collana uscirono senza dubbio due volumi: *Stravaganze critiche* (Tip. Eredi Botta, Torino, 1858), e *Storie orribili* (citato in C. Melani, *Effetto Poe, influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, 2006, pp. 23-24).
[897] La lettera di Savini a Ulloa, datata 13 maggio 1859 è stata pubblicata in appendice all'articolo di G. Natali, *Un patriota bolognese*, cit. p. 98.
[898] L'ultima recita, una serata a suo beneficio alla Canobbiana, risaliva al 10 maggio 1857, A. Bentoglio, *Giuseppe Moncalvo*, cit., p. 186.
[899] G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista*, cit., p. 40. Il corsivo è nel testo.

V.

«Oui! Je te reconnais Italie! Et je t'aime!»
Teatranti italiani a Parigi

1. Risorgimento europeo

La mobilitazione quarantottesca e la successiva reazione dei governi restaurati stimolarono nell'opinione pubblica dei maggiori paesi europei una rinnovata attenzione per la questione italiana. L'interesse internazionale per gli avvenimenti che vedevano coinvolti gli stati della penisola non era una circostanza nuova né recente: in Inghilterra, per esempio, un'opinione filo-italiana prese forma sin dagli anni Venti[900], mentre in Francia uno straordinario dibattito sulle sorti della vicina nazione si articolò già sul finire del XVIII secolo, in corrispondenza del triennio giacobino[901]. Se dunque l'attenzione verso i fatti politici italiani non era una novità, ciò che si verificò nel decennio centrale dell'Ottocento si caratterizzò per un'ampiezza e una risonanza inedite.

Molti furono i fattori che intervennero a fare della questione italiana un tema *à la page* su scala europea, e non solo. In primo luogo, l'eccezionale sviluppo della stampa. In un secolo in cui affondano le radici della comunicazione di massa[902], la stampa periodica, corredata da tutta una serie di altre produzioni mediatiche – giornali illustrati, dizionari ed enciclopedie biografici, ritrattistica lito-fotografica[903] – diventò il principale veicolo attraverso cui diffondere, presso un pubblico sempre più ampio e articolato, notizie e opinioni sui fatti di attualità e di cronaca politica ben al di là dei confini nazionali. A favorire questa circolazione transnazionale dell'informazione politica, che proprio negli anni Cinquanta si caratterizzò per l'ampio spazio dedicato a quanto

[900] Cfr. C. Duggan, *Gran Bretagna e Italia nel Risorgimento*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 784-785; E. Bacchin, *Italofilia. Opinione pubblica britannica e Risorgimento italiano (1847-1860)*, Carocci, Roma, 2014.

[901] F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 1141-1154.

[902] A. Petrizzo ha scritto: «dalla metà del XIX secolo, su tutto il continente europeo si assiste al passaggio da un *ancien régime* delle comunicazioni a un nuovo sistema mediatico, basato sullo sviluppo di una moderna editoria di massa e sulla costruzioni di stabili reti di circolazione delle notizie e di distribuzione dei prodotti editoriali che assumono spesso dimensioni transnazionali», A.M. Banti (a cura di), *Nel nome dell'Italia,* cit., p. 312.

[903] A testimonianza del successo della riproduzione litografica di immagini si segnala il dato che vede la fabbricazione di stampe all'undicesimo posto nella classifica delle attività economicamente più vantaggiose nella Francia del 1839, in D. Sassoon, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Rizzoli, Milano, 2011, pp. 262-263, citato da V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Il lungo Ottocento*, cit., p. 11.

accadeva nella penisola[904], concorse certamente la folta presenza fuori d'Italia di esuli, i quali, per primi, operarono perché la questione italiana venisse accolta nel dibattito internazionale[905].

Gran parte di coloro che, a più riprese, andarono ad ingrossare il volume dell'emigrazione politica[906] riuscì infatti ad inserirsi all'interno di reti di contatto sovranazionali attraverso cui divulgare, scambiare e condividere idee ed esperienze politiche e culturali. All'interno di questo ramificato *network* di trasmissione e integrazione, articolato attorno ai salotti[907] ed altri luoghi della sociabilità, e le cui voci si propagavano tramite i canali della stampa e dell'editoria, gli esuli svolsero un ruolo di «veri e propri mediatori culturali», offrendo un contributo fondamentale nel fare del Risorgimento, come ha affermato Maurizio Isabella, la «causa più popolare dell'Ottocento in Europa»[908].

Una tale risonanza contribuì a rendere i più noti patrioti italiani dei personaggi straordinariamente popolari, la cui celebrità alimentò a sua volta la capacità diffusiva, nonché la presa sull'opinione pubblica, della questione italiana. Attraverso la stampa ma soprattutto tramite un apparato divulgativo fatto di immagini, oggetti celebrativi e narrazioni popolari, alcuni protagonisti del Risorgimento, tra i quali spicca senza dubbio Giuseppe Garibaldi, divennero figure politiche dal richiamo e dal successo internazionali[909]. Se nella divulgazione della causa italiana fu determinante la moltiplicazione dei media a disposizione, parte del successo deriverebbe tuttavia dalla tipologia di narrazione offerta; è quanto sostenuto da Carlotta Sorba, la quale ha affermato, riferendosi proprio agli anni Cinquanta, che all'interno di questo «fenomeno diffusivo obiettivamente non comune […] un ruolo importante, forse decisivo, [fu] svolto anche dai suoi aspetti propriamente comunicativi, che mettono a fuoco una peculiare capacità della questione italiana nel sollecitare

[904] Un'analisi dell'attenzione che la stampa dedicò all'Italia, anche oltre i confini europei, è offerta dallo studio di F. Cammarano, M. Marchi (a cura di), *Il mondo ci guarda. L'unificazione italiana nella stampa e nell'opinione pubblica internazionali (1859-1861)*, Le Monnier, Firenze, 2011.

[905] Cfr. M. Isabella, *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, 2011 e A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, cit.

[906] Per un quadro sintetico sulle diverse ondate dell'esulato italiano si veda P. Del Negro, *Gli esuli italiani in età rivoluzionaria e nel Risorgimento: lineamenti generali di un fenomeno*, in M. Gottardi (a cura di), *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, Ateneo Veneto, Venezia, 2009, pp. 49-60. Per una riflessione sulle diverse modalità della ricezione e dell'accoglienza degli esuli nei paesi ospitanti, si rimanda, nello stesso volume, a P. Ginsborg, *L'altro e l'altrove: esilio politico, romanticismo e Risorgimento*, pp. 25-48.

[907] Sulla funzione svolta dai salotti dell'esilio si veda M. Tatti, *Italiane a Parigi: i salotti patriottici*, in Ead., *Il Risorgimento dei letterati*, cit., pp. 157-171.

[908] Cfr. M. Isabella, *Il movimento risorgimentale in un contesto globale*, in A. Roccucci (a cura di), *La costruzione dello stato-nazione in Italia*, Viella, Roma, 2012, pp. 96-99.

[909] Per il caso di Garibaldi si rimanda allo studio di L. Ryall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma, 2007. Contributi sull'eccezionale ineresse suscitato dalla figura di Garibaldi sono raccolti anche in G. Ferroni, M. Dillon (a cura di), *Il Risorgimento visto dagli altri*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2013. Sull'uso di immagini e narrazioni popolari nel rappresentare italiani celebri all'estero si veda la parte intitolata *Celebrità italiane e pubblici internazionali*, a cura di A. Petrizzo in A.M. Banti (a cura di), *Nel nome dell'Italia*, cit., pp. 312-328. Si veda anche M. Riva, *Spettacolo, informazione e propaganda nel "Panorama Garibaldi" della Brown University* in V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Il lungo Ottocento*, cit., pp. 53-66.

emotivamente l'immaginazione delle opinioni pubbliche europee»[910]. Così, pur nella varietà delle forme testuali impiegate e delle tematiche affrontate – in un insieme narrativo che dalla cronaca politica andava alla rappresentazione in chiave eroica dei protagonisti risorgimentali – l'immagine complessiva dell'Italia risultava, ha osservato ancora la storica, quella «della vittima innocente della persecuzione oltraggiosa e barbarica di alcuni governi – austriaco, borbonico, pontificio»[911].

Anche in Francia, dove l'opinione pubblica non era schierata in maniera compatta a favore della causa italiana poiché attraversata da una corrente fortemente cattolica anti-mazziniana, il discorso sull'Italia si affermò con successo. Da un lato, grazie alla sua capacità di incarnare «significati che travalicavano un orizzonte strettamente nazionale»[912], il Risorgimento occupò un ruolo di primo piano all'interno del dibattito politico, dove si assisté, hanno spiegato Pietro Finelli e Gianluca Fruci, «all'uso della storia italiana e del processo risorgimentale come lente attraverso cui osservare la storia francese e come strumento concettuale per riflettere sulla Francia»[913]. Dall'altro, l'efficacia della comunicazione mediatica e l'attenzione per le grandi personalità viventi tipica dell'epoca[914] promossero figure che raggiunsero un'effettiva celebrità[915]: protagonista indiscusso e fortunato dell'interesse d'oltralpe, insieme all'immancabile Garibaldi la cui fortuna mediatica fu favorita principalmente dall'opera di Alexandre Dumas padre[916], fu Daniele Manin[917], la cui vicenda politica lo rese un simbolo positivo di repubblicanesimo e di democrazia; simbolo esportabile all'estero e particolarmente efficace proprio in Francia, dove fu utilizzato in chiave oppositiva rispetto all'immagine di Mazzini e della Repubblica Romana[918].

---

[910] C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 236.
[911] *Ivi*, p. 237.
[912] M. Isabella, *Il movimento risorgimentale*, cit., p. 105.
[913] Cfr. P. Finelli, G.L. Fruci, *«Que votre révolution soit vierge». Il «momento risorgimentale» nel discorso politico francese (1796-1870)* in P. Ginsborg, A.M. Banti (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 747-776 (la citazione è a p. 747).
[914] La sensibilità ottocentesca per i personaggi più importanti del momento si tradusse nella diffusione delle collane dedicate ai «contemporanei celebri», in cui sempre più spesso trovavano spazio i protagonisti della politica, la quale in questo modo, come hanno scritto Fruci e Petrizzo, «si democratizza[va]», *Il lungo Ottocento*, cit., p. 13.
[915] Sull'"uso" di cui furono oggetto gli "uomini illustri" italiani dal 1848 al 1914 all'interno del dibattito politico francese si rimanda alla tesi di dottorato di Angelo Morabito, *La construction nationale italienne dans le miroir français. Représentation croisée des «Pères de la patrie italiennes» en France du Primtemps des peuples à la Grande Guèrre*, diretta da C. Brice, A. M. Banti, Université Paris Est e Università di Pisa, 2012.
[916] Nel 1850 fu autore di *Montevideo ou une nouvelle Troie*, che apparve prima a puntate su «Le Mois» e poi in volume presso l'editore parigino Chaix. Un decennio più tardi tradusse le memorie del generale, (*Mémoires de Garibaldi traduites sur le manuscrit original*, 2 voll., Michel Lévy Frères, Parigi, 1860) e pubblicò *Les Garibaldiens. Révolutions de Sicile et de Naple*, Michel Lévy Frère, Parigi, 1861. Uscirono poi tra gennaio e ottobre 1862, su «Le Monte-Cristo» una serie di scritti sulla spedizione garibaldina, alla quale solo in parte l'autore avrebbe assistito, raccolti in seguito in *Viva Garibaldi!*. Per un'analisi del volume e del ruolo giocato da Dumas nella divulgazione mediatica di Garibaldi si rinvia all'introduzione di G. Pécout di A. Dumas, *Viva Garibaldi! Un'odissea nel 1860,* Einaudi, Torino, 2004, pp. VII-XXXI, e a G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, in W. Barberis (acura di), *1860-1861. Torino Italia Europa*, Archivio storico della città di Torino, Torino, 2010, pp. 200-202.
[917] Cfr. G.L. Fruci, *«Un contemporain célèbre». Ritratti e immagini di Manin in Francia fra rivoluzione ed esilio*, in M. Gottardi (a cura di), *Fuori d'Italia*, cit., pp. 129-155; X. Tabet, *Daniele Manin e la storiografia repubblicana francese: un «ambasciatore dell'esilio»*, *ivi*, pp. 85-110.
[918] P. Finelli, G.L. Fruci, *«Que votre révolution soit vierge»*, cit., pp. 764-768.

Tra le molte voci che contribuirono ad alimentare il discorso sul Risorgimento si possono contare dunque anche alcune tra le più note personalità letterarie e dell'intellettualità francesi, tra cui si ricordano, oltre al già citato Dumas padre, Edgar Quinet, George Sand, Victor Hugo, che attraverso opere letterarie, storiografiche, pamphlet e discorsi offrirono il loro sostegno alla causa italiana. Anche alcune delle firme più conosciute del giornalismo parigino dedicarono uno spazio notevole ai fatti della penisola[919]. In particolare, fu la «Revue des deux mondes»[920] – uno dei periodici che seppe esercitare una significativa influenza intellettuale nella Francia, e non solo, del suo tempo – ad offrire una costante ed attenta cronaca dei fatti politici italiani sin dal 1847[921], quando l'azione riformatrice intrapresa dai governi preunitari stimolò negli osservatori francesi un vivo interesse, catalizzato poi dal biennio rivoluzionario[922]. All'analisi politica delle vicende della penisola i pubblicisti della «Revue» intrecciarono l'esame della politica interna ed estera francese e, in generale, degli equilibri della diplomazia europea. Una delle firme più impegnate su questo fronte fu Charles de Mazade[923], il quale negli anni Cinquanta fu anche il principale compilatore della *Chronique de la quinzaine*. Nei suoi interventi de Mazade elogiava l'azione riformatrice portata avanti dal Piemonte[924] – anche in contrapposizione alla politica autoritaria impressa da Napoleone III nel 1852 – sottolineando l'importanza che il piccolo Stato stava assumendo non solo nello scacchiere italiano ma in generale nel quadro delle relazioni continentali: «aujourd'hui comme à toutes les époques, les affaires de la péninsule se mêlent aux affaires générales, et sont un des élemens permanens[sic] de cette situation, qui se déroule en embrassant toutes les forces et tous les intérêts de l'Europe»[925]. Ciò che si stava svolgendo allora nella penisola era ben più di un fatto esclusivamente italiano: se gli esiti del Risorgimento avrebbero avuto ripercussioni europee, i

[919] Cfr. G. Le Béguec, *La Francia*, in F. Cammarano, M. Marchi (a cura di), *Il mondo ci guarda*, cit., pp. 127-140. L'interesse della stampa francese verso il Risorgimento è stato illustrato anche da A. Toscano, *Vive l'Italie. Quand les français se passionnaient pour l'unité italienne*, Armand Colin, Paris, 2010.

[920] Sull'attenzione dedicata alla causa italiana dalla rivista diretta da François Buloz si veda M. Colin, *Il Risorgimento italiano visto dalla «Revue des deux mondes»: dal Primato all'Unità*, in G. Ferroni, M. Dillon (a cura di), *Il Risorgimento visto dagli altri*, cit., pp. 245-260, e R. Giusti, *Il problema politico italiano nella «Revue des deux mondes»*, in «Archivio storico italiano», 141, 1983, pp. 73-137.

[921] Nonostante l'interesse per l'Italia non era mai stato assente, tra gli anni Trenta e Quaranta si delineò soprattutto attraverso contributi di carattere artistico-turistico, e prima del quarantasette solo pochi articoli avevano affrontato la tematica politica: un profilo del conte Santorre di Santarosa tracciato da Victor Cousin nel 1840, un articolo anonimo sulla politica esercitata dalla Francia nella penisola e alcuni articoli di Giuseppe Ferrari pubblicati tra 1844-1845. Per un'analisi di questi interventi si rinvia a R. Giusti, *Il problema politico italiano*, cit., pp. 77-92.

[922] Il racconto delle rivoluzioni italiane fu affidata, come noto, alle ricostruzioni di Cristina Trivulzio di Belgioioso, ospitate dalla rivista tra il settembre 1848 e il gennaio 1849.

[923] Critico e poeta, liberale, collaborò a «La Presse», a «La revue de Paris» e fu uno tra i principali cronisti della «Revue des deux mondes». All'analisi della situazione politica italiana di Mazade è dedicato un paragrafo in F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., pp. 1415-1419.

[924] Per una quadro d'insieme della politica perseguita dal Piemonte dal 1849 si rimanda a G. Pécout, *Il lungo Risorgimento*, cit., pp. 149-159.

[925] C. de Mazade, *Chronique de la quinzaine*, in «Revue des deux Mondes», 15 settembre 1855.

principi che ne erano la posta in gioco suscitarono un dibattito declinato principalmente «a uso interno della Francia»[926].

L'attenzione dimostrata verso la *question italienne*, che a partire dal lungo Quarantotto raggiunse il culmine dieci anni più tardi, fu eccezionale e capace di valicare i confini dell'arena politica per raggiungere, grazie agli strumenti comunicativi e alle rappresentazioni narrative di cui si servì, i più ampi strati della popolazione.

È questo il contesto, qui brevemente delineato, in cui occorre collocare le *tournées* parigine intraprese, dal 1855 con cadenza annuale, dalle compagnie – prima la Reale Sarda poi la Compagnia drammatica italiana – guidate da Adelaide Ristori. Molte voci francesi si espressero su questa vicenda teatrale, la quale non fu solo un'occasione per riflettere e avvicinarsi alla drammaturgia italiana ma soprattutto si prestò a rappresentare un ulteriore e peculiare prisma attraverso cui osservare e raccontare il Risorgimento.

Prima di entrare nel vivo di questa vicenda, tuttavia, non appare superfluo richiamare e analizzare quella che fu l'unica altra esperienza di teatro di prosa italiano a Parigi antecedente a quella cui è dedicato il presente capitolo. Per fare luce su questo episodio poco conosciuto della drammaturgia italiana all'estero, che servirà forse anche a problematizzare meglio ciò che seguirà, è necessario risalire al 1830, quando la compagnia condotta da Carolina Internari e Francesco Paladini si fece portavoce del teatro nazionale a Parigi.

2. Parigi, 1830 : la prima del teatro italiano

> M. Emile Laurent, directeur du Théâtre Royal Italien, a l'honneur de prévenir le public qu'il vient de traiter avec M. Paladini […], pour donner à Paris […] une série de représentations de tragédies, drames et comédies italienne des plus célèbres auteurs. Le répertoire se composera des œuvres d'Alfieri, Goldoni, Métastase, Federici, Rogroffi [sic], etc, etc. Parmi les sujets distingués qui composent la troupe de Milan, M. Paladini et Mme Internari jouissent, à juste titre, de la plus grande réputation en Italie.[927]

Tra la fine di maggio e i primi giorni di giugno, questo comunicato, essenziale e vago insieme, rimbalzò tra le pagine di diverse testate parigine[928]. Alla vigilia dell'insurrezione di luglio, l'arrivo sul palcoscenico del Théâtre-Italien di una compagnia drammatica italiana, pur rappresentando un

[926] G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, p. 192.
[927] *Bigarrures*, in «Figaro», n. 148, 28 maggio 1830.
[928] Il 29 maggio comparve su la «Chronique de Paris» (n. 14), il «Journal des débats» e il «Messager des chambres» (n. 149) ; il 30 sul «Journal des comédiens» (n. 122) e «Le drapeau blanc» (n. 150) ; il 2 giugno su «Le mentor» (n. 2123), e il 4 su «Le furet de Paris». L'avviso conteneva degli errori: oltre ad aver mutato il nome di Sografi in Rogroffi, faceva riferimento ad un fantomatico Théâtre Royale Italien, il quale non era altro che il milanese teatro Re, dove la compagnia aveva agito prima di partire per la Francia.

evento eccezionale[929], non suscitò un particolare interesse nella stampa cittadina, la quale si limitò a diffondere, in seguito al primo avviso, poche e frammentarie notizie: la data della partenza degli attori per la Francia, prevista per il 15 giugno[930], e il giorno indicato per l'avvio degli spettacoli, che rimase tuttavia incerto fino all'ultimo: segnalato in un primo momento al 15 luglio, venne poi stabilito al primo dello stesso mese[931]. Qualche informazione circolò anche circa il repertorio: tra commedie, drammi e tragedie, erano diciassette le opere segnalate, la maggior parte delle quali composta dalle penne di Carlo Goldoni e di Vittorio Alfieri[932]. Nella maggior parte dei casi, le indicazioni offerte non erano seguite da alcun commento da parte dei cronisti.

Nonostante l'attesa della compagnia d'Oltralpe non fu accompagnata da un'alta attenzione mediatica, qualche giudizio positivo in merito all'inconsueta iniziativa non mancò: «Le Constitutionnel» affermò che le rappresentazioni offerte dagli italiani sarebbero state «profitables et utiles à notre littérature dramatique»[933], mentre «Le Don Quichotte» si spinse a pronosticare che «nul doute [le] spectacle, tout nouveau pour les parisiens, [aurait attiré] la foule»[934]; in un caso curioso, le recite della nuova *troupe* diventarono il pretesto opportuno per pubblicizzare un corso di lingua italiana[935]. Nel periodo che precedette l'arrivo della compagnia, l'atteggiamento tenuto dai periodici parigini oscillò tra l'indifferenza e una pallida curiosità mista a benevola predisposizione; immaginare una condotta diversa, del resto, appare difficile: gli artisti in viaggio non erano quelli del teatro d'opera, conosciuti, amati e attesi dal pubblico della capitale, ma ignoti attori drammatici, i cui nomi non risuonavano echi di celebrità quanto piuttosto anonimato. Ma chi erano questi comici in procinto di approdare sulle rive della Senna?

In Italia, la compagnia, conosciuta come Compagnia Internari-Paladini, dai nomi dei due capocomici – Carolina Internari, nata Tafani, e Francesco Paladini – calcava i palcoscenici solo da pochi mesi: di recente formazione, dopo aver esordito a Livorno nell'ultima stagione di Quaresima, si esibì solo a Ferrara e a Milano, da dove partì, dopo ventiquattro serate al teatro Re, per Parigi. Se non era l'esperienza di lungo corso ad assicurare il buon livello della *troupe*, senza dubbio il nome di Carolina Internari fungeva da garanzia: a metà degli anni Venti infatti era già considerata la

[929] Risaliva al 1779 l'ultima presenza di teatro drammatico italiano in Francia.
[930] *Butin*, in «Le Corsaire», n. 2679, 9 giugno 1830.
[931] Fu «Le Don Quichotte» a dare entrambe le indicazioni: prima il 15 luglio 1830, (nel n. 199), poi il 1 luglio 1830 (n. 203). La data del primo luglio, errata (gli spettacoli della compagnia italiana cominciarono il 6 luglio), fu diffusa anche da altri giornali: «Messager des chambres» n. 163, 12 giugno 1830, e «Chronique de Paris» n. 27, 12 giugno 1830.
[932] L'avviso informava: «le répertoire se composera des ouvrages suivantes: *La donna bizzarra*, *Il medico*, *La bottega di caffè*, *La locandiera*, *La vedova spiritosa*, *Il cavaliere di buon gusto*, *La moglie saggia* de Goldoni; *Lo scultore ed il cieco* de Federici; *Il tradimento* (parte prima), comédie du baron de Cozenze[sic]; *Il tradimento* (parte seconda); *Edward Stuart*, drame de Kotezebue; *La donna ambiziosa*, *L'atrabigliare*, comédies de Rota; *Rosmonda*[sic], *Mirra*, *Antigone*, *Filippo*, *Oreste*, tragédies d'Alfieri», *Nouvelles des théâtres*, in «Chronique de Paris», n. 27, 12 giugno 1830. La stessa notizia comparve anche sul «Messager des chambres» (n. 163, 12 giugno).
[933] *Nouvelles des théatres*, in «Le constitutionnel», n. 186, 5 luglio 1830.
[934] *Tablettes*, in «Le Don Quichotte», n. 199, 1 giugno 1830.
[935] *Melanges*. in «Le Furet de Paris», 29 giugno 1830.

migliore attrice tragica d'Italia[936] e, nel 1825, quale prova manifesta della stima che nutrivano per lei i suoi contemporanei, fu inserita dal veneziano Troilo Malipiero nella *Galleria dei più rinomati attori drammatici italiani*[937]. Se la prima donna era dunque un'artista di fama, perlomeno in territorio italiano, gli altri membri della compagnia variavano per calibro e notorietà[938]: accanto ad artisti quali Luigi Taddei, Antonio Colomberti e Giuseppe Salvini, padre del più noto Tommaso, che si distinsero per qualità recitativa, calcavano la scena anche attori mediocri, i cui nomi sarebbero stati dimenticati. Paladini[939], che divideva con l'Internari le responsabilità della direzione, era considerato un buon attore ma contraddistinto da alcuni difetti un po' troppo evidenti. Una recensione[940] di Francesco Regli, risalente agli spettacoli milanesi che precedettero la trasferta in Francia, descrisse l'attore in questi termini: «[Paladini] si trasporta nella tragica declamazione agli eccessi; grida soverchiamente e con una certa inflessione di voce non grata, ed improprio apparisce il modo del suo gestire, colle braccia sempre distese, e spesso alzate sopra la testa, col corpo mal disegnato, con nessun tratto caratteristico che palesi l'artista». Anche lo stile recitativo della prima attrice non incontrava il pieno favore del critico, che scrisse:

> mi urta sensibilmente la sua sempre monotona declamazione, che comincia ogni periodo con una troppo gagliarda spinta di voce, e lo termina decrescendo fino a perdere in ultimo le parole […]. Animata è per verità la sua azione, espressiva la sua fisionomia, ma in quell'anima in quell'espressione si scopre uno studio non applicato alla natura, ma mendicato dal mestiere, che abbaglia la moltitudine coll'esagerazione, e fa sempre vedere l'attore, il personaggio mai.

A poche settimane dalla *tournée* parigina, Regli non si astenne poi dall'esprimere il suo pensiero a riguardo:

> Questo complesso di attori, dei quali ad alcuni occorre lo scalpello, ad altri la linea, ed ai più tutto, ben lontano dal sostenere uno dei primi posti sul nostro teatro drammatico, ancorché molto imperfetto, tanto meno appropriato io lo trovo a dare un saggio dello stato di quest'arte in Italia nell'estero. […]. La prima idea di trasportare in Francia il nostro teatro si offre in un aspetto assai seducente; la capitale di quel gran regno contiene non pochi forestieri e nazionali capaci d'interessarsi alle nostre rappresentazioni; ma per effettuarla con soddisfazione dei Parigini, e con nostro decoro, converrebbe intraprendere una giudiziosa rigorosissima scelta fra i più distinti individui di tutte le nostre drammatiche compagnie, formare un repertorio analogo alla rispettiva loro abilità, e fornirli del più

[936] G. Donateo, *Carolina Internari: la voce dell'Alfieri nel primo Ottocento*, Nuova Fortezza, Livorno, 1995, p. 14.
[937] Lo riferisce Mario Consigli, *Biografia della celebre attrice Carolina Internari, compilata da M. Consigli, con appendice di poesie a lei dedicate da Silvio Pellico, Antonio Guadagnoli, Francesco Dall'Ongaro ecc., e di sedici lettere inedite di G.B. Niccolini*, Tipografia P. Vannini e F.° Pia Casa del Refugio, Livorno, 1878, p. 7.
[938] Oltre ai due capocomici, facevano parte della compagnia: Marietta Taddei, Luigia Dionigi, Malvina Salvini, Teresa Mingotti; Luigi Taddei, Giuseppe Salvini, Antonio Colomberti, Alessandro Angiolini, Domenico Marini, Gaetano Soardi, Francesco Mingotti, Cesare Fini e Domenico Lucchesi. Le informazioni sulla nuova formazione sono ricavate dalle memorie di uno dei suoi membri, Antonio Colomberti, in A. Bentoglio (a cura di), *Memorie di un artista drammatico*, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 410-416.
[939] Le informazioni sull'attore sono scarse. Infatti non sono stati rintracciati né suoi scritti né biografie a lui dedicate. Anche nel noto *Dizionario* del Regli manca la voce a suo nome.
[940] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il Pirata», n. 44, 2 giugno 1830.

elegante e sfarzoso corredo di vestimenti; non adoprando tutte queste avvertenze, si compromette in un tal cimento la fortuna di chi lo affronta, si avvilisce l'onore delle nostre scene.

Anche alla luce di queste riflessioni, occorre, in questa ricostruzione, andare oltre i fatti ed interrogarsi sulle ragioni che spinsero alcuni attori italiani a compiere una simile trasferta nonché sulle origini di un'iniziativa che, agli occhi dei contemporanei, non sembrava avere molte *chances* di successo. Il tentativo è dunque quello di risalire a chi ideò il progetto, per comprenderne le motivazioni e le attese. Si tratta di un aspetto difficile da sondare: a riguardo infatti le fonti non offrono informazioni, e anche le biografie[941] dedicate all'Internari, che dell'esperienza parigina narrarono, danno solo notizie sommarie e, in certi casi, errate. Per tentare di elaborare un quadro verosimile è necessario dunque incrociare tutte le informazioni a disposizione, tra memorie, ricostruzioni, stampa francese e italiana.

«Spinta […] dal nobile desiderio di far degnamente conoscere all'estero quanto valessero gl'Italiani nel socco e nel coturno», narrava Consigli, «la Internari correndo l'anno 1830 si trasportò colla compagnia […] a Parigi»[942]. Quale unico e generico riferimento al movente che avrebbe dato origine alla *tournée*, questa descrizione lascerebbe intendere che a muovere il progetto fu unicamente la volontà della prima attrice. Ma stando a quanto diffuso dai periodici parigini, a trattare con Monsieur Laurent, direttore del Théâtre-Italien, fu invece Paladini; e fu ancora Paladini a comparire quale unico firmatario di una lettera che circolò tra le pagine dei fogli francesi nei primi giorni di luglio[943]. Antonio Colomberti, che nelle sue *Memorie* non si è soffermato sulla genesi della trasferta, riferiva tuttavia che fu il capocomico a comunicare agli attori l'imminente partenza per la Francia[944], mentre in un altro testo, alla voce *Paladini*, raccontava che l'attore si stabilì in società con Carolina Internari «con lo scopo di condurre una compagnia a Parigi, che dal 1779 era rimasta priva dei nostri comici nazionali»[945]. L'affermazione dell'attore non solo sposta le responsabilità dell'iniziativa dall'Internari a Paladini ma stabilisce che l'obiettivo di calcare i palcoscenici parigini fu addirittura all'origine della nascita della compagnia, costituita *ad hoc*. Se la ricostruzione di Colomberti è realistica, possiamo allora immaginare che il desiderio di esibirsi nella capitale europea dello spettacolo fosse egualmente sentito dai due attori e che la decisione di unirsi

[941] La prima biografia dell'attrice risale all'anno della sua morte e fu compilata da Cesare Calvi, *Notizie biografiche di Carolina Internari*, Tipografia delle Murate, Firenze, 1859. A questa seguì quella di Consigli, *Biografia della celebre attrice*, cit. Una voce piuttosto corposa le fu inoltre dedicata da F. Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti*, cit., pp. 262-264, ma le informazioni inerenti alla trasferta parigina sono evidentemente copiate dalla biografia di Calvi.

[942] M. Consigli, *Biografia della celebre attrice*, cit., p. 5.

[943] Si tratta di una lettera datata 3 luglio 1830 e pubblicata da alcuni giornali, di cui si parlerà in seguito.

[944] A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, cit., pp. 416-418.

[945] Il testo citato s'intitola *Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780*, una sorta di dizionario biografico, compilato da Colomberti ma tuttora inedito. È stato utilizzato da Bentoglio per redigere le note nelle *Memorie* dell'attore, da lui curate. La citazione è a p. 411.

in società sia stata dettata proprio da questa comunione d'intenti. Che poi all'atto pratico l'organizzazione sia stata gestita da Paladini e non da entrambi può forse trovare ragione in una semplice divisione dei compiti: l'attore si impegnò sul fronte più propriamente manageriale mentre l'attrice si occupò della parte artistica. Rimarrebbe ancora da chiarire se l'iniziativa partì dalla Francia, dall'intraprendenza di Monsieur Laurent, o se furono gli stessi italiani a contattare l'impresario parigino, ma il silenzio delle fonti a riguardo non conduce a una risposta. Si può solo riflettere allora, a prescindere da chi patrocinò l'iniziativa, sulle motivazioni che portarono le due controparti a dare vita a un progetto di spettacolo pressoché inedito.

Emile Laurent, che diresse il Théatre-Italien fino all'agosto 1830[946], era colui che si occupava della programmazione, la quale per la maggior parte dell'anno prevedeva la presenza del teatro lirico italiano. La stagione d'opera alla *salle* Favart si protraeva generalmente dall'autunno alla primavera[947], si può dunque supporre che la preoccupazione di Laurent fosse quella di garantire l'apertura del teatro anche durante i mesi estivi. Se l'intento del direttore era quello di riuscire ad attrarre il pubblico nonostante la chiusura della stagione operistica, risulta difficile immaginare che si sarebbe impegnato in un'impresa incapace di garantirgli almeno un discreto successo, ed è lecito di conseguenza dedurre che considerasse la presenza di una compagnia drammatica italiana un evento capace di suscitare l'interesse o, perlomeno, la curiosità dei parigini.

Da parte loro, gli italiani affidarono la spiegazione degli obiettivi e delle speranze che li guidarono nell'impresa a una lettera rivolta agli abitanti della capitale e pubblicata da alcuni giornali[948]. Aperta da un'introduzione che omaggiava la nazione ospite, i suoi artisti e il suo teatro – «le premier de l'Europe» – la lettera proseguiva con queste parole: «nous venons dans l'unique but d'offrir au public parisien le moyen de juger les chefs-d'œuvre dramatiques de l'Italie dans leur langue et leur formes originales; nous nous efforcerons d'être, autant qu'il est en nous, les interprètes fidèles d'Alfieri, de Goldoni, et des autres auteurs qui ont illustré notre patrie». Essere gli interpreti fedeli di Goldoni, di Alfieri e di tutti gli autori che avevano dato lustro alla patria: era questo l'alto proposito cui tendevano gli attori italiani, desiderosi di mostrare al nuovo pubblico i capolavori drammatici nazionali nella loro forma e lingua originali. Ciò che domandavano era la massima indulgenza nei loro confronti, incapaci, ammetteva Paladini, di subire una comparazione col teatro francese: «nous arrivons à Paris, mes camarades et moi, non sans craindre une comparaison

[946] L'annuncio della nomina del nuovo direttore, Monsieur Robert, è pubblicata su «Figaro», n. 229, 19 agosto 1830.
[947] Le notizie ricavate dai periodici ci informano che la stagione 1829/1830 si concluse tra la fine di marzo e l'inizio di aprile 1830 (le date indicate da testate diverse non coincidono), mentre la nuova stagione (1830/1831) si aprì con la rappresentazione del 2 ottobre 1830 (in «Le Corsaire», n. 2793, 2 ottobre 1830).
[948] La lettera comparve integralmente sul «Messager des chambres», n. 186, 5 luglio 1830, su «L'echo français», n. 521, 5 luglio 1830, su «Le Moniteur universel», n. 187, 6 luglio 1830 e sul «Journal des comédiens», n. 133, 8 luglio 1830.

redoutable, que nous nous déclarons d'avance incapable de subir». Conoscitore del teatro francese, il capocomico sembrava poi mettere in guardia dalle differenze che il pubblico avrebbe riscontrato:

> trois ou quatre acteurs, la simplicité du théâtre ancien, un style nerveux et pathétique, voilà les moyens qui ont suffit à notre Alfieri et à ses imitateurs plus heureux, pour émouvoir au plus haut degré les spectateurs. L'harmonie naturelle de notre langage, notre déclamation qui diffère de celle de vers français, voilà les contrastes sur lesquels nous appelons l'attention de nos auditeurs; plus notre tache est difficile, plus nous osons espérer que nous ne serons pas jugés avec trop de sévérité au sein d'une nation éclairée et hospitalière.

Certo che l'attività della sua compagnia non sarebbe stata giudicata ma osservata con attenzione, Paladini si congedava dai lettori. Da lì a pochi giorni, il corso di rappresentazioni che li avrebbe dovuti impegnare per un periodo di circa tre mesi avrebbe avuto inizio[949].

Prima di entrare nel vivo di quella che fu l'attività teatrale, sembra utile tentare di precisare che tipo di conoscenza avessero i francesi, all'epoca dell'arrivo della compagnia Internari-Paladini, della produzione drammatica italiana.

Nei primi decenni del secolo, si verificò in Francia una strana coesistenza di posizioni rispetto alla drammaturgia della vicina nazione: se da un lato la critica ufficiale considerava il teatro italiano inesistente, dall'altro, il mercato editoriale si rivelava particolarmente aperto alla pubblicazione di testi teatrali di autori italiani, in traduzione o in lingua originale[950]. Assente dai palcoscenici francesi da quasi mezzo secolo, la drammaturgia d'oltralpe era stata dunque diffusa, fino a quel momento, attraverso la produzione libraria. Nonostante alla fine degli anni Venti il repertorio italiano venisse giudicato dalla stampa francese banale e ripetitivo, e la realtà teatrale della penisola poco interessante[951], proprio in questo decennio le pubblicazioni di testi drammaturgici italiani conobbero una particolare fioritura.

Tra il 1822 e il 1823, venne pubblicata, presso Ladvocat, un'antologia drammatica in più volumi intitolata *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*[952] nella quale trovò spazio anche una selezione di opere teatrali italiane. Tra i tredici testi scelti[953], tradotti in francese, si contano cinque tragedie e

[949] L'indicazione è contenuta nella lettera di Paladini.

[950] Cfr. su questo tema il saggio di M. Tatti, *Les déséquilibres du marché: la comédie italienne en France au XIXe siècle entre édition et journalisme*, in F. Decroisette (a cura di), *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie*, Presses Université de Vincennes, Saint-Denis, 1998, pp. 39-57. Tale situazione si spiegherebbe, secondo Tatti, per via della permanenza, nella critica ufficiale, di uno scontro di tipo accademico in cui prevaleva la tradizionale questione della superiorità di una cultura sull'altra; d'altra parte, il mercato librario stava vivendo una fase di apertura e di fluidità, in cui trovavano spazio iniziative sperimentali operate per sondare la recettività del pubblico, cfr. pp. 42-43.

[951] *Ivi*, p. 41.

[952] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois*, Ladvocat, Paris, 1822-1827. I volumi dedicati al teatro italiano sono tre, XII-XIV: uno interamente consacrato a Goldoni, il secondo raccoglie le commedie, il terzo le tragedie.

[953] I titoli delle opere sono i seguenti: *Caio Cracco* di V. Monti, *Ricciarda* di U. Foscolo, *Arminio* di I. Pindemonte, *Francesca da Rimini* di S. Pellico, *Il conte di Carmagnola* di A. Manzoni, *L'ajo nell'imbarazzo* di G. Giraud, *Il filosofo celibe* di A. Nota, *Il cortigiano virtuoso* di G. De Rossi, *Il riparo peggior del male* di C. Federici, *Il bugiardo, Molière, Terenzio* e *L'osteria della posta* di C. Goldoni.

otto commedie, quattro delle quali appartenenti alla produzione di Carlo Goldoni. Oltre al veneziano, i commediografi presenti erano Giovanni Giraud, Gherardo De Rossi, Alberto Nota e Camillo Federici. I componimenti tragici portavano le firme di Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Silvio Pellico e Alessandro Manzoni. Un'altra raccolta di *pièces* teatrali comparve a partire dal 1823, pubblicata da Rapilly[954]. Pressoché identica per titolo e contenuti alla precedente di Ladvocat, questa collezione consacrò al teatro italiano due volumi editi nel 1827[955].

Nel volgere di pochi anni, alcune delle opere drammatiche italiane tra le più note nella penisola conobbero così più di una traduzione. Se non sorprende la presenza dominante di Goldoni[956] (almeno, nell'antologia di Ladvocat), riconosciuto dagli stessi francesi quale *Molière italien,* ciò che colpisce è la modernità degli autori selezionati[957]: se si escludono Goldoni e Federici, non solo erano tutti viventi al momento della pubblicazione ma alcuni dei loro drammi erano effettivamente recenti. Basti pensare alla *Ricciarda* di Foscolo e alla *Francesca da Rimini* di Pellico, rappresentate per la prima volta in Italia rispettivamente nel 1813 e nel 1815 o, ancor più recente, a *Il conte di Carmagnola* di Manzoni pubblicato a Milano solo nel 1820 e la cui messa in scena sarebbe stata realizzata nel 1828.

Un altro elemento che non passa inosservato è la scelta stessa degli autori. Protagonisti di percorsi diversi e di alterne fortune, Foscolo, Pellico, Manzoni e Monti[958] sarebbero entrati tutti a far parte del *pantheon* risorgimentale. Ma a qualche decennio dalla consacrazione nazionale e trattandosi, per di più, di collezioni francesi, trovare questi nomi così riuniti quali esponenti della tragedia italiana non era un fatto scontato. L'introduzione all'edizione di Rapilly, curata da Auguste Trognon[959],

---

954 *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois; traduits en français,* Rapilly Libraire, Paris, 1823-1827.

955 Si tratta dei voll. XX e XXI. Il primo raccoglie le tragedie, le stesse già presentate dall'edizione di Ladvocat; del secondo tomo invece, di cui non ho trovato nessuna copia, si ricavano notizie dalle indicazioni bibliografiche a corredo del primo volume. E' grazie a queste che sappiamo che anche le commedie ripetono le precedenti di Ladvocat (Nota, Giraud, Federici e De Rossi), mentre non c'è alcun riferimento ad un terzo volume o alle opere di Goldoni.

956 Al veneziano erano già state dedicate altre pubblicazioni antecedenti al periodo preso in esame: nel 1802 fu pubblicata la raccolta *Commedie scelte di Carlo Goldoni*, Vergani, Parigi, mentre l'antologia *Scelta di alcune commedie di Goldoni*, L. Fayolle, Parigi, conobbe 12 edizioni, l'ultima delle quali uscì nel 1835.

957 Come Goldoni, anche gli altri due grandi autori del XVIII secolo, Alfieri e Metastasio, avevano conosciuto pubblicazioni precedenti. Metastasio ebbe due raccolte settecentesche, *Poesie del signor abbate Pietro Metastasio*, veuve Guillau, Parigi, 1755, e *Opere del signor abbate Pietro Metastasio,* veuve Herissant, Parigi, 1780-1782, e una che data l'inizio degli anni Venti: *Opere scelte di Pietro Metastasio pubblicate da A. Buttura*, Lefèvre, Parigi, 1821. Alfieri fece pubblicare lui stesso le sue tragedie in *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Didot Maggiore, Parigi, 1788. In seguito uscirono il *Panégyrique de Trajan, par Pline, nouvellement trouvé, traduit du latin en italien par M. le Cte Alfieri d'Asti, et de l'italien en français par M. de S.*, Chez les marchands de nouveautés, Parigi, 1787, *Œuvres dramatiques du comte Alfieri, traduites de l'italien par C.-B. Petitot*, Giguet et Michaud, Parigi, 1802, *Du prince et des lettres*, A. Eymery, Parigi, 1818, *Tragedie di Vittorio Alfieri*, F. Seguin ainé, Avignone, 1818. A Milano uscì invece la traduzione in francese della Congiura dei Pazzi, *La conjuration de Pazzi, tragédie en cinq actes traduite par E.-J. Villetard*, Milano, 1798.

958 Sul dibattito sviluppato dai patrioti ottocenteschi intorno alla figura di Monti, con la quale ebbero un rapporto oscillante e critico, si veda il secondo capitolo del libro di Mariasilvia Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, cit., pp. 29-41.

959 Auguste Trognon (1795-1873) fu storico, scrittore, traduttore e professore di storia moderna all'Università di Parigi. Tra gli altri, tradusse Foscolo, Manzoni e Pellico.

aiuta, almeno in parte, a comprendere quali furono le ragioni che suggerirono l'individuazione di questi autori. Indubbiamente, non fu la fama a dettarne la scelta. Fu lo stesso curatore ad affermare infatti che la celebrità di questi scrittori non era giunta alle orecchie dei lettori francesi e che, perciò, sembrava utile offrire una rapida presentazione di ciascuno di loro[960]. Da queste brevi introduzioni, si legge che Foscolo «n'[était] pas entièrement inconnu en France»[961]: ciò era dovuto alla recente pubblicazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, tradotte in francese in due differenti edizioni[962].

Nonostante la loro notorietà in Francia sarebbe maturata più avanti, anche gli altri letterati del gruppo non erano del tutto estranei al circuito editoriale parigino. Di Manzoni, nel 1823, erano stati pubblicati in traduzione proprio *Il Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*[963], mentre due poemetti di Monti erano comparsi sia in italiano che in francese[964]. I due componimenti non erano l'unica traccia dell'attività del ravennate: nel 1822, figura tra i poeti apparsi in una *Scelta di poesie*[965], nella quale erano compresi anche Pindemonte e Foscolo. Nonostante non si contino pubblicazioni di Pellico, è certo che il suo nome non fosse sconosciuto: la risonanza della sua opera più nota era giunta fino a Parigi, dove andarono in scena degli adattamenti composti da autori francesi[966]. Probabilmente fu la vicenda stessa del poeta ad accrescerne la popolarità – dell'uomo come dell'opera – anche oltreconfine, vicenda sulla quale tuttavia Trognon praticò l'autocensura[967]. Non tacque invece sulla vita di Foscolo. L'autore delle *Lettere*, si legge, scrivendo quest'opera, aveva compiuto «un acte de courage», a causa del quale viveva sotto la costante sorveglianza della polizia[968]. Anche di Ippolito Pindemonte veniva sottolineato l'impegno patriottico. Il riferimento era proprio alla tragedia qui raccolta, attraverso la quale, nonostante in essa mancassero allusioni dirette alla situazione politica italiana del presente, l'autore si era impegnato nella «noble entreprise

[960] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois; traduits en français. Théâtre italien moderne, t. I,* Rapilly Libraire, Paris, 1827, p. I.
[961] *Ivi*, p. V.
[962] La prima, del 1814, edita da Pillet e tradotta da A. de Senonnes; la seconda del 1819, edita da P.-F. Delestre e tradotta dallo stesso A. Trognon.
[963] *Comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.C. Fauriel*, Parigi, Bossange frères, 1823. Le stesse opere uscirono in italiano nel 1826 presso Baudry. Sempre Baudry pubblicò l'anno seguente *I Promessi sposi* in lingua originale.
[964] Si tratta di *Le 21 janvier 1793, poème en quatre chants, par Monti, traduit de l'italien par Joseph Martin, avec le texte ne regard*, Rey et Gravier, Paris, 1817, e *L'hiérogamie de Crète*, Parigi, 1810.
[965] *Scelta di poesie italiane d'autori moderni*, Parigi, Lefèvre, 1822, citato da M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, cit., p. 34.
[966] Un manifesto teatrale, conservato presso il dipartimento delle Arts du Spectale, BnF, indica che un adattamento della *Francesca da Rimini*, di Constant Berrier, era andato in scena il 15 marzo 1817 al Théâtre-Odéon. I periodici consultati riferiscono poi che, nel 1830, poco prima dell'arrivo degli italiani a Parigi, un'altra *Francesca da Rimini,* di Gustave Drouineau, veniva rappresentata al Théâtre-Français.
[967] Scrive Trognon: «La vie de ce jeune poète piémontais […] a été marquée […] par une grave et récente infortune, sur laquelle nous devons nous taire» in *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, cit. p. XIII.
[968] *Ivi*, pp. VI-VII. L'opera cui si riferisce sono le *Lettere di Jacopo Ortis.*

[…] de réveiller […] le patriotisme dans les âmes des Italiens»[969]. Nei profili di Monti e Manzoni, l'accento si spostava sulle loro qualità letterarie, non meno importanti: anche la gloria delle lettere – riconobbe Trognon – è capace di consolare le miserie della patria[970].

Questi brevi ritratti non escludevano qualche leggera critica, rivolta in particolare agli aspetti stilistici peculiari di ogni singolo autore; ciò non offuscava tuttavia l'esito di un giudizio che risulta complessivamente positivo, né mutava il valore dei cinque testi scelti. L'autore di queste pagine introduttive non esitò ad affermare che le opere presentate erano alcuni dei capolavori del teatro drammatico italiano, e si augurava che il pubblico francese si aprisse nei confronti di questa tragedia «trop accoutumé à dédaigner»[971].

L'augurio di Trognon non suonava diverso da quello che avrebbe scritto qualche anno dopo Francesco Paladini. Entrambi desideravano che il frutto del loro lavoro incontrasse buona accoglienza da parte dei parigini, e che grazie ad esso si cominciasse a costruire una migliore conoscenza della produzione drammatica d'oltralpe.

L'arrivo della compagnia italiana avrebbe dato forma e voce a un teatro che, negli anni Venti, aveva potuto solo essere letto.

Il debutto parigino di Carolina Internari e compagni ebbe luogo la sera di lunedì 6 luglio: ad inaugurarlo fu la *Rosmunda* di Alfieri, seguita da *La casa disabitata* di Giraud. Nella stessa settimana, la compagnia recitò altre due volte: il mercoledì con *La donna bizzarra* di Goldoni, accompagnata dalla farsa *La conversazione al bujo*, e il venerdì con la *Virginia* seguita dalla farsa *La scommessa fatta a Milano e vinta a Verona*. Se il repertorio, interamente italiano, rispettava l'intento espresso dagli attori, ossia dare voce *in primis* alle opere di Alfieri e di Goldoni, la frequenza degli spettacoli si mostrò sin dall'inizio vacillante. A dispetto di una programmazione che prevedeva quattro rappresentazioni settimanali[972], la compagnia calcò il palcoscenico ad una cadenza via via minore: alle tre recite della prima settimana, ne seguirono due nella successiva e una sola nella settimana ancora seguente[973]. Ad una prima osservazione si potrebbe pensare che la frequenza calante delle rappresentazioni fosse dovuto ad un'affluenza di pubblico sempre minore, in realtà, sin dalla serata d'esordio, gli spettatori accorsi al Théâtre-Italien non furono molti, e il dato della sala semi-vuota, pur oscillando nel corso dei sei spettacoli, si presentò come una costante.

[969] *Ivi*, p. X.
[970] *Ivi*, p. XV. Lo scrive, in particolare, riferendosi a Manzoni, ma anche di Monti sottolinea l'impegno meritevole nell'attività letteraria.
[971] *Ivi*, p. XX.
[972] Lo afferma Colomberti, *Memorie di un artista*, cit., p. 423.
[973] Nella seconda settimana andarono in scena: lunedì 13, la replica della *Virginia* e venerdì 17 *La locandiera* con la farsa *Osti non osti*; mentre mercoledì 22 furono recitati il dramma *Werther e Carlotta* e la farsa *Far male per far bene*, *ibidem.*

L'attenzione della stampa rifletté invece l'andamento delle serate, con una prima rappresentazione osservata e commentata da molti e con le seguenti gradatamente lasciate passare sotto silenzio.

Da questo primo, rapidissimo quadro appare chiaro come l'esperienza della compagnia italiana non ottenne l'esito sperato e che sin dall'inizio incontrò diverse difficoltà. Al di là del mero dato, tuttavia, ciò che si vuole comprendere in queste pagine sono le ragioni per cui la *tournée* non riuscì a guadagnare popolarità arrancando già dopo poche esibizioni. Se per Regli, che aveva pronosticato l'insuccesso della compagnia ancor prima della partenza, si trattò della naturale conseguenza di «un troppo spinto amor proprio»[974], la posizione della stampa francese si presentò più articolata: le recensioni delle serate, dalle quali si traggono informazioni circa gli umori del pubblico, il grado di apprezzamento delle singole opere, la valutazione degli attori – aspetti immediati da cogliere – offrono riflessioni in cui tematiche quali tradizione letteraria, performance teatrale e appartenenza nazionale risultano strettamente legate.

Quale opera inaugurale dell'attività della compagnia italiana, fu l'alfieriana *Rosmunda* a raccogliere il maggior interesse da parte dei commentatori. Per la prima volta su un palcoscenico francese e tra le tragedie meno note dell'astigiano, risultò probabilmente sconosciuta alla maggior parte del pubblico in sala[975]. Nonostante ci fu chi parve apprezzare la decisione di esordire con questa *pièce*[976], tale scelta non si rivelò felice per gli italiani, i quali si dovettero scontrare con una reazione piuttosto dura sia degli spettatori in sala che della critica. Dopo cinque atti e due ore abbondanti di spettacolo inedito, il pubblico reagì infatti con freddezza; almeno, questo fu il giudizio di quanti ne scrissero nei giorni a seguire. L'impressione è che ciò che più colpì gli spettatori fu la pressoché totale mancanza d'azione, rimpiazzata da lunghi e faticosi dialoghi. Questo aspetto, rilevato da tutti i commentatori, fece sì che la descrizione dell'opera risultasse largamente condivisa e ridotta a pochi termini, su tutti: *froideur* e *monotonie*. «La tragédie de *Rosmunda*, malgré le grand nom d'Alfieri, nous a paru produire peu d'effet», scrisse il «Journal des comédiens», «on y trouve peu d'action ; tout y est en discours, abondans[sic], il est vrai, en pensées fortes et brillantes, mais longs, et par conséquente fatiguans[sic]»[977]. A queste osservazioni fecero eco quelle de «Le constitutionnel», il quale giudicava la tragedia «un passe-temps trop purement littéraire», ragione che aveva determinato «la froide reception [de l']ouvrage, qu'on peut regarder d'ailleurs comme un des plus faible d'Alfieri»[978]. Fredda l'accoglienza, fredda l'opera, la cui

[974] *Notizie interne. Teatro Re*, in «Il Pirata», cit.
[975] Che fosse sconosciuta lo sottolinearono il «Journal des comédiens» (*Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture (mardi 6 juillet)*, n. 133, 8 luglio 1830) e «Le Temps» (*Théâtre Italien. Première représentation de* Rosmunda*, tragédie d'Alfieri.* La Casa disabitata*, comédie en un acte de Giraud*, 7 luglio 1830).
[976] «M. Paladini avait fait preuve de gout en soumettant d'abord au jugement du public une pièce d'Alfieri (*Rosmanda*[sic])» in *Spectacles*, in «Le moniteur universel», n. 188, 7 luglio 1830.
[977] *Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture (mardi 6 juillet)*, cit.
[978] *Nouvelles des théatre*, in «Le Constitutionnel», n. 191, 10 luglio 1830.

azione, replicava «Le Temps», «sembl[ait] languir, marche[r] sans paraitre en mouvement […] teinte de monotonie [et sans] aucune individualité, aucunes nuances»[979]. Il giudizio più perentorio fu quello de «Le Corsaire», che scrisse: «rien n'est plus froid et insupportable que ce spectacle»[980].

Anche la *Virginia*, scelta per la terza rappresentazione, fu accolta con una certa durezza. Sebbene fu riconosciuta come una delle migliori tragedie dell'astigiano[981], il pubblico parve non rispondere con entusiasmo alla sua messa in scena: «la tragédie italienne se joue dans le désert, son très pompeux ennui est tel, qu'hier le spectacle a été interrompu par un horrible ronflement»[982]. Se questa descrizione risulta forse un po' troppo colorita, il senso non si discostava tuttavia da ciò che scrisse «Le furet de Paris»: «*Virginia* d'Alfieri a excercé une influence soporifique sur les spectateurs. Alfieri est aussi trop classique. Sa poésie est sublime; mais ses ouvrages sont d'une monotonie, d'une régularité, d'une sévérité, qui fatiguent même les admirateurs les plus exclusifs des formes antiques»[983]. Forse, sosteneva «Le Messager des chambres», la pesantezza dell'opera risiedeva nel fatto che, «malheureusement, il n'y a[vait] pas la matière de cinq actes de tragédie», nonostante fosse un'opera «conçue d'enthousiasme et composée avec amour»[984].

Pur alla presenza di un numero ancora elevato di posti vuoti in sala e di una reazione non propriamente entusiasta da parte del pubblico, l'esito della tragedia fu probabilmente migliore di quanto sperato, non se ne spiegherebbe altrimenti la replica fissata per la quarta serata in programma. Se certamente a dettare tale scelta intervennero ragioni di cassetta[985], forse ad essa contribuì anche l'incoraggiamento suscitato da quella parte della critica che riservò alla tragedia una buona accoglienza. Pur riconoscendo la «longueur» e la «monotonie» dell'opera, il «Moniteur universel» affermò senza troppa esitazione che i francesi «[ont] beaucoup gagné à connaitre [le] théâtre [d'Alfieri]»[986]; più articolato il commento de «Le Temps»:

> *Virginia* est une des ouvrages les plus touchants d'Alfieri, et une tragédie, selon nous, bien supérieure à *Rosmunda*. […] ce n'est donc pas parce que *Rosmunda* est un sujet d'invention qu'elle est peu intéressante, c'est parce que ce sujet est mal inventé. […]. Mais quoique l'action de la *Virginia* soit faible et languissante, quoique les situations en soient monotones, cette tragédie ne durera pas moins autant que la littérature italienne, parce que cette action est encore, dans certaines parties, chaude et

[979] *Théâtre-Italien. Première représentation de* Rosmunda*, tragédie d'Alfieri.* – La casa disabitata*, comédie en un acte de Giraud*, in «Le Temps», 7 luglio 1830.
[980] *Théâtre Italien. Première représentation*, Rosmunda, *tragédie d'Alfieri.* – La casa disabitata (La maison abandonnée), *comédie du comte Giraud*, in «Le corsaire», n. 2708, 8 luglio 1830.
[981] «Il est vrai de dire que c'est une de ses meilleurs pièces, et que le sujet c'est vraiment tragique», in *Théâtre Royal Italien*, in «Chronique de Paris», n. 55, 14 luglio 1830.
[982] *Butin*, in «Le Corsaire», n. 2711, 11 luglio 1830.
[983] *Revue des théâtres de Paris*, in «Le Furet de Paris», 13 luglio 1830.
[984] *Théâtre Royal Italien*. Rosmunda et Virginia, *tragédies d'Alfieri*, in «Le messager des chambres», n. 194, 13 luglio 1830.
[985] Dalla ricostruzione di Colomberti risulta infatti che le due serate in cui andò in scena la *Virginia* gli incassi, sebbene sempre modesti (900 franchi), furono i più alti, A. Colomberti, *Memorie di un artista*, cit., p. 423.
[986] *Spectacles*, in «Le moniteur universel», n. 195, 14 luglio 1830.

> pathétique, parce que les caractères sont vigoureusement dessinés, parce que le style est rempli de beautés. Jamais Alfieri n'avait exprimé avec plus d'énergie l'amour de la liberté, jamais il n'avait frappé les tyrans de plus terribles anathèmes, jamais poésie plus fière n'a exprimé des sentimens[sic] plus nobles et plus romains. Notre parterre a senti et applaudi avec force ces élans d'un cœur indépendant que les Italiens ne peuvent entendre aujourd'hui sur une scène asservie, où on ne leur permet pas même de voir la liberté en image[987].

L'immagine di un parterre che risponde con trasporto al messaggio antitirannico di Alfieri appare un po' troppo contrastante rispetto a quella di diffuso «ronflement» riferita in precedenza. Indubbiamente la *Virginia*, come si è visto nei capitoli precedenti, fu una delle tragedie più rappresentative del repertorio patriottico italiano lungo l'intero Risorgimento e per tale ragione, fu sottoposta a una costante censura, ma è difficile credere che l'effetto suscitato presso i pubblici della penisola fosse lo stesso provocato tra gli spettatori della *salle* Favart; anche perché, come si scrisse a proposito della *Rosmunda*, le «public parisien ne [pouvait pas] saisir toutes les allusions italiennes»[988]. Ciò non significa che il calore osservato e riferito dall'articolista de «Le Temps» fosse un'invenzione: se si vuole dare credito a tutte le ricostruzioni, è lecito allora immaginare che la risposta del pubblico non fu univoca ma che accanto a una parte di spettatori che reagì freddamente alla tragedia, vi fu un'altra parte, magari composta da emigrati italiani o da italofoni, che seppe riconoscere il significato libertario e patriottico dell'opera in scena, attivandosi di conseguenza.

Come appare evidente dalle recensioni prese in esame, il giudizio degli osservatori, pur condividendo alcune opinioni, specie quelle relative ad alcuni aspetti dello stile alfieriano, fu tutt'altro che unanime. Da quasi tutte le voci, la critica più frequente si rivolgeva alla sua «raideur de style»[989], derivata dall'aver «trop simplifié la scène et fait la guerre aux personnages du second ordre, jusqu'à ce point de rendre extrêmement difficile à comprendre et à s'exprimer les faits essentiels et la plupart des développements de l'action théâtrale [en mettant la] patience à l'épreuve, par un usage trop fréquent du monologue»[990]. Non si trattava di critiche nuove. Già all'inizio del secolo, nel discorso preliminare posto in apertura alla raccolta di tragedie alfieriane da lui tradotte, Claude-Bernard Petitot aveva rilevato gli aspetti negativi della drammaturgia del piemontese sottolineandone in particolare l'aridità, l'oscurità dell'intrigo e l'uso frequente dei monologhi. Anche il «Mercure de France» aveva osservato: «à force d'être simples, [les tragédies d'Alfieri],

[987] *Théâtre Italien.* Virginia *et* Rosmunda*, tragédies d'Alfieri. –* La Donna bizarra, *comédie en 5 actes, de Goldoni*, - La conversazione al bujo, *farce en un acte, du comte Giraud. – Les acteurs*, in «Le temps», 13 luglio 1830.
[988] *Théâtre Italien.* Rosmunda, *tragédie d'Alfieri. –* La Casa disabitata *(la Maison abandonnée)*, cit.
[989] *Théâtre Royal Italien.* Rosmunda *et* Virginia*, tragédies d'Alfieri*, in «Le messager des chambres», n. 194, 13 luglio 1830.
[990] *Théâtre Royal Italien.* Rosmunda, *tragédie en cinq actes d'Alfieri, et* La Casa disabitata, comédie. *– début d'une nouvelle troupe*, in «Le drapeau blanc», n. 189, 8 luglio 1830.

sont quelquefois arides et même obscures»[991]. Nonostante questi "difetti" fossero generalmente riconosciuti anche tra i critici che si espressero nel 1830, c'era tuttavia chi non esitava a considerare l'autore uno dei più grandi esponenti della drammaturgia italiana – «Alfieri est à peu près le seul Italien, sans en excepter Manzoni, qui ait eu vraiment le génie tragique»[992] – se non addirittura colui che le aveva dato nuova vita: «il entreprit non-seulement de rendre à l'Italie un théâtre tragique qu'elle n'avait plus, mais de perfectionner l'art même»[993]. Tra i pregi maggiormente apprezzati stava la sua capacità di dare voce, attraverso i personaggi, alla forza e alla profondità dei propri sentimenti e delle proprie idee: «il n'y a pas un vers dans ses pièces qui ne témoigne de lui et ne porte l'empreinte visible de ses opinions»[994]. Tramite un verso «pompeuse, lourde, pesante, mais pleine d'énergie, pleine de mots profonds et frappans[sic]» è riuscito a mostrare «ces sentimens dans tout ce qu'il a écrit»[995], in particolare nella *Virginia*, «écrite avec une verve de liberté et de patriotisme qui suffirait à [sa] gloire»[996]. Ma anche tra quanti affermarono le sue qualità, non mancò chi, non senza una nota di critica, considerava la produzione dell'astigiano frutto di una formazione, personale e letteraria, tutta francese: «[il] nous appartient tout entier. [Il a] la même sévérité de conception, la même exécution simple et grandiose qui distingue les grands maitres de l'école française»[997]. Anche in questo caso, non siamo di fronte a critiche inedite. Pochi anni prima infatti, Abel François Villemain aveva scritto: «dans les habitudes de son théâtre, dans les formes de sa tragédie, nous trouvons partout la trace du génie français [Alfieri] nous appartient à double titre, par l'imagination et par le raisonnement»[998]. Quello dell'astigiano nei confronti della scuola francese era considerato un debito, che tuttavia non si era mai preoccupato di riconoscere: «ce poète célèbre

[991] Sulla ricezione di Alfieri da parte della critica francese tra XVIII e XIX secolo si veda A. Fabiano, *La réception d'Alfieri dans la presse théâtrale et littéraire française entre Révolution et Consulat*, in «Revue des études italiennes», 1-2, 2004, pp. 229-240. In particolare, sulla reazione all'edizione del 1802 delle tragedie in traduzione, pp. 237-240. La citazione è a p. 239. Sulla sua ricezione nel corso dell'Ottocento si veda invece B. Toppan, *La réception d'Alfieri en France d'un siècle à l'autre*, in «Revue d'études italiennes», 1-2, 2004, pp. 241-255.

[992] *Théâtre Royal Italien.* – Rosmunda, *tragédie en 5 actes et en vers, d'Alfieri*. – La Casa disabitata, *comédie en un acte et en prose, du comte Giraud*.- La Donna bizarra, *de Goldoni*, in «L'echo français», n. 527, 11 luglio 1830.

[993] *Spectacles. Théâtre Royal Italien. Début de la troupe*. – Rosmunda, *tragédie en 5 actes et en vers, d'Alfieri*. – La Casa disabitata, *comédie en un acte et en prose, du comte Giraud*, in «Le moniteur universel», n. 190, 9 luglio 1830.

[994] *Théâtre Royal Italien. Débuts des comédiens impériaux de Milan – première représentation* Rosmunda *d'Alfieri*, in «Le messager des chambres», n. 189, 8 luglio 1830.

[995] *Théâtre-Italien.* Rosmunda*, tragédie d'Alfieri.* – La Casa disabitata *(la Maison abandonnée), comédie du comte Giraud* in «Le Corsaire», n. 2708, 8 luglio 1830.

[996] *Butin, ivi*, n. 2711, 11 luglio 1830.

[997] *Théâtre Royal Italien. Débuts des comédiens impériaux de Milan – première représentation Rosmunda d'Alfieri*, in «Le messager des chambres», cit. Sul rapporto di Alfieri con la cultura francese e sulla sua fase «filogalla» si veda C. Del Vento, G. Santato (a cura di), *Quand Alfieri écrivait en français. Vittorio Alfieri et la culture française*, Bibliothèque Mazarine, Paris, 2003.

[998] L'affermazione di Villemain, tratta dal suo *Cours de littérature française* dato alla Sorbonne nel 1828, è citata da B. Toppan, *La réception d'Alfieri,* p. 246.

ne voulut jamais avouer qu'il devait à la France, et notamment à Corneille, ses plus hautes et ses plus énergiques inspirations»[999].

Nelle riflessioni su Alfieri entrarono dunque in gioco aspetti diversi, non ultimo, il suo "misogallismo". La presa di distanza dalla Rivoluzione francese da parte dell'autore contribuì, ha spiegato Bruno Toppan, «à amplifier la perception de l'attitude d'opposition à la culture française qui parcourt [s]es écrits théoriques […], laquelle se manifeste avec une indiscutable acuité dans la *Vita* et s'exacerbe dans le *Misogallo*». Questa posizione di distacco nei confronti della propria cultura fu percepita da parte dei francesi come una manifestazione di «francophobie insupportables» che ad Alfieri non fu mai perdonata e che suscitò nei suoi confronti una generale forma di antipatia[1000]; antipatia che spinse quanti si trovarono a commentare le sue tragedie in quell'estate del 1830 ad affermare che era, «pour chacun d['eux,] une affaire personnelle, car le noble comte [les] haïssait tous, en générale et en particulier»[1001]. Si trattava di un'opinione condivisa non solo dai critici, o perlomeno da una parte di essi, ma anche da cittadini comuni, accorsi al Théâtre-Italien in qualità di spettatori; ce lo rivela un aneddoto pubblicato tra le colonne de «Le Corsaire»:

> J'étais placé à coté d'un homme passablement morose, et quelques paroles qu'il adressait à lui-même d'une voix assez élevée pour être entendue par ses voisins, sera la très courte préface de cet article […]:
> - «N'est-ce point abuser de l'hospitalité et du droit du littérature cosmopolite, que d'oser nous offrir à Paris une tragédie d'Alfieri? A-t-on oublié que cet homme employa une partie de sa vie et ses plus belles ardeurs poétiques à détester les Français et à les poursuivre des injures et des sarcasmes de sa haine impitoyable? les plus grossières insultes, les plus furibondes attaques, les plus abominables accusations n'ont elle point été contre nous les armes milières de ce versificateur italien? de quel droit vient-on nous demander des applaudissemens[sic] en son nom? Qu'on lise au parterre la cruelle satire du *Miso-Gallo,* et peut-être pas un spectateur ne restera dans la salle[1002].

Al risentimento di questo spettatore, che considerò quasi un affronto personale e nazionale la presenza di Alfieri nella proposta drammaturgica degli italiani, l'articolista rispose : «Monsieur, j'ai vu au Musée Royal les tableaux de David, et en les regardant, j'ai souvent blâmé l'exil de ce peintre; mais du moins on n'a pas banni les œuvres de l'artiste. […] oublions Alfieri, écoutons le poète»[1003]. Ma se l'antipatia, mista alla scarsa conoscenza[1004], di cui soffrì l'autore non favorirono un atteggiamento benevolo da parte dei parigini, anche osservarlo unicamente quale «poète», come suggeriva il commentatore, non era garanzia di approvazione. Al di là dei "difetti" stilistici già

[999] *Théâtre Royal Italien.* Rosmunda*, tragédie en cinq actes, d'Alfieri, et* La Casa disabitata*, comédie. – début d'une nouvelle troupe*, in «Le drapeau blanc», n. 189, 8 luglio 1830.
[1000] B. Toppan, *La réception d'Alfieri*, cit., p. 246 e p. 253.
[1001] *Théâtre Royal Italien. Débuts des comédiens impériaux de Milan – première représentation* Rosmunda *d'Alfieri*, in «Le messager des chambres», cit.
[1002] *Théâtre-Italien.* Rosmunda*, tragédie d'Alfieri. –* La Casa disabitata *(la Maison abandonnée), comédie du comte Giraud* in «Le Corsaire», cit.
[1003] *Ibidem*.
[1004] Ha scritto Toppan: «il est notable […] que ce qui a avant tout intéressé les français chez Alfieri c'est l'homme avant même l'écrivain», B. Toppan, *La réception d'Alfieri*, cit., p. 242.

osservati infatti, altri aspetti portarono a giudicare il teatro alfieriano inadatto per il pubblico francese dell'epoca.

Anzitutto, il gusto e la sensibilità degli spettatori parigini, considerati ormai distanti rispetto ad un teatro che veniva giudicato «tel qu'il était il y a trente et quarante ans»[1005]: come scrisse il «Furet de Paris», «les circonstances ne sont guère favorable à la représentation des chefs-d'œuvre classiques de la littérature italienne. [L]es ouvrages [d'Alfieri] ne sont pas très-susceptibles d'intéresser un peuple que les tragédies de Corneille et de Racine n'émeuvent plus»[1006]. Già all'inizio del secolo, le riflessioni mosse in seno al *groupe de Coppet* affermarono che le tragedie di Alfieri, almeno in Francia – «où l'expression théâtrale, forte d'une tradition tragique prestigieuse, s'acheminait vers d'autres formes» – arrivarono troppo tardi[1007], e che sotto l'aspetto più propriamente rappresentativo esse «n'accord[aient] rien au plaisir des yeux»[1008]. In un'epoca, il primo Ottocento, in cui la preminenza della dimensione visiva e la ricerca dell'effetto all'interno delle performance artistiche diventarono centrali (rimando per questo al secondo capitolo), difficilmente la tragedia alfieriana avrebbe potuto raggiungere un esito diverso da quello che effettivamente ottenne, specie di fronte ad una platea francese.

La difficoltà di comprendere ciò che si svolgeva in scena fu infatti un altro elemento che entrò in gioco nel determinare la fredda accoglienza tributata alle rappresentazioni tragiche degli italiani. La durezza della scena alfieriana, priva di elementi accessori e incentrata sul dialogo, e la mancanza di libretti in sala che potessero aiutare a seguire con maggior facilità lo svolgimento del soggetto, non furono elementi secondari. A differenza dello spettacolo lirico, dove «la bonne musique reçoit dans tous les pays ses lettres de naturalisation presque aussitôt qu'on l'entend», lo spettacolo drammaturgico doveva scontrarsi con maggiori ostacoli: «soit jalousie de la part des autres littératures rivales, soit défauts de gout pour l[e] comprendre, [il] est obligé de subir plus d'une disgrâce avant d'être accepté»[1009]. Non ultimo, tra questi ostacoli, la recitazione: quale veicolo tra l'opera messa in scena e il pubblico che vi assisteva, contribuiva infatti in maniera determinante alla ricezione più o meno positiva delle rappresentazioni. Sotto questo aspetto, lo stile presentato dalla compagnia Internari-Paladini non sembrò soddisfare né gli spettatori né la critica francesi, i quali riconobbero, soprattutto nell'interpretazione del genere tragico, la presenza di non poche imperfezioni. «Le mouvais gout domine les tragédiens italiens», sintetizzava «Le Corsaire»: «mal costumés et surchargé d'ornemens[sic], ne sachent pas marcher en scène, et se tenir à théâtre,

[1005] *Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture. (mardi 6 juillet)*, in «Journal des comédiens», n. 133, 8 luglio 1830.
[1006] *Revue des théâtres des Paris*, in «Le furet de Paris», 9 luglio 1830.
[1007] B. Toppan, *La réception d'Alfieri*, cit., p. 254.
[1008] *Ivi*, p. 248.
[1009] *Théâtre Royal Italien.* – Rosmunda*, tragédie en 5 actes et en vers, d'Alfieri.* – La Casa disabitata, *comédie en un acte et en prose, du comte Giraud.*- La Donna bizarra, *de Goldoni*, in «L'echo français», n. 527, 11 luglio 1830.

éloignés les uns des autres, guindés, faux, prétentieux, exagérés, ils ajoutent encore au défaut de l'œuvre, par une prononciation toujours trop intentionnée, par des gestes maniérés et par une perpétuelle affectation»[1010]. Se i costumi impropri e l'inopportuna occupazione dello spazio scenico vennero in qualche occasione criticati, furono soprattutto la gestualità esagerata e la cattiva declamazione ad incontrare una maggiore disapprovazione. «Dans presque tous leurs mouvements, les acteurs s'étudient à prendre des poses académiques ; tous leurs gestes semblent calculés, comme ceux d'un modèle d'atelier. Entendent-ils les bras ou les mains, il faut que ces membres soient cambrés, arrondis; même en tenant un poignard ou une épée, ils n'oublient pas de contourner ainsi leurs doigts; les coups de talon sont fréquens[sic]»[1011]. Giudicati poco naturali nell'espressività corporea, gli attori italiani non convincevano neppure per le loro capacità declamatorie: non solo la pronuncia veniva percepita come cantilenante e incapace di adattarsi al ritmo del dialogo e delle situazioni[1012], ma la ricorrente ripetizione delle R e delle T fu ritenuta un elemento «fatigant pour des oreilles françaises»[1013].

Nel dare conto di queste critiche, ciò che sembra interessante rilevare, al di là del dato estetico, è il fatto che per alcuni commentatori la presenza di certi difetti non era disgiunta dall'origine nazionale. La «prodigieuse mobilité des muscles de la face», la «multiplicité de gestes qui les distingues» così come la capacità di dare corpo alla collera e all'ironia, «les mouvements de l'âme qu'ils réussissent le mieux», erano considerati aspetti «sans doute particulière[s] à leur nation»[1014]. Anche l'esagerazione gestuale era considerata «naturelle aux peuples du midi»[1015]. Caratterizzati da un peculiare, se non intrinseco, stile recitativo, che poco si adattava all'interpretazione della tragedia, gli italiani vennero giudicati unanimemente migliori nella rappresentazione della commedia: «nous pensons que c'est dans la comédie surtout que M. Paladini doit chercher ses moyens de succès»[1016]. Sin dall'esecuzione de *La casa disabitata* ma soprattutto dopo la seconda recita tutta dedicata al genere comico (con *La donna bizzarra* e *La conversazione al bujo*), vista addirittura come un'«éclatante revanche»[1017], la stampa si espresse concorde: «nous devons engager

[1010] *Théâtre Italien.* Rosmunda*, tragédie d'Alfieri*. – La Casa disabitata *(la Maison abandonnée), comédie du comte Giraud* in «Le Corsair»e, n. 2708, 8 luglio 1830.
[1011] *Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture. (mardi 6 juillet)*, in «Journal des comédiens», n. 133, 8 luglio 1830.
[1012] «Il règne dans la diction de ces acteurs une espèce de chant cadencé qui ramène sans cesse les mêmes intonations, même dans les situations les plus opposées», *Spectacles. Théatre Royal Italien. Début de la troupe*. – Rosmunda, *tragédie en 5 actes et en vers, d'Alfieri.* – La Casa disabitata, *comédie en una acte et en prose, du comte Giraud*, in «Le moniteur universel», n. 190, 9 luglio 1830.
[1013] *Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture. (mardi 6 juillet)*, in «Journal des comédiens», n. 133, 8 luglio 1830.
[1014] *Théâtre Royal Italien.* Rosmunda, *tragédie en cinq actes, d'Alfieri, et* La Casa disabitata, *comédie. – début d'une nouvelle troupe*, in «Le drapeau blanc», cit.
[1015] *Théâtre-Italien*, in «Le Corsaire», n. 2710, 10 luglio 1830.
[1016] *Nouvelles des théatre*, in «Le Costitutionnel», n. 191, 10 luglio 1830.
[1017] *Nouvelles de Paris*, in «Journal des comédiens», n. 134, 11 luglio 1830.

le directeur, dans son propre intérêt, à se borner à la représentation d'ouvrages comiques; c'est le seul moyen de fixer la foule à son théâtre»[1018]: se gli italiani volevano ottenere successo e riempire il teatro dovevano abbandonare la tragedia. Che dietro a questa posizione della stampa ci fosse un reale riconoscimento qualitativo è difficile affermarlo con certezza. Ci fu infatti chi giudicò come naturale la migliore prestazione dimostrata dagli italiani nel genere comico, attribuendo anche questa all'indole nazionale: «ils [se] sont mieux placés dans la comédie […] ce qui prouve que le genre bouffon leur convient mieux et se rapproche davantage de leur caractère national»[1019]. Altri riconobbero invece nella commedia e nella farsa i due generi che meglio si prestavano a una più immediata comprensione, a prescindere dalla reale conoscenza della lingua italiana: «qu'on entende ou non l'italien, on comprende toujours à peu près une pièce comique, et l'on peut apprecier l'aisance, la vivacité, la finesse de Mme Internari, et surtout le comique si naturel de M. Taddei»[1020]. Lontani dal giudicarla una grande *tragédienne*, fama che aveva invece in Italia, i francesi apprezzarono maggiormente la prima attrice nelle parti comiche – «ce serait une excellente comédienne, même sur notre scène»[1021] –, anche se ad ottenere i suffragi più numerosi fu Luigi Taddei, che ricopriva il ruolo di caratterista, del quale si scrisse che «merriterait à lui seul d'attirer la foule au Theatre-Italien»[1022].

Forse spinti dalla critica positiva, dopo le due serate dedicate alla *Virginia*, gli italiani riproposero un'altra recita interamente comica, dove a *La locandiera* seguì la farsa *Osti non osti*: «les comédiens italiens ont sagement interprété les applaudissements du public. Ils ont bien fait de renoncer au genre tragique, qui convient peu à nos gout et a leur talent, pour adopter le genre comique ou bouffon qui leur sied à merveille»; al giudizio positivo seguiva poi il rinnovato consiglio a proseguire sulla via della commedia, che trovava in Taddei il suo migliore interprete: «nous pensons que lui seul peut sauver l'entreprise, si le directeur a le bon esprit de choisir des pièces capables de faire valoir son talent, plutôt que d'insipides tragédies»[1023]. Non molti giorni dopo tuttavia lo stesso giornale scriveva: «Au lever du rideau, profonde solitude dans la salle; la seule annonce du drame avait fait fuir les plus intrépides. […] les infortunes du héros allemand nous intéressent […] peu, et les Italiens ont été mal conseillés de nous donner ce drame»[1024]. Il dramma

[1018] *Théâtre Royal Italien, pour l'ouverture* Rosmunda, La casa disabitata, in «Le don Quichotte», n. 210, 9 luglio 1830.
[1019] *Théâtre Royal Italien*, in «Chronique de Paris», n. 55, 14 luglio 1830.
[1020] *Théâtre-Italien.* La locandiera, *comédie en 3 actes de Goldoni.* – La scommessa fatta a Milano e vinta a Verona, - Osti non osti, *comédie burlesque en 3 actes*, in «Le Temps», 19 luglio 1830.
[1021] *Théâtre Royal Italien. Goldoni*. – La Donna Bizzarra, *comédie en cinq actes*. – La Conversazione, *comédie en un acte, du comte Giraud*, in «Le moniteur universel», n. 193, 12 luglio 1830.
[1022] *Théâtre-Italien.* La locandiera, *comédie en 3 actes de Goldoni.* – La scommessa fatta a Milano e vinta a Verona, - Osti non osti, *comédie burlesque en 3 actes*, in «Le Temps», cit.
[1023] *Théâtre-Italien*, in «Le figaro», n. 200, 19 luglio 1830.
[1024] *Théâtre-Italien*, *ivi*, n. 205, 24 luglio 1830.

in questione era *Carlotta e Werther*, il quale effettivamente raccolse una scarsa affluenza, ottenendo il peggior incasso mai registrato dall'arrivo a Parigi della compagnia[1025].

A determinare questo calo contribuì forse anche la sempre più evidente indifferenza della stampa. Se infatti dopo le prime rappresentazioni l'incoraggiamento e l'apprezzamento da parte dei cronisti, nonostante le critiche, non mancarono[1026], dalla metà di luglio i periodici che continuarono ad occuparsi dell'attività degli attori italiani furono sempre meno. La frequenza altalenante[1027] delle rappresentazioni certo non aiutò a mantenere vivo l'interesse, e nel volgere di pochi giorni la maggior parte dei giornali distolse lo sguardo da quanto si stava svolgendo nella sala di *place* Boieldieu. Solo «Le Figaro» annunciò la messa in scena della *Medea* del duca di Ventignano prevista per sabato 24, la quale tuttavia non ebbe luogo. A questa mancata rappresentazione non ne seguirono altre: il fermento politico esplose nelle *trois glorieuses journées*. Nel volgere delle giornate del 27, 28 e 29 luglio la sollevazione del popolo parigino contro le ordinanze liberticide di Carlo X si trasformò in vera e propria rivoluzione: alla perdita di potere del re seguì l'istaurazione della monarchia costituzionale, sul cui trono fu posto Luigi Filippo d'Orléans.

In quei giorni concitati si impose la cessazione di tutte le attività teatrali. Quando i teatri ripresero il loro esercizio, all'appello mancavano gli italiani, i quali avrebbero ricalcato il palcoscenico solo un mese più tardi, in occasione della serata organizzata a loro beneficio. Il 28 agosto, il pubblico fu richiamato da uno spettacolo misto: alla compagnia italiana impegnata nell'*Ajo nell'imbarazzo* si unirono i cantanti Laure Damoreau-Cinti e Manuel Garcia, padre di Maria Malibran, e la ballerina MariaTaglioni. Gli incassi ottenuti da questa serata, circa 3500 franchi, insieme all'aiuto offerto da alcune conoscenze dell'Internari, servirono ai comici per poter rientrare in Italia[1028]. Dopo tre mesi e solo sei rappresentazioni, la compagnia Internari-Paladini, il 15 settembre, prese la via del ritorno.

Nelle scarse e lacunose ricostruzioni dedicate a questa *tournée*[1029], il giudizio complessivo dell'esperienza risulta unanimemente positivo. Nessuno infatti ha attribuito all'esito mediocre delle performance teatrali l'arresto o perlomeno l'andamento traballante dell'attività degli italiani; tutte le voci sembrano invece concordi nel ritenere che sia stato il particolare momento politico a sfavorire

[1025] La serata fruttò solo 400 franchi, A. Colomberti, *Memorie di un artista*, p. 423.
[1026] Il «Journal des comédiens» scrisse : «dans l'absence de tout renseignement authentique, c'est donc une bonne fortune, pour nous, l'arrivée d'une troupe italienne, jouant les deux genres que nous n'avions pu encore apprécier» (*Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture (mardi 6 juillet)*, n. 133, 8 luglio 1830). «Le moniteur universel» commentò: «applaudissons à l'idée qu'a eue M. Laurent, de faire passer sous nos yeux, avec le mouvement animé de la représentation, ceux des classiques italiens ; [car] toutes les littérature doivent avoir droit d'asile en France» (*Spectacles. Théâtre Royal Italien. Début de la troupe. – Rosmunda, tragédie en 5 actes et en vers, d'Alfieri. – La Casa disabitata, comédie en una acte et en prose, du comte Giraud*, cit.). Il 14 luglio, «Chronique de Paris» scrisse: «on ne peut que savoir gré à l'administration d'avoir offert à la capitale ce nouveau genre d'amusement» (*Théâtre Royal Italien*, n. 55, 14 luglio 1830).
[1027] *La locandiera* sarebbe dovuta andare in scena il 15 luglio ma fu posticipata al 17. Lo stesso accadde a *Carlotta e Werther* che, programmato il 20, fu rappresentato il 22. A. Colomberti, *Memorie di un artista*, cit., p. 423.
[1028] *Ivi*, pp. 428-432.
[1029] Il riferimento è alle biografie di Carolina Internari, già citate, e alle *Memorie* di Colomberti.

in maniera decisiva la compagnia[1030]. Indubbiamente, l'evolversi degli eventi che sfociarono nell'insurrezione rappresentò una reale battuta d'arresto, la quale tuttavia non servì che ad anticipare un'interruzione che molto probabilmente avrebbe comunque avuto luogo.

Per cercare di comprendere le ragioni di quello che si rivelò un tentativo fallimentare, occorre osservare i fatti da diversi punti di vista e considerare i molteplici aspetti che entrarono in gioco.

Senza dubbio, gli italiani affrontarono l'esperienza parigina privi di un'adeguata preparazione. Non solo non si preoccuparono di far precedere il loro arrivo da un'appropriata campagna pubblicitaria[1031], ma affrontarono con una certa leggerezza anche l'organizzazione relativa agli accessori di scena[1032]. Oltre a ciò, il repertorio non sembrò all'altezza della situazione. Le *pièces* presentate infatti non si discostarono da quelle normalmente proposte al pubblico della penisola: forse la speranza che i parigini apprezzassero le opere dei più grandi nomi del teatro italiano fu più forte della preoccupazione di studiare un programma maggiormente calzante al loro gusto. Anche lo stile recitativo si rivelò inadeguato. «Antinaturalistic[a], manierat[a], classicamente impostat[a]»[1033]: così si presentava la recitazione degli attori italiani di inizio anni Trenta, e la compagnia Internari-Paladini, quale rappresentante di un teatro e di uno stile che doveva ancora conoscere la riforma di Modena, non poté che offrire al pubblico francese tale teatro e tale stile.

Se dunque i limiti degli italiani, organizzativi e artistici, risultano evidenti, da parte francese si può tuttavia riconoscere un costante atteggiamento di superiorità che andò forse ad inficiare il giudizio dell'esperienza teatrale in corso. Esemplare, in questo senso, fu uno degli ultimi articoli dedicato alle recite degli italiani pubblicato da uno dei pochi giornali che li seguirono fino alla fine. A mo' di conclusione, dopo le sei rappresentazioni compiute, «Le Corsaire» scrisse:

> Voici les comédiens italiens dans la pénurie et dans l'embarras. Plusieurs de nos confrères, au lieu de leur donner les conseils sévères d'une utile critique, leur ont prodigué de maladroits éloges, qui cependant n'ont pu les sauver. […]. La comédie et la tragédie italiennes nous étaient dès longtemps connues, nous savions parfaitement qu'elle ne seraient pas favorablement accueillies à Paris; nous l'avons dit, quand il était encore temps de le dire; l'impressario[sic] a persisté dans sa résolution, et notre funeste prévision s'est réalisée. Salle vide, ennui, sommeil, langueur générale; telle est, à Favart, la situation de la petite troupe nomade qui nous est venue d'au-delà des monts. En France, notre théâtre a laissé bien loin en arrière la littérature du reste de l'Europe. A Paris, les Anglais, les Allemands pourront plaire et attirer un immense foule, parce qu'il y a dans leur existence dramatique des émotions

[1030] Colomberti addusse anche altre motivazioni, senza tuttavia mai mettere in dubbio il valore e il merito della compagnia: «altri motivi danneggiarono non il merito ma gl'incassi della Compagnia. Primo: lo stato di agitazione in cui trovavasi Parigi alla vigilia di una rivoluzione […]. Secondo: la stagione estiva che allontanava da Parigi la nobiltà e l'alto commercio. Terzo: la pochissima conoscenza della lingua italiana di cui bene di rado in quell'epoca facevasi uso, meno gli immigrati e qualche letterato», A. Colomberti, *Memorie di un artista,* cit., pp. 425-426.
[1031] A. Ciotti-Cavalletto, *Attrici e società dell'Ottocento italiano*, cit., p. 47.
[1032] Dei disguidi organizzativi impedirono ai comici di avere i propri costumi di scena in tempo per la prima rappresentazione, Paladini decise così di affidarsi ai costumi custoditi nel teatro che li ospitava, finendo per indossare gli abiti della *Semiramide* in occasione della *Rosmunda*. A. Colomberti, *Memorie di un artista*, cit., pp. 422.
[1033] G. Donateo, *Carolina Internari*, cit., p. 5.

> qui sont neuves pour nous; comme étude, et comme spectacle, il y aura toujours dans ces pièces étrangères et dans le jeu des acteurs de ces nations, quelque chose qui mérite d'être observé et écouté. Il n'en est pas ainsi des Italiens. Bâtards du théâtre français, ils se sont trainés à la remorque de nos auteurs et de nos comédiens; ils ne nous offrent donc qu'un spectacle vieilli et sans intérêt. Une seule chose pouvait sauver les acteurs italiens; c'était la *farce*. Il y a dans cette espèce de drame grotesque un type de nationalité, et un caractère d'étrangeté réelle qui le rendront toujours agréable en France; […]. D'après les représentations qui nous ont été données, il y a tout lieu de penser que la *compagnia del signore* Paladini, n'est pas en état de jouer cette farce; le seul Taddei ne peut y suffire. Taddei est d'un naturel soutenu, il a d'excellents habitudes de scène, il n'éprouve jamais d'embarras, son masque est vrai et mobile, son jeu est spirituel, Taddei peut être comparé avec avantage à nos meilleurs comiques. […]. Le reste de la troupe, excepté Paladini et Mme Internari, est absolument nul; et les deux chefs d'emplois que nous venons de nommer sont remplis d'insupportable défauts, de prétentions, et d'une affection tellement perpétuelle et tellement gourmée qu'ils gâtent jusqu'aux qualités qu'on peut leur reconnaitre; et cependant ils sont doués d'une grande intelligence théâtrale. Trois relâches ont déjà eu lieu; la salle Favart ne s'ouvrira pas avant jeudi; en ne jouant pas, la troupe fait des économie, chaque représentation lui coute fort cher et lui rapport peu. La répertoire est mal choisi, le vestiaire est d'une pauvreté mesquine au-delà de toute expression; toutes ces choses sont d'inévitables éléments de ruine; il y a encore un remède, c'est de cesser tout de suite[1034].

In questo articolo, riportato quasi per intero, emergono chiaramente tutte le tematiche affrontate nelle riflessioni dei critici francesi, ma altrettanto chiaramente affiora, lungo l'intero testo, quel senso di superiorità cui si accennava poco sopra. Non si tratta di un singolo caso, né della particolare posizione di questo periodico ma di una radicata abitudine culturale[1035].

Nel confronto tra i due teatri nazionali, la critica francese si espresse in questi termini sin dall'inizio del secolo: «l'art dramatique est encore dans son enfance parmi les Italiens, si l'on excepte l'opéra […]. La tragédie surtout parait condamné, par le caractère de la nation et par le génie de sa langue, à n'avoir jamais de succès bien marqué»[1036], e se da questo quadro venivano escluse le opere di Alfieri era solo perché «la position polémique vis-à-vis du théâtre italien se ser[vit] d'Alfieri comme de l'exception qui confirme la règle […]. L'intention [était] celle de confirmer à l'aube d'une nouvelle époque la prééminence française dans le théâtre et de confiner les compétences italienne dans le périmètre de l'opéra»[1037]. Certo, le condizioni di difficoltà in cui versava il teatro drammatico italiano, sulle quali, tra i primi, si era espresso lo stesso Alfieri[1038], così come la floridezza di quello francese, non fecero che rafforzare questa opinione; ma se al riconoscimento di dati oggettivi, quali «le défaut d'une capitale où tous le talens[sic] se trouvassent

[1034] *Théâtre-Italien*, in «Le Corsaire», n. 2726, 26 luglio 1830.
[1035] Pierre Milza ha usato l'espressione «complesso di superiorità» per definire l'atteggiamento francesce nei confronti dell'Italia, fortemente condizionato dai pregiudizi, *L'immagine della storia italiana nei testi scolastici francesi*, in A. Kelikian, P. Milza, F. Pingel, *L'immagine dell'Italia nei manuali si storia negli Stati Utini, in Francaia e in Germania*, Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1992, p. 19.
[1036] *La décade philosophique, littéraire et politique*, n. 39, 30 floréal an III, cit. in A. Fabiano, *La réception du théâtre d'Alfieri*, cit., p. 234.
[1037] *Ivi*, p. 236.
[1038] Cfr. *supra*, cap. 1, paragrafi primo e quarto.

réunis, où il fussent protégés, où le gout du public pû se former», o le «succès de la musique», a consolidare questa convinzione veniva chiamato in causa anche il carattere nazionale, «le caractère des Italiens modernes, porté plutôt aux bouffonneries qu'aux amusemens[sic] nobles»[1039]. Considerati naturalmente predisposti alla musica, anche per via di una lingua incapace di dare voce «aux accent douloureux du malheur, ni au recuelliement tendre de la mélancolie, ni à la sublimité de l'héroïsme»[1040], gli italiani giunti a Parigi nel 1830 si scontrarono con una critica ben salda su queste posizioni; essa anziché osservarli con obiettività ed indulgenza, come aveva auspicato Paladini, si limitò a giustificare la presenza di difetti con gli ormai radicati preconcetti culturali, e dimostrando perciò, una volta di più, che gli italiani erano, nella tragedia, «bâtards du théâtre français», e che il genere in cui potevano sperare di ottenere successo fosse quello comico, l'unico adatto al loro temperamento nazionale.

Questa raffigurazione degli italiani andava ben oltre i limiti di un discorso relativo alla drammaturgia e al confronto che ne derivava. Essa si fondava e si nutriva dell'immagine negativa che una conoscenza stereotipata aveva alimentato nel corso dei decenni[1041]. La letteratura prodotta dall'esperienza del *Grand Tour*, che intorno agli anni Trenta si caratterizzò per un'attenzione dal gusto folcloristico[1042], così come le due più importanti pubblicazioni di inizio Ottocento dedicate all'Italia – il celebre romanzo di Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* o la monumentale storia di Sismonde de Sismondi, l'*Histoire des Républiques Italienne du Moyen Age*, entrambi pubblicati nel 1807 – e come i più recenti scritti degli esponenti del romanticismo francese[1043] diffusero all'estero immagini e rappresentazioni che andarono ad alimentare l'idea di un carattere italiano debole, effeminato, dedito all'ozio. Immagine che trovava riscontro nella realtà politica della penisola qual era, divisa al suo interno e abitata da un popolo passivo, assoggettato alla dominazione straniera. Tale concezione del carattere italiano non poteva che riflettersi nell'osservazione della sua produzione culturale, esemplificata, in quell'estate del 1830, dal teatro drammatico della compagnia Internari-Paladini.

A determinare l'esito non positivo di quest'esperienza teatrale entrò dunque in gioco anche una percezione del popolo italiano ancorata a raffigurazioni stereotipate e costruita su un interesse dal sapore quasi orientalistico, che convalidava l'immagine di una nazione inferiore culturalmente e

[1039] Dal *Discours préliminaire* di C.-B. Petitot cit. in A. Fabiano, *La réception du théâtre d'Alfieri*, cit., p. 239.
[1040] *Ibidem.*
[1041] Sugli stereotipi che circolarono nel discorso sul carattere degli italiani prodotto in Europa e dagli stessi italiani si rimanda al primo capitolo di S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 3-37. Per la raffigurazione dell'Italia e degli italiani che gli europei elaborarono in una varietà di scritti cfr. F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, cit.
[1042] Cfr. *ivi*, pp. 1263-1273.
[1043] Erano solo del 1825 i noti versi di Alphonse de Lamartine che raffiguravano un'Italia morta, o con le sue parole, una dormiente «terre du passé», *Le dernier chant du pelerinage d'Harold*, cit. in F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 1201.

moralmente. Incapace di rigenerarsi e di riacquistare la grandezza passata, l'Italia appariva immobile anche politicamente: il processo risorgimentale, alle sue prime fasi, era ancora lontano dall'imporsi nel discorso politico europeo; per contro, nel luglio 1830, fu Parigi a porsi al centro dell'attenzione politica francese ed europea[1044].

Venticinque anni più tardi, un'altra *troupe* decisa a dare voce al teatro italiano a Parigi sarebbe stata accolta da un contesto radicalmente diverso.

3. *Parigi, anni Cinquanta: l'Italia non è «terra di morti»*

Era un popolo più che mai cosmopolita quello cui Parigi aprì le porte nella primavera del 1855. L'*exposition universelle* voluta da Napoleone III, che rese la *ville lumière* il centro del mondo dal maggio al novembre di quell'anno, attirò infatti più di cinque milioni di visitatori provenienti da tutta Europa e oltre[1045]. Mentre questo straordinario evento (era la seconda edizione dopo quella di Londra del 1851) celebrava la grandezza del Secondo Impero in patria, le forze francesi, insieme a quelle inglesi, si battevano contro l'Impero russo in Crimea. Pochi mesi prima, tra il febbraio e il marzo 1855, il parlamento piemontese aveva approvato la propria adesione alla guerra e l'invio di un corpo di spedizione a fianco delle truppe anglo-francesi.

Il piccolo stato italiano, l'unico ad aver mantenuto un assetto costituzionale ed ora impegnato, con il governo guidato da Cavour, in una fase di modernizzazione, considerò la guerra in corso l'occasione opportuna per poter tentare di assumere un certo peso a livello internazionale. Di fatto, la partecipazione al conflitto permise che la questione italiana fosse posta al centro del dibattito tra le grandi potenze e stabilì l'avvio di una stagione di amicizia tra lo stato sardo e il vicino impero. Mentre la diplomazia piemontese lavorava per ottenere un prezioso riconoscimento a livello internazionale, parallelamente un altro genere di trattative intercorreva tra Torino e Parigi: gli incaricati della compagnia Reale Sarda, anch'essa alla ricerca di un riconoscimento internazionale, operarono perché si riuscisse a dare un corso di recite a Parigi durante la stagione espositiva.

Il primo annuncio dell'arrivo della compagnia piemontese fu dato dalla «Revue Franco-italienne» diretta da Giacinto Carini[1046]: «c'est avec plaisir, avec bonheur que la Revue franco-italienne

[1044] S. Patriarca, *Italianità*, cit., pp. 6-7.
[1045] Sul tema si veda G.L. Fontana, A. Pellegrino (a cura di), *Esposizioni universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie, 1851-1939*, Polistampa, Firenze, 2015; C. Demeulenaere-Douyère, L. Hilaire-Pérez (a cura di), *Les expositions universelles: les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014. Per una sintesi storiografica si rimanda a A. Pellegrino, *Effimere, virtuali, globali: note a proposito della recente storiografia sulle esposizioni universali*, in «Memoria e ricerca», 2017, 54, pp. 135-154.
[1046] Patriota napoletano, dopo aver partecipato ai moti del 1848, riparò a Parigi. Lì, insieme alla fondazione e alla direzione della «Revue Franco-Italienne», che divenne «Courrier Franco-italien» nel 1856, aprì anche un Office de commission Franco-Italien che rappresentò un punto di incontro per gli esuli italiani. Cfr. F. Brancato, *Giacinto Carini*, in DBI, cit., vol. 20 (1977).

annonce un cours de douze représentations, que la compagnie dramatique italienne du Roi du Piémont va donner à la Salle Ventadour, du 20 mai au 20 juin», a guidare la *troupe* «Madame Ristori, l'astre le plus splendide du théâtre italien»[1047]. Se in Italia il nome di Adelaide Ristori risplendeva come astro della drammaturgia nazionale, in Francia risultava completamente sconosciuto. «Mme Ristori occupe en Italie la place que Mlle Rachel occupe en France; elle y est plus que la première artiste, elle est hors ligne»: il paragone con Rachel, considerata la più grande attrice tragica vivente, serviva forse a far comprendere ai lettori francesi l'ampiezza della fama di cui la Ristori godeva in patria e a dare un peso concreto alle sue qualità artistiche, la cui notorietà non era riuscita a valicare le Alpi. «Si son nom n'est pas populaire en Europe qu'en Italie», spiegava l'articolista, «c'est que la langue italienne n'est pas une langue presque universelle comme le français; voilà tout le péril de bien des gloires italiennes, dont il n'arrive en France qu'un faible écho»[1048].

In effetti, fu una debole eco quella che accompagnò l'arrivo della compagnia piemontese. La stampa, ad eccezione della «Revue» di Carini[1049], non diede particolare peso all'evento teatrale e, senza dubbio, la scarsa popolarità della compagnia non favorì l'interesse nei suoi riguardi[1050]. Così, fu ancora lo stesso periodico a dare ai lettori nuove informazioni circa l'attività della compagnia drammatica: sulle prime opere in programma – «les premières pièces jouées seront trois chefs-d'œuvre du répertoire italien: *Francesca da Rimini*, tragédie de Silvio Pellico; *La locandiera* et *Un curioso accidente*, de Goldoni» – sui nomi più eminenti del gruppo – insieme alla Ristori vennero menzionati Gaetano Gattinelli, Luigi Bellotti-Bon ed Ernesto Rossi – e sull'avvio delle recite, previsto per il 21 maggio. L'annuncio era accompagnato da un augurio: «nous croyons au succès de la compagnie italienne à Paris, du moins nous l'espérons du grand cœur»[1051]. Nonostante la speranza di Carini, dopo le prime rappresentazioni né l'attenzione della stampa né il successo della Reale Sarda sembravano dati certi. Adelaide Ristori restava agli occhi dei più un'attrice sconosciuta mentre altre preoccupazioni alimentavano il dubbio che le recite degli italiani non sarebbero state in grado di conquistare il pubblico francese; significativo a riguardo l'intervento di Théophile Gautier:

[1047] *Les artistes dramatiques italiens à la salle Ventadour – Mme Ristori*, in «Revue franco-italienne», n. 11, 22 marzo 1855.
[1048] *Ibidem*.
[1049] L'interesse della rivista per una migliore conoscenza tra Francia e Italia e per il ruolo che in questa giocava l'arte drammatica venne esplicitato sin dal primo numero, nel quale si legge: «la Revue Franco-italienne doit sa naissance au besoin généralement senti d'un organe périodique International ayant pour mission de servir les intérêts scientifiques littéraires, artistiques et matériels, qui forment l'objet des relations journalières de la France avec l'Italie […] l'art dramatique et les artiste serons de notre part l'objet d'une attention tout particulière», *A' nos lecteurs*, *ivi*, n. 1, 16 novembre 1854.
[1050] Anni dopo, George d'Heilly avrebbe ricordato che «en 1855, le nom de la Ristori […] était profondément inconnu en France [et quand] le projet de représentations d'une troupe italienne à Paris fut annoncé, il fut accueilli partout avec une complète indifférence», G. d'Heilly, *Le quatre-vingt ans d'une tragédienne – Rachel et Ristori*, in «La Revue», 15 gennaio 1902.
[1051] *Mouvement théâtrale*, in «Revue franco-italienne», n. 19, 18 maggio 1855.

> les acteurs italiens n'ont pas jusqu'à présent excité ces enthousiasmes effrénés, ces admirations épileptiques, ni obtenu ces ovations triomphales […], quelques voyageurs seulement connaissait Adela[sic] Ristori, dont la réputation n'avait pas dépassés les Alpes. […]. Une pensée sublime ne représente qu'un bruit vague pour quiconque ignore l'idiome dans lequel elle est écrite. […]. Beaucoup de gens s'imaginent, parce qu'ils entendent […] l'opéra […], que la langue du beau pays […] n'aura pas de mystère pour eux […]. Paris n'est pas polyglotte […], voyant que tout le monde sait la sienne, il néglige d'apprendre la langue des autres. Y-a-t-il assez d'italiens ici pour former un public à la troupe italienne? c'est une question que l'expérience résoudra, mais nous avons peur que, la première curiosité passée, les spectateurs français deviennent rares dans la salle[1052].

Se, a fine maggio, le osservazioni della critica erano di questo tenore, dopo oltre tre mesi di rappresentazioni i commenti sarebbero stati decisamente diversi. Esemplare il saluto che «Le Mousquetaire» tributò alla compagnia italiana in occasione della sua ultima recita:

> un tel spectacle avait été rarement donné à Paris. Une troupe étrangère arrive, n'ayant aucune réputation faite ou même préparée chez nous, et triomphe… et cela grâce à une femme dont le talent hors ligne, aussi bien que le grand cœur, ont su captiver toutes les admirations et tous les suffrages. […]. Adieu, Madame! puissiez-vous nous revenir bientôt: notre admiration et nos bravos vous attendent, nous saluerons votre retour comme nous avons salué l'apparition de votre gloire![1053]

L'attesa per rivedere la Ristori e i suoi compagni non sarebbe durata a lungo. Un nuovo ciclo di recite avrebbe intrattenuto i parigini già sei mesi dopo. Al termine della prima *tournée*, infatti, l'attrice aveva ottenuto la concessione all'uso della *salle Ventadour* per darvi rappresentazioni drammatiche per i successivi tre anni[1054].

Quello che alle prime battute ebbe tutta l'aria di essere un altro tentativo fallimentare, o almeno, tale poteva apparire agli occhi della critica, si era trasformato in un vero e proprio «baptême de gloire»[1055]. Ma cosa aveva reso la *tournée* della compagnia piemontese, il cui successo non era affatto scontato, un trionfo tale da ripetersi anche negli anni seguenti?

Rispetto all'esperienza di venticinque anni prima molti erano gli aspetti differenti: l'atmosfera cosmopolita di Parigi, un diverso contesto internazionale, la presenza di un'attrice del calibro di Adelaide Ristori: ma bastarono questi elementi a determinare l'esito positivo della trasferta o ci fu dell'altro? Inoltre, ed è l'aspetto che interessa primariamente, in che modo la drammaturgia raccontò, se ci riuscì, il Risorgimento? E come recepirono i parigini ciò che si svolse sul palcoscenico del Théâtre-Italien?

[1052] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Moniteur universel», n. 149, 29 maggio 1855.
[1053] E. de Saint-Point, *Théâtre Imperial Italien. Dernières représentations de la troupe italienne*, in «Le Mousquetaire», n. 244, 1 settembre 1855.
[1054] Tra la stampa lo riferì in anteprima la «Revue Franco-italienne», n. 35, 6 settembre 1855. Lo avrebbe poi raccontato la stessa Ristori nei suoi *Ricordi e studi artistici*, riedizione a cura di A. Valoroso, Dino Audino Editore, Roma, 2005, p. 56.
[1055] C. Ferrari, *Littérature et beaux-arts*, in «Revue franco-italienne», n. 1, 3 gennaio 1856.

Ancora una volta, non sembra superfluo dare avvio all'analisi risalendo alle origini della *tournée*. Stando ai *Ricordi* della prima attrice, fu sua l'idea di portare a Parigi il teatro nazionale:

> un'idea mi preoccupava incessantemente: rivendicare all'estero il nostro valore artistico, mostrando anche in ciò la nostra non era terra dei morti. Ma in qual modo riuscirvi? Come un baleno da un cantuccio della mia mente scaturì l'ardito progetto di andare in Francia. Disgraziatamente l'esperimento fatto nella primavera del 1830 dall'altra Compagnia Italiana, diretta dai celebri attori Carolina Internari e Francesco Paladini, non era a dir vero incoraggiante; ma potevo attribuirne l'insuccesso agli avvenimenti terribili che si verificarono in luglio […]. Invece nel 1855 le circostanze erano molto propizie. La Francia era fiorente, l'esposizione universale attirava a Parigi l'Europa intera; era noto come gli emigrati italiani, la maggior parte dei quali facevano onore al nostro paese, avessero trovato in Francia la più simpatica accoglienza. Si ammiravano i veneziani aggruppati intorno al grande Daniele Manin, come intorno al vessillo della loro futura redenzione. Né minore interesse inspirava ogni italiano condannato all'esilio. Tutto poteva quindi far presagire che il mio progetto venisse coronato da un ottimo risultato. Lo manifestai a mio marito che lo approvò subito. Considerammo che la compagnia Reale Sarda rappresentava degnamente il valore dell'arte nostra[1056].

Una volta convinto Francesco Righetti, direttore della compagnia, inizialmente riluttante, o così almeno lo descrisse la Ristori, si diede avvio alle «pratiche necessarie» per realizzare il progetto. Se nel racconto dell'attrice nessun altro condivise con lei il patrocinio dell'iniziativa, altre testimonianze sostengono versioni differenti. Ernesto Rossi, membro della *troupe* e futura stella della drammaturgia nazionale, affermò che l'idea fu suggerita da Madame Conneau, la quale nel 1854 aveva assistito a diverse rappresentazioni della compagnia a Torino, mentre Costetti, nella sua ricostruzione, attribuì l'iniziativa proprio al direttore Righetti[1057]. Se dunque non è una certezza che fu la sola attrice ad ideare la trasferta, non si può tuttavia dubitare del valore che le conferì: lo scopo di quest'impresa, scrisse ancora nei suoi *Ricordi*, era «dimostrare che anche in Italia l'arte drammatica, già nostro vanto e nostra gloria, vive tuttavia ed ha un culto affettuoso e appassionato»[1058].

Nella fase preparatoria ed organizzativa del progetto, un ruolo centrale lo giocò il marchese Giuliano Capranica Del Grillo, marito di Adelaide Ristori[1059]. Fu lui infatti a precedere l'arrivo della *troupe* nella capitale francese, dove si mosse per prendere contatti con agenti e critici

---

[1056] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 41.

[1057] E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, vol. 1, Tipografia editrice di L. Niccolai, Firenze, 1887, p. 251; G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda*, cit., p. 216. Un'altra versione posteriore, che non trova conferma nelle testimonianze dei protagonisti, sostiene che l'idea di inviare la compagnia a Parigi fu un progetto politico di Cavour: G. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., p. 35, e S. d'Amico (a cura di), *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori: donazione Marchese Giuliano Capranica Del Grillo al museo-biblioteca del Teatro Stabile di Genova, catalogo ufficiale*, La Biennale, Venezia, 1967, p. 16.

[1058] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 46.

[1059] Teresa Viziano ha scritto che il ruolo di Giuliano fu «determinante per la carriera artistica [della Ristori], per il suo spirito imprenditoriale che mostrò di avere e che consentì all'attrice di superare gli usurati e restrittivi modi di conduzione familiare, tipici del teatro del tempo, e di inaugurare nuove e complesse forme organizzative di produzione teatrale […] basat[e] su una capillare rete di agenti e le sapienti forme di lancio pubblicitario all'americana», *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, pp. VI-VII.

teatrali, con personaggi in vista dell'ambiente giornalistico, e per provvedere all'organizzazione di un'adeguata campagna pubblicitaria[1060]; l'azione del marchese fu così efficace che la «Revue franco-italienne», nel dare l'annuncio delle recite della compagnia, non ebbe dubbi nell'attribuire a lui la paternità dell'iniziativa[1061]. A metà maggio la compagnia giunse a Parigi, e l'attrice non trascurò di farsi accompagnare da lettere di raccomandazione per i critici Jules Janin e Pier Angelo Fiorentino[1062].

L'impresa era stata preparata con cura, non restava che esibirsi davanti al «congrès solennel» rappresentato dal pubblico dell'*expo*, «juge supreme des progrès notables que l'art dramatique a fait en Italie dans ces dernières années»[1063].

La sera del 22 maggio, la compagnia piemontese esordì con la *Francesca da Rimini*. Considerata dalla critica francese un «dénouement sans pièce»[1064], l'opera di Pellico fu salvata dal bacio tra Paolo e Francesca, che al terzo atto riuscì ad abbattere la «muraille» che si era creata fino a quel momento tra «cette femme [la Ristori] et le public»[1065]. Se la mirabile interpretazione della scena d'amore riuscì a «désarm[er] le scepticisme»[1066] dei francesi in sala, le commedie rappresentate nelle sere seguenti passarono quasi inosservate. La vera conquista del pubblico si realizzò con la *Mirra* di Alfieri, il cui esito fu riconosciuto da Dumas quale «immense succès»[1067]. La Ristori fu giudicata «la plus grande tragédienne des temps modernes»[1068] mentre Gautier annunciava con lodi entusiaste che la «Myrrha fait courir tout Paris»[1069]. Se con la *pièce* alfieriana, la prima attrice «conquis sa réputation parisienne»[1070], la messa in scena della *Maria Stuarda* di Schiller, nella traduzione di Andrea Maffei, non fece che accrescere il trasporto e l'ammirazione del parterre parigino. Coloro che assistettero alla rappresentazione «jamais [virent]

[1060] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 18.
[1061] *Les artistes dramatiques italiens à la salle Ventadour – Mme Ristori*, in «Revue franco-italienne», n. 11, 22 marzo 1855. Non era la prima volta che i Capranica investivano in un'impresa teatrale. Qualche anno prima infatti la Ristori aveva diretto una compagnia, la Alberto Nota, sostenuta dalle finanze del marito. Il modello imprenditoriale cui si ispirava il marchese era quello dell'opera lirica e del ballo: tale modello di gestione, oltre a dare rilievo all'aspetto promozionale dell'impresa, suggeriva di investire nella dimensione propriamente artistica dello spettacolo, T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. VII.
[1062] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 43. Jules Janin era il critico del «Journal des débats», all'apice della fama, Pier Angelo Fiorentino firmava la critica drammatica del «Constitutionnel», e la critica musicale del «Moniteur universel», con lo pseudonimo di A. de Rovray. Anche altri attori si preoccuparono di preparare il loro arrivo attraverso contatti eminenti. Lo fece Gaetano Gattinelli che chiese al marchese Gioacchino Napoleone Pepoli una lettera commendatizia per l'«illustre cugino», *Gaetano Gattinelli a Pepoli*, 16 aprile 1855, in ASBo, Fondo Pepoli, b.8, f. 47. E lo fece Ernesto Rossi, che scrisse a Théophile Gautier chiedendogli di pubblicizzare la serata a suo beneficio, *Ernesto Rossi a Gautier*, 20 agosto 1855, in T. Gautier, *Corréspondance générale 1854-1857*, a cura di C. Lacoste-Veysseyre, t. VI, Librerie Droz, Ginevra-Parigi, 1991, p. 173.
[1063] *Les artistes dramatiques italiens à la salle Ventadour – Mme Ristori*, cit.
[1064] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», 29 maggio 1855.
[1065] J. Janin, *Théâtre Italien. M.me Ristori*, in «Journal des débats», 27 maggio 1855
[1066] T. Gautier, *Revue dramatique*, cit.
[1067] *Théatre Italien – Myrrha, tragédie d'Alfieri. Madame Ristori*, in «Le Mousquetaire», n. 151, 31 maggio 1855.
[1068] R. de Lerme, *Courrier de Paris*, in «Le Paris élégant», n. 12, 15 giugno 1855.
[1069] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le moniteur universel», n. 155, 4 giugno 1855.
[1070] P. de Saint-Victor, *Théatres*, in «La presse», 3 giugno 1855.

rien de pareil»[1071], ammetteva Dumas, e le cinque chiamate al proscenio dell'attrice, già di per sé inusuali in un teatro francese, si compirono tra il massimo furore del pubblico: «c'étaient des cris, des trépignements, des furies d'admiration dont on n'a pas l'idée!»[1072]. Furore che si ripeté con la *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco. Nonostante il giudizio mediocre della critica al testo, gli spettatori restarono ammaliati dal personaggio dantesco – «rarement avons-nous une salle aussi profondement émue»[1073] – in particolare dalla scena della sua morte, così d'effetto che «tout Paris voudra voir mourir la Pia»[1074].

In un crescendo di trionfi, il successo della compagnia, trasportato da quello della prima attrice, raggiunse traguardi tanto insperati, dagli attori, quanto sorprendenti, per la critica. Dopo un avvio esitante infatti, i resoconti della stampa, che dalla rappresentazione della *Mirra* non si perse neanche una recita degli italiani, riportarono immagini di un pubblico in preda ad un inedita eccitazione. «Délire», «frénésie», «furie»: questi sono i termini più ricorrenti nelle descrizioni degli spettatori. Raccolti in una sala piena, erano raffigurati come scossi da un «frisson electrique», una scarica travolgente che si traduceva in «applaudissments» e «rappels» «frenetiques». Era una platea elettrizzata ma anche profondamente commossa. La recitazione della Ristori (e dei pochi compagni menzionati dalla critica, su tutti Ernesto Rossi) era una recitazione che sapeva coinvolgere lo spettatore emotivamente, ben lontana dallo stile manierato e accademico che caratterizzò la compagnia di Carolina Internari. L'interpretazione della prima attrice era tradotta in sentimento: «elle vous apporte les soupirs et les larmes, elle vient vous enseigner l'amour et l'haine, le désespoir et la souffrance; en un mot, toutes le passions de l'âme, tous les sentiments du cœur […] quiconque connait les replis du cœur humain, peut sentir ses moindres pulsations, ses joies et ses douleurs»[1075]. Con la sua capacità di dare vita ad ogni sfumatura dell'animo umano, la Ristori «émou[vait] le spectateur et s'empar[ait] de tout son être […] entrain[ait] l'âme par des accents d'une vérité pénétrante et irrésistibles»[1076]. Così conquistata la platea rispondeva con fremiti, lacrime e «mains tremblantes d'émotions»[1077], ma talvolta era impossibile descrivere ciò che percorreva la sala: «la langue manque de mots pour exprimer ce qu'a fait éprouver ce soir aux spectateur», confessò Dumas dopo aver assistito a una rappresentazione della *Pia*[1078]. Se Lamartine, che alla prima donna dedicò un componimento

[1071] *Madame Ristori. Marie Stuart*, in «Le Mousquetaire», n. 179, 28 giugno 1855.
[1072] P. A. Fiorentino, *Théatres*, in «Le Constitutionnel», 2 luglio 1855.
[1073] R. de Lerme, *Courrier de Paris*, in «Le Paris élégant», n. 16, 15 agosto 1855.
[1074] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 218, 6 agosto 1855.
[1075] *Extrait de lettres parisiennes, publiée par Saphir dans le journal de Vienne L'Humoriste*, in «Le Mousquetaire», n. 182, 1 luglio 1855
[1076] R. de Lerme, *Courrier de Paris*, in «Le Paris élégant», n. 12, 15 giugno 1855
[1077] *Revue dramatique-théatre italien*, in «Revue franco-italienne», n. 25, 28 giugno 1855
[1078] A. Dumas, *Madame Ristori – Pia de' Tolomei*, in «Le Mousquetaire», n. 214, 2 agosto 1855.

poetico dopo averla vista recitare, riassunse così il coinvolgimento emotivo stabilito tra l'artista e il suo pubblico: «les larmes de nos yeux ont coulé de ton coeur»[1079] – unanime appariva la critica nell'indicare nel gesto e nella voce il tramite attraverso cui correva con immediata chiarezza questa comunicazione emozionale: «sa voix est une musique, son geste un langage, sa pose une sculpture»[1080]. Come la musica e la scultura, che non necessitano di intermediazioni per essere comprese, così appariva la recitazione dell'attrice: «il n'y a pas besoin de savoir l'italien pour comprendre la Ristori; par la musique de sa voix, par l'éloquence de son geste, par l'expression de sa physionomie elle traduite a l'oreille et aux yeux la poésie […] de manière de faire arriver à l'intelligence indépendamment du sens de mots»[1081]. Pur senza comprenderne la lingua (ciò valeva almeno per una parte del pubblico), la recitazione della Ristori arrivava agli occhi e alle orecchie di coloro che vi assistevano, andando a toccare le corde di una sensibilità che era tipica del pubblico ottocentesco. Saziare i sensi, in particolare la vista, era la chiave per poter fare di uno spettacolo un'esperienza emotivamente coinvolgente[1082]. Non è un caso allora che le recensioni della critica si dilungassero in descrizioni dettagliate di ciò che si era svolto sul palcoscenico: la fisionomia del volto, i movimenti del corpo, le posizioni assunte dalle vesti dell'attrice: ogni aspetto era riportato con eguale interesse e precisione, a dimostrazione di quanto l'elemento visivo influisse sulla buona ricezione della rappresentazione. Dunque non fu solo lo stile recitativo a determinare la realizzazione di un efficace coinvolgimento emotivo ma anche la cura con cui vennero studiate le scenografie, i costumi e le pose sceniche della prima attrice[1083], spesso paragonata a una scultura: «c'est une statue antique», scrisse Gautier, «mais d'un marbre qui soupir et qui souffre»[1084].

Lo spettacolo offerto dalla compagnia piemontese, accuratamente costruito e mirabilmente interpretato dalla sua *vedette*, non solo si rivelò in grado di rispondere pienamente al gusto di un pubblico internazionale ma fu anche capace di superare il problema della lingua. Consapevoli della difficoltà che avrebbe potuto rappresentare una recitazione esclusivamente in italiano dinnanzi ad una platea solo in parte italiana o italofona, i piemontesi non trascurarono di munirsi di libretti da distribuire in sala durante le rappresentazioni; il dato fu segnalato anche da Carini, il quale, forse preoccupato di sponsorizzare al meglio il corso di recite dei suoi connazionali, indicò

[1079] La poesia fu pubblicata sul periodico di Dumas, A. de Lamartine, *A' Madame Ristori*, in «Le Mousquetaire», n. 208, 27 luglio 1855.
[1080] A. Aldini, *Nos adieux à Mme Adelaide Ristori*, in «Revue franco-italienne», n. 36, 13 settembre 1855.
[1081] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le moniteur universel», n. 155, 4 giugno 1855.
[1082] Cfr. *supra*, cap. II, par. I.
[1083] Sull'importanza che la Ristori affidava all'elemento visivo dello spettacolo, di cui curava ogni aspetto, cfr. T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit.
[1084] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 155, 4 giugno 1855. A tal proposito, è interessante un articolo di Dumas in cui riferisce di un giovane scultore che ha realizzato una statua di Mirra traendo ispirazione dalla Ristori, cfr. A. Dumas, *Myrrha par M. Bojino*, in «Le Mousquetaire», n. 308, 4 novembre 1855.

ai suoi lettori, ancor prima che gli spettacoli avessero inizio, che «on nous assure que tous les spectateurs aurons gratis la pièce avec la traduction française juxtaposée à l'original; ils pourront de la sort apprécier le jeu de l'artiste, même sans connaitre la langue»[1085]. Questa accortezza, sia che si trattasse di vere e proprie traduzioni o di semplici riassunti, apparve tuttavia superflua. Come già aveva affermato il critico del «Moniteur», la conoscenza dell'italiano non era necessaria per comprendere le *pièces* in scena: «je ne connassait pas Mme Ristori, et ne comprenait point la langue qu'elle parlait» scrisse uno spettatore in una lettera pubblicata su «Le Mousquetaire», «mais le geste a une voix, lorsqu'il est un écho du cœur, et les pleures n'ont pas qu'une langue»[1086].

Ma se la lingua poteva non essere compresa, ciò non ne sminuiva il valore. Da un lato, per gli italiani emigrati a Parigi poter assistere alla drammaturgia nazionale declamata nella propria lingua rappresentava senza dubbio una rara occasione per percepire meno lontana la patria: per loro «c'é[tait] déjà une fête d'entendre l'accent maternel de la patrie absente […] enchantés du seul bruit de ces grandes paroles! que cela chante ou que cela pleure, il leur importe assez peu, pourvu que cela donne le *si*, et que l'accent romain se mêle au parler toscan!»[1087]. Dall'altro, i francesi non ignoravano che la lingua parlata da questa *troupe* d'attori era la lingua di Dante: «voila l'art vivant que j'appelait, que j'invoquais, que j'adjurais. Il est venu. Mais il est venu parlant la langue de Dante, de Petrarque et de l'Arioste»[1088]. Del resto, l'italianità non si racchiudeva solo nel «sens des mots» ma in ogni aspetto di ciò che Ristori e compagni offrirono, a partire dal repertorio.

Se si esclude *Maria Stuarda*, tradotta tuttavia in un verso italiano esemplare da Andrea Maffei[1089], tutte le produzioni andate in scena al Théâtre Italien appartenevano al repertorio nazionale[1090]. Non solo: le tragedie scelte richiamavano le eccellenze del patrimonio letterario: *Francesca da Rimini* e *Pia de' Tolomei*, soggetti danteschi, rievocavano la grandezza del passato nazionale, la *Mirra* apparteneva invece alla produzione di colui che era considerato il padre della tragedia moderna. Non si tratta dunque di scelte casuali benché il rischio che non fossero apprezzate era tutt'altro che remoto. In effetti, nessuna di queste opere fu accolta con unanime approvazione. In molti si domandarono come mai la compagnia avesse esordito con il testo di Pellico, poco

[1085] *Les artistes dramatiques italiens à la salle Ventadour*, cit. Secondo Renée Lelièvre, nel 1855, non si trattò di vere e proprie traduzioni ma di analisi scena per scena, cfr. R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France,* cit., p. 14.
[1086] *Lettera di L. Chevalier à Dumas*, in «Le Mousquetaire», n. 219, 7 agosto 1855.
[1087] E. Plouvier, *Madame Ristori*, in «L'artiste», cit. da T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 50.
[1088] *Théâtre italien. Compagnie dramatique du roi du Sardaigne*, cit.
[1089] «La traduction de M. André Maffei est excellente […] il a certainement contribué pour une bonne part au succès de la soirée», T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le moniteur universel», n. 183, 2 luglio 1855.
[1090] La compagnia mise in scena anche alcune commedie, tutte di autori italiani: *I gelosi fortunati* di Giraud, *Con gli uomini non si scherza* di Gherardi del Testa, *Una lettera perduta* di Ploner, *Il burbero benefico* di Goldoni, *Mio cugino* di Brofferio, *Niente di male* di Bon, *La bottega del caffè* di Goldoni.

conosciuto in Francia. Lo stesso Dumas, italofilo nonché tra i primi ad entusiasmarsi per la Ristori, si chiese se il successo di questa *pièce* in Italia non fosse dovuto più ai «malheurs de son auteur» che al «son talent théâtral»[1091]. Anche Pier Angelo Fiorentino, pur non biasimando la scelta operata, riconobbe nella vicenda personale dell'autore, e non nella sua produzione, la ragione del valore patriottico che gli italiani le attribuivano[1092]. Anche il testo della *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco ai più non piacque: considerato «peu intéressant e dépourvu d'originalité»[1093], vi si individuarono una «faiblesse extrême d'intrigue et de caractères, une couleur monotone, un interet languissant», gli stessi difetti che distinguevano la *Francesca da Rimini*[1094]. Neppure la *Mirra* fu dispensata dalle critiche, anche se la stampa in questo caso si divise su due posizioni contrapposte: alcuni riconobbero nella tragedia alfieriana un vero capolavoro[1095], altri, alla cui testa stava Jules Janin, rinnovarono la polemica all'autore "misogallo": senza trascurare di ricordare che Alfieri «detest[ait] la France», il critico giudicò la «pièce misérable», e «depourvu d'interet, de curiosité, de changemens[sic]»[1096]. Se le motivazioni della scelta non stavano nella certezza di un'entusiastica accoglienza, si devono allora individuare altrove. Secondo Céline Frigau-Manning, proponendo *Francesca da Rimini* e *Pia de' Tolomei* gli italiani e *in primis* la Ristori affermarono il proprio impegno culturale e politico a sostegno della lingua e del patrimonio nazionale: con queste *pièces* essi si rivolsero tanto agli spettatori italiani «pour qui la langue de Dante reveille le sentiment national», quanto ai francesi, «appelés à connaitre les auteurs italiens du présent ou du moins à reconnaitre le passé et le patrimonie prestigieux de la péninsule»[1097]. Lo stesso senso di patriottismo culturale andò probabilmente a determinare anche la scelta della *Mirra*. Furono gli stessi francesi a riconoscere, non senza una nota di polemica, che la proposta delle tragedie alfieriane non poteva essere mossa da nessun'altra ragione[1098].

Ma l'italianità non passava solo dai testi. Anche la recitazione, come abbiamo visto, esprimeva un preciso carattere nazionale e la Ristori ne era pienamente consapevole: «nel dramma e nella tragedia», raccontò nei suoi *Ricordi*, «non fece mai difetto in me la vivacità, e la spontaneità del carattere italiano, essendo proprio della nostra natura il sentire le passioni al vivo, ed esprimendole, di non circoscriverci in regole accademiche, razionali. Se si toglie ad un artista italiano lo slancio

[1091] *Théâtre italien. Compagnie dramatique du roi di Sardaigne*, cit.
[1092] Definì la tragedia «[une] apostrophe ardente et prophétique du martyr de l'indépendance et de la liberté italiennes, [une] soupir et [un] crie d'une âme sainte et pure au moment de descendre et de s'engloutir dans le cachots du Spielberg», P.A. Fiorentino, *Les comédiens ordinaire de sa majesté le roi de Sardaigne*, in «Le Constitutionnel», 29 maggio 1855.
[1093] R. de Lerme, *Courrier de Paris*, in «Le Paris élégant», n. 16, 15 agosto 1855.
[1094] P.A. Fiorentino, *Théâtres*, in «Le Consitutionnel», 6 agosto 1855.
[1095] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 155, 4 giugno 1855.
[1096] J. Janin, *Théâtre Italien*, in «Journal des débats», 4 giugno 1855.
[1097] C. Frigau-Manning, *Adelaide Ristori, bandiera di pace du Risorgimento?*, cit., pp. 207-208.
[1098] Cfr. A. Dumas, *Théâtre Imperial Italien – Madame Ristori*, in «Le Mousquetaire», n. 83, 23 marzo 1856.

della passione, il colorito proprio insomma, diventa un attore fiacco, insoffribile»[1099]. Lontani dallo stile recitativo mostrato dalla compagnia giunta a Parigi nel 1830, gli attori della Reale Sarda stupirono per la loro interpretazione: «ceux qui se rendirent aux raprésentations […] s'attendaient à une exubérance de cris et de geste qu'on croyait inséparables de la vivacité italienne; ils ont été agréablement surpris de trouver […] tant de sobriété et de naturel»[1100] ; vennero apprezzati e talvolta giudicati addirittura superiori agli artisti francesi: «ceux-là [gli italiani] ont, sur la plupart de nôtres, cette supériorité qui consiste à savoir s'inspirer de la situation, sans régler à l'avance les élans de la passion […]; leur pantomime est remplie d'expression et de vérité, et l'on peut apprécier le jeu de leur physionomie mobile»[1101]. Come si è già osservato, fu soprattutto *le jeu* della prima attrice ad incantare le platee, e tutto, dal gesto, all'espressione del volto, alla sua fisicità (descritta in svariate occasioni) non solo sapeva trasmettere emozioni ma parlava italiano: «que m'importe tes noms? Tu n'est pas l'Italie? / […] / Oui! Je te recconnais, Italie! Et je t'aime!»[1102].

Del resto, l'attrice non si astenne mai dal presentarsi quale artista patriota, anche fuori dal palcoscenico. Non solo si circondò, chiedendone la collaborazione, di patrioti italiani di una certa fama – da Montanelli e Dall'Ongaro, che tradussero per lei rispettivamente la *Medea* e la *Fedra*, a Carini e Fiorentino, che promossero la sua *tournée* – ma rifiutò la proposta, fattale a fine stagione, di lavorare per un anno alla Comédie Française. Fu lei stessa ad affermare che nessun potere o gloria l'avrebbero mai convinta a rinunciare a recitare in italiano[1103]. Ottenne invece che fosse il teatro italiano a diventare presenza fissa nella programmazione degli spettacoli parigini dalla primavera del 1856 per tre anni, raggiungendo così lo scopo che si era prefissa, ossia «far apprezzare l'arte nostra [all'estero] facendo onore al nostro paese»[1104].

La compagnia che rientrò a Parigi nel marzo del 1856 non era la Reale Sarda, discioltasi dopo la precedente *tournée*[1105], ma un gruppo di nuova formazione dal nome significativo: Compagnia Drammatica Italiana[1106]. Fondata dalla Ristori e posta sotto la direzione di Luigi Bellotti Bon era composta in buona parte da attori che avevano già calcato la scena parigina l'anno precedente. Quando la *troupe* riprese la sua attività non si trovò di fronte il pubblico che l'aveva accolta durante

[1099] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 36.
[1100] F.-T. Perrens, *La comédie italienne*, in «Revue des deux mondes», 15 giugno 1855.
[1101] Tratto da un articolo apparso su «La France élégante», citato da T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 14.
[1102] *Poésie à Madame Ristori par E. Greves*, in «Le Mousquetaire», n. 216, 14 agosto 1855.
[1103] A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 56.
[1104] *Ibidem*.
[1105] La compagnia si trovava priva delle sovvenzioni statali, che l'avevano sostenuta sin dalla sua formazione, nel 1821, già dal 1854. Nonostante il successo parigino del '55 i guadagni non furono sufficienti perché l'attività della compagnia proseguisse senza dote statale, G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda*, cit., pp. 216-219.
[1106] Può sembrare azzardato ma in questo passaggio dalla compagnia Reale Sarda alla compagnia Italiana si può forse intravedere un rispecchiamento della "nazionalizzazione" di cui fu protagonista il Piemonte. Sul tema si veda G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, cit.

la stagione espositiva: venuto meno l'evento che aveva richiamato nella capitale molti stranieri, gli spettatori che accorsero alla prima della *Mirra* erano per la maggior parte parigini, di cui almeno i «sept-huitièmes» non conoscevano l'italiano[1107]. Se il diverso contesto e un parterre formato dal «vrai public parisien»[1108] potevano far presagire un avvio difficile per la compagnia, già dalla serata d'esordio si comprese che non sarebbe stato così: «il y a bien longtemps que [la salle] n'avait été assiegée par une foule aussi compacte et aussi costante […]. Madame Adelaide Ristori a reparu dans Mirra avec un succès égal à celui qui l'accueillait l'année dernière»[1109]. La fama, ormai consacrata, della prima attrice condusse la compagnia a nuove stagioni di successi.

Ciò che si compiva al Théâtre Italien era infatti un trionfo dopo l'altro e i resoconti delle serate raccontano di reazioni ancor più entusiaste di quelle già osservate, tali da paragonare il grado di fanatismo raggiunto dagli spettatori a quello del pubblico italiano: «le public parisien égale en fanatisme le plus chaud public d'Italie, quand on sait l'émouvoir»[1110]. Anche di fronte alla grande novità della stagione, la *Medea* di Ernest Legouvé, il cui esito era tutt'altro che scontato[1111], la risposta degli spettatori fu straordinaria: «les bouquets encombraient le théâtre, et la salle en délire a rappelé l'actrice quatre ou cinq fois de suite avec une furie toute italienne»[1112]. Per una curiosa coincidenza, lo stesso giorno (8 aprile) in cui al Congresso per la stipula dei trattati di pace dell'ormai conclusa guerra di Crimea Cavour poneva la situazione italiana al centro della riflessione internazionale, la Ristori e la Compagnia Italiana, con un testo tradotto dall'esule Montanelli, conquistavano il pubblico parigino, rappresentato come pervaso da una passione tutta italiana. Se l'anno precedente il talento della prima attrice fu in grado di «*Ristoriser*»[1113] Alexandre Dumas e parte della critica, nelle *tournée* successive riuscì addirittura ad "italianizzare" i parigini.

Già nel 1855, fu riconosciuta come colei che, grazie al suo operato artistico, aveva ridato vita al patrimonio nazionale – «c'est elle qui a ramené sous la plume des tribuns de la critique ces grands noms italiens, ces sublimes passages de Dante, ces apre set puissant vers d'Alfieri»[1114] – e grazie al suo genio drammatico aveva dimostrato la vitalità del suo popolo[1115]; ma comprendere come fu possibile il passaggio dal fanatismo per l'attrice – *ristorisme* – ad un sempre più vivo fanatismo per

[1107] *Chrnonique théâtrale. Théâtre Italien – Myrrha*, in «Le Mousquetaire», n. 70, 10 marzo 1856.
[1108] G. d'Heilly, *Les quatre-vingts ans d'une tragédienne*, cit., p. 23.
[1109] J. Lemer, *Théâtres*, in «Le Paris élégant», n. 6, 15 marzo 1856.
[1110] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 70, 10 marzo 1856.
[1111] La tragedia era stata scritta dall'autore per Rachel, la grande tragica francese. Nonostante l'attrice avesse rifiutato di interpretarla, la Ristori temette che il pubblico e la critica avrebbero potuto accogliere negativamente la sua rappresentazione, T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 139.
[1112] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 105, 14 aprile, 1856.
[1113] Il termine - *ristorisme* - fu coniato da Alfred de Musset, cfr. C. Frigau-Manning, *Adelaide Ristori*, cit., p. 209 (nota 52).
[1114] A. Aldini, *Nos adieux à Mme Ristori*, in «Revue Franco-Italienne», n. 36, 13 settembre 1855.
[1115] *Revue dramatique. Théâtre Italien*, *ivi*, n. 25, 28 giugno 1855.

l'Italia, significa andare oltre l'analisi delle sue doti drammatiche, già evidenziate, e risalire all'immagine che i francesi costruirono di lei, ben più articolata di un semplice profilo artistico.

«Pour mon compte», scrisse George Sand alla Ristori, «je m'incline avec toute l'adoration qui est due au génie et avec toute la tendresse qu'inspire la femme aimable, bonne, simple et aimante que vous êtes»[1116]. Come in questa lettera, accadde con sempre maggior frequenza che anche nelle recensioni della critica o negli omaggi poetici degli ammiratori, all'attrice, al genio, venisse accostata la donna: «Madame Ristori est une femme qui rit, qui pleure, qui souffre, qui langui, qui meurt»[1117]. La *grande tragédienne* lasciava dunque affiorare *la femme*, e furono proprio i personaggi da lei interpretati che delinearono i tratti essenziali su cui fu costruita la sua immagine di donna. Nei panni di *Francesca*, *Pia*, *Mirra*, *Maria Stuarda*, *Medea*, *Rosmunda*, la Ristori fu «à la fois, tendre, terrible, calme, ardente, amoureuse, jalouse, menaçante, désespérée»[1118]: come le eroine a cui diede vita, seppe esprimere e ispirare ogni sentimento dell'animo umano. Fu casta amante nel ruolo Francesca, fu «pathétique et touchante, noble et digne, pieuse et résignée»[1119] nelle vesti di Mirra e della regina di Scozia, con Medea fu madre «farouche et tendre» insieme[1120] mentre con Rosmunda espresse «la haine, la jalousie, la soif de la vangeance»[1121].

La Ristori fu dunque madre, sposa, amante, figlia e tale rimaneva anche una volta smessi i panni del personaggio, anche una volta calato il sipario: i sentimenti, le virtù incarnati sul palcoscenico appartenevano a lei, alla Ristori donna non all'attrice. Era dal suo «coeur de femme» che muovevano «tous les sentiments de la mère, de l'épouse, de l'amante, de la fille»[1122]. Ma di questa donna, che racchiudeva in sé ogni tipo di donna, si esaltavano i sentimenti e le qualità più nobili – «femme faible, ardente, humble, passionnée / et tendre tour à tour, / prête à sacrifier, quand elle s'est donnée / sa vie à son amour»[1123] – e il «cœur sensible et pitoyable»[1124]. Questa raffigurazione della Ristori trovava riscontro sia nella sua vita artistica che in quella privata. Nel corso delle sue *tournée* parigine si era prestata in più occasioni per serate di beneficenza, aspetto che dalla stampa a lei più vicina non venne trascurato. «On va loin, en France, quand on marche appuyée d'un bras au génie, et de l'autre à la bienfaisance», la lusingava Dumas, ed ogni spettacolo offerto per solidarietà era una prova della suo animo caritatevole. Anche il suo passato consentiva di descriverne un

[1116] *George Sand a Adelaide Ristori*, marzo 1856, citata in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 98.
[1117] *Représentation à bénéfice de Mlle Demerson*, in «Le Mousquetaire», n. 224, 12 agosto 1855.
[1118] A. Dumas, *Medée*, in «Le Mousquetaire», n. 101, 10 aprile 1856
[1119] *Chronique théâtrale*, in «Le Mousquetaire», n. 149, 28 maggio 1856.
[1120] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 105, 14 aprile 1856.
[1121] Id., *Revue dramatique*, *ivi*, n. 91, 31 marzo 1856
[1122] Id., *Revue dramatique*, *ivi*, n. 102, 12 aprile 1858.
[1123] H. de Guerle, *A' Madame Adélaide Ristori*, Imprimé par E. Thunot et C., Parigi, 1861.
[1124] T. V., *Le jubilé d'une grande artiste*, estratto da, s.a., *Carnet historique et littéraire*, s.t., 1902.

profilo che ben si adattava a questa immagine, o almeno, così fu percepito dai suoi contemporanei. Una biografia pubblicata nel 1855 la ritraeva durante l'assedio della Repubblica Romana:

> intenta alle cure della maternità, più bella ancora con suo lattante in braccio, da sembrarsi il tipo della Madonna del Sasso Ferrato, così fu trovata negli ultimi conati della Repubblica Romana […] la marchesa Adelaide Caparanica del Grillo s'affaccendò allora […] a visitare gli spedali, a correre per le ambulanze, e là fasciar le ferite dei vinti e de' vincitori, porgere conforti e praticare insomma ogni atto di cittadina e religiosa carità[1125].

Raffigurata quasi come una Madonna, spinta da un profondo, se non religioso, senso di compassione, la figura della Ristori appare più prossima a una santa che non a una donna. Il suo essere madre, aspetto che l'avrebbe resa così terrena, era avvicinato invece a quella di Maria, e il suo *status* sociale (a sottolinearlo la presenza del cognome del marito e non del suo) sembrava voler nobilitare anche i principi da cui era mossa. Quella racchiusa in queste righe è evidentemente un'immagine idealizzata che tuttavia ben rispondeva ai modelli di donna e di donna-patriota elaborati dalla pedagogia risorgimentale[1126].

Le forme di partecipazione e di patriottismo femminile messe in atto nel corso del Risorgimento si realizzarono con nuove e svariate modalità, che andarono ben oltre gli spazi e i ruoli affidati tradizionalmente alla donna[1127]. Se in parte questo patriottismo si innestò nella pratiche e nei compiti che diffusamente appartenevano al genere, un'altra parte stabilì «una decisa rottura rispetto al ruolo femminile e re[sero] esplicita la volontà di far parte a pieno titolo del corpo politico, sovvertendo i modelli normativi del genere»[1128]. Queste forme di patriottismo, per quanto diffuse, risultarono difficili da integrare all'interno di un sistema sociale e di rappresentazione di generi consolidato quale quello della società ottocentesca. Pertanto, sia nelle descrizioni dei contemporanei che nelle elaborazioni successive, l'immagine di queste donne venne limata e il più possibile adattata a quello che Laura Guidi ha definito il «genere mitico-pedagogico del "catalogo delle donne illustri"»[1129]. Le donne-patriote, a prescindere dal loro reale profilo biografico, vennero

[1125] P.A. Curti, *Adealide Ristori*, Coi tipi di Borroni e Scotti per Pietro Manzoni Libraio, Milano, 1855,p. 19.
[1126] La raffigurazione della Ristori sembra sovrapporsi perfettamente all'icona della vergine-madre, la quale a sua volta racchiudeva simbolicamente le immagini di sposa fedele, madre virtuosa e fanciulla innocente, elaborata nel corso del Risorgimento. Cfr. S. Chiappini, *La voce della martire. Dagli «evirati cantori» all'eroina romantica*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 320-325, la quale analizza l'apporto del melodramma in questa idealizzazione della figura femminile. In generale, sull'immagine e sul ruolo delle donne nel Risorgimento si rimanda a A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 130-139; S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Annali 22*, cit., pp. 183-224; Ead., *Donne e nazione nella rivoluzione italiana del 1848*, in «Passato e presente», 46, 1999, pp. 75-102. Per una sintesi storiografica si rimanda a M.P. Casalena, *Femmes et* Risorgimento*: un bilan historiographique*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle», 44, 2012, pp. 115-125.
[1127] Sul tema cfr. L. Guidi, *Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale*, in «Studi Storici», 2, 2000, pp. 571-587.
[1128] *Ivi*, p. 580.
[1129] *Ivi*, p. 576.

quindi descritte come dotate della massime virtù femminili, così sintetizzabili: «belle, dolci, spose fedeli e innamorate, madri esemplari pronte al sacrificio»[1130].

Sebbene la vicenda quarantottesca della Ristori non si discostasse da quelle forme di patriottismo considerate lecite per le donne, anche la sua partecipazione, come abbiamo visto, non venne risparmiata dalla trasposizione in narrazione edulcorata, perfettamente consonante con l'immagine ideale della donna-patriota. La sua notorietà, che raggiunse livelli inediti proprio a partire dalle *tournée* nella capitale francese (e testimoniata dalla diffusione di biografie a lei dedicate proprio a partire dal 1855), si alimentò anche di questa rappresentazione idealizzata.

Anche agli occhi dei francesi la Ristori assunse ben presto i tratti della donna esemplare. Le virtù e i sentimenti che così sapientemente sapeva incarnare, lungi dal restare ancorati al personaggio rappresentato, o all'artista, venivano attribuiti alla sua persona, che assumeva così i caratteri della donna eccezionale. I suoi ritratti, riprodotti nei materiali e nelle forme più diverse[1131], e venduti a profusione[1132], trasformarono la sua immagine in un'icona e ciò non fece che accrescerne la grandezza[1133]. Se la riproduzione della sua effige poteva trasformarsi in oggetto devozionale, la sua persona in carne ed ossa fu protagonista di episodi di altrettanta venerazione. Fu Pier Angelo Fiorentino a narrare di una ragazzina che, dopo aver assistito alla rappresentazione della *Pia* e in preda a un furore incontenibile, «franchi la porte des acteurs, et, s'inclinant devant la grande artiste dans une attitude charmante, s'est écriée des larmes aux yeux: "embrassez-moi, Madame, embrassez-moi!"»[1134]. In un'altra occasione, furono proprio i grandi nomi della stampa e dell'intellettualità parigina a lasciarsi andare in dimostrazioni di straordinaria ammirazione. Dopo il terzo atto della prima della *Mirra*, Dumas, Gautier, Janin, Fiorentino e Jules Sandeau si recarono nel foyer degli artisti dove non si trattennero dal baciare le mani e le vesti dell'attrice[1135], quasi come fosse una «reine» – come l'aveva qualificata François Tommy Perrens[1136] – o una santa.

Intorno alla figura della Ristori si operò dunque una sorta di divinizzazione (o, se vogliamo, una divizzazione *ante litteram*) in cui convivevano e si sovrapponevano le immagini più diverse: la donna, la moglie, la madre, l'artista, la patriota e, ovviamente, l'italiana. Proprio quest'ultimo aspetto avrebbe assunto un peso sempre maggiore con il passare delle stagioni drammatiche.

[1130] *Ivi*, p. 574. Si intravede, dietro a questa standardizzazione, la funzione educativa affidata a queste donne esemplari, come educativo era il fine che muoveva l'elaborazione delle vite che finivano nei cataloghi "illustri" o a cui venivano dedicate biografie, su questo tema M. P. Casalena, *Biografie. Le scritture delle vite in Italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Mondadori, Milano, 2012, pp. 1-2.

[1131] A. Aldini, *Nos adieux à Mme Ristori*, cit.

[1132] G. d. Heilly, *Le vingt-quatre ans d'une tragédienne*, cit., p. 16.

[1133] In riferimento a questo fenomeno di cui, come molti altri personaggi illustri, fu protagonista la Ristori, Gian Luca Fruci ha parlato di «precoce avvento di uno *star system*», *Il lungo Ottocento*, cit., p. 13.

[1134] P.A. Fiorentino, *Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 6 agosto 1855.

[1135] *Giuliano Capranica a Carlo Balboni*, 27 giugno 1855, citata in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 53-54.

[1136] F.-T. Perrens, *La comédie italienne*, in «Revue des deux mondes», 15 giugno 1855.

Appare interessante a questo punto osservare le ulteriori modificazioni cui andò incontro l'immagine dell'attrice – e, con la sua, l'immagine dell'Italia – attraverso tre *pièces* poco note, offerte al pubblico parigino nel 1857, 1858 e 1859, scritte appositamente per lei su sua esplicita richiesta da autori italiani contemporanei.

4. *Camma, Giuditta, Cassandra: rappresentazioni d'Italia*

Quando la *Camma* andò in scena nell'aprile del 1857 fu un vero trionfo. Scritta da Montanelli, la prima novità della terza stagione parigina divenne la «pièce en vogue»: dopo una dozzina di repliche fu nuovamente messa in scena «pour répondre à de nombreuses demandes»[1137], così insistenti che costrinsero la Compagnia a posticipare l'arrivo a Londra, tappa successiva della nuova *tournée* europea in cui era impegnata. Soggetto tratto dalla *Virtù delle donne* di Plutarco, la sua elaborazione fu discussa e meditata insieme dall'autore e dall'attrice[1138], la quale desiderava un'opera che fosse studiata appositamente per il pubblico parigino. Alla ricerca di quelle situazioni e di quegli effetti che sapevano muovere a commozione il suo uditorio di riferimento, la Ristori chiese che fossero create scene che le consentissero di esprimersi nella più ampia gamma di sentimenti e di lasciare invece l'aspetto politico del dramma in sottofondo. Nonostante al testo fu riconosciuto qualche difetto[1139], il risultato fu quello sperato. E se l'attrice fu ammirata per la sua capacità di dare vita alle emozioni, che toccò il culmine nell'interpretazione delle sofferenze di una martire agonizzante[1140], il lato politico non rimase tuttavia sfuocato:

> le sujet de *Camma* était éminemment dramatique, et l'auteur lui as donné une solennelle élévation en exprimant avec beaucoup de talent l'amour de Camma pour son époux, son patriotisme et son culte pour la divinité […]. La tragédie de M. Montanelli est d'une véritable poète, et on y en sent tout à la fois l'âme du patriote et la tristesse de l'exilé […] on sent battre le cœur du patriote italien dans le langage de Talese, et rien ne saurait être plus touchant que ce cri spontané que M. Montanelli a mis dans la bouche de Camma lorsqu'on lui annonce qu'un grand malheur est arrivé à son époux: «Sinato est exilé!» se crie-t-elle. Il lui faut quitter ces rivages où chaque image est un souvenir! souffrir la blâme et la pitié superbe des étrangers!»[1141].

Non fu certamente difficile per il pubblico della *salle* Ventadour riconoscere in Camma l'amore coniugale, il timore di Dio e il patriottismo, virtù che la contraddistinguevano e che risiedevano

[1137] *Théâtre Imperial Italien*, in «Le Moniteur universel», n. 155, 4 giugno 1857.
[1138] Lo scambio tra i due è stato analizzato da C. Del Vivo, *In esilio e sulla scena: lettere di Lauretta Cipriani Parri, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, Firenze University Press, Firenze, 2014.
[1139] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 117, 17 aprile 1857 ; J. Janin, *Théâtres*, in «Journal des débats», 27 aprile 1857.
[1140] *Edouard Plouvier a Adelaide Ristori*, 28 aprile 1857, citata da T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 195.
[1141] F. Boissard, *Mme Ristori et le théâtre italien à Paris*, Paris, 1859, pp. 20-21.

tanto nel personaggio tratteggiato dall'autore quanto nell'immagine dell'attrice che le diede il volto. Ma se la sofferenza provata dalla protagonista fu senza dubbio resa palpabile dalle doti artistiche e umane riconosciute all'attrice, la percezione della stessa fu forse amplificata dalla conoscenza della condizione di esiliato dell'autore[1142]: insieme alla commozione suscitata dall'interpretazione dell'attrice, ciò che arrivò agli spettatori fu «l'âme du patriote et la tristesse de l'exilé».

Un anno dopo, nell'aprile del 1858, la nuova opera di Paolo Giacometti era già in cartellone quando la censura decise di bloccarne la messa in scena. Qualche mese prima, il 14 gennaio, l'ex mazziniano romagnolo e deputato della costituente romana Felice Orsini insieme ad altri tre congiurati italiani avevano compiuto un attentato contro Napoleone III; catturato e processato, Orsini fu messo a morte con uno dei suoi compagni il 13 marzo. L'avvenimento, che aveva dato alla questione italiana nuovo risalto, era ancora così recente e aveva assunto una tale risonanza nell'opinione pubblica non solo francese che se ne ritrovarono dei richiami anche nel nuovo dramma presentato dalla Compagnia Italiana. La vicenda tra Giuditta e Oloferne conteneva, secondo i censori, troppe allusioni al caso Orsini-Napoleone. Ma la tragedia biblica, già andata in scena a Madrid e a Vienna e che trattava, come scrisse il suo autore, «d'una guerra contro lo straniero, legittima e santa»[1143], non aveva ragione di non essere accolta a Parigi, e l'intervento di Giuliano Capranica presso il ministro Fould riuscì evidentemente a dimostrarlo dato che il divieto fu revocato.

Attorno alla *pièce*, forse per quanto accaduto, forse per ciò che lasciò trapelare la stampa – il «Courrier Franco-Italienne» scrisse che la Ristori aveva fatto di questo ruolo una delle sue creazioni più belle e che Giacometti era l'autore più fecondo e più valido d'Italia[1144] – crebbe una forte aspettativa, che non fu disattesa. Il 21 aprile, la prima della *Giuditta* fu un «nuoveau triomphe». Nonostante il «sujet ingrat», come lo definì Gautier, e la trama un po' vuota, la Ristori riuscì a conquistare il pubblico: «elle a des airs si inspirés, des attitude si fières, des élans si nobles, un pudeur si inviolable, même sous la tente du général assyrien, un frisson si féminin après la catastrophe, une joie si rayonnante d'avoir délivré sa patrie et vengé les outrages de la captivité»[1145]. Con il personaggio di Giuditta, all'immagine nobile e pudica della Ristori, che pure rimase, si sovrappose quella della fiera e vendicativa patriota; e se la sua recitazione fu giudicata in

[1142] Alla sua vicenda Dumas dedicò un articolo proprio in occasione delle rappresentazioni di *Camma*: A. Dumas, *Montanelli*, in «Le Monte-Cristo», n. 3, 7 maggio 1857. Anche Perrens aveva scritto del patriota recensendo il testo *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1850*, F.T. Perrens, *Souvenirs sur la révolution Toscane*, in «Revue des deux mondes», 15 maggio 1856.
[1143] *Paolo Giacometti a don Pietro Saglio*, 12 aprile 1858, in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 253.
[1144] C. Ferrari, *Théâtre Italien*, in «Courrier Franco-Italienne», 22 aprile 1858.
[1145] T. Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur universel», n. 116, 26 aprile 1858.

certe scene un po' troppo italiana[1146], ciò non dovette risultare sconveniente agli occhi degli spettatori poiché in scena, nelle vesti di Giuditta, c'era a tutti gli effetti un'italiana, le cui parole più toccanti e note vennero ben presto riconosciute come un «hymne patriotique»[1147]:

Il suo nome ai fanciulli imparate
Sappian essi che è cara la guerra,
Se lo strano minaccia la terra,
Che per patria l'eterno ci dié:
Dio e patria son uno, son tutto
per noi figli d'un nume verace;
non v'è patria, se l'ara è mendace;
vile è il popol che muta la fe[1148].

«Puissent les italiens qui applaudissent à ces vers les bien comprendre et ne pas les oublier» si augurava Ferjus Boissard. La chiamata alle armi, di cui questi versi avevano tutto il sapore, era prossima ad arrivare.

Tra la seconda metà del 1858 e l'inizio del 1859, a Parigi cominciava a spirare aria di guerra. Le trattative tra Napoleone e Cavour, cominciate nell'estate, diedero avvio a una nuova fase dei rapporti franco-piemontesi, e la questione italiana divenne oggetto di un'attenzione mediatica senza precedenti. Le rubriche cronachistiche delle maggiori riviste vennero sempre più dedicate al dibattito sull'imminente guerra e sulle sorti o sulla storia della vicina nazione[1149], e se la simpatia per la causa della libertà e dell'indipendenza italiana erano pressoché unanimemente diffuse, non mancavano tuttavia critiche e scetticismo, specie nei confronti di quella che sarebbe diventata la "questione romana"[1150]. All'interno di questo incalzante confronto tra pubblicisti ed intellettuali si inserì anche la personale campagna dell'Imperatore, preoccupato di legittimare il proprio intervento non solo di fronte al popolo francese ma all'opinione pubblica internazionale. Così, mentre il noto opuscolo *L'empereur Napoléon III et l'Italie* veniva diffuso – il quale ebbe anche un valore politico

[1146] J. de Prémaray, *Théâtre*, in «Feuilleton de la Patrie», 26 aprile 1858, cit. da T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 254.
[1147] F. Boissard, *Mme Ristori et le théâtre italien*, cit., p. 19.
[1148] P. Giacometti, *Giuditta, tragedia biblica*, Libreria Sanvito, Milano, 1859, atto V, scena III, p. 94.
[1149] Basti pensare all'attenzione che la «Revue des deux mondes» dedicò alla guerra e al destino d'italia nel corso del 1859 (oltre a quasi tutte le *Chronique de la quinzaine*, firmate da Eugène Forcade e consacrate ai fatti italiani, contiamo: C. de Mazade, *Le problème des destinées de l'Italie*, 1 febbraio 1859; J.-J. De Baude, *De la puissance militaire de l'Autriche en Italie*, 1 aprile 1859; C. de Mazade, *L'Autriche et l'Italie devant l'Europe*, 15 aprile 1859; Id., *La guerre et les intérêts européens*, 1 giugno 1859) o al successo raggiunto dai libri di Charles de la Varenne: *Les autrichiens et l'Italie, histoire anecdotique de l'occupation autrichienne depuis 1815 par M. Charles de la Varenne, précédée d'une introdution par M. Anatole de la Forge*, Dentu, Parigi, 1858, che nel 1859 era già alla terza edizione; *L'Italie centrale : la Toscane et la maison de Lorraine ; Modène et les archiducs ; Parme depui 1814 ; les Légations et le pouvoir temporel par M. Charles de la Varenne*, Neuilly, Imprimerie de Guiraudet, 1859, alla seconda edizione l'anno successivo ; *Lettres italiennes. Victor Emmanuel II et le Piémont en 1858 par M. Charles de la Varenne*, Librerie Nouvelle, Parigi, 1859
[1150] Cfr. P. Finelli, G.L. Fruci, «*Que votre révolution soit vièrge*», cit., pp. 772-776.

di primo piano[1151] –, altre tipologie di prodotti mediatici cantavano le sorti d'Italia: una produzione divulgativa fatta di omaggi poetici, componimenti musicali e stampe celebrative precedette e accompagnò l'avvio della guerra[1152].

Quando il 24 aprile il governo austriaco notificò l'ultimatum al Piemonte, la Compagnia Italiana era da poco giunta a Parigi. La quarta stagione parigina degli attori italiani non fu salutata da parte della stampa con la consueta attenzione. La guerra era cominciata e l'interesse tutto rivolto a quanto stava accadendo nella penisola lasciava poco spazio agli avvenimenti teatrali[1153]: «que pourrions-nous dire en présence de ces événements que soit digne d'être rapporté?» si domandò il pubblicista de «Le Paris élégant» dopo aver narrato gli ultimi fatti di guerra all'interno della rubrica *Théâtres*. Me se il vero «drame» era quello «qu'il se jou[ait] en Italie», al Théâtre Italien degli attori italiani continuavano ad offrire ai parigini i loro drammi.

La novità della stagione fu *Cassandra*, nuova tragedia, anch'essa commissionata dalla Ristori, di Antonio Somma. La sera del 12 maggio, fu ancora lei, la prima attrice, a conquistare gli occhi e il cuore degli osservatori: «Madame Ristori, dans le quatrième acte, avec son large bonnet phrygien ressemble au génie de la Liberté du monde. Depuis que le canon gronde sur les rives du Tessin, depuis que le peuple italien attend tout de la lutte et de la victoire, Madame Ristori semble avoir trouvé une puissance nouvelle pour dire les vers qui peuvent être comme un écho des douleurs et des espérances de sa patrie»[1154]. Voce dei «dolori e delle speranze della sua patria», «genio della Libertà»: anche nei panni di un soggetto classico, la Ristori sembrava parlare d'Italia. Del resto, come osservò non senza entusiasmo Fiorentino «à la salle des Italiens tout était italien. Le poète, les artistes, le peintre, le souffleur, les comparses et une partie du public»[1155]. Nonostante l'effetto suscitato da *Cassandra*, la vera *pièce* patriottica della stagione fu nuovamente *Giuditta*. Messa in programma per esaudire le richieste del pubblico, la tragedia di Giacometti fu quella che meglio

[1151] Venturi ha scritto che fu «l'atto iniziale della guerra franco-austriaca», *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 1406.

[1152] Nella collana *Portraits politiques au XIXe siècle Hippolyte Castille*, edito da Sartorious tra il 1857 e il 1862, i volumi del 1859 dedicano ampio spazio all'Italia. Prima di allora solo un italiano aveva trovato collocazione in questa raccolta di ritratti celebri, ed era *Manin*, vol.11, 1856. Nel '59 troviamo: *Cavour*, vol. 10; *Garibaldi*, vol. 12; *Vittorio Emanuele II*, vol. 14, *Mazzini*, vol., 19. *Les chefs de corps de l'armée d'Italie* era invece il titolo dell'undicesimo volume.
Tra i moltissimi componimenti e carte conservati presso la BNF, si indicano a titolo esemplificativo: *Vive l'Italia: Polka (spartito per piano)***,** scritto da Arbau, composto su un motivo popolare di F. Halevy, Gambogi Frères, Paris, 1859; *Vive la France. Vive l'Italie. 30.4.1859***,** stampa, Maison Martinet, Paris, 1859 (una didascalia descrive l'immagine: *Expedition d'Italie: Les premières troupes françaises arrivant à Gènes sont reçues avec un enthousiasme général par les populations accourus de toute l'Italie pour assister à leur débarquement*). Anche le mappe raffiguranti i luoghi delle battaglie sono moltissime. In generale, sulla produzione di immagini e strumenti divulgativi che hanno accompagnato la guerra si veda la parte intitolata *La guerra e le sue immagini*, curata da A. Zazzeri, in *Nel nome dell'Italia*, cit., pp. 331-345.

[1153] Significativo, nella fitta cronaca della guerra in corso, l'apporto dei corrispondenti di guerra, in particolare i reportages di Edmond Texier, poi racchiusi in un volume *Chronique de la guerre d'Italie par Edmond Texier*, Librerie de L. Hachette et C.ie, Parigi, 1859. Cfr. F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., pp. 1413-1416.

[1154] F. Boissard, *Mme Ristori et le théâtre italien*, cit., p. 22.

[1155] P.A. Fiorentino, *Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 16 maggio 1859.

seppe narrare gli eventi in corso: incarnando il personaggio biblico che si batteva e vinceva contro l'oppressore, «la Ristori n'é[tait] plus Judith, c'é[tait] l'Italie dréssée contre l'Autriche-Holopherne»[1156]. L'attrice-Giuditta non era più una patriota o una donna eccezionale, era l'Italia stessa, che combatteva vittoriosa contro le truppe austriache nel Lombardo-Veneto e che insorgeva negli stati centrali, o almeno, agli occhi del pubblico parigino, ne era la sua più efficace rappresentazione.

Il «brin d'italianisme»[1157] che aveva cominciato a diffondersi nella capitale francese nel 1855, all'epoca della prima *tournée* italiana, si era trasformato in vero e proprio fanatismo. Si reclamava *Giuditta* per assistere al Risorgimento d'Italia, ma ad esso si voleva anche partecipare attivamente. Tra maggio e giugno alcune rappresentazioni vennero date a sostegno della guerra in corso. La Ristori fu così chiamata a declamare, a beneficio di un giovane soldato, *Un souvenir de Manin*[1158], scritto da Legouvé in omaggio a uno dei patrioti italiani più amati in Francia, mancato proprio a Parigi due anni prima[1159]. Fu ancora la *Giuditta* invece ad essere rappresentata dall'attrice in occasione della serata a sostegno della Caisse des volontaires de l'indépendance italienne organizzata dal Comitato Italiano. Allo spettacolo parteciparono congiuntamente artisti italiani e francesi, drammatici e d'opera, e il programma era un vero e proprio omaggio all'Italia: al quarto e quinto atto della tragedia di Giacometti, seguivano *Le reveil d'Italie*[1160], canto patriottico, arie tratte dalla *Semiramide*, dal *Rigoletto*, da *La traviata* e da *La cenerentola*, e un canto di guerra intitolato *La piémontaise*[1161]. Non fu un omaggio ma una e vera e propria ricostruzione degli eventi in corso, lo spettacolo che andò invece in scena alle Folies Dramatiques. Intitolata *En Italie!*, la rappresentazione ideata da Henri Thiery riproduceva e metteva in scena la guerra: con gli eserciti, gli spari, e i colori della bandiera italiana che sventolavano a fianco di quelli della bandiera francese. Dramma senza dubbio di genere "spettacoloso", ben diverso dunque da quelli offerti dalla Compagnia Italiana, riuscì tuttavia a raccogliere la più sentita partecipazione: «tout le monde y va de tout coeur», scrisse a propostio Gautier, «on chante et on se rosse avec une passion sincère, un élan tout patriotique. Vive l'Italie! Vive la France! Vive l'Empereur!»[1162].

L'entusiasmo e il patriottismo condiviso che caratterizzarono le serate appena descritte[1163], serate in cui protagonista era l'Italia, sarebbero durati ancora qualche settimana: l'armistizio franco-

[1156] R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien*, cit., p. 34.
[1157] L. Fortis, *Adelaide Ristori nella sua vita*, estratto da «Vita italiana», s. d., p. 512
[1158] E. Legouvé, *Un souvenir de Manin*, G. Sandré Editeur, Dentu Libraire, Paris, 1858.
[1159] *Bulletin des théâtres*, in «Le Moniteur universel», n. 127, 7 maggio 1859.
[1160] *Le reveil d'Italie, chant patriotique*, paroles de M. Darou de Coubaltes, musique de Théodore Ritter, Paris, 1859.
[1161] *Bulletin des théâtres*, in «Le Moniteur universel», n. 162, 12 giugno 1859.
[1162] T. Gautier, *Revue dramatique*, *ivi*, n. 143, 23 maggio 1859.
[1163] Gli eventi organizzati a sostegno dei combattenti furono senz'altro numerosi e non solo "teatrali". Nella corrispondenza di Gautier si parla, ad esempio, di un concerto organizzato «au profit des Italiens qui vont rejoindre le

austriaco e i successivi preliminari di pace avrebbero posto fine a quella che per i francesi fu la *guerre d'Italie*. Già all'indomani della pace di Villafranca infatti iniziò a consumarsi «il disinnamoramento reciproco tra Francia e Italia»[1164], e dal 1860, quando tornò sulle scene parigine, «la vogue de Madame Ristori commenç[a] à decliner»[1165]. Nei nuovi repertori, *Camma* e *Giuditta* lasciarono il posto a *Maria Stuarda* e a *Fedra*, a *Medea* e a *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, mentre la sua recitazione abbandonò in qualche occasione la lingua italiana per rivolgersi al pubblico francese nella sua lingua madre[1166]. L'artista che con il suo «apostolato patriottico», come lo definì Cavour[1167], aveva dato lustro all'arte drammatica italiana, sarebbe tornata ad essere semplicemente la *grande tragédienne*.

Se fu possibile che l'«apostolato» della Ristori non si consumasse entro i limiti di una missione artistica ma acquistasse realmente un valore patriottico dipese dal fatto che il suo operato, la sua immagine, la sua stessa vita riuscirono ad assumere una funzione simbolica. Funzione che fu capace di alimentarsi e al tempo stesso di arricchire il discorso sull'Italia che si andava costruendo al di là delle Alpi e che dalla guerra di Crimea aveva conosciuto un'accelerazione. L'immagine di un «peuple mort» ancora valida solo qualche anno prima, quando Quinet scriveva le sue *Révolutions d'Italie*[1168], iniziò a sfumare con la partecipazione del Regno di Sardegna al conflitto. L'apporto dato dal Piemonte, che in quel momento incarnava la causa italiana, contribuì ad accrescerne la simpatia nell'opinione pubblica internazionale così come a dissolvere l'immagine dell'italiano ozioso e militarmente inetto, stereotipo che sarebbe poi stato spazzato via dalle gesta di Garibaldi[1169]. Quale «discorso di tipo fondamentalmente relazionale», come ha scritto Silvana Patriarca, quello sul carattere nazionale si contraddistingue per una «variabilità» che «rispecchia situazioni e culture politiche diverse»[1170]: quale frutto di un particolare momento storico, fu anche l'efficacia di questo discorso, sostenuta dai fatti politico-militari in corso, a rendere gli occhi dei francesi particolarmente permeabili all'immagine di italianità di cui fu portatrice la Ristori.

Si trattò di un'italianità che affondava le sue radici e dava voce a un passato di grandezza, che metteva in luce le ricchezze di un patrimonio nazionale che non si esauriva nelle glorie del passato

---

drapeau de l'Indépendence», *Gautier a Enrico Tamberlick*, 9 (prima del) maggio 1859, in T. Gautier, *Correspondance générale 1858-1861*, tomo VII, cit., pp. 127-128.

[1164] P. Finelli, G.L., Fruci, «*Que votre révolution soit vierge*», cit., p. 776.

[1165] G. d'Heilly, *Le quatre-vingt ans d'un tragédienne*, cit., p. 151.

[1166] Recitò in francese *Beatrix*, commedia in 5 atti di Legouvé, che fu ripetuta 41 volte tra marzo e maggio 1861. T. Gautier, *Corréspondance générale, 1858-1861*, cit., pp. 376-377.

[1167] G. Deabate, *Un carteggio satirico-patriottico di Adelaide Ristori*, Nuova antologia, Roma, 1912, p. 7.

[1168] E. Quinet, *Les révolutions d'Italie*, 2 voll., Chamerot Libraire-Editeur, Parigi, 1852. L'opera storiografica fu scritta tra 1848 e 1852. L'introduzione di Marc Dufraisse alla riedizione pubblicata a Bruxelles nel 1853 è stata pubblicata in *Introduction aux Révolutions d'Italie de Quinet*, extrait, p. XI à XXXIII, in «Revue français d'Histoire des idées politiques», 2009/2, pp. 385-403.

[1169] Cfr. S. Patriarca, *Italianità*, cit., p. 31 e G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, cit., p. 187.

[1170] S. Patriarca, *Italianità*, cit., p. XVII, p. 271.

ma che si rinnovava nella stessa opera dell'artista: «Oh! Tu devais bien naitre au soleil de l'Italie / Toi, soeur de Michel-Ange et soeur d'Alighieri», cantava un sonetto di Plouvier[1171]. L'arte italiana, impersonata dalla Ristori e ora paragonata a due dei più grandi nomi dell'eredità culturale nazionale, appariva nuovamente viva, in grado di abbattere la visione stereotipata che le era da tempo attribuita; e un'arte viva non poteva che essere espressione di un popolo vitale: «le génie dans l'art prouve encore mieux la vitalité des peuples»[1172]. Ma la Ristori non fu solo un'efficace rappresentazione di un'identità nazionale e culturale: il suo operato d'attrice fece arrivare la donna, una donna che apparve eccezionale, e che pure non smise di essere italiana e patriota. Al contrario, quando il popolo italiano tornò a destarsi nuovamente, l'attrice scelse di continuare a parlare la lingua di Dante nei versi di autori contemporanei e patrioti, nei versi di Montanelli, di Giacometti e di Somma, i quali costruirono per lei figure di eroine mosse da nobili virtù e da un profondo amor di patria. Così, se nel 1855, le rappresentazioni al Théâtre Italien riuscirono a dimostrare che l'arte e il popolo italiano non erano morti, quelle di quattro anni dopo mostrarono un'Italia combattiva e vincente. L'italianità e il patriottismo che la Ristori riuscì sin dall'inizio ad assegnare alla sua azione artistica e alla sua persona permisero a coloro che vi assistettero di leggere in queste sue interpretazioni il riscatto dell'Italia: «mentre accanto all'esercito piemontese le truppe francesi combattono per la causa italiana, Adelaide Ristori nella capitale della Francia, con l'arte sua, col magistero di meravigliose interpretazioni, dice alto il nostro diritto a far parte delle nazioni europee»[1173].

Nel 1848, un volontario francese che prese parte alle guerre italiane si era rivolto ai suoi connazionali con queste parole: «L'Italie! oh! Quels souvenirs touchants, ce nom seul n'éveille-t-il pas dans les coeurs? L'Italie! oh! n'est-ce pas la terre classique de la liberté, des arts et de la civilisation? N'a-t-elle pas des droits sacré à notre vénération, à notre amour? une mystérieuse solidarité n'unit-elle pas nos destinées?»[1174]. Dieci anni dopo, ciò che questo soldato si era augurato si realizzò. Tra i tanti fattori e le tante voci che entrarono in gioco e che contribuirono a rendere possibile questo "innamoramento", si può contare, senza timore di sbagliare, anche l'«apostolato patriottico» incarnato da Adelaide Ristori. Quella del teatro drammatico fu solo una voce tra le tante che operarono nella divulgazione della causa italiana ma se da un lato ebbe il merito, affatto

[1171] E. Plouvier, *Madame Ristori*, cit.
[1172] *Revue dramatique - Théâtre Italien*, in «Revue Franco-italienne», n. 25, 28 giugno 1855.
[1173] G. Deabate, *Un carteggio satirico-patriottico*, cit., p. 7.
[1174] *Savons l'Italie. Appel d'un garde-mobile au secours de l'Italie opprimée* par Joseph Martin, du 5e bataillon, Chez tous les principaux libraires et chez l'auteur: caserne poissonnière, Parigi, p. 7.

scontato[1175], di offrire un tipo di narrazione efficace, dall'altro divenne esso stesso canale privilegiato attraverso cui osservare il Risorgimento di una nazione.

[1175] Ancora, dopo la terza stagione di successi, nel 1857, Perrens scrisse riferendosi a *Camma*, che fu «grâce à un role abilmente tracé» che la Ristori poté «achever sa troisième campagne à Paris sans trop s'aperçevoir qu'il n'y a pas ici un public assuré pour les apparitions périodiques de la tragédie italienne», F.-T. Perrens, *La tragédie italienne à Paris*, in «Revue de deux mondes», 15 giugno 1857.

Conclusioni

Mentre all'ombra della Tour Eiffel la Ristori conferiva fama internazionale alla drammaturgia italiana, nella penisola alcuni intellettuali continuavano ad interrogarsi circa le condizioni del teatro nazionale, le sue funzioni e le riforme necessarie per avviarlo a miglioramento[1176]. Se dunque nel decennio centrale del secolo le difficoltà che avevano contraddistinto il teatro di parola italiano sin dalla fine del Settecento erano ancora oggetto di riflessione[1177], esse non avevano tuttavia impedito né inficiato la mobilitazione risorgimentale di questa forma d'arte.

Negli anni in cui aveva preso corpo il discorso sulla nazione – un discorso dalla «forte connotazione narrativa»[1178] – anche il teatro di prosa contribuì ad alimentarlo con le proprie narrazioni. Si trattò in molti casi di creazioni dal discutibile valore letterario, di risonanza locale e spesso di effimera fortuna ma che ebbero il merito di avvicinare e rendere più accessibile l'ideale nazionale al popolo di ogni classe e città.

L'insinuarsi del discorso politico tra le sale e i testi teatrali fu un fenomeno che percorse l'intera parabola risorgimentale.

La porosità del teatro, inteso in senso lato, a sollecitazioni di natura politica fu determinata da alcune caratteristiche proprie del luogo e dello spettacolo teatrale, così come da fenomeni socio-culturali che contraddistinsero l'Ottocento europeo. Spazio simbolico del potere cittadino nonché luogo principe dell'intrattenimento, il teatro si prestò a divenire la sede privilegiata dell'emersione della politica. Le progressive trasformazioni che investirono le società europee e che portarono alla nascita della moderna società dello spettacolo produssero poi una dilatazione dello spazio teatrale, che si aprì a luoghi, pubblici e forme d'intrattenimento inediti.

Nel presente lavoro, di questi fenomeni cruciali, già ampiamente studiati[1179], si è cercato di comprendere le ricadute e gli effetti che ebbero non solo sui centri urbani osservati, Milano e Bologna, ma sulla proposta di spettacolo, tentando di individuare come mutarono le richieste del pubblico e l'offerta nella produzione in prosa del periodo considerato.

[1176] Nel 1850 Antonio Labrussa pubblicava *Poche idee spontanee in rapporto ai teatri*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1850. Qualche anno dopo, Cesare Della Valle diede alle stampe *Considerazioni sullo stato attuale del teatro italiano*, Napoli, Stabilimento Tipografico Gioja, 1856.

[1177] Fu nella seconda metà degli anni Cinquanta che il teatro di prosa italiano decollò avviando l'epoca dei Grandi attori, le cui origini trovano radici nei fatti quarantotteschi, in merito cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 244-271. Anche Eugenio Buonaccorsi ha scritto in proposito: «il fenomeno del grande attore al suo sorgere è inestricabilmente legato al maturarsi della coscienza nazionale e al precisarsi del moto unitario e indipendentistico negli stati della penisola nel corso del XIX secolo», E. Buonaccorsi, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Id., Edizioni di pagina, Bari, 2011, p. 15.

[1178] A.M. Banti, R. Bizzocchi, *Immagini della nazione*, cit., p. 14.

[1179] Si vedano gli studi di C. Charle, *Théâtre en capitales*, cit. e *La dérégulation culturelle*, cit., e C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit.

Così, mentre lo spettro degli spettatori si allargava verso le classi più popolari e il gusto del pubblico si uniformava attorno al binomio visualità-emozionalità, la drammaturgia italiana, come si è tentato di illustrare nel secondo capitolo, cercava di adeguarsi alle nuove istanze e attese degli spettatori. La ricerca che ne seguì, la quale diede esiti contrastanti, riuscì ad aprire la strada ad una produzione, benché minoritaria, di riconosciuta qualità, che trovò la massima espressione nel dramma storico. Insieme ad alcune tragedie riconosciute quali patriottiche, fu proprio in questo genere che, negli anni Quaranta, riecheggiarono più o meno allusivamente i *topoi* del discorso risorgimentale.

Ancora sulla scia di fenomeni di respiro europeo – la diffusione del dramma storico, che approdò in un secondo momento in territorio italiano, e l'impiego di immagini, nel discorso nazionale, che appartenevano ad un serbatoio continentale – la drammaturgia italiana seppe elaborare risposte peculiari, talvolta risultato e rappresentazione della realtà locale in cui si manifestavano: si pensi all'attività dei Concordi bolognesi o al teatro Gerolamo di Milano, o, in casi più isolati, frutto dell'attività di personalità esemplari, come la Compagnia dei Giovani di Modena.

Dai teatri maggiori alle arene tutti i palcoscenici si popolarono di intrecci e protagonisti in grado di sostanziare gli ideali astratti della nazione: che fossero prelevati dal patrimonio storico nazionale o dalla modesta tradizione locale, i soggetti più efficaci finivano per diventare figure tutelari di principi e valori altrimenti, per molti, difficilmente comprensibili. Talvolta erano gli stessi interpreti, o autori, ad assumere una valenza rappresentativa e simbolica: è il caso di Giuseppe Moncalvo, il cui operato, costruito nonché identificato con la maschera milanese di Meneghino, e riconosciuto come educativo e patriottico, lo rese agli occhi dei contemporanei un attore-patriota al pari di Gustavo Modena, al quale peraltro fu paragonato, e Meneghino divenne incarnazione stessa del sentimento di appartenenza municipal-nazionale.

Mentre la scena, nelle sue elaborazioni più comunicative, fu in grado dunque di offrire validi supporti visuali al discorso politico, la produzione scritta conobbe una vera e propria fioritura. Accanto al «bisogno pressante del popolo di eccitarsi al pianto per illustri memorie e per egregie imprese, quasi abbeverandosi colle droghe dell'amor di patria e di azione», si diffuse un'«intima e intacitabile[sic] necessità [che] spinse tanti scrittori ad asservire la penna alla comune causa sublime»[1180]. Dietro ai pochi grandi nomi dell'epoca, tutta una schiera di attori e drammaturghi dilettanti si dedicò a scrivere per il teatro. Si trattò di autori mediocri, che non raggiunsero mai una vera e propria fama e che presto caddero nell'oblio, ma che riconobbero nella produzione drammaturgica il veicolo migliore attraverso cui esprimere il loro impegno civile. Fu una pratica

[1180] G. Cattanei, *Su alcuni testi del Risorgimento*, in *Teatro e Risorgimento*, a cura di R. Rebora e G. Cattanei, ORUG, Genova, 1960, p. 21.

molto diffusa, che riguardò individui dalle personalità e dalle biografie differenti – e che meriterebbe certamente un'analisi più approfondita nonché una mappatura –, della quale si è voluto dare conto attraverso la ricostruzione delle vicende di Agamennone Zappoli e Savino Savini.

Se fino a buona parte degli anni Quaranta, il teatro di parola italiano visse di alterne fortune e di altalenanti aperture, e l'intrecciarsi delle sue elaborazioni al discorso politico venne sempre condizionato dal controllo censorio, una netta rottura fu segnata dal 1848.

Nei momenti caldi delle rivoluzioni infatti il teatro di prosa assunse un ruolo centrale nella rappresentazione del Risorgimento in atto. Se, come è stato dimostrato, gli elementi simbolici delle pratiche e del linguaggio quarantottesco furono mutuati dallo spettacolo operistico e dal genere *mélo*[1181], fu tuttavia il teatro di parola la forma di spettacolo che seppe mobilitarsi maggiormente[1182]. Non solo per la straordinaria partecipazione diretta dei suoi esponenti – adesione della quale si è cercato di comprendere le ragioni – ma perché fu il genere a cui si affidò la messa in scena dell'attualità politica.

La necessità dei contemporanei di rivivere i fatti in corso trovò risposta ed espressione proprio nella pratica drammaturgica, che fece della storia presente l'oggetto delle sue rappresentazioni, offrendo al popolo-pubblico la possibilità di partecipare nuovamente e a caldo a un'esperienza viva, diretta ed emozionale.

Poco importa che si trattasse di una drammaturgia di scarsa qualità, che scomparve insieme agli eventi che l'avevano prodotta: in quel momento fu ciò che meglio seppe soddisfare le attese e i bisogni di questo popolo-pubblico in azione. I protagonisti locali o nazionali impegnati nella lotta per la nazione, insieme ai valori in nome dei quali combattevano non erano mai stati così vicini: il quarantotto vide attuarsi tra Risorgimento e teatro di prosa una profonda compenetrazione.

Lo stesso accadde in un altro momento caldo della lotta nazionale, ossia nel 1859, quando le *pièces* patriottiche di Somma, Niccolini e Giacometti interpretate da Adelaide Ristori, pur non rappresentando i fatti del presente, misero in scena l'Italia, o almeno questo è ciò che fu percepito dal pubblico parigino. Il Risorgimento, che con il quarantotto assunse a tutti gli effetti una risonanza internazionale e i cui valori furono abbracciati dai liberali di tutta Europa, trovò ancora nel teatro di prosa la rappresentazione più efficace del suo ormai vicino compimento, e nella Ristori la migliore interprete del suo spirito[1183].

[1181] Cfr. C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., cap. VI.

[1182] «Nel fuoco degli avvenimenti quarantotteschi», hanno scritto Meldolesi e Taviani, «impresari, artisti e intellettuali della lirica si schierarono per l'antico potere o stettero a guardare biasimando i disordini che danneggiavano la famiglia operistica. Poche furono le eccezioni, a parte quelle controvertibili di Verdi e della Pasta; mentre l'attivismo democratico di figure quale Regli e Ghislanzoni per più versi si intrecciò con il movimento degli attori», C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 262-263.

[1183] V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 165.

Se il successo ottenuto a Parigi fu certamente favorito dal forte interesse nutrito per le vicende italiane dall'opinione pubblica, dall'intellettualità nonché dalla classe politica francesi, che in quella fase stavano vivendo il loro «momento italiano»[1184], non si può non riconoscere, e si è cercato di illustrarlo, una certa efficacia comunicativa in ciò che fu proposto dalla Compagnia Italiana. Tutto, dagli allestimenti alle *pièces*, passando per la figura essenziale della prima attrice, contribuì a fare di questa drammaturgia una narrazione comprensibile anche ad un pubblico non italiano, il quale, attraverso i canali del già menzionato binomio visualità-emozionalità, entrò in contatto con una precisa rappresentazione d'Italia e del suo Risorgimento.

Vanda Monaco nel riassumere l'esperienza parigina di Ristori e compagni ha affermato che la scelta di mettere in scena la patria fu soprattutto uno «strizzar l'occhio al pubblico» e non fu dettata da reali intendi politici, intendendo con questa definizione la volontà di provocare nel pubblico nuovi atteggiamenti etici o intellettuali[1185]. Ma nel solco delle acquisizioni e degli orientamenti della recente storiografia ritengo che da un punto di vista storico una pratica come quella teatrale non possa essere osservata solo sulla base delle motivazioni di coloro che l'hanno esercitata. Per comprendere il ruolo giocato dai testi, dagli autori e dagli attori nella diffusione degli ideali risorgimentali e nel conferirgli significato, è necessario analizzare anche ciò che furono in grado di trasmettere; in una parola: la ricezione. Aspetto difficile da sondare, in questa sede si è cercato di farlo tramite lo spoglio dei periodici. Ed è stata questa fonte diretta, per quanto ogni ricostruzione non possa che essere parziale, a confermare che la Ristori, come il già ricordato Moncalvo (pur con echi sensibilmente differenti) furono non solo identificati quali indiscussi attori-patrioti ma assunsero anche una funzione simbolica.

Che poi il tema della patria fosse anche un prodotto di consumo, vale a dire un oggetto/soggetto in grado di richiamare una certa attenzione e dunque portare a più facili guadagni, è fuori di dubbio – l'analisi delle raccolte teatrali ha condotto a confermare questo dato. Ma se tra gli attori, gli autori e gli editori ci fu certamente chi aderì alla causa nazionale solo per convenienza e non per ferma convinzione ciò non andò a compromettere la funzione diffusiva e rappresentativa che abbiamo riconosciuto al teatro. Forse indagare più a fondo la categoria, sempre all'interno del contesto del teatro di prosa, dei "patrioti loro malgrado" sarebbe un interessante oggetto di indagine, la quale tuttavia andrebbe sviluppata sulla base di interrogativi diversi rispetto a quelli che mi sono posta lungo questo lavoro.

[1184] G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, cit., p. 180.
[1185] V. Monaco, *La repubblica del teatro*, cit., p. 158.

Concludendo, per tutto quello che si è raccontato in questa tesi, possiamo affermare, ispirandoci all'espressione citata sopra, che senza dubbio ci fu un momento risorgimentale del teatro di prosa, se non addirittura un momento in prosa del Risorgimento.

Scavando dietro i pochi nomi noti dell'epoca e superando i limiti di una qualità letteraria e artistica difficilmente raggiunta, si scopre infatti che la pratica drammatica, nella due forme scritta e inscenata, fu il mezzo comunicativo più popolare al quale affidare e tramite il quale conoscere valori e ideali nazionali. Dal quarantotto poi, e per tutto il decennio seguente, il teatro di parola perse rispetto al genere lirico il ruolo di "fratello minore", affermandosi quale forma d'arte del Risorgimento: non solo la più popolare ma l'unica che fu in grado di raccontarlo in presa diretta.

Questo ruolo di primo piano assunto dal teatro recitato non sfuggì ai contemporanei: Meldolesi e Taviani hanno osservato infatti che «l'opinione pubblica patriottica cominciò a pensare che la lirica fosse lo spettacolo già fatto per l'Italia com'era, e che la prosa fosse lo spettacolo da fare, in via di rinnovamento per la nazione come doveva essere»[1186].

Effettivamente, dalla fine degli anni Cinquanta, per questo genere si aprì davvero una fase felice, ma quella che conosciamo quale "epoca dei Grandi Attori" non parlò più di nazione, o almeno non lo fece tramite i suoi più importanti interpreti.

Per trovare narrazioni patriottiche è necessario ricorrere alla drammaturgia popolare. Come era accaduto nel 1848, nei momenti più significativi della costruzione nazionale che ad esso seguirono si replicarono sia la larga adesione degli esponenti del teatro di prosa alle campagne militari, sia la fioritura di una drammaturgia che fece della cronaca risorgimentale il suo soggetto privilegiato. Per ragioni di periodizzazione e di limiti della ricerca, le produzioni del 1859 (ad esclusione di quelle portate a Parigi), del 1861 e del 1866 non sono state analizzate[1187]. In una fase cruciale della storia d'Italia, che va dalla seconda guerra d'Indipendenza all'annessione del Veneto passando per l'unità, fu ancora una volta la drammaturgia minore e locale a dare voce e a rappresentare l'attualità storica. Su queste narrazioni del teatro di prosa nel passaggio tra Risorgimento e Italia unita si aprono dunque ulteriori prospettive di ricerca.

[1186] C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 263.
[1187] Ne danno superficialmente conto G. Cattanei, *Su alcuni testi del Risorgimento*, cit., e F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, cit., pp. 37-47.

Fonti e bibliografia

Fonti

Fonti inedite conservate nei seguenti fondi d'archivio

Archivio di Stato di Bologna, Fondo Speciale Gioacchino Napoleone Pepoli

Archivio di Stato di Milano, Iperfondo Atti di Governo, Serie Spettacoli Pubblici

Archivio Storico Comunale di Bologna, Serie Deputazione dei Pubblici Spettacoli

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo Speciale Carlo e Savino Savini

BCABo, Fondo Teatri e spettacoli

BCABo, Collezione Autografi

Archivio del Museo del Risorgimento di Bologna, Fondo Agamennone Zappoli

Fonti edite

Periodici pubblicati in Italia

«Annali Teatrali»

«Bazar»

«Gazzetta privilegiata di Milano»

«Il Censore universale dei teatri»

«Il Felsineo»

«Il mondo illustrato»

«Il Pirata»

«Il Precursore»

«Il Solerte»

«La Farfalla»

«La Parola»

Periodici pubblicati in Francia

«Chronique de Paris»

«Courrier Franco-Italien»

«Journal des comédiens»

«Journal des débats»

«L'écho français»

«Le Constitutionnel»

«Le Corsaire»

«Le Don Quichotte»

«Le Drapeau blanc»

«Le Furet de Paris»

«Le Moniteur universel»

«Le Mentor»

«Le Monte-Cristo»

«Le Mousquetaire»

«Le Paris élégant»

«Le Temps»

«Messager des Chambres»

«Revue des deux mondes»

«Revue Franco-Italien»

Cronache e studi storici

Degli ultimi casi di Romagna. Riflessioni di Massimo D'Azeglio, Italia,1846.

Le tre gloriose giornate in Bologna, 16 e 21 giugno e 16 luglio 1847 sacre all'immortale Pio IX, Tipografia Sassi delle spaderie, Bologna, 1847.

E. Bottrigari, *Cronaca di Bologna*, vol. I, *1845-1848*, a cura di A. Berselli, Zanichelli, Bologna, 1960.

C. Cattaneo, *Archivio triennale delle cose d'Italia. Dall'avvenimenti di Pio IX all'abbandono di Venezia*, in di), *Tutte le opere di Carlo Cattaneo*, vol. V, t. 1, a cura di L. Ambrosoli, Mondadori, Milano, 1974.

A. Ghislanzoni., *Racconti politici*, Edoardo Sonzogno editore, Milano, 1867.

E. Quinet, *Les révolutions d'Italie*, 2 voll., Chamerot Libraire-Editeur, Parigi, 1852.

F. Venosta, *Le cinque giornate di Milano*, Presso l'Editore Carlo Barbini, Milano, 1864.

Biografie, autobiografie, memorialistica, carteggi

Cenni biografici intorno al Dottor Agamennone Zappoli bolognese, Stab. Tip. Ponthenier, Genova, 1853.

Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861), a cura di T. Grandi, Vittoriano, Roma, 1955.

In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori, a cura di C. Del Vivo, Firenze University Press, Firenze, 2014.

Un carteggio satirico-patriottico di Adelaide Ristori, a cura di G. Deabate, Nuova Antologia, Roma, 1912.

A. Aglebert, *Cospirazioni e moti risorgimentali dal 1831 al 1845 nei ricordi di Augusto Aglebert*, riedizione a cura di G. Cavazza, University Press Bologna, Imola, 2000**.**

A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo, artista comico: notizie e documenti*, Stab. Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi e C. Edit., Milano, 1889.

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

A. Brofferio, *I miei tempi. Memorie di Angelo Brofferio*, vol. XIV, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Torino, 1860

C. Calvi, *Notizie biografiche di Carolina Internari*, Tipografia delle Murate, Firenze, 1859.

A. Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, riedizione a cura di A. Bentoglio, Bulzoni, Roma, 2004.

M. Consigli, *Biografia della celebre attrice livornese Carolina Internari, compilato da M. Consigli, con appendice di poesie a lei dedicate da Silvio Pellico, Antonio Guadagnoli, Francesco Dall'Ongaro ecc. e di sedici lettere inedite di G.B. Niccolini*, Tipografia P. Vannini e F° Pia Casa del Refugio, Livorno, 1878.

P. A. Curti, *Adelaide Ristori*, Coi tipi di Borroni e Scotti per Pietro Manzoni Libraio, Milano, 1855.

A. Dumas, *Correspondance générale*, I t., a cura di Claude Schopp, Classique Garnier, Parigi, 2014.

T. Gautier, *Corréspondance générale*, XI voll., a cura di C. Lacoste-Veysseyre, diretta da P. Laubriet, Droz, Ginevra-Parigi, 1985-1996.

M. Minghetti, *Miei ricordi*, vol. I (1818-1848), L. Roux e C. Editori, Torino-Roma-Napoli, 1888.

G. Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo, con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Coi Tipi di Luigi Brambilla, Milano, 1858.

E. Montazio, *Adelaide Ristori, par Henri Montazio*, Michel Lévy frère, Parigi, 1855.

A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, riedizione a cura di A. Valoroso, Dino Audino Editore, Roma, 2005.

E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Tipografia Editrice L. Nicolai, Firenze, 1887.

T. Salvini, *Ricordi, aneddoti, impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, Fratelli Dumolard Editori, Milano, 1895.

G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Tipografia editrice L.F. Cogliati, Milano, 1904.

Dizionari e raccolte teatrali

Biblioteca ebdomadaria teatrale, o sia scelta raccolta delle più accreditate tragedie, commedie e drammi del teatro italiano, francese, inglese, tedesco e spagnolo nella nostra lingua voltate, Placido Maria Visaj, Milano, 1829-1855.

Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois, Ladvocat, Paris, 1822-1827.

Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois; traduits en français. Théâtre italien moderne, t. I, Rapilly Libraire, Paris, 1827.

Florilegio femminile, Presso l'editore G. B. Ferrando, Genova, 1840-1841.

Florilegio drammatico, ovvero scelto repertorio di componimenti teatrali italiani e stranieri, Borroni e Scotti, Milano, 1844-1857.

L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1895.

F. Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, coi tipi di Enrico Dalmazzo, Torino, 1860.

Cronologie e studi sull'arte teatrale

Histoire universelle du théâtre, t. VI, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875,* a cura di A. Royer, Paul Ollendorff Editeur, Parigi, 1878.

V. Alfieri, *Parere sull'arte comica*, SEB 27, Torino, 1995.

G. Battaglia, *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Tipografia di Vincenzo Guglielmini, Milano, 1845.

G. Bustico, *Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri,* Tip. Melfi e Joele, 1904.

G. Costetti, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Kantorowicz, Milano, 1893.

Id., *Il teatro italiano nel 1800: indagini e ricordi: con elenco di autori e loro opere,* Arnaldo Forni Editori, Bologna, 1978.

A. Dumas, *A' propos de l'art dramatique*, riedizione a cura di C. Schopp, Mercure de France, Parigi, 1996.

G. Mazzini, *Filosofia della musica*, riedizione a cura di A. Lualdi, Bocca, Milano, 1943.

G. Martinazzi, *Accademia de' Filodrammatici di Milano (già Teatro Patriottico). Cenni storici del socio ed attore accademico Giovanni Martinazzi*, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1879.

G.B. Niccolini, *Discorso sull'Agamennone d'Eschilo e sulla tragedia dei Greci e la nostra*, in *Opere di G.B. Niccolini*, vol.1, Le Monnier, Firenze, 1844.

A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805). Studi e ricerche del Dott. A. Paglicci Brozzi*, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1887.

G. Ricciardi, *Dei drammi storici*, Stassin et Xavier, Librairie pour les langues étrangères, Parigi, 1855.

A. Zappoli, *Delle opere di Gio. Battista Niccolini, discorso di Agamennone Zappoli dettato nel 1847*, Dalla società tipografica bolognese a spese dell'autore, Bologna, 1848.

Id., *Saggio sull'arte del recitare*, Tipografia della Volpe, Bologna, 1842.

Testi su Adelaide Ristori e il teatro italiano in Francia

Etude sur Mme Ristori Marquise Del Grillo, Bureau de la publication, Parigi, 1856.

F. Boissard, *Mme Ristori et le théâtre italien à Paris*, s.t., Parigi, 1859.

L. Fortis, *Adelaide Ristori nella sua vita*, estratto da «Vita italiana», s.n., s.d.

G. d'Heilly, *Le quatre-vingt ans d'une tragédienne – Rachel et Ristori*, in «La Revue», 15 gennaio 1902.

H. de Guerle, *A' Madame Adélaide Ristori*, Imprimé per E. Thunot et C., Parigi, 1861.

M. Trapadoux, *Mme Adelaide Ristori ses représentations aux Italiens et à l'Odéon*, Dentu Libraire-Editeur, Parigi, 1861.

T. V., *Le jubilé d'une grande artiste*, estratto da s.a., *Carnet historique et littéraire*, s.t., 1902.

Pièces teatrali

Camma, tragedia in tre atti di Giusppe Montanelli, Michel Lévy frère Editeur, Parigi, 1857.

Cassandra, tragedia, in *Opere scelte di Antonio Somma, edite per cura di A. Pascolato*, Stabilimento tipografico Antonelli, Venezia, 1868.

I baccanali di Roma, tragedia di Giovanni Pindemonte, Italia, 1849.

Il cittadino di Gand, dramma in quattro atti di Ippolito Romano, in *Biblioteca ebdomadaria teatrale*, (fasc. 511), Presso l'editore Barbini, Milano, 1866.

Il proscritto, dramma in cinque atti di Federico Soulié e Timoteo Dehay, P. M. Visaj, Milano, 1840.

Maria Stuarda, tragedia di Federico Schiller, traduzione del Cavalier Andrea Maffei, Per Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1843.

Pia de' Tolomei, in *Tragedie inedite di Carlo Marenco*, Felice Le Monnier, Firenze, 1856.

Studi drammatici di Savino Savini, Pei tipi di Gio. Bertolotti, Bologna, 1838.

Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti, 6 voll., Presso Leonardo Ciardetti, Firenze, 1824.

F. A. Bon, *L'addio alle scene*, in *Commedie inedite di Francesco Augusto Bon*, veneziano, vol. V, Per l'editore Pietro Manzoni, Milano, 1843.

P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina, commedia in tre atti*, in «Florilegio drammatico», ff. 120-121, Libreria Sanvito, Milano, 1873.

Id., *Giuditta, tragedia biblica*, Libreria Sanvito, Milano, 1859.

S. Pellico, *Francesca da Rimini, tragedia*, M. Guigoni, Milano, 1871.

S. Savini, *Richiami e reti*, Libreria Teatrale di Angelo Romei, Firenze, 1855.

Testi diversi

Dell'aiuto che si debbono reciprocamente le Università italiane. Nota del Dott. Savino Savini scritta per un'adunanza generale degli Scienziati convenuti in Firenze l'anno 1841, da tenersi nella sala de' Cinquecento del Palazzo Vecchio, e letta il 25 sett. alla Sezione di Fisica e Matematica, Pei tipi di F. Bencini all'insegna di Dante, Firenze.

Epistola di Lando ai giovani italiani. Libertà-uguaglianza-umanità, Presso di Pihan de la Forest, Parigi, 1835.

Il libro dei compromessi politici nella rivoluzione del 1831-1832, a cura di A. Sorbelli, Roma, Vittoriano, 1935.

Le réveil d'Italie, chant patriotique, paroles de M. Darou de Coubaltes, musique de Théodore Ritter, Parigi, 1859.

Savons l'Italie. Appel d'un garde-mobile au secours de l'Italie opprimée par Joseph Martin, du 5e bataillon, Chez tous les principaux libraires et chez l'auteur: caserne poissonnière, Parigi, s.d.

L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stab. Tipo-litografico, Perugia, 1865.

A. Dumas, *Viva Garibaldi! Una odissea nel 1860*, edizione italiana a cura di G. Pécout e M. Botto, Einaudi, Torino, 2004.

A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, Casa Editrice Sonzogno, Milano, 1930.

G. Giordani, *Intorno al Gran Teatro della Comune e ad altri minori in Bologna. Memorie storico-artistiche con annotazion*i, Soc. Tip. Bolognese e Ditta Sassi, Bologna, 1855.

E. Legouvé, *Un souvenir de Manin*, G. Sandré Editeur, Dentu Libraire, Paris, 1858.

G. Mazzini, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, *edizione diretta dall'autore*, vol. II, *Letteratura* – vol. I, Per cura degli editori, Roma, 1877.

G. Rajberti, *Il marzo 1848. Versi milanesi di Giovanni Rajberti*, Coi tipi di Giuseppe Bernardoni, Milano, 1848.

C. Romussi, *Le cinque giornate di Milano nelle poesie, nelle caricature, nelle medaglie del tempo*, Milano, Ronchi, 1894.

F.S. Salfi, *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto, ovvero riflessioni sopra alcune opinioni pregiudiziali alla pubblica o privata felicità fatta per occasione de' tremuoti avvenuti nelle Calabrie l'anno 1787 e seguenti*, Per Vincenzo Flauto, Napoli, 1787.

S. Savini, *Costituzioni della società drammatica nazionale. Progetto. Aprile 1847*, Bologna, 1847.

Stendhal, *Passeggiate romane*, Facchi, Milano, 1920.

N. Tommaseo, *Studi critici di Niccolò Tommaseo, Parte seconda*, Coi tipi di Giorgio A. Andruzzi, Venezia, 1843.

Bibliografia

Storiografia teatrale

Opere di sintesi e cronologie

Il teatro italiano, V, *Teatro dell'Ottocento*, 3 voll., a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino, 1981.

Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. II, *Il grande teatro borghese, Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, 2000.

S. Bajini (a cura di), *Due secoli, 1796-1996. Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Viennepierre Edizioni, Milano, 1996.

P. Bosisio, A. Bentoglio, M. Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma, 2010.

M. Calore, *Il teatro del Corso 1805-1944: 150 anni di vita teatrale bolognese tra aneddoti e documenti*, Lo Scarabeo, Bologna, 1992.

G. Cosentino, *L'Arena del sole*, Coi tipi Garagnani e figli, Bologna, 1903.

B. Gutierrez, *Il Teatro Carcano (1803-1914). Glorie artistiche e patriottiche, decadenza e resurrezione*, Casa Editrice Sonzogno, Milano, 1916.

C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, in *Teatro e spettacolo*, a cura di F. Angelini, Laterza, Roma-Bari, 1995.

J. Mongrédien, *Le théâtre Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, vol. VIII, 1829-1831, Symétrie, Lyon, 2008.

L. Sanguinetti, *Storia del teatro Re. 1813-1872*, in «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e Bollettino di statistica», 5, 1969.

O. Trebbi, *Il teatro Contavalli di Bologna: cronaca riassuntiva*, Zanichelli, Bologna, 1939.

R. Verti, *Il teatro Comunale di Bologna*, Electa, Milano, 1988.

Studi critici

Il secolo del teatro. Spettacoli e spettacolarità dell'Ottocento europeo, a cura di C. Sorba, numero monografico di «Memoria e Ricerca», 29, 2008.

In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882), a cura di P. Busi, Comune di Bologna, Bologna, 2004

L'histoire derrière le rideau. Ecriture scénique du Risorgimento, a cura di F. Decroisette, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle, a cura di J.-C. Yon, Nouveau Monde, Parigi, 2008.

Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque, a cura di I. Moindrot, Cnrs Editions, Parigi, 2006.

Lingua e lingue nel teatro italiano, a cura di P. Puppa, Bulzoni Editore, Roma, 2007.

Lo spettacolo nella Rivoluzione Francese: atti del congresso internazionale, Milano, 4-5-6 luglio 1989, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma, 1989.

Maschere italiane: i volti della commedia dell'arte, Giunti, Firenze, 2002.

Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy, numero monografico di «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2012.

Scene di fine Ottocento. L'Italia fin-de-siècle *a teatro*, a cura di C. Sorba, Carocci, Roma, 2004.

Sturm und Drang: scritti critici, a cura di N. Saito, Bulzoni, Roma, 1988.

Teatro e censura, a cura di A. Goldoni, C. Martinez, Liguori, 2004.

G. Antonini Trisolini, *Il teatro della rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna, 1984.

G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, CLUEB, Bologna, 1985.

E. Bellorini, *Disordini in teatro a Milano al tempo della repubblica cisalpina e italiana (1796-1809)*, in «Archivio storico lombardo», VIII, 1907, pp. 116-140.

P. Bevilacqua, *Teatro e dialetti*, Bulzoni, Roma, 2012.

P. Bigatto, R. Molinari, *L'attore civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano, Titivillus, 2012.

P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia: l'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990.

P. Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS Editions, Paris, 2017.

S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova, 2008.

M. Bury, H. Laplace-Claverie, *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX siècle*, PUPS, Paris, 2008.

M. Cambiaghi, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Bulzoni, Roma, 1996.

Ead., *«Rapida… semplice… teatra e feroce». La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.

L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma, 2006.

Ead., *Dentro e fuori dalle scene drammatiche: gli attori e le attrici della Repubblica Romana*, in «Studi (e testi) italiani», 31, 2013.

C. Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne : 1860-1914*, Albin Michelle, Parigi, 2008.

G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano: miti e condizionamenti*, Mursia, Milano, 1978.

L. Colombo, *La storia è donna: eroine, regine e rivoluzionarie nel teatro francese dell'Ottocento*, in «La questione romantica», 14, 2003, pp. 141-151.

C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna, 1964.

O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, UTET, Torino, 2008.

F. Doglio, *Teatro e Risorgimento*, Cappelli, Bologna, 1972.

C. Frigau-Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre italien : 1815-1848*, Champion, Parigi, 2014.

Ead., *«Escan d'Italia i barbari», Vico Bentivoglio, l'ultimo libretto di Piave*, in «Chroniques italiennes», 77/78, 2006.

M. Gavelli, F. Tarozzi, *Risorgimento e teatro a Bologna, 1800-1849,* Patron Editore, Bologna, 1998.

S. Geraci, *I comici italiani. La generazione "alfieriana",* in «Teatro e Storia», 2, 1989, pp. 215-243.

C. Giovanardi, *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Editori Riuniti, Roma, 2007.

O. Krakovitch, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906) : inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Paris, Archives Nationales, 2003.

Id., *Hugo censuré : la liberté au théâtre au XIXe siècle*, Calmann-Lévy, Paris, 1985.

R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Imprimerie centrale de l'ouest, La Roche sur-Yon, 1959.

G. Livio, *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto-Novecento*, Mursia, Milano, 1989.

C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e storia», 2, 1989, pp. 199-214.

Id., *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Teatro e storia», 2, 2010, pp. 85-109.

V. Monaco, *La repubblica del teatro: momenti italiani, 1796-1860*, Le Monnier, Firenze, 1968.

E. Monti, *Contributo ad uno studio sui libretti d'opera in Lombardia e sulla censura teatrale a Milano*, in «Archivio storico lombardo», 3-4, 1939, pp. 306-357.

G. Oliva, *Gustavo Modena tra teatro educatore e teatro nazionale*, in «Rivista di letteratura italiana», 3, 2007, pp. 81-95.

S. Pagani, *Il teatro milanese: cenni storici*, Ceschina, Milano, 1944.

A. Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Edizioni di pagina, Bari, 2007, pp. 189-213.

G. Cattanei, *Su alcuni testi del teatro del Risorgimento*, in R. Rebora, G. Cattanei, *Teatro e Risorgimento*, O.R.U.G., Genova, 1956.

J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino, 1985.

Id., *Sull'ali dorate. Il mondo musicale nell'Ottocento italiano*, Il Mulino, Bologna, 1992.

L. Sanguinetti, *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Pubblicazione a cura dell'Ufficio stampa del Comune di Milano, Milano, 1966.

Id., *Teatro Gerolamo*, in «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e Bolletino di statistica»,10-11, 1967.

G. Santato, *Il teatro patriottico italiano*, in *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, a cura di M. Richter, Accademia Olimpica, Vicenza, 1991.

R. Serpa, *Francesco Saverio Salfi. Teatro giacobino*, Palumbo Editore, Palermo, 1975.

C. Sorba, *Espaces urbains et constructions théâtrales dans l'Italie romantique* in *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, a cura di H.E. Bodeker, P. Veit, M. Werner, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2008, pp. 101-122.

Ead., *Il melodramma della nazione*, Laterza, Roma, 2015.

Ead., *La patria nei libretti d'opera verdiani negli anni '40*, in *La rivoluzione liberale e le nazioni divise*, a cura di P.L. Ballini, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 2000.

Ead., *Parigi 1841: l'età del teatro per gli occhi*, in *Pensare la contemporaneità*, a cura di P. Capuzzo, C. Giorgi, M. Martini, C. Sorba, Viella, Roma, 2012.

Ead., *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001.

Ead., *Teatro, politica e compassione.* Audience *teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in «Contemporanea», 3, 2009, pp. 421-446.

Ead., *To please the public. Composers and audiences in Nineteenth century Italy*, in «Journal of interdisciplinary history», 4, 2006, pp. 595-614.

B. Spaepen, «*Governare per mezzo della Scala*». *L'Austria e il teatro a Milano*, in «Contemporanea», 4, 2003, pp. 593-620.

E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'Ottocento. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Bulzoni, Roma, 1984.

A. Tylusinska, *Il teatro tragico in Polonia negli anni '50-'80 dell'Ottocento*, in «Nuovi quaderni del CRIER», VI, 2009, pp. 165-180.

A. Visconti, *Vecchi teatri milanesi*, Stabilimento Tipo-Litografico Stucchi, Ceretti & C., Milano, 1920.

A. Vitti, *Storie e storielle del teatro di prosa*, Casa editoriale Vecchi, Milano, 1926.

Testi sui teatranti

Appunti, notizie e varietà, in «Rassegna Storica del Risorgimento», IV, 1936, pp. 621-627.

Giuseppe Moncalvo, in «Achab», supplemento di «Scena. Rivista di teatro popolare», 1, 1981.

Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica, a cura di A. Petrini, Bonanno Editore, Acireale – Roma, 2012.

Scritti e discorsi di Gustavo Modena, a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1957.

Tommaso Salvini un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento, a cura di E. Buonaccorsi, Edizioni di Pagina, Bari, 2011.

M. Calore, *Agamennone Zappoli patriota e drammaturgo (1811-1853)*, in «Bollettino del Museo del Risorgimento», XLVIII, 2003.

Ead., *Gioacchino Napoleone Pepoli drammaturgo*, in «Strenna storica bolognese», XLI, 1991, pp. 87-102.

Ead., *Gioacchino Napoleone Pepoli drammaturgo e uomo di teatro*, in «Percorsi Storici», Serie Atti numero 1, 2012.

L. Cavaglieri, *Giuseppe Moncalvo: «attore politico rivoluzionario»?*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana, 1815-1870*, a cura di Q. Marini, Città del silenzio, Novi Ligure, 2013.

G. Cosentino, *Modena Lombardi e Vestri a Bologna*, Ditta Nicolai Zanichelli, Bologna, 1901.

A. Cottignoli, *Ottocento inedito: Savino Savini e la «Rivista Europea»*, in «Strenna storica bolognese», 34 1984, pp. 111-122.

Id., *Savini fra Tenca e Correnti*, in *Le metafore della ragione. Dante, Manzoni, Tenca*, Giardini editori e stampatori in Pisa e Agnano Pisano, Pisa, 1988, pp. 120-131.

G. Donateo, *Carolina Internari: la voce dell'Alfieri nel primo Ottocento*, Nuova Fortezza, Livorno, 1995.

T. Grandi, *Gustavo Modena, attore patriota*, Nistri-Lischi, Pisa, 1968.

C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena: teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma, 1971.

G. Natali, *Un patriota bolognese nel Risorgimento: Savino Savini*, in «Bollettino del Museo del Risorgimento», Bologna, 1, 1957.

G. Oliva, *Gustavo Modena tra teatro educatore e teatro nazionale*, in «Rivista di letteratura italiana», 3, 2007, pp. 81-95.

A. Sorbelli, *Una caratteristica figura bolognese del Risorgimento*, in «Rassegna storica del Risorgimento», vol. II, 1934, pp. 795-804.

T. Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, evviva l'Italia, evviva Verdi (1858-1861)*, Pisa, 2010.

Ead., *Il Palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma, 2000.

Storiografia

Dizionari e grandi opere

Dizionario biografico degli italiani, 90 voll. nel 2017, dalla lettera A alla lettera S, Roma, Treccani. Consultabile online all'indirizzo http://www.treccani.it/biografie/

Dizionario del Risorgimento nazionale: dalle origini a Roma capitale: fatti e persone, 4 voll.,a cura di M. Rosi, Vallardi, Milano, 1931-1937.

La Lombardia, a cura di D. Bigazzi, M. Meriggi, in *Storia d'Italia: le Regioni dall'Unità a oggi,* Einaudi, Torino, 2001.

L'Emilia-Romagna, a cura di R. Finzi, in *Storia d'Italia: le Regioni dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 1997.

M. Caravale, A. Caracciolo, *Lo stato pontificio da Martino V a Pio IX*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galassi, UTET, Torino, 1986.

G. Gavazza, *Bologna dall'età napoleonica al primo Novecento (1796-1918)*, in A. Ferri, G. Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bononia University Press, Bologna, 2005.

M. Meriggi, *Il Regno Lombardo-Veneto*, in *La grande storia di Milano: dall'età dei comuni all'Italia unita*, UTET, Torino, 2010.

Studi critici

Il Risorgimento: storia, interpretazioni e sguardo internazionale

Annali 22, *Storia d'Italia*, *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Einaudi, Torino, 2007.

Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità, a cura di A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Fuori d'Italia: Manin e l'esilio, a cura di M. Gottardi, Ateneo Veneto, Venezia, 2009.

Il mondo ci guarda. L'unificazione italiana nella stampa e nell'opinione pubblica internazionali (1859-1861), a cura di F. Cammarano, M. Marchi Le Monnier, Firenze, 2011.

Il Risorgimento visto dagli altri, a cura di G. Ferroni, M. Dillon Edizione di storia e letteratura, Roma, 2013.

L'Italie du Risorgimento. *Relectures*, a cura di C. Brice, G. Pécout, numero speciale di «Revue d'histoire du XIX siècle», 44, 2012.

Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini, a cura di A.M. Banti (con la collaborazione di P. Finelli, G.L. Fruci, A. Petrizzo, A. Zazzeri), Laterza, Roma-Bari, 2010.

Rileggere l'Ottocento. Risorgimento e nazione, a cura di M. L. Betri, Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Milano-Roma, Carocci, 2010.

Risorgimento *revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, a cura di S. Patriarca, L. Riall, Palgrave, MacMillan, London, 2012.

The Italian Risorgimento: *transnational perspectives*, a cura di O. Janz, L. Riall, numero speciale di «Modern Italy», 1, 2014.

G. Albergoni, *Sulla nuova storia del Risorgimento: note per una discussione*, in «Società e storia», 120, 2008, pp. 349-366.

A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

E. Bacchin, *Italofilia. Opinione pubblica britannica e Risorgimento italiano (1847-1860)*, Carocci, Roma, 2014.

A. De Francesco, *Generazioni risorgimentali. Alcune considerazioni a margine di un recente annale della Storia d'Italia Einaudi*, in *Generazioni familiari, generazioni politiche (XVIII-XX sec.)*, a cura di L. Casella, Bulzoni, Roma, 2010.

E. Desmons, *Le* Risorgimento *et la France*, in «Revue française d'histoire des idées politiques», 2, 2009.

R. Giusti, *Il problema politico italiano nella* «Revue des deux mondes», in «Archivio storico italiano», 141-142, 1993.

M. Isabella, *Il movimento risorgimentale in un contesto globale*, in *La costruzione dello stato-nazione in Italia*, a cura di A. Roccucci, Viella, Roma, 2012.

Id., *Rithinking Italy's nation building 150 years afterwards: the new* Risorgimento *historiography*, in «Past and Present», 217, 2012, pp. 247-268.

A. Körner, L. Riall, C. Brice, A.M. Banti, *Leggere la nuova storia del Risorgimento: una visione dall'esterno*, in «Storica», 38, 2007, pp. 91-140.

L. Mannori, *Il Risorgimento tra nuova e vecchia storia: note in margine ad un libro recente*, in «Società e storia», 120, 2008, pp. 367-379.

M. Meriggi., *Il Risorgimento rivisitato: un bilancio*, in *La costruzione dello stato-nazione in Italia*, a cura di A. Rocucci, Viella, Roma, 2012.

A. Morabito, *La construction nationale italienne dans le miroir français*, tesi di dottorato diretta da C. Brice, A. M. Banti, Université Paris Est e Università di Pisa, 2012.

R.J.M. Olson, *Art for a new audience in the Risorgimento: a meditation*, in «Journal of Modern Italian Studies», 2013, 2, pp. 211-224.

G. Pécout, *I maneggi di Parigi*, in *1860-1861: Torino, Italia, Europa*, a cura di W. Barberis, Archivio storico della città di Torino, Torino, 2010.

Id., *Il lungo Risorgimento: la nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Mondadori, Milano, 1999.

L. Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma, 1997.

S. Soldani (con D. Maldini Chiarito, P. Macry, A.M. Banti), *Le emozioni del Risorgimento*, in «Passato e presente», 75, 2008, pp. 17-32.

A. Toscano, *Vive l'Italie! Quand les français se passionnaient pour l'unité italienne*, Colin, Paris, 2010.

F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia, III, Dal primo Settecento all'unità*, Einaudi, Torino, 1973.

Il Risorgimento: momenti e protagonisti

1848 : scene da una rivoluzione europea, numero monografico di «Passato e presente», a cura di H.-G. Haupt e S. Soldani, 46, 1999.

L'Unitée italienne racontée, vol. 2, *Voix et imagines du* Risorgimento, a cura di L. Fournier-Finocchiaro, J.-Y. Frétigné Caen Cedex, Presses Universitaires de Caen, 2013.

La rivoluzione del 1831 nella cronaca di Francesco Rangone, a cura di G. Natali, Vittoriano, Roma, 1935.

Milleottocentoquarantotto. Torino, Italia, Europa, a cura di U. Levra, R. Roccia, Archivio storico della città di Torino, Torino, 1998.

Quando il popolo si desta. 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia, a cura di N. Del Corno, V. Scotti Douglas, Franco Angeli, Milano, 2002.

Universitari italiani nel Risorgimento, a cura di L. Pepe, CLUEB, Bologna, 2002.

Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile, a cura di B. Alfonzetti, M. Tatti, Donzelli Editore, Roma, 2011.

A. Arisi Rota, *I piccoli cospiratori: politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

R. Balzani, *I giovani del quarantotto: profilo di una generazione*, in «Contemporanea», 3, 2000, pp. 403-416.

U. Beseghi, *La formazione patriottica in Ugo Bassi: il quaresimale del 1840 in San Pietro a Bologna*, in «Rassegna storica del Risorgimento», maggio 1939, pp. 550-560.

A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione. I congressi degli scienziati in Francia e in Italia (1830-1848)*, Carocci, Roma, 2007.

Ead., *Femmes et* Risorgimento*: un bilan historiographique*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle», 44, 2012, pp. 115-125.

F. Della Peruta, *Mazzini e la Repubblica romana*, in *La Repubblica romana nel movimento europe*o *tra 1848 e il 1849*, Atti del Convengo internazionale di Studi, Roma, 1999, pp. 205-226.

Id., *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Edizioni Comune di Milano Amici del Museo del Risorgimento, Milano, 1998.

V. Ferrari, *Civilisation, laicité, liberté: Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Franco Angeli, Milano, 2009.

C. Fumian, *Il senno delle nazioni: i congressi degli scienziati italiani dell'Ottocento – una prospettiva comparata*, in «Meridiana», XXIV, 1995, pp. 95-124.

E. Francia, *1848. La rivoluzione del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2012.

L. Guidi, *Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale*, in «Studi storici», 2, 2000, 571-587.

M. Isabella, *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

A. Marangoni, *Bologna dall'8 agosto 1848 all'8 agosto 1849*, Cappelli, Bologna-Trieste, 1921.

E. Morelli, *Note sul biennio 1831-1832*, in *Studi in onore di Gioacchino Volpe*, voll. II, C. G. Sansoni Editore, Firenze, 1958.

O. Montenovesi, *I casi di Romagna (1845)*, in «Rassegna storica del Risorgimento», VII, 1921, pp. 389-426.

G. Natali, *Bologna dopo la Rivoluzione del 1831: conati liberali e misure reazionarie, 1832-1836, notizie e documenti inediti*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna, 1932.

Id., *I circoli politici bolognesi nel 1848-1849*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 2, 1938, pp. 180-191.

Id., *Il patriota bolognese Giuseppe Camillo Mattioli, 1817-1893: notizie biografiche e bibliografiche*, Stabilimento Tipografico Felsineo, Bologna, 1831.

Id., *Intorno ai moti del 1831 in Bologna*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna, 1931.

L. Nasto, *Le feste civili a Roma (1846-1848)*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 1999, pp. 315-338.

D. Orta, *Le piazze d'Italia: 1846-1849*, Comitato di Torino dell'Istituto per lo studio del Risorgimento Italiano, Torino, 2008.

L. Pepe, *Matematici italiani rifugiati politici nel Risorgimento*, in «Bollettino dell'Unione Matematica Italiana», 8, 1-A, 1998, pp. 389-405.

R. Price, *Le rivoluzioni del 1848*, Il Mulino, Bologna, 2004.

L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma, 2007.

M. Severini, *La primavera della nazione. La Repubblica romana del 1849*, Affinità elettive, Ancona, 2006.

S. Soldani., *Il ritorno della rivoluzione*, in *Storia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma, 1997.

M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2011.

F. Tarozzi, *Il contesto storico-sociale bolognese nella stagione del Risorgimento*, in «Percorsi Storici», Serie Atti numero 1, 2012.

Costruzione dell'identità nazionale e memorie del Risorgimento

Gli italiani e il tricolore. Patriottismo, identità nazionale e fratture sociali lungo due secoli di storia, a cura di F. Tarozzi, G. Vecchio, Il Mulino, Bologna, 1999.

I luoghi della memoria: personaggi e date dell'Italia unita, a cura di M. Isnenghi Laterza, Roma-Bari, 2011.

I luoghi della memoria: simboli e miti dell'Italia unita, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari, 1996.

I luoghi della memoria: strutture ed eventi dell'Italia unita, a cura di M. Insenghi, Laterza, Roma, 1997.

Immagini della nazione dell'Italia del Risorgimento, a cura di A.M. Banti, R. Bizzocchi, Carocci, Roma, 2002.

L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento, a cura di A. Ascenzi, L. Melosi, Leo S. Olschki Editore, 2005.

Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica dell'Italia unita, a cura di A. Arisi Rota, M. Ferrari, M. Morandi, Franco Angeli, Milano, 2009.

M. Baioni, *La "Religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Pagus Edizioni, Quinto di Treviso, 1994.

D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 2015.

A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2006.

Id., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal* XVIII secolo alla Grande Guerra, Einaudi, Torino, 2005.

U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazioni del Risorgimento*, Torino, 1992.S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

G. Pécout, *Quelques réflexions sur les héritages politiques du* Risorgimento *et le représentations de la nation italienne au tournant du siècle*, in «Revue des études italiennes», 1-2, 2001, pp. 5-16.

Id., *Le livre Cœur : éducation, culture et nation dans l'Italie libérale*, in E. De Amicis, *Le livre Cœur*, Edition rue d'Ulm, Parigi, 2001.

I. Porciani, *L'invenzione del medioevo*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol. IV, *Il medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 253-279.

Id., *La festa della nazione: rappresentazione dello stato e spazi sociale dell'Italia unita*, Il Mulino, Bologna, 1997.

S. Soldani, *Il medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol. IV, *Il medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 149-186.

A.-M. Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Il Mulino, Bologna, 2001.

B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, momenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Laterza, Roma, 1991.

G. Turi, S. Soldani, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1993.

Cultura, politica e società in Italia e in Europa nel lungo Ottocento

Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècle, a cura di C. Charle, D. Roche, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2002.

Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle, a cura di C. Charle, Editions de la rue d'Ulm, Parigi, 2004.

Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità, a cura di N. Del Corno, A. Porati, Franco Angeli, Milano, 2005.

Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo, a cura di V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo ETS, Pisa, 2013.

Italie : la présence du passé, numero speciale di «Vingtième siècle. Revue d'histoire», 4, 2008.

La storia culturale. Parabole di un approccio critico al passato, numero monografico di «Memoria e ricerca», a cura di R. Petri, A. Salomoni, Tommasini, 40, 2012.

Le mythe de Venise au XIXème. Débats historiographiques et représentations littéraires, a cura di C. Del Vento, X. Tabet, Presse universitaire de Caen, Caen, 2006.

Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècle, a cura di C. Charle, Champ Vallon, Seyssel, 2009.

Movimenti e confini. Spazi mobili nell'Italia preunitaria, a cura di L. Di Fiore, M. Meriggi, Viella, 2013.

Storia dell'editoria italiana contemporanea, a cura di G. Turi, Giunti, Firenze, 1997.

Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi, a cura di P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, Viella, Roma, 2012.

Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie, XVIe-XXe siècles, a cura di F. Decroisette, Presses Université de Vincennes, Saint-Denis, 1998.

M. G. Accorsi, *Le raccolte teatrali tra scena e lettura*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, a cura di M. G. Tavoni e F. Waquet, Patron, Bologna, 1997.

G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano, 2006.

Id., *Il patriota traditore. Politica e letteratura nella biografia del famigerato Pietro Perego*, Franco Angeli, Milano, 2009.

L. Avellini, F. Tarozzi, *Teatro e storia fra emancipazione politica e emancipazione di genere nell'Ottocento*, in «La questione romantica», 14, 2003, pp. 29-42.

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

C. Beretta, *Letteratura dialettale milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini ai giorni nostri*, Hoepli, Milano, 2003.

M. Calore, *Feste in piazza e opere in teatro. Considerazione sugli spettacoli del triennio giacobino*, in *Il tricolore dalla cispadana alla cisalpina. Il triennio giacobino. Atti del Convegno di studi storici per la celebrazione del bicentenario del Tricolore*, Aedes Muratoriana, Modena, 1998, pp. 245-265.

M.P. Casalena, *Biografie. La scrittura delle vite in Italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Mondadori, Milano, 2012.

C. Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2015.

L.M. Crisafulli, *Dramma storico e drammaturgia femminile in epoca romantica*, in «La questione romantica», 14, 2003, pp. 13-28.

F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano nel Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Franco Angeli, Milano, 2011.

G. Dottoli, *Italianisme et traduction en France au XIXe siècle*, in *Les traductions de l'italien en français au XIXe siècle*, 3 voll., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Parigi, 2004.

J.-D. Durand, *La storia dell'Italia in Francia*, in «Italia contemporanea», 2, 1996, pp. 755-773.

A. Fabiano, *La réception du théâtre d'Alfieri dans la presse théâtrale et littéraire française entre Révolution et Consulat*, in «Revue des études italiennes», 1-2, 2004, pp. 229-240.

S. Ferente, *Storici ed emozioni*, in «Storica», 43-45, 2009, pp. 371-392.

S. Ferrone, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali alfieriani», IV, 1985, pp. 185-198.

N. Gabriele, *Tra buona sociabilità e avanguardia patriottica. Censura teatrale e costruzione del consenso in età risorgimentale*, in «Memoria e Ricerca», 44, 2013, pp. 25-42.

V. Granata, *Politica del teatro e teatro della politica. Censura, partiti e opinione pubblica a Parigi nel primo Ottocento*, Unicopli, Milano, 2008.

L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in Rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna, 1999.

M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna, 2004.

A. Körner, *Per una svolta culturale e transnazionale*, in «Contemporanea», 10, 2007, pp. 308-312.

Id., *Politics of culture in liberal Italy: from unification to Fascism*, Routledge, London-New York, 2009.

M. Mancini, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali nell'Ottocento italiano*, Mondadori, Milano, 2007.

M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'unità,* Il Mulino, Bologna, 2011.

P. Milza, *L'immagine della storia italiana nei testi scolastici francesi*, in *L'immagine dell'Italia nei manuali di storia negli Stati Uniti, in Francia e in Germania*, a cura di A. Kelikian, P. Milza, F. Pingel, Edizioni della fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1992.

M. I. Palazzolo, *I libri, il trono, l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano, 2003.

Ead., *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Archivio Guido Izzi, Roma, 1990.

A. Pellegrino, *Effimere, virtuali, globali: note a proposito della recente storiografia sulle esposizioni universali*, in «Memoria e ricerca», 2017, 54, pp. 135-154.

R. Petri, *Sentimenti, emozioni. Potenzialità e limiti della storia culturale*, in «Memoria e Ricerca», 40, 2012, pp. 75-91.

G. S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1981.

A. Signorelli, *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano, 2015.

B. Toppan, *La réception d'Alfieri en France d'un siècle à l'autre*, in «Revue des études italiennes», 1-2, 2004, pp. 241-256.

G. Tortorelli, *I libri più letti del popolo italiano: un'inchiesta del 1906*, in Id., *Studi di storia dell'editoria italiana*, Patron, Bologna, 1989.

Id., *Tra le pagine. Autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*, Pendragon, Bologna, 2002.

H. Tronchon, *L'Italie dans les carnets d'Edgar Quinet*, in *Melanges de philologie, histoire et littérature*, Les presses français, Parigi, 1934.

J.-C. Vegliante, *Perception français de l'Italie et traduction de l'italien. Histoire d'un malentendu*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», 106, 1999, pp. 69-82.

Studi antropologici, sociologici

La voix et le geste. Une approche socio-culturelle de la violence socio-politique, a cura di P. Bourdin, M. Bernard, J.C. Caron, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2005.

J. Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.

C. Ruby, *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, La lettre volée, Bruxelles, 2007.

P. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Franco Angeli, Milano, 1989.

V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes, XVIIIe-XIXe* siècles, Rivage, Parigi, 1986.

Cataloghi mostre

Quand Alfieri écrivait en français. Vittorio Alfieri et la culture française, a cura di C. Del Vento, G. Santato, Bibliothèque Mazarine, Parigi, 2003.

Paolo Giacometti, Adelaide Ristori, diritto d'autore, diritto d'autrice, a cura di T. Viziano, Arti grafiche novesi, Novi Ligure, 1966.

Mostra dei costumi di Adelaide Ristori: donazione Marchese Giuliano Capranica Del Grillo al museo-biblioteca del Teatro Stabile di Genova, catalogo ufficiale, a cura di S. D'Amico, La Biennale, Venezia, 1967.

Un giorno nella storia di Bologna: l'8 agosto 1848, a cura di M. Gavelli, O. Sangiorgi, F. Tarozzi, Vallecchi, Firenze, 1998.

Ringraziamenti

In chiusura di queste pagine, dovuto e sincero si esprime il mio riconoscimento.

A Massimo Baioni, per la costante, generosa e minuziosa attenzione dedicatami. I suoi consigli e la sua vicinanza, anche umana, hanno certamente arricchito il mio lavoro.

A Xavier Tabet, per i consigli, le critiche costruttive e le proposte fattemi. L'entusiasmo che ha contraddistinto ogni suo intervento ha reso ancor più stimolante il coté francese di questo dottorato.

Ad Anna Tonelli e ai membri del Collegio, per le letture delle varie stesure della tesi, i relativi giudizi e suggerimenti, nonché per quanto condiviso nei nostri appuntamenti formativi.

Ai compagni di percorso che mi hanno preceduta e seguita, per aver condiviso entusiasmi e perplessità, scientifici e non. Un pensiero particolare a Marzia, per l'Amicizia, e a Giordano, per l'infinita disponibilità.

Agli amici di altre università riuniti a Pavia, per aver vissuto insieme il lavoro quotidiano tra le biblioteche della nostra città.

Ad Arianna Arisi Rota, per la fiducia e il sostegno dimostratimi negli anni degli studi magistrali, essenziale incoraggiamento a proseguire sulla via del dottorato.

Dedico questo lavoro a Fabio, presenza indispensabile dietro le quinte di questa tesi, e a Jacopo, il nuovo primo attore della mia vita.