



anno XV

numero 2

maggio-agosto 2017

il Cubo

il
996

Direttore

Marcello Teodonio

Direttore responsabile

Franco Onorati

Eugenio Ragni (caporedattore)

Lucia Maresca (segretaria di redazione)

Comitato di redazione:

Laura Biancini, Sabino Caronia, Claudio Costa, Elio Di Michele, Paolo Grassi, Franco Onorati, Davide Pettinicchio, Gabriele Scalessa, Cosma Siani, Alda Spotti

Autorizzazione del Tribunale di Roma, n. 178/2003 del 18/04/2003

Direzione e Redazione

Piazza Cavalieri di Malta 2 – 00153 Roma

tel. 06 5743442

www.centrostudibelli.it

Tutti gli articoli destinati alla rivista vanno inviati esclusivamente all'indirizzo mail:

redazione@centrostudibelli.it

non saranno presi in considerazione materiali inviati a indirizzi differenti

Abbonamenti:

Ordinario: € 60,00

Studenti: € 50,00

Sostenitore: € 80,00

Esteri (Paesi UE e Svizzera): € 90,00

Numeri arretrati: € 35,00 a numero (se disponibili)

I fascicoli non pervenuti devono essere reclamati esclusivamente entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

Modalità di pagamento:

Versamento dell'importo sul c/c postale n. 99614000 o accreditato su IBAN: IT43 T031 2705 0060 0000 6503 763 BIC: BAECIT2B (presso UGF Unipol Gruppo Finanziario, Filiale Roma Arenula), entrambi intestati a "Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli", specificando nome e indirizzo dell'abbonato.

Editore:

il cubo sas
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma
tel. 0639722422

www.ilcubo.eu

anno XV, numero 2, maggio-agosto 2017

ISSN 1826-8234

iscrizione ROC n. 17839

€ 25,00

SOMMARIO

<i>Li teatri de mó</i> di MARCELLO TEODONIO	5
<i>Lineamenti della scena teatrale di prosa in Italia al tempo di Belli</i> di DONATELLA ORECCHIA	7
<i>Gli spazi teatrali a Roma nella prima metà del XIX secolo</i> Immagini e trasformazioni attraverso le testimonianze dell'epoca di MONICA CAPALBI	21
<i>Belli e il teatro musicale nella Roma della Restaurazione</i> di GIORGIO MONARI	35
<i>Commedie nove, falsette e pantomime</i> Il teatro nella Roma dell'Ottocento dai burattini alla Compagnia Tacconi di GIULIO VACCARO	59
<i>'Na fetta de commedia a 'Nordinone</i> Il teatro nei sonetti di Belli di MARCELLO TEODONIO.....	75
<i>"Li teatri de mó"</i> Materiali illustrativi per la mostra su temi, luoghi e protagonisti del mondo del teatro ai tempi di Belli	97
<i>Tra passione ed esigenza morale</i> Il teatro nell'epistolario belliano di DAVIDE PETTINICCHIO.....	113
<i>Belli recensore/censore</i> di FRANCO ONORATI	129
<i>Il teatro nello Zibaldone di Belli</i> di EMILIO FLAVIANO GIURI	143

<i>Due commedie e un dramma tradotti dal francese da Belli</i> di LAURA BIANCINI	155
<i>Con disciplina ed onore</i> La lezione di Luca Serianni di GIULIO VACCARO	171
Cronache a cura di FRANCO ONORATI	
E a cche tte serve poi sto scrive e legge?	175
Altre voci per un'enciclopedia belliana	175
Dicono di noi	175
«In Aspre Rime»	176
Per Maria Teresa Lanza, in memoria	177
Recensioni	
<i>Er vangelo siconno Matteo</i> di G. Caterbi, a c. di L. Matt di SARA NATALE	179
LIBRI RICEVUTI a cura di LAURA BIANCINI.....	183

Li teatri de mó

DI MARCELLO TEODONIO

La chiave più autentica della poesia di Belli (in questo davvero analoga a quella di Dante) consiste nella capacità di essere sempre tutta dentro la realtà (l'ottica del «monumento»), che viene ritratta con assoluta scrupolosità e attendibilità, e al tempo stesso di rappresentare quella stessa realtà in una prospettiva metaforica di grandi intuizioni esistenziali: in questo consiste e si alimenta il suo «dramma», il suo comico tragico, la sua lingua «abietta e buffona», il suo «umorismo», per usare la formula di un grandissimo, Luigi Pirandello, che, controcorrente ai suoi tempi, inserì Belli nello strettissimo numero degli autori non comici ma appunto «umoristici». Il tema del teatro, e cioè della rappresentazione, tanto realistica quanto metaforica, della realtà è dunque centrale nella scrittura di Belli che, come sempre, riesce a sintetizzarlo nei suoi versi: e stavolta il verso è tratto dal sonetto *Perzona che lo pò ssapè*, in cui il parlante, dopo aver assicurato l'immaginario interlocutore che per quel Carnevale il papa aveva autorizzato le maschere, dichiara che la cosa migliore che si possa fare è proprio quella di mascherarsi, perché soltanto *co la mmaschera sur gruggno / ar meno se pò ddi la verità*: solo lo straniamento della maschera consente di guardare «a ggruggno a ggruggno» la Verità.

Si ricordi poi che all'epoca il teatro era uno spazio fondamentale per la vita di Roma, frequentato da tutti i ceti sociali, espressione coerente del contesto tipico e irripetibile di quella città, «dove le scenografie delle cerimonie pubbliche religiose (tra cui quelle grandiose della Settimana Santa) e laiche (su tutte il Carnevale) segnavano il calendario della vita di ognuno».

Il tema del teatro nei sonetti di Belli è dunque centrale e questo numero della rivista – che pubblica i contributi del convegno su Belli e il teatro organizzato nel 2016 dal nostro Centro Studi insieme all'Archivio Storico Capitolino di Roma – lo affronta nella complessità delle questioni e ne rappresenta a oggi la sintesi più completa e organica.

Alla ricca e documentata introduzione generale della situazione del teatro in Italia ai primi dell'Ottocento, curata da Donatella Orecchia, seguono l'analisi di Monica Capalbi sugli spazi teatrali a Roma nella prima metà del XIX secolo (una ricostruzione che unisce dati urbanistici, architettonici, istituzionali) e quella di Giorgio Monari dedicata al teatro musicale (da ricordare le frequentazioni di amicizia di Belli con Donizetti, Piave e Verdi). L'analisi di Giulio Vaccaro sul teatro popolare (e dialettale) nella Roma dell'Ottocento, dai burattini alla Compagnia Tacconi, completa il quadro.

Questi quattro saggi, nei quali peraltro i riferimenti a Belli sono costanti, rappresentano la trama in cui collocare gli affondi specifici e "interni" a Belli: una antologia dei sonetti su tutti gli aspetti della questione, scelta effettuata da chi scrive questa nota, che parte dalla constatazione che «la quantità di materiale presente nelle scritture di Belli, in dialetto e in lingua, relativamente al tema del teatro è talmente vasta da rendere impossibile qualsiasi relazione che ne possa esaurire la complessità degli aspetti»; l'indagine sulla presenza del tema nelle altre carte, private e pubbliche, di Belli: le lettere, affidate al massimo studioso di quell'epistolario, Davide Pettinicchio; gli scritti critici del Belli "giornalista", curati da Franco Onorati; le pagine oggi ancora inedite, e dunque per la prima volta compulsate, dello *Zibaldone*, curate da Emilio Flaviano Giuri. Da ultimo l'analisi di Laura Biancini, massima studiosa della questione dei rapporti tra Belli e il teatro, sui tre testi teatrali italiani di Belli (traduzioni dal francese), due commedie e un dramma.

L'insero a colori vuole documentare la mostra organizzata, in occasione del convegno, all'Archivio Storico Capitolino, che ripercorre temi, luoghi e protagonisti del mondo del teatro ai tempi di Belli.

Questo numero dunque prosegue in alcuni impegni del nostro Centro Studi: unire rigore della ricerca e chiarezza delle esposizioni; dare spazio a studiosi di tutte le età; proporre itinerari di ricerca originali e fondanti.

Voglio infine concludere con un doveroso omaggio al caro Luca Serianni, che ci onoriamo di avere come socio del nostro Centro Studi: come è noto, il professore ha terminato il suo formidabile percorso di docente con una lezione alla Sapienza; alla folla riunita all'Università si è voluto idealmente associare anche tutto il Centro Studi affidando il saluto a Giulio Vaccaro, nostro socio già allievo di Luca Serianni.

Lineamenti della scena teatrale di prosa in Italia al tempo di Belli

DI DONATELLA ORECCHIA

Una premessa: la definizione del campo. Occuparsi del teatro italiano della prima metà dell'Ottocento e fino al 1863, anno di morte di Belli, significa affrontare un arco storico ampio, solcato da alcune importanti cesure, ma con una delimitazione di campo finale chiara e netta: l'Unità di Italia coincide infatti anche con la chiusura di una stagione della storia, non solo politica e civile, ma anche artistica, che aveva visto fra l'altro coinvolti molti attori a partire dai moti del 1848-1849. Il 1861 è poi anche l'anno in cui muore Gustavo Modena, fra le personalità più significative del teatro italiano del primo Ottocento, emblema di una modalità di essere *attore* e *autore* della propria opera e artista fortemente radicato nel contesto politico e nella lotta civile dei suoi tempi; un modello che poi, in epoca post risorgimentale, andrà via via scomparendo. Il teatro verso cui si avvia l'Italia post unitaria, sebbene affondi le proprie radici nei decenni precedenti, si configurerà infatti, complessivamente, in modo profondamente diverso rispetto a quello di inizio secolo, sia nelle forme organizzative e produttive sia in quelle formali e stilistiche sia, ancora, nel rapporto con la società, la cultura, il pubblico. Sarà il teatro così detto del Grande Attore a occupare d'ora innanzi, e fino agli inizi del XX secolo, lo spazio reale e immaginario della teatralità ottocentesca e saranno protagonisti come Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e poi Giovanni Emanuel, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Ermete Novelli, Ermete Zacconi e altri ancora a dare concretezza a una forma attoriale dalla forte identità autoriale e artistica.

Forse proprio per la sua grande fortuna in Italia e all'estero e per il prestigio che i suoi protagonisti seppero conquistarsi anche fuori dai confini del linguaggio della scena, il secondo Ottocento teatrale ha in parte offuscato la memoria del primo periodo del secolo.¹

Il Teatro, tanti teatri. Innanzitutto la pluralità. Nel guardare alla scena teatrale del primo Ottocento italiano si è costretti ad abbandonare immediatamente l'idea di omogeneità e di uniformità e riconoscere nella molteplicità delle forme, nelle commistioni dei linguaggi, negli elementi di plurilinguismo, nella diversificazione degli spazi e dei pubblici la reale identità polimorfa e policentrica di questo periodo.² La vita spettacolare del primo Ottocento in Italia si articola infatti in più spazi (edifici teatrali, piazze all'aperto, saloni pubblici, teatrini popolari; nei centri urbani e nelle periferie), in più forme (non solo opera lirica e prosa, ma anche una vasta e varia spettacolarità: circo, recite popolari, carnevali e processioni in piazza, spettacoli di burattini, marionette e pupi etc.), in più lingue dialettali e non, di fronte a un pubblico vario per estrazione sociale e per modalità di fruizione delle rappresentazioni.

Roma è emblematica rispetto a una realtà diffusa in gran parte della Penisola: per numerosità e varietà degli spazi e delle attività che qui si svolgono, innanzitutto. E di ciò Belli è testimone attento e vivace. Nel sonetto *Li teatri de Roma*, del 15 gennaio 1832,³ per esempio, ricorda gli otto principali spazi scenici della capitale: oltre al Tordinona (massimo teatro d'opera della città, ristrutturato dai duca di Torlonia che lo ri-

1. Negli ultimi anni si è assistito a un ampliarsi degli studi su questo periodo, sia complessivi, sia monografici, come avrò modo di mettere parzialmente in luce nelle pagine che seguono. Nell'estrema sintesi di queste mie considerazioni non sarà tuttavia possibile dare conto di tutti gli aspetti storici e storiografici e di tutte le ricerche condotte sul campo. Segnalo qui in nota che, nell'impostazione di fondo, il mio approccio segue da vicino la lezione di Claudio Meldolesi, da un lato e di Gigi Livio, dall'altro.

2. Rimando ad alcuni studi che hanno messo in particolare in rilievo questo aspetto: C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991; C. MELDOLESI, *L'età degli avvenimenti romantici in Italia*, in *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, a c. di R. Alonge, G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000; P. BOSISIO, A. BENTOGGIO e M. CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010; S. GERACI, *Destini e retrobotteghe. Teatro italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010.

3. G.G. BELLI, *Li teatri de Roma*, 15 gennaio 1832, in *Id.*, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998 (d'ora in avanti indicato come *Sonetti*), n. 343.

nominarono Teatro Apollo⁴), all'Argentina (che aveva ripreso l'attività nel 1830), al Valle, al Pallacorda⁵ e al Pace, all'Alibert (con i suoi grandi spettacoli coreografici); a Roma proliferano anche i teatrini per marionette (il Fiano e l'Ornani per esempio), dove si alternano Cassandrino di Filippo Teoli, Rugantino,⁶ Tartaja e soprattutto Pulcinella. Ovviamente un Pulcinella romanizzato. «Checca, sei stata mai ar teatrino/ de bburattini in der palazzo Fiano?/ Si vvedi, Checca mia, tiengheno inzi- no/ er naso com'e nnoi, l'occhi e le mano./ C'è ll'Arlecchin-batocchio, er Rugantino,/ er Tartaja, er Dottore, er Ciarlatano:/ ma cquer bocchet- to poi de Casandrino,/ nun c'è un cazzo da dí, ppare un cristiano».⁷

Molti teatri aprono in questi anni anche in piccoli centri urbani, perché l'amministrazione comunale possa avere la sua sala che sia un simbolo della città, oppure per esigenza di gruppi di potere locali, aristocratici e borghesi: si tratta per lo più di edifici teatrali in forma di palazzi, che spesso mutuano le forme architettoniche dei teatri del Settecento. Non sempre queste operazioni "politiche" corrispondono all'esigenza di un teatro reale, né l'accrescersi di un bisogno di spettacoli d'intrattenimento e l'allargarsi delle logiche del mercato corrispondono a un elevarsi della qualità delle produzioni. Tant'è vero che poi in questi spazi accade di tutto: spettacoli di lirica e di prosa, accanto a forme di intrattenimento vario, feste, balli, spettacoli circensi, di mnemotecnica e prestidigitazione.⁸

E qui si colloca un primo aspetto che è interessante sottolineare: la coabitazione porta alla promiscuità e induce, per esempio, l'opera lirica ad assimilare abitudini altre, a sfondare i propri argini fino a presentare spettacoli «con eclettiche campionature di tutti i generi di intrattenimento», «cosa che, in ultima analisi, rafforzò anche la competitività dei nostri artisti rispetto ai colleghi d'oltralpe che, a dispetto della poetica romantica, continuarono a tener distinti gli spettacoli d'élite».⁹ La *serata* (e non il singolo spettacolo) è spesso l'unità di misura base e

4. Id., *Li teatri de mó*, 20 gennaio 1833, in *Sonetti*, n. 793.

5. Il Pallacorda «la ppiù bbella/ de tutti li teatri che ssò uperti:/ tra tanta frega de sturioni asperti/ nun fuss'antro la Ggiobba e Ccatinella!»: Id., *Li commedianti de cuell'anno*, 2 febbraio 1832, in *Sonetti*, n. 391.

6. Cfr. Id., *Er diavolo*, 22 novembre 1932, in *Sonetti*, n. 474.

7. Id., *Li bburattini*, 22 novembre 1831, in *Sonetti*, n. 256.

8. Ne parla anche il Belli per esempio a proposito dell'Argentina, detta anche «Argentinaccia», dove, com'egli ricorda in *Li ggiochi d'Argentina* o in *La momoriosa*, si tengono spettacoli di mnemotecnica e di prestidigitazione.

9. MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., p. 117.

può essere composta da numeri di provenienza, tipologia e qualità davvero eterogenee. Nel 1842, per fare un solo esempio, al teatro Re di Milano, Gustavo Modena declama versi di Dante, brani dell'*Adelchi* e, alla fine, della serata il pubblico può ammirare l'esibizione del siciliano Pugliesi «geniale calcolatore». ¹⁰ Ci sono poi dei dettagli linguistici che possono essere utili a inquadrare il fenomeno di promiscuità: l'espressione «si recita» veniva spesso usata sui manifesti tanto degli spettacoli di prosa quanto della lirica, così come il termine «attore» veniva usato sia per l'attore di prosa sia per il cantante lirico. ¹¹

La vita spettacolare nei primi decenni dell'Ottocento è insomma un intreccio promiscuo ma è anche, d'altra parte, un alternarsi di «miseria e di palazzi». ¹² Mentre proliferano, infatti, gli spazi e mentre l'opera lirica comunque fiorisce (sono gli anni di Bellini, di Donizetti, di Rossini e poi di Verdi ¹³), buona parte del teatro di prosa regredisce fin quasi alla miseria. Ed è una miseria economica, innanzitutto, che si fa povertà di pensiero e di proposta artistica, per lo più appiattita sulle esigenze di distrazione di un pubblico conservatore. È una miseria che coinvolge e condiziona tanto i saltimbanchi quanto gli artisti più famosi, spingendo tutti a una offerta sempre più ampia e varia di spettacolo, di fronte a richieste sempre più diffuse per un intrattenimento sempre meno caratterizzato dalla ricerca artistica. ¹⁴

10. A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 27-28. Rinvio anche ai numerosi esempi riportati in BOSISIO, BENTOGGIO e CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, cit.

11. D'altra parte il percorso stesso di Belli è la testimonianza di questa vicinanza e questo intreccio di mondi e di culture: spettatore appassionato di opera lirica così come di teatro dei burattini e di prosa, filodrammatico egli stesso e amico di cantanti, impresari e attori che per lo più conosce a casa di Jacopo Ferretti, traduttore di drammi francesi, Belli ben sintetizza la varia teatralità del suo tempo. Su Jacopo Ferretti (librettista di Rossini per *La Cenerentola* e di Donizetti) cfr. *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*. Atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996, a c. di A. Bini e F. Onorati, Milano, Skira, 1999. Sul tema della teatralità trasversale e diffusa di primo Ottocento e la sua influenza sui percorsi di letterati e uomini di cultura, rinvio anche al ricco e articolato saggio di Marzia Pieri su Niccolò Tommaseo: M. PIERI, *Tommaseo e il fantasma dell'Opera*, in «Atti Acc. Rov. Agiati», 2004, ser. VIII, vol. IV, A, fasc. II, pp. 261-88.

12. MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit.

13. Belli, come si sa, fu molto vicino al mondo della lirica e del melodramma musicale, più che alla prosa. Frequentò assiduamente la casa di Ferretti dove conobbe molti artisti (cantanti, musicisti e compositori) legati a quel mondo. Fra gli altri: Giovanni David, Henriette Lalande, Giuseppina Ronzi, Giuditta Grisi, Maria Malibran. Di loro scrive in numerosi sonetti.

14. MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., p. 104 e sgg.

Perché allora nell'arco di cinquant'anni la scena della prosa riuscirà a riaffermarsi con tanta forza da superare i confini nazionali? Perché negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento i principali attori nostrani saranno accolti nei teatri di prosa di tutto il mondo e riconosciuti fra gli artisti più importanti della scena internazionale?

Un periodo di crisi e di transizione per il teatro di prosa. I primi venti anni dell'Ottocento sono, per il teatro di prosa italiano, un periodo di transizione e di sperimentazione, nel quale convivono e si intrecciano sistemi di organizzazione e di produzione diversi, sempre all'interno di una prevalente dimensione festiva dell'evento spettacolare e in un contesto, come si è detto, di miseria del teatro.

Individuo, sulla scorta degli studi più attenti alla storia di questi anni della scena italiana, tre ambiti in cui è particolarmente evidente la coabitazione e l'intreccio delle differenze: a) il sistema produttivo (l'antico teatro delle maschere coabita con il teatro basato sul repertorio composto da testi drammatici); b) le compagnie (le compagnie di giro coesistono accanto ad alcune esperienze di compagnie privilegiate stabili); c) il repertorio (il repertorio settecentesco di Alfieri e Goldoni si alterna con una nuova drammaturgia, spesso drammatico spettacolosa. Si tratta complessivamente di intrecci che caratterizzano la lunga transizione che accompagna un teatro in crisi verso un graduale riscatto a partire dagli anni Trenta e poi, in modo più deciso, alla fine degli anni Quaranta.

In estrema sintesi riprendo i tre ambiti indicati per tracciare qualche linea quadro.

a) *Il sistema produttivo.* A poco a poco, nel corso dei primi due decenni dell'Ottocento, il teatro delle maschere, ancora vivo alla fine del Settecento, scompare per lasciare il posto a compagnie nelle quali i comici assumono le parti di un repertorio eclettico, «per lo più messe in varianti anonime di *fabulae* basate sui generi di maggior successo [...]: fiabe con maschere si alternavano a tragedie, drammi storici, azioni spettacolose e commedie di oscuri autori francesi». ¹⁵ Non è raro il caso di attori che recitano ora in maschera e ora con i nuovi "impieghi" (presto detti ruoli): compaiono negli elenchi delle compagnie attori che recitano in più impieghi (per esempio *primo uomo* e *tiranno*) oppure

15. C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 16.

ora come *tiranno* ora come Pantalone.¹⁶ Il nuovo sistema dei ruoli, che solo in seguito diventerà la regola produttiva, organizzativa e artistica del teatro di prosa ottocentesco, nasce dunque dall'esigenza di permettere il passaggio da un sistema all'altro; ossia ha origine dalla necessità delle compagnie di predefinire una modalità codificata che permetta l'attribuzione delle nuove parti in repertorio agli attori presenti in organico. Ogni ruolo si definirà presto come un contenitore virtuale di parti: ciò semplificherà da un lato la distribuzione delle parti stesse fra i comici e dall'altro la loro resa scenica.

Quando, verso gli anni Trenta, gli organici delle compagnie si saranno ormai assestati su una media di venticinque elementi, si sarà andata anche perfezionando la loro divisione in ruoli (prima donna, seconda donna, madre, servetta, ingenua, primo attore, tiranno, attor giovane etc.) che costituirà da allora la colonna vertebrale del sistema organizzativo produttivo e artistico delle compagnie e che, solo a inizio Novecento, comincerà a essere messa in discussione.¹⁷ In base al ruolo si verrà scritturati, si riceverà la paga; in base al ruolo si divideranno e si assegneranno le parti fra gli attori; in relazione alla tradizione recitativa che al ruolo attiene, poco per volta e sempre più, gli attori imposteranno le individuali scelte formali. Il ruolo sarà il limite oltre il quale l'attore non potrà andare, il perimetro oltre al quale non gli si potrà chiedere di andare. Per questo motivo la messa in discussione del sistema dei ruoli a inizio Novecento sarà anche il segno che il vecchio sistema produttivo e organizzativo sta scricchiolando.

b) *Le compagnie*. Se dunque è questa la "regola" che permette di traghettare il teatro d'inizio secolo da un sistema produttivo a un altro, la cellula madre della vita artistica del teatro di prosa ottocentesco è certamente la compagnia di giro e capocomicale. In un Paese diviso politicamente, non esiste una stabilità, se non nelle rare esperienze delle compagnie privilegiate: le compagnie di giro cambiano piazza quasi ogni giorno, a meno che non si trovino in grandi centri urbani dove possono prolungare un poco la permanenza, a patto di mutare il repertorio, vivono ad incasso e spesso al limite della miseria. La conduzione, nonché la responsabilità economica e artistica, è per lo più del

16. Cfr. M.I. ALIVERTI, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1815)*, in «Teatro Archivio», n. 8, 1984, p. 193.

17. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit.; D. ORECCHIA, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attore*, in «Acting Archives Review», vol. 3, 2012, pp. 85-110.

capocomico: è lui a sostenere economicamente le *tournées*, a fare i contratti, a definire le paghe, a dividere le parti fra i suoi attori, ma anche ad assolvere le funzioni di direttore artistico in scena. In un teatro povero, è più pratico e meno dispendioso unificare le funzioni in un'unica figura. Nelle compagnie, almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento, prevale ancora il modello familiare: poi, le primarie in particolare, tenderanno a differenziarsi e a dividere le generazioni, anche perché spesso non saranno più i figli d'arte a dirigerle, bensì attori borghesi o provenienti dalle filodrammatiche.¹⁸

Diverso è il caso delle compagnie privilegiate che, pur essendo poche, rappresentano un importante modello alternativo di organizzazione e di produzione: finanziate, stabili, talvolta con un direttore che non coincide con il capocomico. Ricordiamo la Vicereale di Milano (1807-13), dove recitarono fra gli altri Giuseppe De Marini, Paolo Belli-Blanes e Anna Fiorilli Pellandi e fu capocomico Salvatore Fabbrichesi;¹⁹ piccole realtà come la Reale di Napoli (1816-1824) oppure, a Roma, la Compagnia di Luigi Vestri stipendiata dal duca di Torlonia; e, infine, la più importante e duratura, la Reale Sarda (1820-1855), protetta e finanziata dalla dinastia dei Savoia, alla cui guida si susseguirono come direttori Gaetano Bazzi, Domenico Righetti e Francesco Righetti e che ebbe fra i suoi attori Vincenzo Monti, Carlotta Marchionni, Domenico Righetti, Amalia Bettini, Luigi Vestri, Adelaide Ristori, Giuseppe De Marini. L'influenza del teatro privilegiato, lo ha scritto con limpidezza Claudio Meldolesi, fu essenzialmente ideologica, tanto che a questo teatro, che pure era limitato a poche esperienze, venne data la delega della teorizzazione: primo fra tutti, il sopravanzare del valore del testo sull'azione scenica degli attori (l'equazione che perdurerà a lungo di *testo uguale cultura, spettacolo uguale aneddotica*²⁰ risale a questi anni) e l'affermarsi delle istituzioni pedagogiche.

c) *Il repertorio*. I primi decenni dell'Ottocento sono caratterizzati, da un lato, dall'affermarsi di una drammaturgia in cui prevalgono «com-

18. Già a proposito degli anni Venti, Francesco Righetti notava che molti primi attori non erano più figli d'arte e provenivano spesso dalle filodrammatiche, a differenza delle prime donne per lo più ancora figlie di comici. Fra i primi Righetti ricorda: Demarini, Vestri, Morrocchesi, [Giacomo] Modena, Prepiani, Tessari, Boccomini, Verzura, i due Righetti, Alberti, Miutti, Catinelli, Domeniconi, Calamari, Bon, Borghi: F. RIGHETTI, *Studj sull'arte drammatica*, Torino, Alliana e Paravia, 1834, II, p. 100.

19. Cfr. A. BENTOGGIO, *L'arte del capocomico*, Roma, Bulzoni, 1994.

20. MELDOLESI, TAMJANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit.

medie d'intrigo, drammi storici, di sentimento [...] azioni sceniche di argomento storico-mitologico-allegorico»,²¹ ma anche farse (che spesso chiudevano la serata); dall'altro, dal permanere del repertorio settecentesco legato ad Alfieri²² e Goldoni, in particolare riproposto da alcuni primattori.

Quanto al repertorio più diffuso, deve essere segnalata innanzitutto la centralità del tema della famiglia e della crisi del suo modello tradizionale. Zona in gran parte non toccata dal melodramma (che tendeva a innalzare i conflitti domestici a livelli mitici, ma non sapeva teatralizzarne la fenomenologia sociale), la crisi del vecchio modello di famiglia patriarcale venne infatti a nutrire la scena inventando situazioni paradigmatiche, in cui quel modello era mostrato sì nel suo anacronismo, ma anche nella possibilità di perdurare riconciliandosi con le spinte alla modernizzazione, in finali tanto edificanti quanto rasserenanti.²³ Buona parte di questi testi sono riadattamenti e traduzioni di opere francesi e si articolano, muovendosi fra tragedia, commedia e dramma, per lo più in tre sotto-generi: didattico, sociale-civile e intimista-sentimentale.

Oltre a questo repertorio, come si è detto, sopravvive il riferimento alla drammaturgia di Goldoni e soprattutto di Alfieri. E, a proposito di questo secondo, è necessario ricordare che sono proprio alcuni attori della generazione che apre il XIX secolo (come De Marini, Belli Blanes, Morrocchesi, Canova, Francesco Righetti, Vestri, per far i nomi più

21. ALIVERTI, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1815)*, cit., pp. 186-87. Per il repertorio in voga a inizio del XIX sec. si può fare riferimento alla raccolta *Il teatro moderno applaudito: ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico-critiche e del giornale dei teatri di Venezia*, 61 voll., Venezia, Antonio Fortunato Stella stampatore, 1796-1801.

22. Rinvio a S. FERRONE, *Fortuna dell'Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali Alfieriani del Centro nazionale di studi alfieriani», n. 4, 1985, pp. 185-98.

23. Emblematico in questo senso è per esempio *L'Ajo dell'imbarazzo* di Giovanni Giraud, da cui poi Ferretti trasse il libretto per l'opera buffa di Donizetti. Cfr. *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a c. di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, t. I (G. GIRAUD, *L'Ajo nell'imbarazzo*, A. NOTA, *La fiera*, F.A. BON, *Ludro e la sua gran giornata*. In appendice: *Organizzazione, messinscena, recitazione e teorie del teatro*). Per la tragedia cfr. *La tragedia dell'Ottocento*, a c. di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, t. I (F. SALFI, *Virginia bresciana*, V. MONTI, *Caio Gracco*, U. FOSCOLO, *Atace*, G. LEOPARDI, *Pompeo in Egitto*, S. PELLICO, *Francesca da Rimini*, A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola, Adelchi*).

importanti) che, passati tutti dalla drammaturgia di Alfieri, trovano, proprio attraverso il suo *exemplum*, il modo per assumersi la responsabilità di riscattare la dignità dell'arte drammatica.²⁴ Si tratta di attori che, in gran parte di provenienza filodrammatica, non sempre direttamente e non solo recitando Alfieri, ma ispirandosi alla sua drammaturgia, riusciranno a dare segnali importanti al teatro professionistico: la necessità di un riscatto dalla miseria, una attenzione maggiore alla dignità dell'arte drammatica, alla tensione etica del proprio mestiere. Certo non potranno determinare una reale svolta e pertanto una gran parte di loro vivrà drammaticamente il proprio tempo, ma apriranno la strada alla generazione successiva che si imporrà sulle scene negli anni Trenta.

Scansioni e cesure. E poi Gustavo Modena. Una prima cesura della storia che succintamente stiamo raccontando è attestabile, appunto, verso gli anni Trenta. L'abbandono dell'impegno nella produzione drammaturgica da parte dei pochi scrittori italiani che, per quanto limitatamente, nei primi decenni del secolo avevano alimentato il repertorio a disposizione delle compagnie (Giraud, Pellico, Dall'Ongaro, Nota; e poi Foscolo, Manzoni,²⁵ Monti, Niccolini, che scrissero tuttavia più per la lettura che per la scena) costringe il teatro a far leva su altre risorse. Da un lato, una nuova ondata di testi tradotti dal francese (e spesso tradotti dai comici stessi²⁶) invade i repertori delle compagnie; dall'altro, il tramonto della tradizione e del modello classicista crea incertezze e confusioni. Del primo fenomeno e dello scontento che crea fra gli attori, è diretta testimone, fra le altre, anche Amalia Bettini alla

24. S. GERACI, *Comici italiani: la generazione "alfieriana"*, in «Teatro e storia», a. IV, n. 2, 1989, pp. 215-43; ID., *Alfieri in sala prove*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive, e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*, a c. di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997; A. BARSOTTI, *Alfieri e la scena da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001; M. CAMBIAGHI, «Rapida... semplice... tetra e feroce». *La tragedia alfieriana in scena tra otto e novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

25. Rinvio a questo proposito a C. MOLINARI, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», 1986, n. 1, pp. 77-93.

26. Fra gli attori, per esempio, Gustavo Modena: rinvio a M. CAMBIAGHI, *Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in *Ripensare Gustavo Modena: attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a c. di A. Petrini, Acireale, Bonanno, 2012, pp. 11-24. Anche Belli fu traduttore e adattatore di testi drammatici francesi: «*I finti commedianti*, "farsa presa liberamente dal Francese", *I fratelli alla prova*, "Dramma del signor Pelletier de Volméranges", *Il tutor pittore*, "Commedia tolta dal Francese, ed accomodata all'uso del Teatro Italiano"», in T. TOSTO, *Gioacchino Belli: Roma città teatro*, Roma, Mincione, 2015, p. 84.

quale, come si sa, Belli fu legato da un sentimento di intensa passione e stima a partire dal 1835²⁷ e alla quale dedicherà più di un sonetto. «La nostra professione in Italia non è premiata in compenso alle pene che ne tocca soffrire. Non abbiamo poeta drammatico o tragico, Niccolini dorme. Pellico gli si è smorzata la face che lo guidava sulla tragica scena. Nota ch'ebbe sempre l'ingegno limitato perché imitativo ora è divenuto quasi nullo. Si ricorre al teatro francese».²⁸

È proprio in questi anni, in questo vuoto e in questa incertezza, che inizia a maturare gradualmente una nuova intelligenza scenica, perché alcuni attori decidono di assumersi la responsabilità creativa di proporre essi stessi un nuovo linguaggio. Si affermano allora artisti come Gustavo Modena, Luigi Domeniconi,²⁹ Alamanno Morelli, Luigi Taddei, Adelaide Ristori.³⁰ Da loro prenderà l'avvio il riscatto della scena teatrale ottocentesca.

La cesura determinante avviene poi negli anni Quaranta dell'Ottocento e due, in particolare, possono essere individuati come gli elementi più significativi: i moti del 1848-49 e il percorso maturo di Gustavo Modena.

Il biennio 1848-49 vede scendere in campo molti dei principali attori italiani, mossi da uno stesso spirito patriottico, etico e politico insieme. La Repubblica romana, per fare l'esempio più significativo, ebbe

27. Belli vede Domeniconi e la Bettini, allora in Compagnia con Mascherpa, nel settembre del 1835 al Teatro Valle di Roma mentre recitano in una commedia di Scribe: proprio in quell'occasione scrive il suo primo sonetto dedicato all'attrice (*Er padre e la fizza*, 25 settembre 1835, in *Sonetti* 1677). Cfr. anche *La caramagnòla d'Argentina*, 29 gennaio 1838, in *Sonetti*, 1973 (in occasione della recita del *Conte di Carmagnola* di Manzoni, dato dalla Compagnia Domeniconi all'Argentina) e *Alla signora A. Bettini* (in G.G. BELLÌ, *Sonetti romaneschi*, a c. di L. Morandi, Città di Castello, S. Lapi, 1887, IV, p. 323).

28. P.P. TROMPEO, *G.G. Belli e Amalia Bettini*, in «Nuova Antologia», 1948, fasc. 1775, p. 240; poi anche in G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società*, Milano, Mursia, 1978, p. 41.

29. Nel 1835 Belli dedica a Domeniconi, oltre al già citato *La caramagnòla d'Argentina*, anche due sonetti in italiano, di cui *A Luigi Domeniconi per la recita del Conte Carmagnola tragedia di Alessandro Manzoni*, in «Rivista teatrale», 5 febbraio 1838, p. 5, ora anche in Tosro, *Gioachino Belli: Roma città teatro*, cit., p. 182. La recita che Belli ricorda è *Il Conte di Carmagnola* che Domeniconi era riuscito a portare al successo nonostante l'oggettiva difficoltà del testo, poco adatto alle scene dei tempi.

30. L'incontro di Belli con la giovane Ristori avviene nel 1842, al Metastasio, quand'ella è in compagnia con Carolina Internari ed è l'occasione che gli permette di mettere a confronto la vecchia e la nuova scuola delle attrici di quei tempi, il classicismo e il porgere naturale: G.G. BELLÌ, *La veterana e la novizia*, in BELLÌ, *Sonetti romaneschi*, a cura di L. Morandi, cit., vol. VI, p. 354.

fra i suoi difensori alcuni fra i più importanti attori del tempo: Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Cesare Rossi, Achille Majeroni, Adelaide Ristori. Si trattò di una partecipazione così ampia e coinvolgente da segnare una cesura importante nella storia del teatro italiano che, da allora in poi, non sarà più quello di prima. Questa esperienza fu, infatti, sì la conseguenza di un'assunzione individuale di responsabilità di alcuni teatranti di fronte ai fatti della storia, ma si protrasse poi oltre quei fatti e oltre le singole individualità coinvolte, a riconfigurare ruolo e valore dell'arte attoriale di fronte alle sfide politiche, sociali, culturali della contemporaneità. Da questo momento in poi il nostro teatro elaborò, proprio attraverso gli attori, una sua forza, identità e un singolare modo di essere nel pieno del dibattito anticlassicista europeo. Ecco allora che il teatro d'attore assurse – finalmente e nuovamente – alla dignità dell'arte, quasi al pari della lirica:

come arte socialmente connotata e come forma pedagogica dell'espressione sentimentale, il teatro drammatico ritrovò qualcosa della sicurezza che aveva avuto nel secolo dell'illuminismo. Segno di guarigione, indispensabile, perché la coesistenza dei due spettacoli potesse dar vita a fenomeni di scambio: ovvero perché l'operazione verdiana, fatta alla luce del dramma romantico di Hugo, fosse ri-compresa dall'arte drammatica – con conseguenze di ulteriore reciprocità.³¹

Principale protagonista di questo processo è certamente Gustavo Modena, che Belli vede recitare nel 1826 a Roma nella parte di Davide del *Saul* di Alfieri, con la Compagnia di Antonio Raftopulo, impresario e capocomico.³² Modena è giovane e ancora poco conosciuto allora,

31. Così scrive Claudio Meldolesi: MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., p. 263.

32. Ricordato in BELLÌ, *Li commedianti de cuell'anno*, 2 febbraio 1832, in *Sonetti*, n. 391. È proprio in questo periodo di attività al Teatro Valle di Roma che risale lo scontro fra il giovane Modena e il suo capocomico. Rimando per un approfondimento di questo episodio, che è anche un esempio emblematico della dura vita degli scritturati e dei conflitti spesso aspri con i capocomici, ad A. PALLADINI VOLTERRA, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena: un'azione giudiziaria di fronte alla deputazione ai pubblici spettacoli*, in «Biblioteca teatrale», n. 11, 1989, pp. 97-119 e poi A. BENTOGGIO, *Documenti e note per una biografia del giovane Modena (1824-1831)*, in *Ripensare Gustavo Modena: attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, cit., pp. 73-74. Nella maturità Modena proseguirà il suo studio di Alfieri e proprio il suo *Saul* sarà uno degli esempi più compiuti della sua arte recitativa e del realismo grottesco. A questo proposito rinvio alle pagine di Gigi Livio (G. LIVIO, *La scena italiana: materiali per una sto-*

ma diventerà negli anni successivi l'attore più importante del teatro del primo Ottocento italiano, riformatore della scena sia dal punto di vista produttivo e organizzativo sia dal punto di vista estetico. Bastino qui solo alcune note per ricordarne il percorso.³³ Innanzitutto, Modena esprime, forse più di ogni altro nel suo tempo, una tensione etico politica che va al di là della sua militanza nella Giovine Italia, della sua vicinanza a Mazzini, degli anni di esilio: il suo modo di intrecciare arte e politica informa, infatti, profondamente stile recitativo, scelta del repertorio, modalità di intendere il lavoro con gli altri attori, rapporto con il pubblico, rapporto con l'arte sorella, la lirica.

Da attore di prosa, Modena innanzitutto sa confrontarsi con l'opera lirica e contestare la tirannia del melodramma, riscattando fra l'altro la responsabilità creativa e l'autonomia dell'attore, inteso come *autore* dello spettacolo e non come *interprete*, tanto da renderlo l'equivalente, nella prosa, del compositore nella lirica. Sarà poi la generazione d'attori successiva alla sua (Rossi, Salvini, Ristori, innanzitutto) a completare il percorso e a porsi in modo assai evidente quali competitori diretti dei cantanti lirici. Dal punto di vista organizzativo e produttivo, Modena tenta una riforma del teatro italiano volta ad abolire i ruoli, a creare un organico di attori capaci di lavorare alla realizzazione di un'opera unitaria sotto la sua direzione, quasi in una anticipazione della progettualità registica di là da venire. Il tentativo di formare una compagnia di giovani, una compagnia-scuola, stabile, con attori da crescere ai suoi insegnamenti innovativi sarà tuttavia breve, ma comunque indicativo di una direzione, utopica per i tempi e il contesto, ma chiara e definita nelle sue intenzioni. L'altro aspetto della riforma della scena condotta da Modena riguarda la sua poetica attoriale e la

ria dello spettacolo dell'Otto e Novecento, Milano, Mursia, 1989, pp. 34-35) e A. BARSOTTI, *Modena e Alfieri: un corpo a corpo modernizz-attore (con un approfondimento sul Saul)*, in www.drammaturgia.it, data di pubblicazione: 23 marzo 2012, consultato l'ultima volta: 24 maggio 2017, poi in *Ripensare Gustavo Modena: attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, cit., pp. 101-20.

33. Per un approfondimento su Gustavo Modena rimando a L. BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stab. tipo-litografico, 1865; C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena: teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971; G. LIVIO, *Gustavo Modena e la sua riforma*, in ID., *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, cit.; C. MELDOLESI, *Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», 1983, n. 21/22, pp. 16-27; MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit.; PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit.; *Ripensare Gustavo Modena: attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, cit.

proposta di un realismo grottesco, in antitesi al classicismo delle belle forme della precedente generazione: un impasto di comico e tragico, che consuona con le più avanzate esperienze artistiche europee; una poetica che mette in discussione l'apparente uniformità e omogeneità del piatto mimetismo così come dell'accademico tragicismo sublime, illuminando al contrario gli elementi di conflittualità e contraddizione (dell'eroismo tanto quanto della vita; dell'arte tanto quanto dei valori della modernità). «Cosa vuol dire coturno? quel che vuol dire marchese o conte: nomi vuoti che rispondono a cose che non sono più. Oh Arcadia! quanto durerà a pesarci addosso l'eredità delle tue parole? Puzza di morto che le nostre perucche fiutano ancora deliziando come un'aura odorosa di primavera! E molti giovani del 1841 si educano tuttora a codesto frasario di galle di orci vuoti che più suonano quanto più son vuoti, di tumide vesciche!».³⁴

E qui, certamente, Alfieri ritorna ad essere compagno di strada e la sua drammaturgia uno dei terreni da cui partire per un approfondimento dell'elemento grottesco, in Alfieri già presente sebbene ancora *in nuce*.

E infine ancora due date: 1855 e 1856. Risale al 1855 la prima *tournée* all'estero (a Parigi) della Compagnia di Adelaide Ristori e si apre con questa data la stagione della grande internazionalizzazione del modello grand'attorico. Sono del 1856 le prime recite shakespeariane di Rossi e di Salvini, segno dell'apertura di una nuova epoca in cui la drammaturgia tragica di Shakespeare (scarnificata, semplificata, tradotta a misura) sarà il riferimento drammaturgico principe dei repertori delle compagnie primarie italiane, cavallo di battaglia e insieme passaporto per le *tournées* estere. Queste due date, che si collocano ancora all'interno dei limiti cronologici che abbiamo assunto per la definizione del campo del nostro racconto, preludono alla nuova stagione: anzi, ne sono già l'espressione emblematica.

34. G. MODENA, *Lettera a Zanobi Bicchierai*, 6 giugno 1841, in *Id.*, *Epistolario di Gustavo Modena*, a c. di T. Grandi, Vittoriano, Roma, 1955, p. 14.

.....

.....

Gli spazi teatrali a Roma nella prima metà del XIX secolo

Immagini e trasformazioni attraverso le testimonianze dell'epoca

DI MONICA CAPALBI

Nonostante le piccole dimensioni della città e la scarsa popolazione,¹ nella prima metà del XIX secolo erano attivi a Roma ben 12 teatri stabili concentrati nella parte più popolosa della città insieme ai quali agirono saltuariamente, nel corso degli anni, alcuni piccoli teatri popolari.²

Come rileva August von Kotzebue durante il suo viaggio a Roma compiuto nel primo decennio del XIX secolo:

1. Intorno al 1830 Roma si estendeva, come è noto, solo per una parte del territorio compreso all'interno delle Mura Aureliane, una piccola città, in piena stasi economica nella quale, da tempo, nessuna attività propulsiva di forte impatto economico era stata intrapresa. Scarsa era anche la popolazione: nel 1832 si contavano 151.947 abitanti, 5.488 dei quali erano sacerdoti, suore, frati e novizi. Cfr. G. MELCHIONI, *Nuova guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, Tip. Crispino Pulcinelli, 1834, p. 146. I grandi teatri di prosa e d'opera, a causa dell'alto costo, erano preclusi al cosiddetto popolino assiduo frequentatore, invece, dei più accessibili spettacoli di piazza e dei teatrini di marionette: al Teatro Tordinona, per esempio, il costo per un posto a sedere in platea, il settore più economico, ammontava a 60 baiocchi mentre al Teatro di marionette all'Arco dei Saponari ne era sufficiente uno.

2. Dei teatri che hanno agito per una o più stagioni, in alcuni casi in maniera saltuaria, possiamo stilare, attraverso l'incrocio di più fonti, un elenco sicuramente non esaustivo: Via del Pellegrino (1826-1827); Via degli Avignonesi (1826-1828); Via dell'Anima, 56 (1827); Via dell'Archetto, 56; Via Madonna de' Monti, 36; Via di Tor Millina «incontro la porticella di S. Agnese»; Via in Arcione, 105 (1832); Via dei Coronari, 183 (1835); Via dei Balestrari, 10 (1838); Via del Moro, 37 (1842-1843); Via del Macelletto (1845-1848).

Mi sembra che in ragione della sua popolazione poco numerosa, i teatri a Roma siano troppi. Se ne contano sei principali: l'Argentina, per la grande opera e i balletti; l'Aliberti per la grande opera e i balletti; della Valle per l'opera buffa e il dramma; Tordinoni [*sic*] o Apollo, per l'opera buffa e il dramma; della Pace per le opere teatrali e le farse; e Pallo corda [*sic*] per le marionette e le arlecchinate, senza parlare di quelli più piccoli. In verità essi non sono aperti che durante il Carnevale; quando i romani si saziano di spettacoli, come sono abituati ad abbuffarsi di cibo durante i giorni di festa, con la differenza che il loro cibo vale infinitamente di più del loro teatro.³

Lo spettacolo e i luoghi ad esso destinati furono disciplinati, a partire dall'anno 1800, da una fitta serie di decreti e regolamenti emanati dalla Deputazione dei Pubblici Spettacoli, istituzione creata nell'ambito della riforma dell'Amministrazione dello Stato voluta da Pio VII. Non è questo il luogo per approfondire le vicende di questa istituzione, qui serve solo ricordare che nella sua articolazione era previsto un Dipartimento, il II, cui era demandato il compito di supervisionare le *macchine sceniche, l'illuminazione, la sicurezza, la pulizia dei teatri e i palcoscenici* tramite sopralluoghi periodici.

Oltre alle funzioni di controllo, censura e tutela dell'ordine pubblico, la Deputazione provvedeva all'emanazione di norme che regolavano minuziosamente la vita teatrale, prescrivendo fino alla dimensione dei posti a sedere e le distanze da rispettare, come si evince da una relazione del 1827, a firma dell'architetto Pietro Holl, del Tribunale del Governo, per l'agibilità del Teatro Valle:⁴

La misura per la larghezza dei posti nelle Platee dei Teatri fu fissata dall'Eccellentissima Deputazione de' Pubblici Spettacoli di once ventuna, e per le così dette sidiole di once ventiquattro, ossia due palmi di passetto romano, ed affinché meglio riuscisse si ordinò contemporaneamente, che venissero tolti tutti li regoletti dell'antiche divisioni, che erano chiodati sulli seditori mentre in tal modo non solo si toglieva un'incomodo [*sic*] al Pubblico per tali regoli così chiodati, ma ancora veniva a bilanciarsi ed a riceversi un compenso nell'assieme di tutti quei posti in ciascuna panca; tali divisioni poi pel dovuto ordine di biglietti vennero distinte nelle spalline delle panche istesse: venne pure

3. A. VON KOTZEBUE, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, Parigi, Barba et Buisson, 1806, IV, p. 151.

4. ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, Deputazione Pubblici Spettacoli, b. 1 fasc. 15.

fissato qual'essere dovea la distanza dall'una all'altra panca in palmi tre per seditore e spazio. [...]⁵

I posti a sedere in platea, quindi, non erano comodi, come ci fa capire anche il Belli, riferendosi al Tordinona:

[...]

E ssi sso grasso, sce n'ho ccorpa io?
Potevio fà ppiù granne le porzione
cuann'io spenno, pe ccristo, er mi' testone,
vojjo un posto adattato ar culo mio.

E in che ddanno ste tavole, ste fotte
de tramezzi, che un omo sce s'attappa
come fossier turaccio d'una bbotte?

Cqua er culo mio nun c'entra e nnun ce scappa
e ppe ddà ggusto a vvoi, sore marmotte,
io nun me tajjo una fetta de chiappa.⁶

I documenti conservati all'Archivio Storico Capitolino⁷ ci permettono di ricostruire, se pur con alcune lacune, l'evoluzione delle condizioni degli edifici teatrali, e in alcuni casi il loro declino. Nel corso dei suoi sopralluoghi periodici al fine della concessione dell'agibilità, la Deputazione, infatti, rilevava l'eventuale deperimento delle strutture, indicava le misure di sicurezza da adottare, ordinava ai proprietari gli inter-

5. 1 oncia equivaleva cm 1,8618, quindi un posto a sedere sulle panche di platea era largo cm 39,1, mentre una sediola era larga cm 44,7; 1 palmo equivaleva a cm 22,34218 quindi la distanza tra le file dei posti a sedere in platea era fissata a ca. cm 67.

6. *Li posti*. 1° (20 gennaio 1833).

7. I fondi archivistici che raccolgono la maggior parte della documentazione relativa ai teatri e allo spettacolo custoditi presso l'Archivio Storico Capitolino (da adesso ASC) sono: l'Archivio della Deputazione dei Pubblici Spettacoli (per gli anni 1809-1848), e il Fondo Titolo 15 del Comune Pontificio, nel quale è conservata documentazione a partire dal 1848, per le competenze passate al neonato Comune di Roma. Dal 1848 la materia dei pubblici spettacoli fu attribuita a tre diverse autorità: il cardinal vicario, in quanto autorità ecclesiastica, al quale era riservata la competenza sulla qualità morale degli spettacoli e il rispetto della religione; l'autorità politica che aveva competenze sulla liceità politica dei testi, sul mantenimento dell'ordine e sulla repressione dei delitti e quella municipale con compiti di vigilanza «sulla regolarità degli spettacoli, il comodo, la decenza e l'incolumità degli spettatori e delle sale teatrali». Altra documentazione è presente, sempre conservata in ASC, nell'Archivio Capranica, nel Fondo Maccarani (confluito nell'Archivio Savorgnan di Brazzà) e nei fondi preunitari T62 e T54, nonché nella sezione Biblioteca Romana, dove sono consultabili moltissimi libretti delle opere eseguite a Roma nel corso del XIX secolo.

venti da realizzare. Molta attenzione era data alle misure “antincendio”, consistenti in rudimentali presidi per un pronto intervento, finalizzati ad evitare il propagarsi di un eventuale focolaio. Si trattava di edifici antichi, interamente costruiti in legname, facilmente attaccabili dal fuoco causato dalle fiamme vive utilizzate per l'illuminazione.

Dei teatri più noti attivi in quegli anni, due risalivano al XVII secolo (Capranica e Pace), otto al XVIII (Pallacorda, Alibert o Delle Dame, Valle, Ornani, Argentina, Apollo, Corea, del Pavone), due erano stati realizzati all'inizio del XIX secolo (Fiano e del Naufragio o Fenice). La loro condizione statica e la mancanza di qualsiasi spazio di servizio, sia per il pubblico che per la scena, imposero per tutti gli edifici pesanti interventi di ristrutturazione che ne modificarono, in molti casi sostanzialmente, l'aspetto.

Pessimo era lo stato di conservazione dei teatri più antichi e, inoltre, la loro distribuzione interna non rispondeva alle nuove normative di sicurezza. Il Teatro Capranica,⁸ collocato all'interno del Collegio omonimo in Piazza degli Orfani, nel 1832 era in fase di ristrutturazione, come rilevato anche dal Belli nel sonetto *Li teatri de Roma* dove annota che «Crepanica nun fa», cioè non agisce. Sarebbe stato riaperto, infatti, solo alla fine di quell'anno, dopo una lunghissima vicenda iniziata nel 1817, che ebbe risvolti anche giudiziari. La *Relazione* su alcuni teatri di Roma, commissionata all'Accademia di San Luca,⁹ aveva indicato il teatro come non adeguatamente rispondente a logiche di sicurezza, e ce lo descrive «privo di tutti i comodi necessarj e della decenza di un pubblico Edificio, del libero accesso, e recesso tanto per lo sgombro della Platea, che de' Palchi, per mancanza delle necessarie scale, per cui nascono spesse volte delli forti disordini, e possono avvenirvi delle funeste circostanze. [...]». Nonostante la realizzazione di una parte dei lavori imposti dalla Deputazione, il teatro ancora nel 1834 viene così descritto: «Servì un tempo per le opere in musica: ora poi che la sua co-

8. Belli cita il Teatro Capranica in tre sonetti *Li teatri de Roma* (1832), *Li teatri de mó* (1833), *Er bullettone der Crapanica* (1835). Per le vicende storiche di questo e di tutti gli altri teatri citati nel corso di questo scritto si rimanda alla amplissima bibliografia corrente.

9. ASC, Archivio della Deputazione dei Pubblici Spettacoli, b. 1, fasc. 4, *Relazione dell'Accademia di San Luca sulla visita dei Teatri ordinata a due architetti membri della medesima con le piante di detti Teatri firmata dagli architetti accademici Raffaele Stern e Giuseppe Camporese*, 1817.

struzione esterna, e sopra tutto gli accessi alle logge, mal s'accordano con i comodi che si richiedono, serve soltanto ai spettacoli secondari [...].¹⁰

Ancor più precaria era la situazione del Teatro della Pace,¹¹ costruito interamente in legname, che presentava seri problemi di stabilità. Nonostante le dimensioni modeste e i palchi angusti,¹² era stato un teatro piuttosto importante per tutto il Settecento, ma con il nuovo secolo la sua fortuna aveva iniziato a scemare e la sua attività era divenuta sempre più saltuaria, con spettacoli sempre più popolari. Nel 1844 fu negata definitivamente l'agibilità e nel 1853 sarà demolito.

Anche gli edifici risalenti al XVIII secolo subirono importanti trasformazioni nel corso della prima metà dell'Ottocento per essere adattati alle nuove necessità dello spettacolo – maggiori dimensione del palcoscenico, spazi di servizio, camerini per gli attori etc. – ed ai nuovi standard di sicurezza e comodità degli spettatori.

Il primo intervento finalizzato alla creazione di un edificio teatrale moderno fu quello realizzato tra il 1821 ed il 1822 da Giuseppe Valadier al Teatro Valle:¹³ l'uditorio fu ampliato e decorato con elementi raffinati; furono realizzati ampi scaloni, un atrio, spazi di distribuzione e due piccoli foyer ad ogni ordine; il palcoscenico fu ingrandito e attrezzato. Fu inoltre realizzata, per la prima volta, la facciata di un edificio teatrale a Roma.

La facciata non sarebbe sgradevole, ma non si può godere, causa la strettezza della strada. Per tre porte si ha ingresso in un ambulacro che lateralmente ha le scale che mettono ai palchi, e queste scale sono degne di ammirazione sia per la loro comodità, come per l'arditezza del disegno. L'interno ha cinque ordini di palchi, e una platea di bella forma: le pitture che vi si veggono sono pregevoli per l'esattezza, ma poco si possano godere perché di soverchio minute. Il palco scenico è bastantemente capace, e serve benissimo alle rappresentazioni di me-

10. MELCHIORRI, *Nuova guida*, cit., p. 665.

11. Belli cita il teatro della Pace in tre sonetti *Li teatri de Roma* (1832), *Er medemo [Er terremoto de venardi] 4°* (1832), *Li battesimi de l'anticajje* (1834).

12. La ristrettezza dei suoi palchi era nota e viene ricordata anche nel poema di G. CARLETTI, *L'incendio del Tordinona*, Venezia, 1781, che sintetizza così: «Ogni Palchetto comodo è capace / Di due persone: che non sieno grasse».

13. Belli cita il Teatro Valle in 2 sonetti: *Er teatro Valle* (1832) e *Angeletto de la Madalena* (1834).

lodrammi giocosi in musica, come pure alle comiche compagnie per la recita di tragedie e commedie.[...].¹⁴

Dopo il Valle tutti i maggiori teatri della città furono sottoposti a importanti interventi di modernizzazione: l'Argentina (1826), l'Alibert (1827), l'Apollo (1830), il Pallacorda (1841).

L'Argentina¹⁵ era tra i più famosi e frequentati teatri dell'epoca, ma lo stato in cui versava all'inizio dell'Ottocento ne impose una profonda ristrutturazione. L'originario edificio settecentesco fu trasformato dall'intervento del 1826 che ne modificò sostanzialmente l'immagine e la funzionalità con la realizzazione della nuova facciata neoclassica e la sistemazione di spazi di servizio sino a quel momento mancanti. L'esecuzione della facciata su progetto di Pietro Holl comportò la costruzione di un nuovo corpo di fabbrica addossato al precedente, nel quale furono ricavati il vestibolo e due locali laterali, per la biglietteria e la caffetteria. Al di sopra del vestibolo fu allestita una sala da musica e altri locali di servizio furono ricavati in corrispondenza del loggione. Nel 1834 il teatro viene così descritto:¹⁶ «[...] il suo interno è antico, e merita d'esser nuovamente ornato. Questo è il motivo per cui di rado vi si diano grandi spettacoli, nonostante che abbia un palco scenico assai vasto. La facciata esterna col atrio, vi fu aggiunta ne' scorsi anni [...]. Prima che il teatro di Apollo fosse restaurato ed abbellito, questo era il teatro dove eseguivasi l'opera regia». L'interno del teatro fu ristrutturato nel 1837, su progetto di Pietro Camporese che lo ricostruì completamente in muratura e lo arricchì con decorazioni.

Il più famoso, il più importante, il più bello, il più ricco dei teatri della Roma ottocentesca era senza dubbio il Teatro Apollo.¹⁷ Dell'origi-

14. A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Parte seconda moderna, Appendice, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1841, p. 983; cfr anche MELCHIORRI, *Nuova guida*, cit., p. 664.

15. Belli cita l'Argentina in 7 sonetti: *Li teatri de Roma* (1832), *La momoriosa* (1832), *Li ggiochi d'Argentina* (1835), *Un pavolo bbuttato* (1835), *La caramagnnòla d'Argentina* (1838), *La commedia der Trocquato* (1843), *Li teatri de mó* (1843).

16. MELCHIORRI, *Nuova guida*, cit., p. 664.

17. Belli cita questo teatro (*Tordinone*) in ben 12 sonetti scritti fra il 1832 e il 1836: *Li teatri de Roma* (1832), *La puttana sincera* (1832), *Chi nun vede nun crede* (1832), *La bballarina de Tordinone* (1832), *Tutte a tempi nostri* (1832), *La Commedia de musica* (1833), *Li teatri de mó* (1833), *La Stramutazzione* (1833), *La prima canterina* (1833), *La famijja sur cannejere* (1834), *La Ronza* (1834), *A cquela fata de la Sciuizzeri* (1836).

nario edificio del Teatro Tordinona, costruito nel 1660, su progetto di Carlo Fontana nello stesso luogo,¹⁸ come primo teatro pubblico della città, rimaneva ben poco. L'edificio attivo nel XIX secolo era quello ricostruito da Felice Giorgi¹⁹ nel 1795 e ristrutturato da Giuseppe Valadier, su commissione di Alessandro Torlonia, nel 1830. Il progetto del Valadier aveva previsto l'ampliamento dell'edificio tramite la sua fusione con un corpo di fabbrica limitrofo, il rifacimento e la decorazione dell'uditorio, la creazione di un grande vestibolo e la realizzazione della facciata. In una delle stanze "per festevoli adunanze" dell'appartamento privato, realizzate durante questi lavori, fu portato a termine da Luigi Fioroni un importante ciclo decorativo rappresentante i mesi, ammirato e descritto da Pietro Ercole Visconti in un volumetto del 1832.²⁰ Anche le Guide di Roma celebrarono la magnificenza di questo teatro dopo la sua ristrutturazione:

Fu allora rifatto l'interno della sala tutto in materiale, con ornamenti vaghissimi di pitture, di dorature, di specchi, di marmi, e di quant'altro possa desiderarsi di appariscente in un teatro: il palco scenico venne allungato di molto per comodo degli spettacoli coreografi, e furonvi aggiunti tutti i comodi opportuni per gli attori, non men che per le macchine. Siccome poi il teatro all'esterno non aveva facciata, somigliando il suo prospetto a quello d'una gran casa, [...] così l'architetto aggiunse una facciata, alquanto verso il ponte, decorandola con colonne e pilastri di marmo caristio, oltre non poche altre decorazioni di diverso genere tanto in stucco quanto in marmo. Questa facciata contiene tre porte per cui si ha ingresso in uno spazioso e bene adorno vestibolo, da dove si passa ad una propinqua sala, e qui trovasi la comoda scala tutta abbellita con statue e lavori di stucchi, la quale conduce in altra sala che precede al teatro e serve di trattenimento al popolo. In seguito poi, mirando il duca d. Alessandro a sempre più accrescere i comodi e lo splendore del suo teatro, ha fatto di mano in mano aggiungervi altre sale per usi diversi, e queste volle venissero dipinte da valenti artefici, fra quali furono il Podestì, il Coghetti, il Paoletti, il Tojetti, il Capalti, ed altri non meno bravi pittori, i quali a dir vero gareggiarono nobilmente nell'abbellire que'

18. Il Tordinona sorgeva nell'omonima via, occupando un lotto di terreno sulle sponde del fiume; oggi una lapide posta sul Lungotevere ricorda il luogo ove era il teatro.

19. F. GIORGI, *Descrizione storica del Teatro di Tor di Nona di Felice Giorgi architetto camerale*, Roma, dalle Stampe del Cannetti, 1795.

20. P.E. VISCONTI, *Le stagioni e i mesi dell'anno. Pitture di Luigi Fioroni eseguite nella grande sala annessa al nobile Teatro d'Apollo*, Roma, Giuseppe Brancadoro e C., 1832.

luoghi con opere pregevoli per la invenzione, pel disegno, e pel colorito.

La sala del teatro in discorso è molto vasta: la platea ha panche a seggiole, decenti e comodissime: i palchetti, di cui qui trovansi gli ordini, sono ampi e ben decorati nell'interno: il luogo rimane a meraviglia rischiariato da un grandissimo lampadajo di cristallo di forma squisita. Il palco scenico è profondo assai, ma non largo in proporzione, e ciò a causa che la fabbrica ha da un lato la strada pubblica, e dall'altro il fiume che ne lambisce le mura.

Oggi il teatro di Apollo suol'essere destinato alle rappresentazioni di drammi lirici di grave argomento, e di balli spettacolosi, per lo che si suol dare il nome di opera regia al complesso degli spettacoli che vi si eseguono nella stagione di carnevale. Da due anni a questa parte, anche i festini, ossia le feste di ballo pubbliche, che prima tenevansi in Alibert, hanno luogo, e con maggiore splendidezza nel teatro di Apollo.²¹

Dopo i lavori compiuti dal Valadier, un nuovo ciclo decorativo era stato realizzato nel 1835, nell'appartamento privato del principe, nel corso dei lavori condotti su progetto di Quintiliano Raimondi. Delle nuove decorazioni, realizzate da Filippo Bigioli, rimangono oggi, staccate durante la demolizione del teatro nel 1889 e conservate presso il Museo di Roma, le 12 lunette raffiguranti i mesi dell'anno.

Se pur meno ingenti, nel 1827 erano stati condotti, su progetto di Gaspare Salvi, alcuni lavori di ristrutturazione nel Teatro Alibert²² che sorgeva a pochi passi da Piazza di Spagna, all'angolo tra le attuali Via Margutta e Via D'Alibert. «[...] la sua forma, riguardo alla sala, è difettosa giacché è quasi quadra. Sei ordini di comodi palchi vi si trovano, e una platea spaziosissima: il palco scenico ha una sorprendente estensione: la sua decorazione interna non è spregevole, ma all'esterno non solo non ha prospetto di sorta, ma più che di teatro ha faccia d'un Fienile. Meno i muri maestri e alcune delle scale, questo teatro è tutto di legno, lo che lo rende incomodo e pericoloso. Per queste cause, forse, si vede oggi esser decaduto dal suo splendore, servendo appena a rappresentazioni sceniche di second'ordine».²³ Dopo un lungo periodo di decadenza ed un nuovo restauro condotto da Nicola Carnevali nel

21. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, cit. p. 978; cfr. anche MELCHIORRI, *Nuova guida*, cit., p. 663.

22. Il Teatro Alibert viene citato da Belli in quattro sonetti scritti tra il 1832 ed il 1843 *Li teatri de Roma, Li commedianti de cuell'anno, Li teatri de primavera, La Scerriti*.

23. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, cit., p. 976; cfr. anche MELCHIORRI, *Nuova guida*, cit., pp. 664-65.

1859, per iniziativa del nuovo proprietario Alessandro Torlonia, il Teatro Albert fu distrutto da un incendio nel 1863.

Annoverato all'inizio del secolo tra i migliori teatri di burattini,²⁴ il Teatro della Pallacorda²⁵ visse nei decenni successivi un periodo di declino sino a che, nel 1841, l'edificio fu ricostruito completamente in muratura su progetto di Nicola Carnevali.²⁶ A causa della ristrettezza del lotto non fu però possibile modificare sostanzialmente la planimetria che mantenne la stessa forma arcaica a U molto allungata; fu tuttavia ammodernato il palcoscenico, dotandolo di spazi di servizio, fu sistemato l'atrio e, anche in questo caso, fu realizzata una facciata connotante la tipologia, elemento ormai divenuto imprescindibile.

Ora il teatro essendo venuto in potere de' signori Quadrari e Baracchini, [...] lo riedificarono per intero, e di legno che già era lo vollero mutato in materiale, ampliandolo anche per quanto fosse possibile. [...] In fatto il nuovo teatro ha una buona facciata e ben ornata; l'interno è semplice e decorato con gusto: le scale sono comode, e gl'ingressi adattati ed agevoli. Il soffitto ha gentili pitture, il sipario è degno di lode, e ogni altra parte della decorazione risente del buon gusto dell'architetto. Dopo la riedificazione il teatro ha mutato nome e chiamasi teatro di Metastasio [...].²⁷

I teatri di Roma maggiormente menzionati, con stupore e con particolari divertiti, dai viaggiatori ottocenteschi erano, però, i teatri di marionette. Alla prima metà del XVIII secolo risaliva l'apertura del Teatro Ornani²⁸ (poi Emiliani), localizzato al piano terreno dell'omonimo palazzo in Piazza Navona. Era un teatro popolare, che agiva sia con pantomime che con spettacoli di burattini. Il poeta tedesco Wilhelm Waiblinger, che alla fine degli anni Venti partecipa a uno spettacolo in questo teatro, annota nel suo *Britten in Rom*:²⁹

[...] teatro dei puzzoni, dei venti neri, dei fruttaroli, dei lustrascarpe, dei fannulloni, e dei ruffiani [...] nero e fetido terribile buco! [...] una stalla

24. KOTZEBUE, *Souvenirs d'un voyage*, cit., pp. 161-62.

25. Il Teatro della Pallacorda viene citato da Belli in due sonetti *Li teatri de Roma e Li commedianti de cuell'anno* entrambi del 1832.

26. ASC, Deputazione dei Pubblici Spettacoli, b. 6, f. 12.

27. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, cit. p. 981.

28. Belli cita questo teatro come l'*Ornani* nel sonetto del 1832 *Li teatri de Roma*.

29. Citato in D. MARZATTINOCCHI, *Il teatro Fiano, Cassandrino e la marionetta*, Tesi di laurea in Scienze Umanistiche, Università di Roma La Sapienza, Dipartimento Arti e Scienze dello Spettacolo, a. a. 2001-2002, pp. 61-62.

così ributtante, col pavimento lastricato e pieno di lordume [...]. Il rumore nient'altro era che lo scoppiettio e l'affumicamento delle castagne che tutto il pubblico divorava. Non c'era bocca che non lavorasse; i fruttaroli strillavano come al mercato, si tiravano bucce di castagne, si cantava e si fischiava, si rideva e ci si accapigliava. Individui tutti neri, seminudi, barbuti, ragazzacci di strada selvaggi, maliziosi, con cappelli a punta, minenti corpacciate con il petto nudo, senza farsetto; ragazze e donne graziose e sfrenate, tutti che masticavano castagne [...].

E questa immagine viene di poco modificata nella descrizione di Gregorovius, che circa trent'anni dopo così lo descriveva:

Teatro Emiliani l'infimo tra tutti quelli di prosa. [...] Sulla porta del teatro che non si distingue da quelle delle case vicine se non per un enorme cartellone stanno venditori di pasticcini e di semi di zucca, [...]. La folla si avvicina alla cassa e si compone per lo più di persone del ceto medio, di bottegai, di piccoli possidenti, che sono in grado di spendere da tre a cinque bajocchi per passare una serata a teatro.

[...] Il contegno degli spettatori in platea che accompagnano una musica scordata, pestando i piedi, fischiando o battendo il tempo con le dita sulle spalliere dei banchi, rammenta più di una volta il pubblico del teatro di piazza Montanara. [...] Si possono vedere sui banchi delle mamme che allattano tranquillamente le proprie creature, mentre si godono la rappresentazione, cui prendono viva parte. [...] Gli attori del teatro di piazza Navona sono mediocerrimi, li direi inferiori a quelli delle compagnie che recitano sui teatri più meschini della Germania, e specialmente la parte femminile non si distingue certo per bellezza. [...]»³⁰

L'Ornani e il Teatro all'Arco dei Saponari, in quegli anni, erano sicuramente i più popolari della città, le descrizioni dei due edifici e del loro pubblico non sono dissimili. Del secondo, sito in prossimità di Piazza Montanara, Gregorovius scrive:

La casa vecchia, sudicia, sorge in un piccolo vicolo cieco, malamente illuminato [...]. Al piano terreno è una stanzaccia, una specie di antro, dove si vendono i biglietti. I posti sono di tre specie; si paga un baiocco per la platea, due baiocchi per il lubbione e tre per il palchettone. [...]

Siamo riusciti ad arrampicarci nel palchettone per una scala da pollaio, ed abbiamo preso posto su lunghe e zoppicanti panche di legno [...]. Un sipario con figure mitologiche, Apollo, ed alcune muse, che a mala-

30. F. GREGOROVIVS, *Passaggiate per l'Italia*, Roma, U. Carboni, 1907, II, pp. 186-90.

pena si possono riconoscere, tanto tutto è vecchio e logoro, nasconde per ora i misteri della scena. Pende dalla volta una specie di cassa di legno, intorno alla quale sono appese le lampade che fumano. [...] Questa platea, da quando esiste, non ha avuto mai né l'onore, né il beneficio di una spazzatura. Il suo pavimento di nuda terra è ricoperto da uno strato di buccie di semi di zucca, di pelature di frutta, di pezzi di carta, che formano un mosaico naturale.[...] Intanto sono giunte nel palchettone anche alcune dame, ninfe della rupe Tarpea; è l'ora di dar principio allo spettacolo. [...]

[...] Per solito i teatri di burattini danno tre rappresentazioni ogni sera. Cominciano all'Ave Maria, e alla prima, che è sempre breve, tiene dietro una seconda cui si dà il nome di *Camerata lunga*.³¹

Dal primo decennio dell'Ottocento lo spettacolo di marionette a Roma ebbe un nuovo luogo deputato, meno popolare degli altri già citati, localizzato lungo la Via del Corso. Il Teatro Fiano,³² noto soprattutto grazie alle esibizioni della maschera di Cassandrino, fu inaugurato probabilmente alla fine del 1812 al piano terreno di palazzo Fiano, e la sua ubicazione, la raffinatezza della rappresentazione, il costo del biglietto, più alto rispetto a quello degli altri teatri di marionette, lo escludevano dai teatri più popolari.

Era frequentato anche da molti viaggiatori, come testimonia per esempio Stendhal che, nel 1817, annota:³³

10 ottobre. [...] Un uomo, alla porta di una specie di cantina, diceva: "Entrate, o signori!"... Entro, effettivamente, in quel teatrino, per la somma di ventotto centesimi. Quel prezzo mi fece temere la cattiva compagnia e le pulci. Fui presto rassicurato. Mi accorsi, dal tono della conversazione, che avevo per vicini dei buoni borghesi romani: ventotto centesimi sono, in questo paese, una somma abbastanza elevata per allontanare la plebaglia d'infimo ordine.

Ho trascorso una serata piacevolissima alle marionette di palazzo Fiano, benché gli attori avessero appena un piede d'altezza; il teatro sul quale essi portano a spasso la loro personcina in miniatura avrà sì e no

31. Ivi, pp. 168-78.

32. Il Teatro Fiano viene citato da Belli in 3 sonetti scritti tra il 1831 ed il 1834: *Li burattini* (1831), *Li teatri de Roma*, (1832), *Li teatri de Primavera*, del 10 aprile 1834, nel quale il divertente spettacolo di marionette viene messo in contrapposizione alla pessima, almeno per il poeta, rappresentazione dell'*Elisir d'amore* al Teatro Valle. Per questo teatro cfr. MARZATTINOCCHI, *Il teatro Fiano*, cit.

33. STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Parigi, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 317-20.

dieci piedi di larghezza e quattro di altezza. Il piacere, e oserei dire l'illusione, sono preparati dal fatto che le scene del teatrino sono ottime. Le porte e le finestre delle case che esse rappresentano sono accuratamente calcolate per attori che, invece di cinque piedi, hanno dodici pollici di altezza. Il personaggio di moda tra il popolo romano, quello di cui sopra a tutti esso ama seguire le avventure, è Cassandrino.

Rinnovato completamente nel 1830 e riaperto l'anno successivo, il Teatro Fiano fu apprezzato anche per la qualità delle scenografie:

[...] Il componimento testé rappresentato, e che tanto piacere ha destato nel pubblico, allude alla tanta decantata riapertura del Caffè Nuovo [...]. Sono da ammirarsi in tal lavoro l'andamento progressivo e sempre gajo dell'intreccio, il dialogo sempre vivace ed epigrammatico, non che le vaghe decorazioni, una delle quali presenta magicamente l'interno del Caffè Nuovo nel più magnifico modo abbellito. Tali superbe decorazioni sono commendata opera de' più abili Scenografi Machinisti, e provano sempre più la liberalità dell'Impresa [...].³⁴

La prima metà del XIX secolo è quindi l'epoca nella quale i maggiori teatri di Roma vengono rinnovati adeguandoli alle nuove necessità. Nessuno di essi avrebbe potuto, tuttavia, competere con i nuovi edifici che si andavano costruendo in quegli anni nelle maggiori capitali europee. Per la verità anche a Roma, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, si era acceso un dibattito sulla nuova tipologia teatrale, alimentato anche da quel Concorso Clementino bandito nel 1789 dall'Accademia di San Luca per la progettazione di un grande teatro nella così detta Isola delle Convertite.

Il bando del Concorso di I Classe richiedeva:

Si dovrà prendere l'Isola che in oggi forma Chiesa, e Monistero delle Convertite sul Corso, e in quella superficie si farà l'idea di un magnifico Teatro, con tutti li commodi annessi per il medesimo da servirsi per opere drammatiche, secondo il costume. Per conseguenza è necessario di avere in vista il comodo per lavorare le decorazioni, e per lo scarico di esse, e del Teatro tutto.

Si richiede in oltre il comodo per fare il Veglione nel medesimo, con altri Saloni da Ballo annessi, con Appartamenti per Giochi diversi, e l'abitazione da darsi agli Attori, e persone necessarie, tanto per lo spettacolo teatrale, che Veglione suddetto.

34. «Rivista Teatrale, ovvero Annali critico-letterari dei teatri d'Italia», a. III, n. 22, p. 5.

Questo concorso fu vinto *ex aequo* da Giacomo Hempel e da Carlo Barabino che presentarono due progetti di edifici grandiosi che, oltre a contenere tutti gli ambienti tecnici richiesti dal bando di concorso, davano ampio spazio ad ambienti destinati al “comodo del pubblico”: vasti porticati, ricchi saloni di attesa e di transito, sale da ballo.

Lo stesso tema fu ripreso negli anni successivi, nella convinzione che la capitale, se pur di un piccolo Stato, avrebbe dovuto essere dotata di un teatro municipale moderno, attrezzato con i necessari spazi e le funzioni ormai richieste dalla moderna tipologia teatrale.

In realtà, al di là delle riflessioni accademiche e delle diverse proposte mai attuate, i teatri a Roma continueranno ancora per molti anni ad essere ospitati in edifici non adeguatamente attrezzati. Mentre in molte parti d'Europa, e in altre regioni italiane, i nuovi teatri moderni si andavano costruendo con il contributo del denaro pubblico, governativo o municipale, a Roma tutta l'attività teatrale, dalla proprietà degli immobili alla loro manutenzione alla loro gestione, era in mano a privati. Come nota Pietro Sangiorgi:³⁵

La maggior parte dei Teatri moderni, e principalmente tutti quei di Roma, tanto riguardo alle Fabbriche, quanto alle rappresentanze, sono l'oggetto di private speculazioni; sotto questo rapporto è irragionevole l'esigere degnitosi edifizj e piacevoli rappresentazioni. In vece de' continui lamenti sui pessimi nostri Teatri sarebbe da desiderare che i ricchi cittadini animati del solo decoro della loro Patria costruissero e facessero agire un Teatro degno di Roma, lasciando però a parte, se ciò è possibile, le viste d'interesse. Finché ciò non accade è necessità o di non andare a Teatro, o di soffrirsi in pace le cattive fabbriche e rappresentanze; anzi ringraziare chi ci somministra in qualche modo questo piacere, quantunque il di lui scopo non sia, come è giusto, che il solo privato profitto.

35. P. SANGIORGI, *Idea di un teatro adattato al locale detto delle Convertite nella Strada del Corso di Roma*, Roma, dai torchj di Carlo Mordacchini, 1821.

.....

.....

Belli e il teatro musicale nella Roma della Restaurazione

DI GIORGIO MONARI

Gli studi moderni sulla storia del teatro musicale in Italia si riconducono prevalentemente all'ambito delle discipline storico-musicali, a dispetto della realtà complessa rappresentata dallo spettacolo operistico tra letteratura, arte drammatica e coreutica, architettura, scenografia, moda nonché tecnica – il telefono nacque all'Opera di L'Avana –, per non parlare degli aspetti sociali, economici e di costume, oltre a canto e musica. Mentre la storia del teatro e la storia dell'arte hanno toccato l'argomento marginalmente ed in casi particolari, la storia letteraria ha preferito spesso prenderne le distanze facendo propria la diffidenza di buona parte del mondo intellettuale italiano, da Muratori a De Sanctis e oltre, che ammetterà qualche valore nel teatro musicale soprattutto per la contiguità con gli ideali risorgimentali riconosciuta ai grandi compositori ottocenteschi, da cui poi anche l'Italia «paese del melodramma». Recentemente le cose sono senza dubbio cambiate e soprattutto la messa a fuoco degli aspetti sociali, produttivi ed economici dello spettacolo operistico ne ha posto in primo piano la portata come strumento di studio per la storia e la cultura dei secoli moderni e ne ha permesso l'apprezzamento, in modi in parte inediti, anche da parte di un mondo intellettuale un tempo alquanto sospettoso. Perciò una bibliografia non solo prettamente storico-musicale sta contribuendo ad ampliare notevolmente le conoscenze sui vari aspetti dello spettacolo operistico, da contributi su singoli compositori, librettisti e artisti a studi su contesti e sistemi di produzione, su teatri, cantanti e repertori ol-

tre che sul mondo dell'opera in generale.¹ Ne sia esempio bastevole lo spazio ormai destinato d'ufficio a qualche pagina sull'opera ottocentesca nelle più recenti storie della letteratura italiana.

D'altra parte, c'è da considerare la genesi della stessa "disciplina" della storia della musica, che nasce e fondamentalemente si sviluppa nell'Europa del Nord nel corso dell'Ottocento, quindi secondo la prospettiva di contesti culturali caratterizzati da una varia fioritura musicale con al centro lo strumentalismo e quel concetto estetico di "musica assoluta" che tanta parte ha nell'ideologia romantica e postromantica, secondo cui teatro musicale o musica ecclesiastica sono – qui con una robusta semplificazione – ambiti subordinati in quanto non "assoluti". La storiografia musicale ha perciò contribuito a definire ed insieme a reverberare tali sentire e ideali facendone motivi portanti il proprio discorso e privilegiando alcuni percorsi rispetto ad altri. Con ciò, la sedimentazione culturale di talune narrazioni storiografiche e le relative mitologie e aneddotiche hanno potuto consolidarsi nel tempo e ben oltre confini prevedibili, fino a divenire parte di un patrimonio culturale condiviso globalmente, in cui una serie di «luoghi comuni» farebbe di Roma «una città culturalmente arretrata rispetto ai centri del Nord» (Quattrocchi; cfr. *infra*, nota 4). Nella prospettiva della globalizzazione, in cui tali questioni sembrano quasi andarsi a perdere, verrebbe da dire che ormai la storia è scritta e che potrebbe sembrare inutile se non velleitario pensare di intervenire a cose fatte: e sarebbe forse così se gli interessi emersi nella produzione bibliografica degli ultimi trent'anni non suggerissero un orientamento di altro segno, indizio di una forte mutazione del sentire e delle aspettative di questi tempi del «disinganno della modernità». Così, se le narrazioni storiografiche centrate sul grande sviluppo musicale romantico solitamente condividono una vi-

1. Se in altre lingue ci sono contributi di orientamento generale recenti ed assai validi come *The Companion to the Opera Studies*, a c. di N. Till, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, in italiano c'è il progetto della *Storia dell'opera italiana*, a c. di L. Bianconi e G. Pestelli, 6 voll., Torino, EDT, 1988, di cui solo tre dei volumi previsti sono ad oggi pubblicati (IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, V. *La spettacolarità*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*), e pregevoli monografie scritte o tradotte in italiano come quelle di J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992 (*Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London, Batsford, 1991), e *Il cantante d'opera. Storia di una professione*, Bologna, il Mulino, 1993 (*Singers of Italian Opera: the History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992), oltre a contributi nelle enciclopedie musicali generali e nei dizionari.

sione della Roma moderna come assente, distratta e provinciale – soprattutto da quando l'Europa pare inseguire solo ambizioni ed emozioni titaniche o smarrimenti (neo)gotici –, una tale focalizzazione sembra oggi assai meno stringente. Se è vero che il clima romano è nell'Ottocento altro rispetto alle forti e fosche tinte nordiche e che ancora in quel secolo si estende la portata di quella che fu la grande stagione culturale dell'Italia barocca tra Sei e Settecento e del suo coronamento nel classicismo arcadico, di questa stessa stagione – da cui la Modernità avanzata prende esplicitamente le distanze – si dà oggi la ben diversa lettura di «una grande civiltà viva e pacifica», nelle parole di Fumaroli.²

Negli ultimi decenni, insieme ad un incremento degli studi musicali sulla Roma "barocca", si è avuta dunque anche una intensificazione della produzione sulla musica a Roma nell'Ottocento, in vari casi all'interno di convegni e ricerche rivolti a personalità, repertori e quant'altro abbia incontrato nel suo cammino l'Urbe – e non sono pochi gli esempi³ – nonché in studi dedicati più esattamente allo specifico romano,

2. M. FUMAROLI, *L'Italia tridentina: una civiltà dell'"otium"*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Milano, Motta, 2004, pp. 549-75 (p. 555).

3. Particolarmente utili sono gli studi sui grandi operisti che hanno avuto importanti rapporti con Roma. Per un orientamento su Rossini, si vedano *Companion to Rossini*, a c. di E. Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, e R. OSBORNE, *Rossini: His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2007². Per quanto riguarda Donizetti, c'è la monografia di W. ASHBROOK, *Donizetti*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1982 (trad. it., Torino, EDT, 1987, da cui si cita). Sebbene Bellini non abbia avuto rapporti diretti con Roma come gli altri due autori citati, si indicano di J. ROSSELLI, *The Life of Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (trad. it., *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995), e di M.R. ADAMO, F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981. Agevole introduzione e documentazione è data dal volumetto di P. GOSSETT, W. ASHBROOK, J. BUDDEN e F. LIPPMANN, *Rossini, Donizetti, Bellini*, Milano, Ricordi, 1995 (*The New Grove Masters of Italian Opera*, London, Macmillan, 1980). Informazioni su pubblicazioni recenti o meno sono oggi reperibili anche sui siti della Fondazione Rossini di Pesaro, della Fondazione Donizetti di Bergamo e della Fondazione Bellini e del Centro Documentazione Studi Belliniani di Catania. Per Saverio Mercadante, c'è di S. PALERMO, D. DENORA, *Saverio Mercadante: biografia*, Fasano, Schena, 2014, e di G. CASSANELLI, M. DE LEONARDIS, *Saverio Mercadante, 1795-1870; tra storia, cultura e società*, Altamura, Pensierilunghi, 2000. Su Giovanni Pacini, si veda il volume *Intorno a Giovanni Pacini*, a c. di M. Capra, Pisa, ETS, 2003. C'è inoltre lo studio di C. RISI, *Auf dem Weg zu einem Italienische Musikdrama: Konzeption, Inszenierung und Rezeption des Melodramma vor 1850 bei Saverio Mercadante und Giovanni Pacini*, Tutzing, Schneider, 2004. Si segnala infine il dizionarietto di C. AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese, 1998.

anche se in misura senz'altro più circoscritta, e spesso proprio al teatro musicale.⁴

Per quanto riguarda le sedi e le istituzioni rivolte a produrre opere, queste erano state in parte studiate già in passato in lavori di documentazione generalmente ancora validi.⁵ Informazioni sul sistema di produ-

4. Tralasciando i titoli più datati – comunque di riferimento per i lavori successivi –, una serie di contributi importanti sono nelle raccolte di saggi *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, a c. di B.M. Antolini, A. Morelli e V. Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, e *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*, Atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996, a c. di A. Bini e F. Onorati, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1996. Si legga poi A. QUATTROCCHI, *La vita operistica a Roma nell'Ottocento*, in *Musikstadt Rom: Geschichte – Forschung – Perspektiven*, Beiträge der Tagung «Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung», Istituto Storico Germanico di Roma, 28-30 settembre 2004, a c. di M. Engelhardt, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 361-69. Si segnalano inoltre, di B.M. ANTOLINI, *Musica e teatro d'opera nella Roma napoleonica*, in *L'impero e l'organizzazione del consenso. La dominazione napoleonica negli Stati Romani*, a c. di M. Caffiero, V. Granata e M. Tosti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 329-38, e *Musica e teatro musicale a Roma negli anni della dominazione francese [1809-1814]*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII, 2003, pp. 283-380. Per Rossini, si vedano inoltre *La ricezione di Rossini ieri e oggi*, Atti del convegno, Roma 18-20 febbraio 1993, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994 (Atti dei convegni lincei, CX), e *Rossini a Roma – Rossini e Roma*, Atti del convegno e catalogo della mostra (Roma, 25 marzo 1992), Roma, Arti grafiche Pedanesi, 1992 (Collana della Fondazione Marco Besso, XI). In particolare su Donizetti e Roma, si veda il saggio di F. CELLA, *Ferretti e Donizetti: storia di un'amicizia e collaborazione importante*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 165-90. Sulla presenza a Roma dei singoli compositori si possono consultare anche, di F. ONORATI, in *I musicisti e Roma: il paesaggio sonoro del Grand Tour da Händel a Maria Callas*, Roma, Elliot, 2017, i seguenti capitoli: *Donizetti e Roma* [1987], pp. 38-56; *Minima rossiniana* [2008], pp. 209-21; *Ortaggi romaneschi nell'orto parigino di Rossini* [2014], pp. 276-85. Sui riferimenti al teatro musicale nell'opera di Belli, si veda il volume di F. ONORATI, *A teatro col Belli. Il sublime ridicolo del melodramma nei sonetti romaneschi*, Roma, Fratelli Palombi, 1996, con pagine anche su Belli e Bellini (pp. 51-54), e ancora ID., «*Stupenna è l'arte de cbi ssona e canta*», in «il 996», 1, 2016, pp. 89-106, nonché di M. TEODONIO, «*Ferrettuccio mio...*»: *bagatelle teatrali romane nell'epistolario Belli-Ferretti*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 295-310, e di A. IESUÈ, *Belli e la musica*, in «Hortus musicus», III, ott.-dic. 2012, pp. 102-104.

5. Un primo tentativo di sintesi è già delineato da G. RADICIOTTI, *Il teatro e la cultura musicale in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, Roma, Tipografia dell'Unione cooperativa editrice, 1904, che pone a confronto le stagioni dei principali teatri d'opera rilevandone le specificità. Sui programmi dei singoli stabilimenti teatrali si vedano A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona, poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Tipografia A. Chicca, 1938 (Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia), M. RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll., Firenze, Olschki, 1978 (Storia dei teatri italiani, I) e anche A. DE ANGELIS, *Nella Roma papale. Il Teatro Aliberti o delle Dame*

zione, oltre che nei generi di pubblicazioni appena richiamate, si trovano più precisamente in scritti sull'impresariato e sui complessi rapporti tra proprietari dei teatri, artisti, pubblico e mondo economico e commerciale, a partire dai fondamentali lavori di Rosselli.⁶ Meno praticato è ancora oggi un confronto critico con la pubblicistica dell'epoca né si dispone di un rilievo ad ampio raggio sui fondi d'archivio romani.⁷ Un

1717-1863, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1951. Per il Teatro Valle, si può adesso trascurare la bibliografia più datata (cfr. B.M. ANTOLINI, *Teatro e musica a Roma nell'Ottocento attraverso gli archivi familiari*, in *La musica a Roma*, cit., pp. 237-86, p. 238, in nota) e invece considerare il recente contributo di M. GREMPLE, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel, Bärenreiter, 2012. Si veda anche ID., *Hauptstadt des italienischen Königreichs. Die römische Theaterlandschaft vor dem Hintergrund der politischen und urbanen Veränderungen im 19. Jahrhundert*, in *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, a c. di S. O. Müller, Ph. Ther, J. Toelle e G. zur Nieden, Wien, Böhlau, 2010 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, V), pp. 157-72. È disponibile online ID., *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)* <http://www.dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-publikationen/Grempler/Chronologie_Teatro_Valle_III.pdf> [8.8.2016]. Da considerare poi che nel 1821 viene fondata l'Accademia Filarmonica Romana, su stimolo dello stesso Rossini, da un gruppo di aristocratici melomani per l'esecuzione di opere e di musica strumentale e sacra al di fuori dei consueti circuiti – ed anche in mancanza di approvazione da parte della censura. Per quanto riguarda l'Accademia ci sono i contributi più datati di A. CAMETTI, *L'Accademia Filarmonica Romana dal 1821 al 1860. Memorie storiche*, Roma, Reale Accademia Filarmonica Romana, 1924, e R. GIRALDI, *L'Accademia Filarmonica Romana 1868-1920*, Roma, Reale Accademia Filarmonica Romana, 1930, e quello più recente di A. QUATTROCCHI, *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dip. Informazione e editoria, 1991, oltre al catalogo *Il Genio dell'armonia. Manoscritti ed edizioni musicali dell'Accademia Filarmonica Romana*, a c. di M. Casini-Cortesi, Roma, IBIMUS, 2006.

6. ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, cit.; ID., *I teatri di dipendenza della famiglia Capranica*, in *La musica a Roma*, cit., pp. 137-66; S. CERETOLA, *Proprietà e impresa nel teatro Valle (1818-1844)*, ivi, pp. 231-326. Ancora sulla famiglia Capranica, cfr. B.M. ANTOLINI, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno, Morcone 19-21 aprile 1990, a c. di M. Marino e R. Cafiero, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 365-404.

7. Non sono molti ad oggi gli studi storico-musicali sui periodici generali dell'epoca ma tra questi sono importanti i volumi *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a c. di A. Bini e J. Commons, Milano, Skira, 1997 (L'arte armonica, s. 3, Studi e testi, III), i saggi di A. BINI, *Echi delle prime rossiniane nella stampa romana dell'epoca*, in *Rossini e Roma*, cit., pp. 165-98 e di B.M. ANTOLINI, *Jacopo Ferretti critico musicale*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 255-94, e l'articolo di C. CIMAGALLI, F. VACCA, *Attività concertistiche nella Roma preunitaria: avvio di una cronologia e primi risultati*, in «Fonti musicali italiane», XI, 2006, pp. 175-222, in cui si esami-

certo numero di studi è stato dedicato alla censura.⁸ A questo sforzo di ricerca si accompagna quello per un chiarimento sugli obiettivi e quindi anche sui concreti percorsi di studio da seguire, su cui si soffermava qualche anno fa Quattrocchi.⁹ Non si tratta quindi di riscrivere la storia della musica ma di mettere a fuoco il carattere dello scenario teatrale e musicale romano nella sua unicità per poi valutarne i rapporti con i circuiti teatrali peninsulari e oltralpini ma anche con altri circuiti, altrettanto internazionali e più lontani dall'Europa del Nord, che forse sono stati fin qui troppo trascurati. Con ciò, si potranno leggere più cautamente e criticamente anche i giudizi poco lusinghieri di illustri visitatori quali Stendhal per comprendere quale ne sia la portata e trarne le dovute lezioni non solo sulla storia e sulla storia musicale generale ma soprattutto e comunque sempre sulla storia di Roma in particolare.

Dalla lettura di documenti d'epoca portati all'attenzione negli ultimi decenni emergono suggestioni ben diverse dal "cimitero" stendhaliano e che meritano ovviamente di essere lette almeno con altrettanta attenzione e con non minore cautela. Se, ad esempio, a lanciarsi in una tirata patriottico-musicale è il console pontificio a Milano, Luigi Alborghetti, non c'è da stupirsi più di tanto ma è vero che anche una dichiarazione come la sua in una lettera del 1818 alla duchessa romana Margherita Lante – di cui la bella residenza di Bagnaia – non può essere liquidata semplicemente come "d'ufficio": parlando dei successi della cantante romana Violante Camporesi a Milano nel 1818, il console la descrive

nano non esaustivamente riviste ed archivi pubblici e privati. ANTONINI, *Teatro e musica a Roma*, cit., esamina i fondi delle famiglie Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma e Capranica presso l'Archivio Storico Capitolino e la Biblioteca del Burcardo. E. CELANI, *Musica e musicisti in Roma (1750-1850)*, in «Rivista musicale italiana», XX, 1913, pp. 33-88, e XXII, 1915, pp. 1-56 e 257-300, esamina l'attività di Francesco Sforza Cesarini attraverso documenti di famiglia presso l'Archivio di Stato di Roma ma Antonini, in *Teatro e musica a Roma*, cit., p. 237, ne raccomanda la revisione, dato che «la lettura dei documenti è spesso imprecisa». Vari saggi in *Jacopo Ferretti*, cit., esaminano l'epistolario ferrettiano sotto diversi punti di vista. Per quanto riguarda Belli, oltre che al presente volume, si può fare riferimento a ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., e agli altri testi dello stesso (cfr. *supra*, nota 4).

8. M. CALZOLARI, *La censura nella Roma pontificia dell'Ottocento: il ruolo predominante della Direzione Generale di Poltizia*, in *La musica a Roma*, cit., pp. 287-98; R. CATALDI, *La censura sugli spettacoli nella Roma pontificia dell'Ottocento: le licenze del cardinal vicario*, ivi, pp. 299-320; E. GRANTALIANO, *La censura nella Roma pontificia dell'Ottocento: tipologie ed esempi*, ivi, pp. 321-36. In particolare sul Belli censore, si vedano il contributo di F. ONORATI, *Belli recensore/censore*, in questo stesso fascicolo, pp. 129-142, e M. LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il "Rigoletto" [1979]*, Milano, Mondadori, 2010.

9. QUATTROCCHI, *La vita operistica a Roma*, cit.

occupata dalla mattina alla sera fra prove e recite. È però applauditissima, [...] il contegno della scena è una cantante che riunisce tutti i numeri [...]. Contribuisce ancor molto la sua condotta ed esecuzione, la notizia della sua conduzione come figlia, come moglie, ond'è che a Londra è stata trattata da tutti colla maggior distinzione [...]. In somma noi Romani dobbiamo *[essere fieri]* per il primato musicale: il maestro grande del tempo è Rossini maestro pesarese; le due più celebri cantanti la Catalani di Sinigaglia; la Camporesi romana; il miglior basso Galli romano.¹⁰

E qui il patriottismo romano va inteso propriamente come “pontificio” non dimenticando la realtà storico-politica di cui Roma era capitale e che si estendeva dai confini napoletani attraverso l'Appennino fino all'Adriatico e alla Pianura Padana – realtà che costituiva già di per sé una interessante rete di relazioni artistico-musicali diramata da sud a nord a fare di fatto da collante e sostanziale connettivo della Penisola. Anche il grande Rossini era quindi frutto di questa realtà politico-culturale ed esponente di questo contesto, come anche il suo percorso esistenziale nella Penisola testimonia.

Non sempre però, in passato, si è avuta la possibilità di valutare concretamente e serenamente giudizi come quello del romano Alborggetti a fronte dei più noti aneddoti e delle frasi ad effetto di poco benevoli visitatori dell'Urbe. E ancora oggi, c'è chi sbrigativamente scrive che i teatri romani «erano di non grandi dimensioni e sul piano dei contenuti delle opere e dell'allestimento degli spettacoli non potevano competere con i più rinomati e maggiori teatri italiani», in una pubblicazione storico-musicale di impostazione non particolarmente innovativa anche se relativamente recente.¹¹ D'altra parte, c'è invece chi avvedutamente colloca Roma con Venezia, Milano e Napoli tra le «piazze teatrali di primissimo piano», in un'opera storico-musicale freschissima di stampa.¹² Sulle difficoltà attraversate dai teatri romani e sulle loro peculiarità strutturali c'è una buona bibliografia negli scritti cui si è fatto cenno *supra* (cfr. note 4 e 5 e gli altri saggi in questo volume) e i problemi attraversati dall'impresariato romano, al di là della dimensione

10. Archivio di Stato di Roma, *Famiglia Lante Della Rovere*, b. 284, 21 gennaio 1818, lettera di Luigi Alborggetti a Margherita Lante Della Rovere (cfr. ANTONI, *Teatro e musica a Roma*, cit., pp. 252-53).

11. *Storia della musica*, a c. di A. Basso, 5 voll., Torino, UTET, 2004-2005, II, p. 1038.

12. *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, a c. di A. Chegai *et al.*, Roma, Carocci, 2017, p. 474 (per una firma non certo ‘romanofila!’).

dei teatri, sono stati in parte studiati per quanto riguarda un contesto politico ed una legislazione talora poco favorevoli, una censura rigida, complessa e discrezionale e le molteplici sospensioni delle attività teatrali e di intere stagioni per eventi straordinari – con evidente danno per l'impresa.¹³

Rispetto alla valutazione della qualità dell'allestimento degli spettacoli bisognerà però intendersi, ben consapevoli che, anche tra i più appassionati "romanisti", non si manca di riconoscere i limiti oggettivi che lo strumentalismo e le orchestre avevano a Roma almeno in questo primo scorcio di secolo, come quando si sottolinea «lo scarso livello dell'orchestra di cui disponeva il Valle [negli anni rossiniani], elemento del resto comune a tutte le orchestre romane dell'epoca».¹⁴ Si tenga presente la mancanza a Roma di una vera e propria istituzione dedita all'insegnamento della musica strumentale, che solo si profila nella seconda metà dell'Ottocento con il Liceo musicale poi Conservatorio di Santa Cecilia.¹⁵ L'emblematico pianoforte è ben inserito nella vita musicale romana ma, come è noto, i grandi sviluppi dello strumento nell'Ottocento si svolgono lontano da Roma e vi giungono attraverso limitati canali privilegiati – su cui si rende certamente necessario un lavoro di approfondimento. Peraltro, a Roma non c'è un'industria pianistica e, in generale, in tutta la Penisola questa non è particolarmente diffusa, almeno fino alla metà dell'Ottocento quando ci sarà una nuova ripresa – oltralpe, l'austriaca Bösendorfer viene fondata nel 1828, le parigine Erard nel 1779 e Pleyel nel 1807 e, oltremontagna, la londinese Broadwood risale addirittura al 1723.¹⁶ Così anche i principali editori musicali del periodo non sono a Roma¹⁷ ma, per quanto riguarda la Penisola, soprattutto a Milano (Ricordi dal 1808, Lucca dal 1825) e Napoli (in particolare Girard, dal

13. Cfr. *supra*, note 5, 6 e 8.

14. ONORATI, *Minima rossiniana*, cit., p. 214. Invita ad un approccio più critico all'argomento il saggio di G. ROSTIROLLA, *Condizione professionale e sociale degli strumentisti e delle orchestre dei teatri d'opera romani al tempo di Gregorio XVI (1831-1841)*, in «Ubi neque aerugo neque tinea demolitur». Studi in onore di Luigi Pellegrini per i suoi settanta anni, a c. di M.G. Del Fuoco, Napoli, Liguori, 2006, pp. 525-609, con schede su orchestre e stagioni dei principali teatri d'opera romani.

15. Del Conservatorio di Roma è in fase di ultimazione una storia, fin dai precedenti, a cura di Domenico Carboni, già bibliotecario del Conservatorio.

16. A. DOLGE, *Piano and their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano*, Covina (California), Covina Publishing Co., 1911; si fa riferimento alla ristampa, New York, Dover, 1972, p. 167 e Appendice.

17. Sul panorama editoriale musicale romano, si veda il *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, a c. di B.M. Antolini, Pisa, ETS, 2000, e, in precedenza,

1815) e comunque i repertori strumentali locali sono dominati da trascrizioni, adattamenti e parafrasi di repertorio operistico soprattutto ad uso dei salotti e delle accademie private. Nel repertorio di studio del figlio del Belli emergono «l'introduzione della *Straniera* "Voga, voga" etc.» (1835)¹⁸ e «sinfonie di Rossini» (1838).¹⁹ Belli tiene molto a far studiare pianoforte al figlio Ciro, che dal 1832 – a otto anni –, è al Collegio Pio di Perugia, pagando dispendiose lezioni private con maestri locali.²⁰

Più delicato ancora è, secondo chi scrive, discutere dei contenuti delle opere, prima di entrare nei dettagli e prima di mettersi d'accordo su come valutarli. Almeno fino all'inizio degli anni Trenta, Roma ospita prime rappresentazioni di alcuni importanti titoli tra quelli di due dei massimi autori dell'epoca: Rossini e Donizetti.²¹ Di Bellini mancano prime rappresentazioni ma il repertorio è comunque ben presente nelle programmazioni romane. Diverso è il caso delle non trascurabili prime di Verdi,²² che riguardano la metà del secolo, in un clima generale profondamente mutato rispetto ai primi decenni e che perciò si tralasceranno nel presente contributo.

* * *

B.M. ANTOLINI, A. BINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1988. In corso di stampa è di B.M. ANTOLINI, *Editori musicali e didattica pianistica nella prima metà dell'Ottocento*, in *Klavierausbildung 1800-1850*, Atti del convegno, Bern 2-3 ottobre 2010.

18. Lettera di Belli al figlio Ciro a Perugia del 17 febbraio 1835, in G.G. BELLI, *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Milano, Del Duca, 1961, I, n. 206, pp. 329-30 (cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., p. 20).

19. Lettera di Belli al figlio Ciro a Perugia del 3 novembre 1838, in *ivi*, II, n. 351, pp. 64-66 (cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., p. 22).

20. Cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., pp. 18-25.

21. Sul totale dei titoli rappresentati nei teatri della Penisola, quelli di Rossini sarebbero 150 su 373 nel 1820 e 227 su 532 nel 1830 (tra il 40 e il 50%); in quest'ultimo anno il secondo compositore per numero di opere è Giovanni Pacini, che ne conta appena 46 (cfr. *Musiche nella storia*, cit., p. 473).

22. Per le quattro pur importanti prime verdiane, sparse su un quindicennio (1844-59; una per lustro), non si può certo parlare di una "stagione" biografica in senso proprio: *I due Foscari* al Teatro Argentina il 3 novembre 1844, *La battaglia di Legnano* sempre al Teatro Argentina il 27 gennaio 1849 (durante la Repubblica), *Il trovatore* al Teatro Apollo il 19 gennaio 1853 e *Il ballo in maschera* ancora al Teatro Apollo il 17 febbraio 1859.

Il pesarese Gioacchino Rossini (1792-1868) compone in tutto 39 opere per il teatro (24 serie, 15 buffe). A Roma si tengono le prime rappresentazioni di sei di queste e con ciò il compositore si trova spesso a soggiornare proprio nell'Urbe. Il suo dramma serio *Demetrio e Polibio* – su cui lavora per qualche anno prima dell'andata in scena – debutta al Teatro Valle il 18 maggio 1812. Prima ci sono la farsa *La cambiale di matrimonio* (Venezia, 3 novembre 1810) e altri titoli soprattutto comici e più che altro veneziani, per poi seguire con il grande debutto milanese quello stesso anno per il melodramma giocoso *La pietra del paragone* (Teatro alla Scala, 26 settembre 1812). Negli anni successivi, le prime rossiniane si alternano tra Venezia, Milano, Napoli e ancora Roma, dove si mettono in scena per la prima volta il dramma semiserio *Torvaldo e Dorliska* (Teatro Valle, 26 dicembre 1815), e, dopo neanche due mesi, *Almaviva o sia L'inutile precauzione*, cioè il capolavoro conosciuto come *Barbiere di Siviglia* (Teatro Argentina, 20 febbraio 1816), la cui storia e fortuna costituiscono un capitolo assolutamente eccezionale in tutta la storia dell'opera e della musica. Seguono ancora il dramma giocoso *La Cenerentola* (Teatro Valle, 25 gennaio 1817), che avrà una notevole risonanza ben oltre la prima presentazione, e il dramma serio *Adelaide di Borgogna* (Teatro Argentina, 27 dicembre 1817).

Vengono poi gli anni napoletani dei drammi e azioni tragiche, tra cui l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (1818), ma non manca in questo periodo un ultimo titolo per Roma, il melodramma giocoso *Matilde di Shabran* (Teatro Apollo, 24 febbraio 1821, direttore Niccolò Paganini!), anche se completato con l'aiuto del catanese Giovanni Pacini (1796-1867; cfr. *infra*) – il compositore di uno dei pochi grandi titoli d'opera dell'Ottocento al di fuori dei nomi consacrati (*Saffo*, Napoli 1840) –, per un successo che anche in questo caso andò ben oltre l'anno della prima.

La carriera di compositore d'opera di Rossini si sarebbe conclusa appena otto anni dopo a Parigi con il *Guillaume Tell*, nel 1829. Nello stesso lasso di tempo intercorso tra la prima e l'ultima delle sei opere romane di Rossini (1812-21), a Napoli le prime sono nove,²³ a Venezia

23. *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Teatro San Carlo, 1815), *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 1816), *Otello* (Teatro del Fondo, 1816), *Armida* (Teatro San Carlo, 1817), *Mosè in Egitto* (Teatro San Carlo, 1818), *Ricciardo e Zoraide* (Teatro San Carlo, 1818), *Ermione* (Teatro San Carlo, 1819), *La donna del lago* (Teatro San Carlo, 1819), *Maometto II* (Teatro San Carlo, 1820).

otto,²⁴ a Milano cinque,²⁵ una a Bologna (*L'equivoco stravagante*, 1811) e a Ferrara (*Ciro in Babilonia*, 1812). Come si vede, Roma non sfigura affatto accanto alle altre grandi piazze peninsulari, almeno in questo primo scorcio di secolo, benché con soli due titoli seri, *Demetrio e Polibio* – apprezzatissimo da Stendhal²⁶ – e la poco riuscita *Adelaide*, senza considerare il dramma giocoso *Matilde* che pure tende al serio. Quanto ai libretti delle opere romane, la firma è locale nel caso di Cesare Sterbini (1784-1831), per *Torvaldo e Dorlitska* e per l'*Almaviva* da Beaumarchais, e di Jacopo Ferretti (1784-1852), per *La Cenerentola* da Perrault e la *Matilde* da fonti varie. Quella di Ferretti è, in questi anni, personalità chiave nella vita operistica romana e non solo:²⁷ tra coloro che misero in musica i suoi libretti ci sono anche il napoletano Nicola Zingarelli (1752-1837), giustamente stimatissimo all'epoca sia per la produzione operistica sia per quella sacra (a Roma fu maestro di cappella in San Pietro tra 1804 e 1813), il suo allievo di origini baresi Saverio Mercadante (1795-1870), il già citato Giovanni Pacini e Gaetano Donizetti, del quale si scrive di seguito. Di Saverio Mercadante, che ebbe una vivacissima carriera internazionale, salta agli occhi una prima romana negli anni rossiniani, l'anno dopo l'esordio napoletano del giovane pugliese nel 1819. Si tratta del romanissimo melodramma serio *Scipione in Cartagine* su libretto di Ferretti, al Teatro Argentina il 26 dicembre 1820, un segno ancora della capacità di Roma in questi anni di intercettare i giovani talenti prima ancora della consacrazione internazionale. Nei decenni che seguono, le opere di Mercadante non mancheranno dai teatri romani ma per quanto riguarda le prime di questo importante autore si dovrà guardare altrove e spesso anche oltre le Alpi e i Pirenei.

Il debutto a Roma del bergamasco Gaetano Donizetti (1797-1848), autore di una settantina di titoli operistici, avviene proprio l'anno dopo

24. *La cambiale di matrimonio* (Teatro San Moisè, 1812), *La scala di seta* (Teatro San Moisè, 1812), *L'occasione fa il ladro* (Teatro San Moisè, 1812), *Il signor Bruschino* (Teatro San Moisè, 1813), *Tancredi* (Teatro La Fenice, 1813), *L'italiana in Algeri* (Teatro San Benedetto, 1813), *Sigismondo* (Teatro La Fenice, 1814 [Carnevale 1815]), *Eduardo e Cristina* (Teatro San Benedetto, 1819).

25. Le prime milanesi sono tutte per il Teatro alla Scala: *La pietra del paragone* (1812), *Aureliano in Palmira* (1813 [Carnevale 1814]), *Il turco in Italia* (1814), *La gazza ladra* (1817), *Bianca e Falliero* (1819 [Carnevale 1820]).

26. Cfr. F.P. Russo, *La prima "differita" (maggio 1812) di Demetrio e Polibio, in Rossini a Roma*, cit., pp. 35-51.

27. Cfr. *supra*, la bibliografia alle note 4 e 7.

l'ultima prima romana di Rossini, la *Matilde*. Donizetti si è già fatto conoscere a Venezia con *Enrico di Borgogna* (Teatro San Luca, 1818), quando *Zoraida di Granada* su libretto di Bartolomeo Merelli va in scena per la prima volta al Teatro Argentina di Roma nel Carnevale 1822 e ancora in una nuova versione con revisione di Ferretti nel 1824, la prima collaborazione ufficiale tra i due. E proprio alla romana *Zoraida* Donizetti deve l'avvio della sua grande carriera operistica – come egli stesso riconosce. Già nella primavera 1822 è al Teatro Nuovo di Napoli con *La zingara* e al sommo palco del San Carlo giunge con successo l'anno dopo – non altrettanto felice il suo primo impatto meneghino con *Chiara e Serafina* alla Scala nell'autunno di quello stesso 1822. Senza dubbio si deve riconoscere ancora qui la sensibilità di quell'ambiente romano che ospitò e lanciò il giovane compositore bergamasco. Dopo *Zoraida*, Donizetti produrrà per il Teatro Valle di Roma quattro opere nuove con Ferretti, oltre ad adattarne altre per la stessa piazza: l'opera buffa *L'ajo nell'imbarazzo* da Giraud²⁸ (4 febbraio 1824), il melodramma giocoso *Olivo e Pasquale* (7 gennaio 1827), che avranno una felice ed ampia circolazione – specialmente *L'ajo* –, e i melodrammi *Il furioso all'isola di San Domingo* (2 gennaio 1833) e *Torquato Tasso* (9 settembre 1833), di cui *Il furioso* in particolare riveste una certa importanza storico-musicale.²⁹ Prima dell'anno di *Il furioso* ci sono già, oltre ai vari titoli napoletani, le due grandi prime milanesi della tragedia lirica *Anna Bolena* (26 dicembre 1830) e del melodramma giocoso *L'elisir d'amore* (1832), con cui la carriera del compositore ha un'accelerazione decisiva. Dopo queste date, le prime saranno soprattutto milanesi e napoletane, se non per qualche caso tra Venezia, Firenze e Parigi ed una singola eccezione romana nel decennio seguente (cfr. *infra*). Se nel secondo decennio del secolo la presenza rossiniana fu significativa a Roma, bisogna riconoscere tra gli anni Venti e l'inizio dei Trenta una non meno significativa presenza dell'opera donizettiana – ancor più che dell'uomo, che visse soprattutto a Napoli nonostante le vicende matrimoniali e i forti legami romani.³⁰ La produ-

28. Cfr. F. ONORATI, *L'officina del poeta: Ferretti e i tre libretti destinati dal teatro di Giovanni Giraud*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 191-236.

29. *Il furioso* sarebbe, tra l'altro, secondo ASHBROOK, *Donizetti*, cit., II, p. 112, «una delle opere semiserie più riuscite di Donizetti e il merito di ciò va in buona parte ascritto a Ferretti».

30. Nella prima metà del decennio, la vita di Donizetti si svolse soprattutto tra Napoli e Roma, oltre ai mesi milanesi del 1822. Tra il 1825 e il 1826 c'è poi il poco fulgido periodo palermitano. La seconda metà del decennio è decisamente napoletana,

zione operistica di Donizetti per Roma rappresenta comunque, in percentuale, circa la metà sul totale delle sue opere rispetto a quella di Rossini – i titoli del primo sono complessivamente quasi il doppio di quelli del secondo – e le sue prime romane si concentrano in un periodo ristretto alla prima fase della sua biografia artistica ben più di quanto non avvenga con Rossini se si tiene conto anche del fatto che l'attività di Donizetti operista si estese fino agli ultimi anni, a differenza del pesarese. Si consideri che l'impatto delle opere di questi autori sul repertorio circolante all'epoca nei teatri d'opera peninsulari è enormemente superiore a qualsiasi altro compositore (cfr. *supra*, nota 21) e che, come nel resto dello stivale, le stagioni romane sono comunque ben fornite anche di quei titoli di Rossini e Donizetti che, dopo prime di successo negli altri teatri della Penisola, si vengono presto a presentare al pubblico capitolino. Sono noti i sonetti dedicati a spettacoli operistici negli anni Trenta da quel testimone d'eccezione che è Belli – personalità costitutivamente “teatrale” –, alcuni di questi specificamente donizettiani. Nessuno riguarda le prime romane del bergamasco, se non per la revisione di un'opera già data precedentemente a Napoli (1827), *Gli esiliati in Siberia* (cfr. *infra*). C'è la milanese *Anna Bolena*, su libretto del ligure Felice Romani (1788-1865), per la prima romana all'Apollo (l'“opera regia” in quegli anni, ancora Tordinona all'epoca e così per Belli) nel Carnevale 1833, che appare in un paio di sonetti³¹ con riferimenti alla fisicità della primadonna, la Galzerani,³² giocati sull'assonanza ‘bolena/halena’ – si sarebbe trattato di un «disastroso allestimento».³³ E ancora Belli ci parla dell'allestimento al Teatro Valle il 4 febbraio 1832 del citato melodramma romantico *Gli esiliati in Siberia*, una revisione a cura di Ferretti di *Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia* su libretto di Domenico Gilardoni (1798-1831), con tanto

con frequenti viaggi e soggiorni a Roma – tra l'altro, per il matrimonio con Virginia, romana, e la nascita del figlio – ed un breve periodo genovese nel 1828, per l'inaugurazione del Teatro Carlo Felice (cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., I, pp. 19-54).

31. G.G. BELLI, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998, n. 680 (*Tutte a tempi nostri*), 28 dicembre 1832, e n. 720 (*Li bballi novi*), 9 gennaio 1833. Quando Belli scrive il primo sonetto sono ancora in corso le prove, dato che l'opera andò in scena il 2 gennaio e un'esecuzione ebbe luogo presso l'Accademia Filarmonica il 6 gennaio (cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., p. 68), e da ciò si deduce che Belli ebbe accesso alle prove.

32. La cita in nota il Belli in un ulteriore richiamo alla rappresentazione scrivendo in altro sonetto (n. 799 [*La Stramutazione*], 21 gennaio 1833) della belliniana *I Capuleti e i Montecchi*, di cui la stessa Galzerani fu interprete (cfr. *infra*).

33. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., I, p. 68.

di applausi «al machinista e a Dozzinetti» – lo scambio tra ‘z’ ed ‘n’ è per alludere alla prolifica penna del compositore –, pur di fronte alle riserve espresse sul libretto (su cui pure era intervenuto l’amico Ferretti).³⁴

C’è anche il melodramma giocoso *L’elisir d’amore* su libretto di Romani, che, dopo la prima milanese del 1832, è in prima romana al Teatro Valle nella primavera 1834 (il 5 aprile). È questo certo un esempio non luminoso della qualità delle produzioni romane rispetto all’importanza della piazza e alle attese del pubblico, come mostrano i versi belliani: ³⁵ «Madonna, che ccantà! Cristo, che ccani!»; tuttavia, la qualità dell’esibizione non è influente sulla partecipazione del pubblico alle serate successive: «Disce: la terza sera nun fischiorno./ Chi aveva da fischia? li chiavettari?/ Si er teatro era vòto com’un corno!»; infine, persino il Governo si trova a dover intervenire imponendo all’impresario Paterni la temporanea chiusura: «Bbast’a ddì cch’er Governo ha ssopportate/ quattro sere de rajji de somari,/ eppo’ ha ddetto a Ppaterni: Oh ariserrate». Sull’episodio, c’è anche la testimonianza del Chigi: «I fischj e gli urlì diretti particolarmente contro l’Impresario Paterni sono stati tali da non rammentare forse i simili». ³⁶ Dopo il sonetto precedente, ce n’è un altro che segue gli sviluppi della vicenda informandoci del fatto che, «Stante quer terremoto de ruvina,/ ch’er popolo li poveri cantanti/ un po’ ppiù ll’ammazzava tutti quanti/ co l’impresario appresso e la Reggina» (la Regina vedova di Napoli, presente allo spettacolo), il Governo inviò due commissari a vigilare sull’andamento dell’opera successiva, *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, andata in scena il 30 aprile (il sonetto è del 27 aprile e quindi si deduce che i commissari abbiano assistito alle prove). I due commissari, nominati nei versi, sono un Grazioli (il barone Vincenzo?) e il maestro di cappella in San Pietro Valentino Fioravanti, già operista di un certo successo. ³⁷ Le conclusioni,

34. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 400 (*Er teatro Valle*), 6 febbraio 1832. Una marcia dal terzo atto dell’opera fu adottata dai ribelli emiliani del 1831 (cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., pp. 37-38). Il titolo napoletano, quasi un manifesto contro la classica unità di tempo, fu omissso a Roma – sull’opera, cfr. A. ROSTAGNO, *Tradizione e uso della pantomima in Donizetti*, in *Donizetti in scena*, Atti del Convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a c. di F. Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2014, pp. 81-152.

35. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 1190 (*Li teatri de primavera*), 10 aprile 1834.

36. *Diario Chigi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, ms. 3966bis (cfr. GREMLER, *Chronologie des Teatro Valle*, cit., p. 344).

37. Fioravanti è anche uno dei probabili protagonisti di altri versi belliani, quelli dedicati al *Miserere* (BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 1834, *Er Miserere de la Sittimana Santa*, 31 marzo 1836), avendo chi scrive escluso recentemente la paternità dell’Allegri per il titolo citato dal poeta, che farebbe riferimento non al canto eseguito dalla

almeno per quanto riporta il Belli, non sono del tutto positive: «St'antri cantanti poi, disce Grazioli/ che ssi nun zò addrittura cani cani,/ manco sò rrosiggnoli rosiggnoli». ³⁸ Tuttavia, sembra che le cose vadano decisamente meglio già nell'autunno dello stesso anno, quando l'imprendario Paterni mette in scena *Norma* di Bellini – *La foresta di Irminzul* a Roma («titolo sostituito dalla Censura politica», scrive Belli) ³⁹ – e Chigi commenta lapidario che «ha piuttosto incontrato», come si diceva allora, mentre lo «Spigolatore», alquanto entusiasta, esclama «Bravo Paterni! Finalmente o avete voluto, o avete saputo spendere». ⁴⁰ Si tratta evidentemente di una vicenda eccezionale, come si evince facilmente dalla speciale attenzione raccolta e dai commenti pervenuti. Nello stesso periodo ci sono, d'altra parte, luoghi dei sonetti belliani con giudizi tutt'altro che negativi sui cantanti in altri contesti ed occasioni, come nel sonetto dedicato a Giuseppina Ronzi che interpreta *Norma* nella prima romana al Teatro Apollo il 18 gennaio 1834, quindi pochi mesi prima del disastro del Valle: «Fiocaveno accusí ll'apprausi e ll'urli./ La gran furia-de-popolo era tanta/ che ppropio la pratea de Tordinona/ se moveva e tremava tutta-quanta./ Bbenedetta, per dio, st'Angiolonona!/ bbenedetta sta strega che cc'incanta».

Se non si può quindi non riconoscere come Roma in questi anni sia ben posizionata nel panorama dell'opera internazionale, è vero anche che non si possono certo trascurarne le peculiarità. Per quanto riguarda i contenuti delle opere, rispetto a certi temi a Roma non c'è facile reattività. Mentre le tinte forti del romanticismo attirano un pubblico sempre più influente in Europa, Roma preferisce toni più moderati e non apprezza granché i finali tragici e l'ostentazione della violenza. Ne è espressione la produzione critica del Ferretti sulle riviste dell'epoca, ad esempio quando va a segnalare, qualche anno dopo, una nuova opera in preparazione per l'Argentina (1838), per cui formula il seguente auspicio: ⁴¹

Cappella Sistina ma alla Cappella Giulia in San Pietro, dove si cantavano non il *Miserere* dell'Allegri ma composizioni di altri maestri, tra i quali anche Fioravanti che era allora maestro di cappella in questa sede (cfr. G. MONARI, *Il Miserere di Belli: ricerche e nuove ipotesi*, in «il 996», 1, 2016, pp. 69-88).

38. Giulietta: Teresa Melas (era anche in *L'elisir* di cui sopra; cfr. GREMLER, *Chronologie des Teatro Valle*, cit., p. 344); Romeo: Cristina Giacomino; Cappellio: Luigi Biondini; Lorenzo: Baldassarre Bazzani (cfr. *ivi*, p. 346). Non si tratta sicuramente dei grandi nomi che altrove circolano negli stessi sonetti belliani qui citati.

39. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 1065 (*La Ronza*), 19 gennaio 1834, in nota.

40. Cfr. GREMLER, *Chronologie des Teatro Valle*, cit., p. 349.

41. «Notizie del Giorno», 23 maggio 1838. Il passo è riportato integralmente da B.M.

l'argomento di questo nuovo melodramma non sia come gli altri (ad imitazione degli oltramontani), tolto dalle cronache selvagge del medio evo, giacché ormai non ci regge più il cuore di andare al teatro per essere testimonj di tante morti di tanti avvelenamenti, suicidj, follie [...]. Non basta la musica [...] a temperare il disgusto che tanti disordini [...] risvegliano nella maggior parte degli spettatori, i quali frequentano il teatro non per cercarvi afflizioni e brividi, ma diletto e sollievo. Da Apostolo Zeno a Metastasio sino a pochi anni addietro la scena italiana si era sempre mantenuta pura di simili rappresentazioni. Fra i drammi di Metastasio, il solo *Catone in Utica* pone una morte sul teatro [...].

Non era certo immaginabile, all'epoca, la dimestichezza con il sangue e la violenza che da lì si sarebbe sviluppata, nella finzione come nella vita reale, in un crescendo drammatico fino alle ben note tragedie del secolo successivo e ai giorni d'oggi. Il sapiente disagio ferrettiano di fronte a certe scelte non può non essere adesso motivo di riflessione. La soluzione era data allora dalla stessa natura di quello che era lo spettacolo operistico. Si tenga infatti presente come l'opera è in quegli anni modulabile e modellabile, entro certi limiti, ai diversi contesti e alle diverse occasioni in cui uno stesso titolo va a presentarsi – così come è normale il riutilizzo di stessi materiali in opere diverse. La versione romana dell'*Otello* rossiniano del 1819 si distingue da quella presentata in prima assoluta a Napoli nel 1816 per il lieto fine con la riconciliazione della coppia, cui Rossini stesso fornisce la musica prelevandola da una sua altra opera.⁴² Emblematico della sensibilità locale *Il furioso* ferrettiano del 1833, con il geniale finale che evita la morte violenta di Eleonora e Cardenio, ormai pronti a “suicidarsi” l'un l'altro, risolvendo il dramma in un moto di pietà quando la moglie rivolge a sé la pistola invece che al marito.⁴³ Ancora nel 1841, per l'ultima eccezionale prima romana di Donizetti al Teatro Apollo con l'opera seria *Adelia* su libretto di Romani e Girolamo Maria Marini, si adatta il finale tragico alle esigenze del lieto fine – con il vantaggio di avere in scena il soprano Giuseppina Strepponi fino al termine.⁴⁴

Al panorama teatrale romano, ben rappresentato dalle prime di

ANTOLINI, *Jacopo Ferretti critico musicale*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 255-94, p. 261 (l'opera è *Alisia di Rieux* di Giuseppe Lillo).

42. P.B. BRAUNER, *Editing Rossini*, in *Cambridge Companion to Rossini*, cit., pp. 216-28 (p. 220).

43. Cfr. ONORATI, *Donizetti e Roma*, cit., p. 49.

44. Cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., II, p. 208, e ONORATI, *Donizetti e Roma*, cit., p. 50.

Rossini e Donizetti, fanno difetto prime dell'altro grande autore di questo primo scorcio di secolo, il catanese Vincenzo Bellini (1801-1835). Non che manchino suoi titoli nei teatri di Roma ma la città non contribuisce a segnare i primi passi né a battezzarne gli sviluppi successivi. Dopo il primo *Adelson e Salvini* (Napoli, 1825), il compositore è già nella sfera dell'impresario napoletano Barbaja con *Bianca e Gernando* (invece dell'originale *Fernando*, per rispetto alla corona), presentata al San Carlo nel 1826, e dal 1827 risiede a Milano, dove Barbaja ha intanto messo le mani sul principale palco cittadino. Da qui prende il via la serie delle opere belliniane su libretti del Romani, a cominciare da *Il pirata* (Teatro alla Scala, 1827) e *La straniera* (Teatro alla Scala, 1829) per proseguire con la non riuscita *Zaira* (Parma, Teatro Ducale, 1829), *I Capuleti e i Montecchi* (Teatro La Fenice, 1830), *La sonnambula* (Milano, Teatro Carcano, 1831), *Norma* (Teatro alla Scala, 1830 [Carnevale 1831]), *Beatrice di Tenda* (Teatro La Fenice, 1833). Nel 1834 Bellini si è poi stabilito a Parigi e nel 1835 vi rappresenta la sua ultima opera, *I puritani* su libretto del conte Pepoli (1796-1881), prima della morte l'anno stesso. Nondimeno, Roma è comunque piazza recettiva per l'opera belliniana almeno come lo è per gli altri due grandi compositori citati fin qui e l'impatto belliniano sul pubblico romano non è certo trascurabile.⁴⁵ Ancora una volta, si può considerare per questo la testimonianza privilegiata offerta da Belli. Quella che fu l'ultima opera nella storia con ruoli *en travesti*,⁴⁶ *I Capuleti e Montecchi* (Venezia 1830), appare in due sonetti del gennaio 1833, relativi alla prima romana al Teatro Apollo per il Carnevale (il 30 aprile 1834 *I Capuleti* debuttò poi sulle scene del Valle; cfr. *supra*), e proprio lo scambio di sessi è fatto oggetto di scherno.⁴⁷ Ciò che più sollecita l'attenzione del poeta è l'aver udito cantare poco tempo prima la Galzerani, qui nei panni 'maschili' di Romeo, nel ruolo indiscutibilmente femminile di Anna Bolena («Bbalena»; cfr. *supra*) sempre al Teatro Apollo. Si era da poco spenta la grande stagione teatrale dei castrati, che aveva vissuto gli ultimi suoi atti con Giovanni Battista Velluti (1780-1861), attivo non oltre gli anni Trenta,⁴⁸

45. Il primo Bellini a Roma è *Il pirata*, al Teatro Argentina il 7 gennaio 1829 (cfr. RINALDI, *Due secoli di musica*, cit., I, pp. 649-54).

46. Sullo scambio dei ruoli sessuali tra interpreti e personaggi nell'opera, ad esempio, cfr. *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, a c. di C.E. Blackmer e P.J. Smith, New York, Columbia University Press, 1995.

47. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 799 (*La Stramutazione*), 21 gennaio 1834, e n. 800 (*La prima canterina*), 25 gennaio 1833.

48. C. PAROLARI, *Giambattista Velluti, ultimo dei soprannisti sulle liriche scene*, in

e i ruoli dei protagonisti maschili erano stati per un certo tempo assegnati a donne, come nel caso di Romeo,⁴⁹ per poi cedere definitivamente negli anni Trenta alle ragioni della verosimiglianza, sarcasticamente rivendicate dal Belli, e definire nel tenore il ruolo del protagonista maschile. Ancora un riferimento belliniano del poeta lo si trova per *La sonnambula* (Milano 1831), presentata il 26 ottobre 1833 al Teatro Valle, ma qui è solo per ironizzare su un ecclesiastico uso dare udienza e rispondere «dormenno tal'e cquale».⁵⁰ *Norma* (Milano, Carnevale 1831), con il titolo di «La foresta di Minzurlu» – ovvero «Irminzul» (cfr. *supra*) –, è nel sonetto del 1834 *La Ronza* (cfr. *supra*), per la prima romana del 18 gennaio 1834, al Teatro Apollo (quello stesso anno *Norma*, dopo il Carnevale all'Apollo, sarà al Teatro Valle il 27 settembre 1834). Il sonetto è in realtà tutto dedicato all'interprete principale dell'opera, Giuseppina Ronzi (cfr. *supra*, p. 49, *et infra*), sulla quale anche altrove torna il poeta.⁵¹ Come si vede, la presenza belliniana non è da poco, anche se questi sonetti non rendono ragione dell'apprezzamento del poeta per l'arte del compositore. Tuttavia, in un sonetto italiano dedicato da Belli alla cantante Adelina Speck, di cui elenca in nota i successi, appare la proclamazione laconica ma netta di «*Norma*, lavoro immortale».⁵² C'è poi almeno un altro paio di documenti belliani su Bellini, entrambi risalenti alla morte dello stesso. Si tratta di un altro sonetto italiano, in cui lo definisce «l'alma più dolce che albergasse in terra»,⁵³ e di un articolo per lo «Spigolatore», che piange la morte del «sublime siciliano» salutato come «restauratore».⁵⁴ Benché, come scrive Onorati, l'articolo possa essere considerato «prosa di circostanza» e quindi letto con la dovuta cautela, questo riferimento indica un percorso senz'altro

«Rivista musicale italiana», XXXIX, 1932, pp. 263-98, oltre a tutta la varia bibliografia sui castrati dell'ultimo mezzo secolo. A Roma, nella musica sacra, i cantori evirati saranno ancora attivi fino ai primi anni del Novecento.

49. *Musiche nella storia*, cit., p. 462.

50. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 1023 (*La sonnampola*), 17 novembre 1833; il titolo operistico è comunque esplicitamente evocato nella nota del Belli.

51. Ivi, n. 1065 (*La Ronza*), 19 gennaio 1834, cfr. *supra*; n. 1067 (*La scuffiara francese*), 23 gennaio 1834; n. 1111 (*Le cantarine*), 18 marzo 1834, in nota.

52. R. VIGHI, *Belli italiano*, 3 voll., Roma, Colombo, 1975, II, p. 101 (cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., p. 54). Il riferimento è alla rappresentazione di *Norma* dell'autunno 1834 al Teatro Valle, di cui *supra*.

53. VIGHI, *Belli italiano*, cit., III, p. 157 (cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., p. 52).

54. G.G. BELLI, *Un pensiero a Bellini* [«Spigolatore», 30 dicembre 1835], in *Lettere Giornali Zibaldone* [1962], a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1969, pp. 391-93 (cfr. ONORATI, *A teatro col Belli*, cit., pp. 52-54).

significativo per approfondire quale sia stata la recezione dell'opera di Bellini a Roma.⁵⁵

Come si sarà inteso dagli esempi riportati, il 1833 e il 1834 sono due *anni mirabiles* per la produzione sonettistica belliniana su temi operistici tenendo conto che si sono omessi vari altri riferimenti ad aspetti i più diversi riguardanti pubblico, condizioni dei teatri, impresari, cantanti etc. Per quanto riguarda il repertorio, non c'è dubbio che un posto speciale sia riservato a opere di Donizetti e Bellini. Bisogna qui segnalare almeno un paio di eccezioni in due sonetti del 1832 riguardanti uno il dramma *Zadig e Astartea ovvero L'esiliato in Babilonia* (Napoli, Teatro San Carlo, 1825) su libretto di Leone Tottola, da Voltaire, per la musica del torentinese Nicola Vaccai (1790-1848),⁵⁶ e l'altro *I crociati in Tolemaide ossia Malek-Adel* (Trieste, Teatro Grande, 1830) su libretto di Camillo Bassi per la musica di Pacini,⁵⁷ cui si è già fatto cenno in quanto collaboratore di Rossini per la *Matilde romana* (1821). A giudicare dai versi, il giudizio di Belli su questi spettacoli non è però particolarmente favorevole.⁵⁸ Il confronto con quanto scrive sulle produzioni do-

55. Nell'articolo, il ruolo di Bellini, che «operò il restauro destinato», è contrapposto a quello di Rossini o, meglio, agli emuli dello stesso, e lo si può leggere nella tradizione dei giudizi sul catanese come delineati anche nel volume di ADAMO, LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, cit., pp. 509-21: «un Belcanto purificato e rinnovato» (p. 510), il «valore espressivo» e non virtuosistico degli abbellimenti (p. 512), l'«inglobamento della lirica belliniana nel dramma» (p. 512), la «discrezione che l'orchestra mantiene in numerosi accompagnamenti [...]» (p. 516) etc. Per lo specifico contesto romano, la questione meriterebbe un approfondimento in altra sede. Si tenga conto, ad esempio, della posizione di Ferretti sul compositore: «Noi nell'ingenuità dell'anima nostra veneriamo il Bellini come creatore, accozzatore di patetici canti, e di graziosi movimenti d'orchestra. Commove, desta le lagrime, se vuole; e se avesse composto di que' pezzi concertati, che coniar sanno magistralmente Donizzetti [*sic!*] e Mercadante, c'inchineremmo anche più profondamente a lacrimar sulla tomba dell'Arione di Catania» («Notizie del Giorno», 11 aprile 1839; cfr. ANTOLINI, *Jacopo Ferretti critico musicale*, cit., p. 264).

56. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 322 (*Er giornajjere de Campovaccino*), 9 gennaio 1832.

57. Ivi, n. 399 (*Su li gusti nun ce se sputa*), 6 febbraio 1832.

58. Il dramma *Zadig e Astartea* di Vaccai (la sua *Giulietta e Romeo* aveva avuto un notevole successo prima di *I Capuleti* belliniani e avrebbe finito per sostituirne il finale nella tradizione) venne messo in scena all'Apollo e, come spesso accadeva, accompagnato da un ballo, *Il pirata* di Piglia – da cui «li soni c'ha fatto Pijjavacche» giocando sui nomi dei compositori. L'insieme non sembra emozionare il poeta, che lascia concludere eloquentemente il sonetto allo sconcertato figurante cui viene data voce: «e sse va vvia doppo finito». Per *I crociati in Tolemaide* – sempre all'Apollo – il giudizio lascia trasparire tutt'altro che entusiasmo nella battuta che fa leva sulla «traslitterazione» della

nizzettiane e belliniane lascia intendere chiaramente come orientasse le sue scelte, non in contrasto con le tendenze generali del gusto dell'epoca, che infatti rilevano una decisa preponderanza nelle stagioni teatrali dei titoli di quei grandi nomi rimasti popolari fino a noi. La presenza consistente di questi autori anche nelle stagioni romane rispecchia gli orientamenti preferenziali di Belli, almeno in generale; si vedano, a proposito, le stagioni del Teatro Valle negli anni dei sonetti citati (cfr. Tav. 1; si riportano solo spettacoli operistici in esecuzione integrale e non «accademie», beneficenze etc.).

Dopo questi anni, fermo ormai da tempo il Rossini operista, morto Bellini nel 1835, e proiettato su altre strade Donizetti, fino ai successi parigini e viennesi, il rapporto di Roma con le prime rappresentazioni dei grandi autori di queste generazioni si interrompe – salvo per eccezioni. Sembra difficile non vedere in questo il segno di un netto cambiamento per la vita culturale romana che rientra in sviluppi di più ampia portata, soprattutto in rapporto all'Europa internazionale, in coincidenza con gli anni del regno del Cappellari (Gregorio XVI, 1831-1846). Così, dopo il *Torquato Tasso* del 1833, le collaborazioni Ferretti-Donizetti non offrono più frutti e, come scrive Cella, Donizetti è «sempre più lanciato in attività frenetiche ed esperienze nuove. Matura senso di distacco dalla commedia troppo studiata e bilanciata di Ferretti; *L'elisir di amore* gli ha aperto altri orizzonti; l'opera romantica lo attira sempre più, con scelte drammatiche, ardite. Invece Ferretti prende le distanze dai libretti eccessivi, truculenti, tolti dalle cronache selvagge del medioevo: invita alla misura, a non cercare afflizioni e brividi».⁵⁹ Nondimeno l'amicizia tra i due non si interrompe, come mostra l'eloquente e schietta corrispondenza anche più tarda, quando Donizetti è gravemente malato a Parigi e Ferretti anch'egli sofferente. Il vecchio librettista ricorda i bei tempi passati, consapevole che ormai tali sono:⁶⁰

seconda parte del titolo, «ossia Malek-Adel», come «Ossia La leccatella»: «A mmé mme piase de magnà, ssorella: / si a tté t'abbasta de leccà tu llecca».

59. CELLA, *Ferretti e Donizetti*, cit., p. 189. Ciò non significa che Ferretti non apprezzi le nuove opere di Donizetti (cfr. *ibidem*: «Ferretti è un'anima grande, capisce, segue quel lanciarsi a rompicollo nel tumulto romantico, quella furia di troppe cose che travolgono, da Apocalisse») che non furono certo disprezzate dal pubblico romano, come è il caso di *Lucia di Lammermoor* su libretto di Salvatore Cammarano, che compare anche in un sonetto belliano del 30 dicembre 1844 (BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 2083 [*La robba trovata*]), e che, dopo la prima a Napoli nel 1835, è già al Teatro Valle nell'autunno del 1836: nel sonetto, Belli canta «un'aria der ronno» mentre cammina per strada.

60. Ferretti, lettera a Donizetti, 15 novembre 1845 (cfr. CELLA, *Ferretti e Donizetti*, cit., p. 190).

Tav. 1 - Teatro Valle, stagioni operistiche 1832-1834*

1832	1833	1834
<p>Carnevale</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini (libr. Gherardini), <i>La gazza ladra</i> 2. Rossini (libr. Sterbini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> 3. Donizetti (libr. Gilarconi, riv. Ferretti), <i>Gli esiliati in Siberia</i> 4. Fioravanti (libr. Palomba), <i>Le cantatrici villane</i> 	<p>Carnevale</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Donizetti (libr. Ferretti), <i>Il furioso nell'isola di San Domingo</i> 2. Ricci, Luigi (libr. Ferretti), <i>Il nuovo Figaro</i> 3. Rossi, Lauro (libr. Romani, riv. Ferretti), <i>Il disertore svizzero</i> 	<p>Carnevale</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bellini (libr. Romani), <i>Il pirata</i> 2. Bellini (libr. Romani), <i>La sonnambula</i> 3. Gervasi, Luigi (libr. Bidera?, riv. Ferretti), <i>I promessi sposi</i> [prima] 4. Bornaccini, Giuseppe (libr. Ferretti), <i>I due incogniti</i> [prima]
<p>Primavera</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bellini (libr. Romani), <i>La straniera</i> 2. Rossini (libr. Foppa), <i>L'inganno felice</i> 3. Rossini (libr. Berio di Salsa), <i>Ricciardo e Zoraide</i> 	<p>Primavera</p> <p>—</p>	<p>Primavera</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Donizetti (libr. Romani), <i>L'elisir d'amore</i> e Marchese, Nicola (libr. Campi), <i>Amalia ossia La pescatrice scozzese</i> 2. Bellini (libr. Romani), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> 3. <i>La schiava brasiliana</i> (balletto) 4. Pacini (libr. Anguillesi, su Metastasio), <i>Temistocle</i> 5. Ricci, Luigi, <i>Chiara di Rosenberg</i>
<p>Appaltino di primavera</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini (libr. Berio di Salsa), <i>Otello</i> 	<p>Appaltino di primavera</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ricci, Luigi (libr. Rossi, Gaetano), <i>Chiara di Rosenberg</i> 2. Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> 	<p>—</p>

* Cfr. GREMLER, *Chronologie des Teatro Valle*, cit., pp. 325-50.

<p>Autunno</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossi, Lauro (libr. Romani), <i>Il disertore svizzero</i> [prima] 2. Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> 3. Donizetti (libr. Ferretti), <i>L'ajo nell'imbarazzo</i> 4. Donizetti (libr. Gilar-doni), <i>L'esule di Roma</i> 	<p>Autunno</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Donizetti (libr. Ferretti), <i>Torquato Tasso</i> [prima] 2. Donizetti (libr. Ferretti), <i>Il furioso nell'isola di San Domingo</i> [prima] 3. Bellini (libr. Romani), <i>La sonnambula</i> 4. Rossi, Lauro (libr. Merelli, riv. Ferretti), <i>Le fucine di Bergen</i> [prima] 	<p>Autunno</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mazza, Giuseppe (libr. Romani), <i>Elena e Malvina</i> [prima] 2. Bellini (libr. Romani), <i>La foresta d'Irminsul [=Norma]</i> 3. Pacini (libr. Romanelli), <i>Gli arabi nelle Gallie</i>
<p>Appaltino d'autunno</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ripresa di <i>Il disertore svizzero</i> [cfr. Chigi] 2. Rossini (libr. Tottola), <i>Zelmira</i> 3. Bellini (libr. Romani), <i>La straniera</i> 	<p>–</p>	<p>Appaltino d'autunno</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ripresa di <i>La foresta di Irminzul</i> [cfr. Chigi] 2. Rossini (libr. Tottola), <i>La donna del lago</i>

Tu non puoi immaginare con che crepacuore sian stati i tuoi amici [...] Oh come ti riabbraceremmo contenti! Ma quando haec erunt sta scritto nell'Apocalisse; e la tua vita è molto Apocalissea da gran tempo [...] Libretti nuovi qui non se ne coniano, o li conia Giuliani per 30; o Marini per... 20; o gratis; o vien Piave da Venezia a scrivere i Foscari; onde io lavoro Prediche, Poemetti, Canzoni, Prose, Satire ecc. E dò penne e nome ad altri [...]

Con te scriverei un'opera buffa; massimo mezzo distrarti. [...] (Roma, 15 novembre 1845).

«Con te scriverei un'opera buffa», e non certo una tragedia, sembra sottintendere Ferretti, a dire come il «suo» Donizetti fosse comunque «classico» e lontano da quello «apocalisseo» – nella vita come, sempre più, nelle opere – e così doveva essere probabilmente anche per una buona parte del pubblico romano.⁶¹ Con tutt'altra prospettiva, Mazzini

61. Si veda la lettera di Ferretti a Pacini del 12 ottobre 1839 per la composizione del *Furio Camillo*. Il libretto non aveva soddisfatto il compositore che ne chiede la modifica. Con toni piuttosto accesi, Ferretti attribuisce le difficoltà proprio alla scelta del tema

nel 1836 (*Filosofia della musica*) avrebbe cercato invece di riconoscerne nell'opera del bergamasco un'incarnazione "romantica" del moderno progresso.⁶²

L'ambiente romano di cui Ferretti è esponente pare ben poco interessato ad adeguarsi agli sviluppi della cultura internazionale, di cui arbitro si elegge adesso la Parigi degli oltremontani, città dove finiscono, non per caso, le carriere di Rossini, Donizetti e Bellini e non quelle di altri compositori qui citati, come Zingarelli e Fioravanti che chiudono il loro ciclo artistico da maestri di cappella in Italia o di quanti esauriscono comunque il proprio percorso biografico nella Penisola – Pacini a Pescia, in Toscana, e Mercadante a Napoli –, anche se la loro presenza e il successo al di fuori della Penisola non è poca cosa (si pensi alle varie prime di Mercadante di là dai Pirenei). Ferretti, e con lui almeno una parte del "popolo" istruito di Roma, non era certo inconsapevole

classico, a suo avviso inadeguato alle corde del Pacini, scrivendo che «il soggetto romano era più acconcio per Donizetti [*sic!*] che per voi, perché Donizetti non ha avuto difficoltà a scrivere *L'esule di Roma* con marcie, e voi avete scritto *Pompei*, *La vestale*, il *Cesare*, ma inclinate patentemente più al genere dei *Fidanzati*, del *Talismano*, del *Ivanhoe*, temi romantici che, scrive ancora Ferretti, non sono ben accetti a Roma – «Un libro romantico lo avrei scritto dormendo, ma qui non lo hanno voluto, non lo hanno voluto, non lo hanno voluto [...]» (12 ottobre 1839; Roma, Biblioteca Nazionale, Autografo 108/43,1, cfr. L. BIANCINI, *Le lettere di Jacopo Ferretti*, in *Jacopo Ferretti*, cit., pp. 127-45 [pp. 140-43]). Probabilmente l'argomentazione di Ferretti verso Pacini enfatizza certi contrasti anche in relazione alla specifica contingenza ma è vero che «*L'esule di Roma* è uno dei due melodrammi donizettiani ambientati nell'antica Roma (l'altro è *Fausta*) e, come si desume per esempio da un coro che si inizia arditamente a canone, manifesta la deliberata ricerca di un sapore neoclassico» (ASHBROOK, *Donizetti*, cit., I, p. 41). Ferretti saprà comunque apprezzare la classica *Saffo* di Pacini, di cui scrive trattarsi di un «moderno capo-lavoro di bellissimo stile, senza strepiti inopportuni, senza fracasso d'orchestra a danno dei cantanti» («Notizie del Giorno», 2 settembre 1841; cfr. ANTOLINI, *Jacopo Ferretti*, cit., p. 266). Questi aspetti delle recezioni delle prime opere donizettiane meriterebbero senz'altro approfondimento, da quando almeno la riscoperta di questo repertorio nella seconda metà del Novecento ha permesso di riconoscere come pregiudizi molte delle opinioni correnti a riguardo, come già rileva ASHBROOK, *Donizetti*, I, pp. 53-54, che scrive – su *Imelda de' Lambertazzi* (1830) – di «quella tendenza dei critici che ci hanno preceduto di liquidare in blocco le opere serie anteriori ad *Anna Bolena*, come produzione di modesta entità. [...] L'accusa spesso formulata che questo gruppo di opere imita il "modello rossiniano", non risulta molto illuminante [...]. Se il termine si riferisce alla struttura [...] bisogna convenire [...]. Qualora invece lo si applichi alle linee melodiche vocali e in generale alla scrittura per le voci, [...] è proprio in quest'area [...] che la lotta di Donizetti per conquistare un proprio idioma espressivo appare sempre più evidente».

62. Cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., I, p. 60.

delle idee e delle suggestioni che la capitale francese diffondeva ad ampio raggio con tutte le conseguenze che ne sarebbero derivate e, come lui, anche Belli, il quale era aduso all'idioma gallico tanto da redigervi il suo diario. Tuttavia c'è un episodio di vita teatrale minima in un sonetto belliano, in cui un dettaglio diviene spia di una debolezza culturale di cui il poeta evidentemente percepisce la potenziale pericolosità – provincialismo? –, quando «una scorfena bbacocca/ de scuffiaretta, che nun za uprí bbocca/ senza mètteve in culo er zu' Pariggi», esprime il suo apprezzamento per un'esecuzione dell'amata Giuseppina Ronzi («Ma ccazzo! a Ffrancia indove sc'è una Ronzi», precisa il poeta) dicendo «che a vvedella cantà llei sce s'ammusa», dove il francesismo («ammusa» < *amuse*), innestato sul parlare italiano, entra in conflitto con la radice romanesca di un verbo 'ammusarsi' «che, nel linguaggio del popolo, vale fare il muso, comporre il volto a noia e mal umore». ⁶³

63. BELLI, *Tutti i sonetti*, cit., n. 1067 (*La scuffiara francese*), 23 gennaio 1834. Per Giuseppina Ronzi, cfr. *supra*, pp. 49 e 52.

Cummedie nove, falsette e pantomimme

Il teatro nella Roma dell'Ottocento dai burattini alla Compagnia Tacconi

DI GIULIO VACCARO

Nel sonetto del 15 gennaio 1832, *Li teatri de Roma*, Giuseppe Gioachino Belli traccia un panorama della stagione teatrale romana:

Otto teatri fanno¹ in sta stagione
de Carnovale si mme s'aricorda:
Fiani, Ornano, er Nufraggio, Pallaccorda,
Pasce, Valle, Argentina e ttordinone.²
Crepanica nun fa, manco er Pavone,³
ma c'è invesece er Casotto:⁴ e ssi ss'accorda
quello de le quilibrie e bball'in corda,
caccia puro Libberti⁵ er bullettone.
Nun ce sò Arcidi⁶ grazziaddio cuest'anno,
ché st'Arcidi sò arte der demonio,
e cquer che fanno vede è ttutto inganno,
Io però, si ddio vò, co Mmanfredonio
vad'a ppiazzanavona,⁷ che cce fanno
la gran cesta der gran Bove d'Antonio.⁸

¹ Termine generico: qui per «agiscono». ² I tre primi, Fiano ed Ornani, agiscono con marionette, ed anche il terzo che ha poi più recentemente cambiato il nome in teatro della Fenice. Il quarto ed il quinto, Pallaccorda e Pace, sono i due teatri di commedia pel basso popolo. Il sesto, della Valle, è drammatico e per solito di opera buffa. Il settimo, Torre Argentina, già dava opera regia, ma in questi ultimi anni si è questa trasportata al rinomato magnifico teatro di Tordinona (Torre di Nona). ³ Capranica, teatro annesso a un collegio di questo nome. Talora si affitta ed agisce venalmente. Il Pavone era già teatrino domestico del Duca Cesarini Francesco, e prende ora il nome della via ov'ha ingresso. ⁴ Casotto vagante dei burattini. ⁵ Tea-

tro delle Dame detto d'Alibert. ⁶ Alcidi. Atleti de' quali è venuta moda dopo il francese Mathevet. ⁷ Cioè, al Teatro Ornani. ⁸ Le gesta di Bovo d'Antona.

Più che il sonetto, a essere importanti nell'ottica della ricostruzione del teatro romano nella prima metà dell'Ottocento, sono le note poste da Belli in calce alla poesia: i primi teatri citati (Fiano, Ornani, Fenice e il Casotto) sono teatri di marionette; Pace e Pallacorda e «Libberti» (cioè il Teatro Alibert) sono «teatri di basso popolo»; il Valle è un teatro drammatico; Argentina e Tordinona fanno invece «opera regia». Si tratta, insomma, di un panorama ricco e vario nelle sue proposte, che spaziano da un teatro «alto» a forme meno nobili (destinate al «basso popolo»), come le farse, le opere comiche o il teatro dei burattini. Sono proprio questi ultimi fronti, ovviamente, quelli in cui ci si potrebbe attendere uno spazio maggiore per il dialetto.

Ancora al principio dell'Ottocento, tuttavia, le commedie di Giovanni Giraud confinano il romanesco in ambiti precisi: innanzitutto spazi comici (sulla scorta del plurilinguismo della commedia dell'arte), oppure privati e occasionali. Il dialetto, invero molto annacquato, ha inamancabilmente «lo statuto di lingua minore, utilizzabile per il divertimento».¹ L'importanza delle opere di Giraud, dunque, va inquadrata più che sul fronte dialettale su quello culturale: infatti è proprio Giraud a fissare sulla pagina figure come Pippetto, Rugantino e Cassandrino, su cui si fonderà la tradizione teatrale romanesca per l'intero Ottocento e per buona parte del Novecento.²

La sostanziale italianità di queste opere non è un'eccezione neppure nel panorama contemporaneo del teatro per il basso popolo: una serie di opere per burattini (i cui testi sono conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, ms. Vitt. Em., 306), rappresentate al Teatro Fiano di Roma durante gli anni 1830-1834, con protagonista Cassandrino, mostra infatti una lingua perfettamente allineata a quella di Giraud e, dunque, all'italiano teatrale coevo.³ Si tratte-

1. M. TEODONIO, *La letteratura romanesca. Antologia di testi dalla fine del Cinquecento al 1870*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 207.

2. Lo stereotipo del romano spaccone passerà poi, nel Novecento, dal teatro alla commedia all'italiana: per un'analisi dei tratti culturali e sociolinguistici di questa figura nel cinema, cfr. A. GROCHOWSKA-REITER, *Commedia all'italiana come specchio di stereotipi veicolati dal dialetto. Un approccio sociolinguistico*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 109-46.

3. Per un quadro sull'evoluzione dell'italiano teatrale e sul rapporto tra lingua e dialetto, cfr. L. D'ONGHIA, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, a c. di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 153-202.

rebbe, pertanto, di un teatro romano per ambientazione, non però per lingua. Il condizionale, tuttavia, mi pare d'obbligo: vi è il sospetto, assai fondato, vista la brevità dei copioni, che le scenette scritte rappresentassero una semplice imbastitura, su cui poi veniva cucita una più ampia e più lunga improvvisazione; i testi «risultano costituiti da pezzi dialogati d'obbligo per la condotta della trama e interrotti da duetti o cobolette da cantarsi sulla musica. Data la brevità dei copioni – troppo esigui anche come libretti d'opera – e data la velocità che precipita gli avvenimenti, senza che sia dato all'udienza nemmeno il tempo di riflettere sopra, è chiaro che tutte le scene in prova venivano “imbottite”». ⁴ Anche l'ampia documentazione proveniente dal Teatro Fiano, ⁵ oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nei manoscritti segnati da 66 a 94, che documenta varie tipologie di spettacolo (prevalentemente parodie di opere “serie”, ⁶ pulcinellate ⁷ o “commedie di carattere”), testimonia una fondamentale italianità dei copioni.

Torniamo però al sonetto di Belli, e in particolare all'ultima terzina. Dove decide dunque di andare il poeta (semplificando qui al massimo la scissione belliana tra poeta e narratore)? Decide di andare al Teatro Ornani («a Ppiazzanavona») a vedere «la gran cesta der gran bove d'Antonio», ossia – come si premura di spiegare il poeta nella nota – «le ge-

4. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 370.

5. Si veda D. MARZATTINOCCHI, *Il teatro Fiano, Cassandrino e la marionetta*, Tesi di laurea in Scienze umanistiche, discussa presso l'Università degli Studi La Sapienza di Roma, Dipartimento Arti e Scienze dello Spettacolo, a.a. 2001-2002.

6. Ms. 67, *Robinson Crousoe all'Isola della Sventura, ovvero l'eroismo di un selvaggio*; 85, *Il Puzzo del Zigaro*.

7. Ms. 66, *Pulcinella duellista*; 68, *La Morta viva ossia Ginevra degli Almieri con Pulcinella Ladro e spaventato dai morti*; 71, *Pulcinella, sergente affamato e spaventato dagli assassini finti spiriti*; 79, *Trent'anni della vita di un Giocatore con Stentarello giocatore disperato, spogliato da Baratori di carte, mendico affamato, e rubbato nella sua mendicizia da uno più affamato di lui*; 81, *La disfatta dei Sassoni con Pulcinella Guerriero pauroso e spaventato dall'ombra immaginaria del suo padrone* (il ms. è erroneamente indicato come 61 in A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni, 1982 [I ed. 1953], pp. 529-30); 82, *Un'Osteria di Campagna con Pulcinella Tormentato da un Poeta fanatico e da un Trabante spadaccino*; 87, *Pulcinella finto medico e appiccato per combinazione* (proverrebbe invece dal repertorio del Teatro Emiliani secondo BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 533).

8. Ms. 69, *Il Medico e la Morte*; 70, *Una lezione di Esperienza alla Gioventù*; 73, *Le educande di Aragona ovvero il Menestrello*; 74, *Le due Statue*; 75, *Adolfo e Chiara ossia i due Prigionieri*; 80, *Li morti che parlano ossia la casa delle Mummie*; 94, *Aver Moglie è poco, Il Guidarla è molto*.

sta di Bovo d'Antona». L'opera è un riadattamento per marionette di uno dei vari racconti medievali provenienti dall'area francese diffusisi in Italia tra il tardo Trecento e il Quattrocento (in questo arco di tempo si contano due versioni franco-venete, quattro toscane, una veneta, una veneto-emiliana e una tosc-emiliana⁹), e confluiti già al principio del Quattrocento nei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. Sia la raccolta barberiniana sia le materie del ciclo cavalleresco entrano poi rapidamente a far parte del patrimonio popolare dei teatri (basti pensare al caso più largamente noto, ossia le rappresentazioni dei *pupi* siciliani) e, più in generale, divengono la cifra culturale per antonomasia dei ceti popolari.¹⁰

Questa materia si incontra e si fonde tra Sei e Settecento con un'altra abbondantemente diffusa nel teatro popolare: quella delle pulcinellate. La figura di Pulcinella viene dunque a vivacizzare, con una comicità spesso facile (del tipo: «Io sono Rizieri primo Paladino» – «E io Policinella primo Paladone»¹¹), rimaneggiamenti di opere teatrali di vario tipo (dal *Don Giovanni* in giù¹²), comprese quelle del ciclo cavalleresco. Anche qui tutti i personaggi parlano in un italiano tendente a un registro alto (e molto spesso le parti narrative sono lasciate alle ottave estratte dai cantari o dai poemi), tranne Pulcinella, che è il solo a parlare in un dialetto genericamente meridionale, come si vede nei due esempi seguenti. Il primo è il monologo di Pulcinella nel rientro ad Antona (tratto dal ms. Vitt. Em. 177, contenente proprio l'opera vista da Belli, il *Buovo d'Antona*, benché in una versione più tarda: il visto della censura è infatti del 1854) e il secondo è l'inizio del *Morgante maggiore* (ms. Vitt. Em. 653; questo copione porta il visto del 1866):¹³

9. Per un quadro bibliografico sulle origini e sulla diffusione del *Buovo d'Antona* si veda *Buovo d'Antona. Cantari in ottava rima (1480)*, a c. di D. Delcorno Branca, Roma, Carocci, 2008, pp. 18-22 e 42-43.

10. Si pensi, a questo proposito, al sarto manzoniano: «Era, se non l'abbiamo ancor detto, il sarto del villaggio, e de' contorni; un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il Leggendario de' Santi, il Guerrin meschino e i Reali di Francia, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza» (*Promessi Sposi*, cap. XXIV).

11. Traggo la citazione dal *Fiovo e Rizieri* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, ms. Vitt. Em. 648); cfr. anche BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 524.

12. Cfr. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 527.

13. La trascrizione è conservativa sia per i fatti grafici sia per quelli paragrafematici. Indico con le parentesi uncinate le espunzioni e con il corsivo tra uncinate le parti cancellate nel manoscritto; con le barre oblique le aggiunte o correzioni interlineari o marginali.

Pul.: So duje (...) /jorne/ cca camino, camino, e nun pozzo aretrovà nè na grotta ne na taverna da potemme areposà. M'aggio a corcà a terra come all'arbergo de la stelletta, co na famme, chè na spece de no canchero ncorpo. Povero Pollicenella chi te l'avesse cuntato rimanè senza patruni, sperso ne lo munno, e chillo che peyo senza nemanco no tornese dinto a la sacca. E chillo povero bove¹⁴ chi sci quale sturione se lo sarà pappato. Ma la stracchezza lu suonno e la fame me fanno piegà li fonnamenti. Si nun faccio arrore, loco là se vede quacche piezzo de muro, chillo a da esse quacche paese, quacche casale... si nun piglio un quicchero, chella è Antona... gnorsi... gnorsi e Antona... ecco loco la rocca... veco li merli... Uh bene mio... intra le furtune aggio na disgrazia di rivedere lu patre Patriarene... chillo vecchjo de Sinibardo, chi saye si sarà chiu vivo poveriello... chilli puorce de Manzaghesi se saranno acchiappato gni cosa.

ATTO PRIMO, SCENA I^a.

Reggia.

Carlo e Pulcinella con lancia.

Carl.: Ma dimmi scudiero è vero che sei così valoroso.

Pul.: Gno sì, Maestranza, songo addivenuto un eroe fetente: vide l'omni me pajano formicule, perchè co na frisella ca dongo con la mia spuntata lanza, le foro la panza, e ce caccio la sostanza, e canno poje me anzurfo, proprio anzurfato, co gni botta che dongo cascheno accisi cinchecento mila cavalieri.

Carl.: Bravo mi rallegro teco. Dunque il mio nipote Orlando è arrivato.

Pul.: Gno sì è arrivato isso co tutti l'auti campioni, e mo si sò fermati for de Porta da la Garbatella a fà no stuzzichino pe fucilasse lo stommaco; io songo benuto innanze per annunciavve una tal nutizianta novella. Perciò vi faccio di nuovo le mie essequie e ritorno dove mi attende il mio lardone.

Carl.: Ti arresta, Ora deve arrivare un prigioniero, e giacchè mi trovo solo tu mi darai assistenza.

Pul.: Come bolite lei tra nuatri cavalieri sono cose che si fanno! Diciteci chi è chisto prigioniero.

Carl.: È il conte Gano di Maganza.

Pul.: Lu Conte Cane, ca puzzi essere scannato isso co tutta la schiatta sua.

Carl.: Egli è di già condannato al suo ultimo fine. Richiese però di parlarmi, ed io glie lo concessi. Eccolo.

14. Minuscolo nel manoscritto.

SCENA 2^a.

Gano incatenato soldati detti.

Gan.: (Le mie menzogne hanno perduto il credito).

Carl.: Avanzati prostrato, quale è il motivo che a parlarmi ti indusse.

Gan.: Ardire, quello fù o mio sovrano di domandarvi perdono di qualunque mancanza da me commessa contro di voi. Non intendo già di giustificarmi son troppo rio lo conosco, ma pure voglio farvi conoscere che io muojo innocente riguardo alla colpa che mi hanno imputato.

Pul.: (Si che galeotto mo' vatte a pesca che auta carota ce vorrà piantà).

Carl.: Come

Gan.: Ascoltate mi, una visione mentre io stava al riposo, mi apparve alla notte antecedente al creduto mio delitto, e mi spiego che per farvi crescere l'amore verso di me era duopo che con le mie proprie mani, tolto vi avessi dal mento un riccio di barba, io era sul punto di compiere il mio disegno allorchè fui sorpreso imprigionato, e poscia condannato e... pazienza pazienza morirò per appagare la vendetta dei paladini.

Pul.: Ma sient quanto è imbroglione, ma piensene n'auta che chista l'aje fatta jancà.

Carl.: Impostore maligno ed osi ancora d'incolpare i Paladini de tuoi delitti non viddi io stesso il ferro alzato sopra di me, non ascoltai io stesso i tuoi infami detti... v'è iniquo la tua sentenza è firmata, ed una scure troncherà la tua testa.

Pul.: Che scuro e chiaro jate dicenno se l'avite fa da morì datence una morte doce doce.

Carl.: E qual saria?

Pul.: Facitelo brucià vivo, così more arrostito nè si cane lascia fa ca te difenne Pulcinella Cetrulo.

Gan.: Pietà Sire Pietà.

Carl.: Non la meriti.

Pul.: In capo s'è le pietrate le meriteria.

Gan.: Compassione.

Carl.: Sei un iniquo.

Pul.: L'è fatto sempre.

Carl.: Uno scellerato.

Pul.: È mestiere sujo.

Carl.: Un infame.

Pul.: Ne vie de razza è nasciuto e ce more s'è cane non te dubità che ce songo io pe te difenne.

Gan.: Ah! che a tali insulti, raffrenare non posso l'immensa mia rabbia! S'è sappiatelo pure, Gano e tutti i Maganzesi sono e saranno mai sempre i nemici più accaniti *dei Franchi* e specialmente *del loro*

Sourano. l'odio ed il livore s'è trafuso nel sangue di noi tutti che giammai annullar potremo il pensiero di vendicarci. Io muoio, ma i miei discendenti renderanno a voi ben cara la morte mia. Torno di nuovo nel mio carcere, ad attendere la mia morte; ma prima invoco sul vostro capo i mali tutti più orribili della natura (*via*).

La lingua di Pulcinella è dunque una *koiné* genericamente napoletana, ancorché piuttosto ipercaratterizzata: si vedano per esempio l'ampio ricorso al dittongo metafonetico (*poveriello, puorce, suonno*), anche al di fuori delle posizioni attese (*piensene*); l'esteso betacismo (*benuto, bolite*); la costante riduzione della labiovelare *qu* (*canno* 'quando', *cinchecento, chillo, chisto*); la resa con *e* (*innanze, puorce* 'pòrci') o la soppressione almeno a livello scritto della vocale indistinta finale (*sient*); l'uso di "forme bandiera" come *aggio, dongo, songo, veco*. Su questa base s'innestano tratti ciociari (per esempio l'articolo *lu*, sconosciuto al napoletano: *lu conte, lu patre, lu suonno*), sporadici romaneschimi (*stuzzichino pe fucilasse lo stomaco*; ma più oltre Pulcinella risponde addirittura alla maniera giudaico-romanesca *mordivoi*), malapropismi (*vi faccio di nuovo le mie essequie*). Sullo sfondo si ha un'ambientazione genericamente romana: i paladini nel *Morgante*, infatti, si fermano «for de Porta da la Garbatella» e la traditrice madre di Buovo viene decapitata da «Mastro Titta».

Queste stesse caratteristiche sono ben visibili, inoltre, in una serie di manoscritti (gli originali per la prosa del suggeritore) riconducibili alla mano di Adone Finardi,¹⁵ pure conservati a Roma nella Biblioteca Nazionale: mss. Vitt. Em. 647-650 (l'intero ciclo dei *Reali di Francia*: 647, *Fiovo e Rizieri*; 648, *Buovo d'Antona*; 649, *Fioravante*; 650, *Baveto e Ottaviano e Gisperto*), 651 (l'*Orlando innamorato*), 652 (l'*Orlando furioso*), 653 (il *Morgante maggiore* e il *Ricciardetto*).¹⁶ Si tratta di opere che ebbero un enorme successo e che furono rappresentate molto a lungo nei teatrini romani: su questi manoscritti sono presenti visti della censura del 1845 e del 1850, ma l'intero ciclo dei *Reali di Francia* era recitato ancora alla fine del secolo, nel 1898, spesso aggiungendovi

15. Su questi copioni e sulla biografia di Adone Finardi, cfr. M. LANZA, *Un rifacitore popolare di leggende cavalleresche: Adone Finardi*, in «Il Folklore italiano», IX (1931), pp. 134-45. Alcuni stralci sono editi da P. TOLDO, *Nella baracca dei burattini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LI (1908), pp. 1-93, alle pp. 62-93.

16. Altre opere per il teatro dei burattini strettamente connesse al ciclo cavalleresco si trovano nei mss. Vitt. Em. 107 (*La povertà di Rinaldo*), 166 (*Morgante maggiore*) e 630 (*Le avventure di Ottaviano e Gisperto*).

dell'ulteriore colore romano (per esempio la sostituzione di Pulcinella con Rugantino).¹⁷

Con Adone Finardi siamo arrivati a ciò che più ci interessa: la compagnia creata da Filippo Tacconi, lungamente attiva a Roma, a partire dagli anni Trenta fino alla metà degli anni Sessanta. Avvicinarsi al personaggio di Tacconi non è affatto facile: da un lato per l'aura di leggendarietà che gli venne data tanto da Marc Monnier nel suo volume *L'Italie est-elle la terre des morts?*¹⁸ quanto da Ignazio Ciampi nella *Commedia italiana*¹⁹ (che riporta un lungo racconto nel quale, almeno apparentemente, Tacconi volle rettificare le imprecisioni del Monnier), che tracciarono dell'autore un epico ritratto; dall'altro per la megalomania del Tacconi medesimo, che non esitò ad attribuirsi e a stampare a proprio nome opere altrui. Incrociando i dati contenuti nei due volumi si può cercare almeno di ricostruire una (auto)biografia dell'autore. Nato «il 29 dicembre del 1806 da genitori di civile condizione»,²⁰ orfano di madre, egli fu prima militare (come il padre e il fratello), e dunque, nel 1825, divenne – a suo dire – cuoco (in realtà sguattero) in casa Orsini, dove «tra le pignatte e le salse declamava le tirate di *Oreste* e lanciava ai guatteri i frizzi del *Servitore de' due padroni*»,²¹ e nel frattempo, seguendo alcune compagnie di attori dilettanti, «pigliava ora la parte di attento uditore, ora di attore, ora anche di maestro, e sognava plausi e trionfi, calzato non so se del socco o del coturno, in più vasti teatri». ²² Lasciato il servizio in casa Orsini, egli divenne «ministro in un negozio di caffè»²³ (più prosaicamente: fattorino) e, alzando un pesante sacco di caffè, si lussò una spalla e divenne gobbo: «Ma per vero se Victor Hugo e il Bartolini han gridato e provato l'uno con la penna e l'altro con lo scarpello che anche i gobbi, quando sono ben gobbi, son belli, non si potrebbe avere una prova migliore della verità di tale proposizione che guardando Filippo Tacconi». ²⁴ Se fin qui la vicenda, per quanto romanziata, appare ricostruibile, da questo momento (imprecisato) in poi, la situazione si

17. Cfr. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 524; TOLDO, *Baracca*, cit., pp. 62-63.

18. M. MONNIER, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, Hachette, 1860. Traggo le citazioni dall'edizione italiana (*L'Italia è la terra dei morti?*, Napoli, Morelli, 1860).

19. I. CIAMPI, *La commedia italiana. Studi storici, estetici e biografici*, Roma, coi tipi dei Galeati in Imola, 1880, pp. 406-11 (ma il testo era stato già pubblicato nel 1864 nella rivista «Scena» col titolo *Filippo Tacconi, autore e attore romanesco*).

20. CIAMPI, *Commedia*, cit., p. 406.

21. Ivi, p. 408.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. Ivi, p. 409.

complica. Il Ciampi narra infatti che, in un primo momento, Tacconi fu «scrittore, [...] riduttore, [...] agente, e persino [...] suggeritore»,²⁵ finché, nel 1839, il Tacconi e Annibale Sansoni (suggeritore in una compagnia comica operante al Teatro Valle, diretta da un certo Ghirlanda) furono reclutati da Giovanbattista Trabalza e dall'impresario del Teatro Pallacorda per rimettere in scena il *Meo Patacca*.²⁶ E dunque, seguendo ancora il racconto del Tacconi al Ciampi,

il Tacconi e il Sansoni scrissero insieme il *Duello di Marco Pepe e di Meo Patacca*, che fu posto in iscena nel teatro Pallacorda con un successo che Dio vel dica [...]. Appresso a questa produzione vennero le *Trasteverine in discordia*, replicate per settantaquattro sere di seguito. Qual poeta può vantarsi di tanto? Ed altro pensava il Tacconi insieme col suo amico Sansoni; quando a questo venne voglia di farsi frate. E fu nel convento dei Santi Apostoli; e poi di dignità in dignità giunse ad esser vescovo. [...] Ma Filippo, fedele alla sua musa, scrisse, scrisse e scrisse sempre in dialetto romanesco, tanto da formare un teatro tutto speciale di commedie a modo delle popolari goldoniane e di parodie somiglianti nel lor genere alle francesi. Si ricordano la *Medea*, la *Rosamunda*, l'*Oreste*, l'*Aristodemo*, *Maria Stuarda*, il *Trovatore*, *Luisa Miller*, l'*Ottobrata*, le *Sediarine delli Monti*, li *Vaccinari*, li *Fornaciari*, l'*Ostessa della Genzola*, il *Mercato di piazza Navona*, il *Giardino della Longara*. [...] Allora fu che, cercando il nuovo, egli si diede a scrivere (pure in dialetto) le commedie tramezzate di musica [...]. Prima produzione di tal genere fu *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta* [...]. Seguirono poi il *Matrimonio di Nuccia e Meo Patacca*, *Marco Pepe e Vittoriona*, i *Quattro scontenti*, il *Tesoro dei ciabattini*, *Marco Pepe condannato*, i *Tessitori di Borgo Vecchio*, la *Sassaiolata*, *Marco Pepe all'ospedale de' pazzi*, l'*Ultimo giorno di carnevale*.²⁷

Marc Monnier, invece, dà notizia di una traduzione da Goldoni (di cui, però, non fornisce riferimenti più precisi), condotta da un suggeritore, «Annibale Sansoni», nel 1834 (ma nell'edizione italiana invece la data è quella del 1843),²⁸ senza alcun contributo da parte del Tacconi. E anche la vicenda del Sansoni ha un finale dal tenore assai diverso ri-

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ivi*, pp. 409-10.

28. MONNIER, *L'Italia*, cit., p. 294. Nonostante la coincidenza della data fornita nell'edizione italiana con quella di uno dei due manoscritti in nostro possesso che tramandano materiale goldoniano, la pessima qualità dell'edizione napoletana mi orienta a pensare che si tratti di un mero refuso.

spetto a quello assai fantasioso (di un Annibale Sansoni vescovo non vi è traccia) narrato dal Ciampi:

Per disgrazia, mentre il traduttore suggeriva la sua prosa, chiuso nel fatal buco da cui non poteva uscire, la sua ganza abusava di quella carcerazione per accoccarliene di marchiane. Quella di Sanzoni, chi la contasse sarebbe una lagrimevole storia. Egli lasciò il teatro e s'ignora se sia morto o vivo. Dopo lui un impiegato, certo Randanini, continuò le traduzioni in romanesco, ma in breve la commedia non bastò più al dialetto emancipato, il quale indossò il manto e calzò il coturno. Alfieri, quel robusto retore che gl'Italiani mettono innanzi a Shakespeare, fece la sua entrata sulle tavole del teatrino romano.²⁹

Le due opere di Goldoni riadattate in romanesco sono *'Na quaterna de quattro scontenti* (che riprende *I rusteghi*) e *La piazzetta de Trestevere (Il Campiello)*.³⁰ Il primo problema che qui si pone è quello delle attribuzioni: se Monnier attribuisce un primo arromanesco di Goldoni al Sansoni e un secondo al Randanini (senza che però sia chiaro quale sia il primo e quale il secondo), Chiappini li attribuisce entrambi al Randanini;³¹ Ciampi attribuisce al Tacconi (per di più collocandola tra le ultime opere e ponendovi un intermezzo musicale che invece manca) la *Quaterna*. I due testi sono oggi noti da due manoscritti adespoti appartenuti alla Compagnia Tacconi conservati alla Biblioteca Nazionale: Vitt. Em. 463, contenente *'Na quaterna de quattro scontenti* (con aggiunto il sottotitolo «ovvero nun se pò né vince né impattà»; il manoscritto porta la data della censura pontificia 1843); e Vitt. Em. 465, contenente *La piazzetta de Trestevere* (con aggiunto il sottotitolo «Er paino stavorta ha sbajato del gajardo»; il manoscritto è vistato 1838 dalla censura pontificia).³² Sarei orientato a credere che l'ordine di rappresentazione delle commedie sia quello che emerge oggi dai manoscritti, mentre non mi pare possibile pronunciarsi sull'esatta data di

29. MONNIER, *L'Italia*, cit., p. 294.

30. Sulle versioni arromanesche delle commedie goldoniane, rimane imprescindibile il contributo di L. BIANCINI, *La scena si finge in Roma. Sulla traduzione in dialetto di due commedie goldoniane*, in *Omaggio a Goldoni*, Incontro di studi (Roma, 4 maggio 1993), Roma, Fondazione Marco Besso, 1993, pp. 63-151 (con edizione della *Quaterna*, pp. 87-151). La *Piazzetta* è invece inedita (è stata oggetto della tesi di laurea di Fabiana Calcioli, discussa nell'a.a. 1999-2000: cfr. la notizia in L. BIANCINI, *Per una storia del teatro dialettale romano?*, in *Le lingue der monno*, a c. di C. Giovanardi e F. Onorati, Roma, Aracne, 2007, pp. 33-40, a p. 33).

31. F. CHIAPPINI, *Luigi Randanini*, in «Il Buonarroti», III/11 (1868), pp. 258-64.

32. Secondo BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, cit., p. 461 si è di fronte a

composizione delle due opere (1834 potrebbe essere un errore della memoria del Tacconi, che racconta comunque oltre vent'anni dopo i fatti; oppure la data del 1838 essere semplicemente la data in cui fu esemplata una nuova copia del testo per il suggeritore). È certo invece che l'autore delle commedie sia Randanini.

Neppure pare coerente con i dati in nostro possesso la cronologia compositiva dei vari rifacimenti del Meo Patacca. Come ha attentamente ricostruito Laura Biancini,³³ i rifacimenti oggi superstiti sono sei. Il più antico, databile al 1834, è conservato in due manoscritti: il Vitt. Em. 460³⁴ e il Vitt. Em. 462. Nel primo dei due, in cui appaiono i visti della censura del 1834, 1836, 1839 e 1842, vi sono due frontespizi: nel primo si legge il titolo *Er matrimonio de Meo Patacca ossia Le memorabili feste fatte in Roma per la grande vittoria riportata dai tedeschi contro i Turchi sotto le mura di Vienna nell'anno 1575*; nell'altro solamente *Meo Patacca Trasteverino ossia Le memorabili feste fatte in Roma per la grande vittoria riportata dai tedeschi contro i Turchi sotto le mura di Vienna nell'anno 1575*. Nel secondo manoscritto, incompleto (termina infatti dopo la prima scena del terzo atto) e privo di visti della censura e di elementi datanti, il titolo è ridotto a *Commedia di Meo Patacca in dialetto Trasteverino Fatto accaduto in Trastevere nell'Anno Comm.a la...* Sicuramente precedente al 1839, visto che Trabalza vi interpreta il ruolo di Meo Patacca e Negrone quello di Marco Pepe, è *Le strepitose feste fatte in Roma da Meo Patacca per la liberazione di Vienna ovvero L'antica cavalleresca giostra del Saracino* (ms. Vitt. Em. 459, non datato)³⁵ e *Le tresteuerine in discordia* contenute, in due versioni, nel ms. 458. I visti della censura in questo manoscritto sono due: il primo, al termine della seconda versione, porta la data del 27 dicembre 1839, mentre quello alla fine del primo copione è del 23 gennaio 1844; la presenza del Negrone tra gli attori, tuttavia, fa dedurre che la stesura del copione

un mero errore del Monnier, che confonderebbe Randanini e Sansoni. Il fatto che comunque il Randanini non si dichiarò mai autore delle sue commedie (cfr. F. BONANNI PARATORE, *Un commediografo contemporaneo del Belli: Luigi Randanini*, in «Strenna dei Romanisti», XLIII (1982), pp. 89-98) fece sì che egli rimanesse sostanzialmente sconosciuto fino al profilo commemorativo schizzato da CHIAPPINI, *Randanini*, cit.

33. L. BIANCINI, *La fortuna teatrale del Meo Patacca*, in *Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca: Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento*, Atti del convegno (Roma, 13 dicembre 2001), a c. di F. Onorati, Roma, Centro studi G.G. Belli, 2004, pp. 135-96.

34. Il testo è stato pubblicato, sulla base di questo manoscritto, in F. TACCONI, *Meo Patacca Trasteverino*, a c. di M.A. Caproni, Roma, Manzella, 1974.

35. Ampi stralci sono pubblicati in BIANCINI, *Fortuna*, cit., pp. 164-70.

sia di molto precedente.³⁶ Sono invece pubblicate a stampa *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta* (1865, ma il testo è sicuramente precedente³⁷); *Le feste di Roma per la vittoria riportata contro li turchi ovvero Marco Pepe condannato alla fucilazione* (1859);³⁸ *Marco Pepe all'Ospedale dei Pazzi* (1860).³⁹ Questa cronologia, tra l'altro, parrebbe coerente anche con i dati che risultano dai registri di personaggi e interpreti delle commedie, dai quali emergerebbe che nel 1839 Filippo Tacconi ereditò semplicemente i panni del personaggio di Marco Pepe da Luigi Negroni (sempre all'interno del Teatro Pallacorda), mentre – a partire dal 1842 – Tacconi ebbe una propria compagnia, nella quale trasferì buona parte dei copioni recitati col Trabalza negli anni precedenti, non disdegnando di attribuirsi la paternità.

Proverò qui a fornire un quadro cronologico delle opere attribuite a o autoattribuitesi (faccio precedere da un asterisco le opere di cui è certa la falsità nell'attribuzione⁴⁰) da Tacconi, ponendo nella colonna di sinistra i titoli dei manoscritti e delle opere a stampa; nella colonna di destra i titoli che compaiono nel profilo del Ciampi:

36. Una porzione di testo è edita ivi, pp. 171-73; sulla possibile partecipazione di Barbosi e Randanini alla stesura di questa commedia, cfr. BRAGAGLIA, *Storia*, cit., p. 466.

37. F. TACCONI, *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta: azione storica in prosa e musica in dialetto romanesco*, musica del maestro C. Galanti, Roma, Tip. Puccinelli, 1865 (rist.: Roma, Tip. Puccinelli, 1879).

38. F. TACCONI, *Le feste di Roma per la vittoria riportata contro li turchi ovvero Marco Pepe condannato alla fucilazione: commedia in prosa e musica in dialetto romanesco*, posta in musica dal maestro G. Clementi l'anno 1859, Ancona, Tip. Gabrielli, 1868.

39. F. TACCONI, *Marco Pepe all'Ospedale dei Pazzi e sul pallone volante ovvero La tombola a Villa Borghese: commedia in 2 atti in prosa e musica*, posta in musica dal maestro romano G. Clementi l'anno 1860, Ancona, Tip. Gabrielli, 1868.

40. Tacconi, infatti, non disdegnava di appropriarsi di opere altrui, come dimostra il caso della *Didona abbandonata* di Alessandro Barbosi. Il testo è noto essenzialmente attraverso due manoscritti: il Vitt. Em. 131 e il lacunoso (manca infatti dell'intero primo atto; il testo presenta poi un ingente apparato di varianti per le scene del terzo atto) Vitt. Em. 454. Nel primo manoscritto, contenente anche l'*Antefatto* di Luigi Randanini, l'intera opera è attribuita, da una mano più tarda, a Randanini; nel Vitt. Em. 454 essa è assegnata invece a Tacconi, che, tra l'altro, la pubblicò per intero, in una lezione coerente con quella del manoscritto in suo possesso, nel 1851, presso la Tipografia Puccinelli, attribuendosi la paternità non solo della *Didona* ma persino dell'*Antefatto*, e apponendo all'opera una serie di note linguistiche. Il testo di Randanini si ritrova, puntualmente, tra i manoscritti della Compagnia Tacconi (Vitt. Em. 466). Sull'opera cfr. L. BIANCINI, *Dalla Didone alla Didona. Il 'travestimento' in romanesco della Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, in *Metastasio da Roma all'Europa*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 137-62 e J.-F. LATFARICO, *Réécritures métastasiennes. Notes sur la Didone abbandonata en romanesco*, in «Cahiers d'études romanes», XX (2009), pp. 299-320.

TITOLO	ANNO	TITOLO	ANNO
* <i>L'Americana e l'Europea ossia la più fatale fra le combinazioni</i> (Vitt. Em. 468)	1827		
<i>Er matrimonio de Meo Patacca ossia Le memorabili feste fatte in Roma per la grande vittoria riportata dai tedeschi contro i Turchi sotto le mura di Vienna nell'anno 1575</i> (Vitt. Em. 460 e Vitt. Em. 462)	1834	<i>Matrimonio di Nuccia e Meo Patacca</i>	1855-1859
<i>Er primo giorno d'Ottobre oppuramente Er Chiaccherone all'osteria della Fontana</i> (Vitt. Em. 461)	1838		
<i>La Grevetta de Pescivola oppuro E un impiccio come n'Imbrojo</i> (Vitt. Em. 467)	1838		
<i>Le avventure di Giuseppe Maristoal</i> (Vitt. Em. 127)	1838 ⁴¹		
* <i>Una quaterna de quattro scontenti ovvero nun se po nè vince nè impattà</i> (Vitt. Em. 463)	1843	<i>Quaterna</i>	1855-1859
* <i>La Didona</i> (Vitt. Em. 454 e 466, con antefatto del Randanini)	1838		
<i>Le Trasteverine in discordia</i> (Vitt. Em. 458)	s.d. (ma ante 1839)	<i>Trasteverine in discordia</i>	post 1839
<i>Li prevacci oppuramente er madri-mogno de Mastro Ciavattella</i> (Vitt. Em. 457)	1839		
* <i>La piazzetta de Tristevere oppuramente Er paino stavorta ha sbajato del gajardo</i> (Vitt. Em. 465)	1843		
* <i>L'arrivamento della gran maravija der Ballo. Farsetta</i> (Vitt. Em. 455 e Vitt. Em. 464)	ante 1844		
<i>Er Matrimogno de Terresina Stoppa e Caterina Ortica Le Belle de Muro Novo oppuramente Ve l'Anno fatta sor Boccio!</i> (Vitt. Em. 167)	1844		
		<i>Rosamunda</i>	a. 1854
		<i>Oreste</i>	a. 1854
<i>Maria Stuarda Regina di Scozia, Difesa Dai Carbonari di Bombar</i> (Vitt. Em. 175)	1854	<i>Maria Stuarda</i>	
<i>L'Assedio della Villa nella Fortezza di Montecuccoli ovvero il Matrimonio in Guerra</i> (Vitt. Em. 194)	1854		
<i>Una cena alla trattoria delle Fontanelle</i> (stampa)	1854		
		<i>Il Trovatore</i>	1854-1855

41. Per la datazione, cfr. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 524.

TITOLO	ANNO	TITOLO	ANNO
<i>Le avventure di Luisa Dancourt ovvero L'Innocenza in Periglio</i> (Vitt. Em. 179)	1855	<i>Luisa Miller</i>	
		<i>Ottobrata</i>	1855-1859
		<i>Sediarine delli Monti</i>	1855-1859
		<i>Vaccinari</i>	1855-1859
		<i>Fornaciari</i>	1855-1859
		<i>Ostessa della Genzola</i>	1855-1859
		<i>Mercato di piazza Navona</i>	1855-1859
		<i>Giardino della Longara</i>	1855-1859
<i>Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta</i> (stampa)			1855-1859
		<i>Marco Pepe e Vittoriona</i>	1855-1859
		<i>Tesoro dei ciabattini</i>	1855-1859
<i>Le feste di Roma per la vittoria riportata contro li turchi ovvero Marco Pepe condannato alla fucilazione</i> (stampa)	1859	<i>Marco Pepe condannato</i>	
		<i>Tessitori di Borgo Vecchio</i>	1859-1860
		<i>Sassaiolata</i>	1859-1860
<i>Marco Pepe all'Ospedale dei Pazzi</i> (stampa)	1860	<i>Marco Pepe all'ospedale de' pazzi</i>	
		<i>Ultimo giorno di carnevale</i>	post 1860
<i>Mariuccetta de porta Settignana del bel barbozzetto</i> (Vitt. Em. 456)	s.d.		
<i>Le strepitose feste fatte in Roma da Meo Patacca per la liberazione di Vienna ovvero l'antica cavalleresca giostra del Saraceno</i> (Vitt. Em. 459)	s.d.		

Quella della prima opera nell'elenco (*L'Americana e l'Europea ossia la più fatale fra le combinazioni*) è palesemente una falsa autoattribuzione, dato che non risulta in alcun modo che già a quell'altezza Tacconi si dedicasse al teatro. Bragaglia, inoltre, dà conto anche di una *Francesca da Rimini* ancora di Tacconi, che potrebbe – però – pure coincidere con quella pubblicata nel 1853 da un altro attore della Compagnia Tacconi: Vincenzo Agnesotti.⁴²

I materiali della Compagnia Tacconi (scritti da mani differenti) meritano un'attenta analisi più dal punto di vista linguistico che da quello storico-letterario: su quest'ultimo è difficile non concordare col giudizio complessivo dato da Biancini di «scarsa qualità» dei lavori, «seppure

42. Sull'opera, cfr. L. BIANCINI, *Paolo e Francesca a Trastevere*, in «il 996», 1, 2009, pp. 45-53 e, per una breve notizia, L. DONATI, *Un dramma in dialetto romanesco: Francesca da Rimini*, in «Strenna dei Romanisti», XXXVII (1976), pp. 227-31.

non privi di una genuina comicità». ⁴³ Dal punto di vista della lingua, però, si potrebbe forse mitigare l'affermazione che il romanesco di questi autori sia «spigoloso e approssimativo, a volte anche improbabile». ⁴⁴ Ciò è innegabile dal punto di vista della sintassi e della fluidità del testo, improbabile – d'altronde – non solo nelle scritture in dialetto ma anche in quelle in lingua, come appare lampantemente anche nella lunga battuta iniziale di Giuseppe nelle *Avventure di Giuseppe Mari-stoak*: «Il fuoco amoroso che mi tormenta non mi fa trova l re ne posa, e ne pace, e non mi fa scostare un istan l te da questo luogo. - Si t'amo o Clotilde e ti a l mo con amore inesprimibile – ma quale idee l mi avvolgono lagitata mia mente – ch'ella mi l tradisse – che un rivale – un rivale a Giuseppe – l ah no! che non soffrirei giammai che un altro l vivente possedesse il suo bel cuore! – Ma via l allontanatevi dalla mia mente immaginazio l ni si funeste e vi sottentri, l'ilarità e la calma l Si faccia il solito segnale».

Appare d'altronde evidente il serio imbarazzo dei menanti (senz'altro più d'uno per i diversi manoscritti) nel momento in cui devono passare dall'oralità alla scrittura. Le competenze grafiche di quelli che sono, a tutti gli effetti, degli scriventi non professionali vanno ad accorparsi, dal punto di vista dei segni interpuntivi, paragrafematici e diacritici, a quella degli scriventi in lingua: e dunque complessiva assenza di segni di punteggiatura (con l'eccezione della punteggiatura enfatica: tre puntini, punto di domanda e punto esclamativo; oppure l'uso del trattino come segno polivalente); pressoché assenti sono gli accenti, soprattutto nei monosillabi; concrezione dell'articolo alla parola seguente (*lagitata, nostrillo*); incertezza nell'uso dell'*b* (è costante la terza persona del verbo *avere* senza *b*, ma è presente anche la scrizione *l'be* per 'l'è').

Proprio però la mancanza di una qualunque riflessione di tipo linguistico (presente, invece, tanto in Micheli quanto in Belli), con il conseguente disinteresse per una qualunque rappresentazione grafica di carattere documentario, ⁴⁵ porta in primo piano alcuni caratteri del dialetto, senz'altro in regresso già all'epoca (vista la sostanziale assenza o marginalità dei tratti nel romanesco novecentesco), che la sola docu-

43. BIANCINI, *Fortuna*, cit., pp.160 e 161.

44. Ivi, p. 162.

45. Si noti, infatti, la complessiva adesione alla grafia italiana per la rappresentazione di tratti fonetici peculiari del dialetto la cui realizzazione in romanesco è tuttavia univoca: quindi pochissime sono le rappresentazioni grafiche del grado forte della *b* intervocalica o preconsontica (solo in Agnesotti: *sciabbola, libro*), assente è quella della *g*.

mentazione belliana (che è sì coeva, ma senz'altro anche mediata da una riflessione innanzitutto letteraria e anche linguistica) tende invece a porre sullo sfondo o a obliterare del tutto. Ho già portato in altra sede i due esempi più lampanti⁴⁶ – il dittongo in alcune serie paradigmatiche come *tenere* e *venire* e l'estrema frequenza del *-ne* epitetico –, cui si possono aggiungere l'uso della preposizione del tipo *in del* per *nel* (*in tun momento, in tun modo o in tell'altro*)⁴⁷ o la riduzione del *gu-*iniziale a *v-* per le forme del paradigma di *guardà* (*varda, vardate*). Se la meccanicità nella riproduzione di questi tratti fa pensare a una necessità di iperdialettizzazione dei personaggi, è d'altronde evidente che l'ipercaratterizzazione dovesse fondarsi su caratteri effettivamente presenti nel dialetto coevo.

Inoltre la percezione che di Tacconi si aveva era quella di un genuino rappresentante della romaneschità, come ci testimonia Antonio Bresciani nell'*Edmondo*, in cui il trasteverino Luciano si rivolge così a un «finto fornaciaio» sostenitore della Repubblica romana del 1849: «Voi vi spacciate per un trasteverino a meglio ingannarci, ma voi siete di Trastevere come io son di Campo marzo. La vostra non è pronunzia di qua da ponte, e affastellate troppi proverbii che avete imparati sul Meo Patacca, sulle canzone dei lunarii e sulle tragedie di Pippo Tacconi».⁴⁸ Le parole di Bresciani possono certo farci sorridere e si sarebbe fin troppo facilmente tentati di derubricarle a semplici tocchi di colore. Eppure Bresciani ebbe una grande attenzione per il romanesco (ampiamente provata dai lavori di Emiliano Picchiorri): è sua per esempio la prima registrazione dell'uso del romanesco (e oggi sostanzialmente non marcato) *cenone* 'cena notturna della viglia di Natale'.⁴⁹ La strada che mi pare ci indichino da un lato la discrasia tra testi coevi dall'altro la testimonianza di Bresciani è quella di un romanesco marcato in senso micro-diatopico (*de qua o de là da Ponte* che sia).

46. G. VACCARO, *Intorno al Belli. Autori romaneschi dalla Repubblica romana all'Unità*, in «il 996», 3, 2014, pp. 69-80, alle pp. 78-80.

47. Traggio le citazioni dagli estratti del *Meo Patacca* pubblicati in BIANCINI, *Fortuna*, cit.

48. Cito dall'edizione in volume del 1860 (A. BRESCIANI, *Edmondo o dei costumi del popolo Romano*, Milano, Tip. e Libreria arcivescovile, 1860, p. 92). Il testo era stato già pubblicato a puntate nella «Civiltà cattolica» l'anno precedente.

49. Cfr. E. PICCHIORRI, *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, Roma, Aracne, 2008; per *cenone*, cfr. ID., *Alcune voci romanesche nei romanzi di Antonio Bresciani*, in «La Lingua italiana», III (2007), pp. 129-35, a p. 131.

'Na fetta de commedia a Ttordinone

Il teatro nei sonetti di Belli¹

DI MARCELLO TEODONIO

Anzitutto una premessa, indispensabile: la quantità di materiale presente nelle scritture di Belli, in dialetto e in lingua, relativamente al tema del teatro è talmente vasta da rendere impossibile una relazione che ne possa esaurire la complessità degli aspetti. E allora è mio intento indicare gli aspetti essenziali della questione, delineando appunto le linee generali e le coordinate in cui inserire gli approfondimenti presenti in questi contributi ed eventualmente anche gli altri che potranno elaborarsi.

Diciamo intanto che le poesie italiane che Belli dedica al teatro sono d'occasione, tipiche di un gusto e di un contesto culturale nel quale la poesia non nasceva da "ispirazione" interiore, profonda, necessaria, occasione per riflettere sulla natura umana, ma era appunto a servizio di un mondo del quale si faceva testimonianza, commento, satira, elogio, condanna. Qualche eccezione ovviamente si trova, come è il caso di quel piccolo gioiello che è *Che tempi! ossia il Teatro*, che Belli scrisse il 15 luglio 1825, una strepitosa sequenza di impropri che un vecchio spettatore rivolge al teatro moderno; ma la stragrande maggioranza dei testi rientra proprio nelle caratteristiche suddette.

Ben diversa appare la situazione nella poesia in dialetto, dove – come peraltro accade sempre con la poesia di Belli – bisogna considerare la complessa chiave di lettura cui dobbiamo sottoporre i testi, giacché sempre in lui i sonetti sono al tempo stesso "d'occasione" – nel

1. In questo saggio, testi dei sonetti e commenti sono ripresi dalla mia edizione: G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998.

senso che nascono dalle occasioni (davvero le occasioni di Montale!) della vita –, “monumento” della realtà, e cioè documento autentico, attendibile, testimonianza materiale, oggettiva, dei vari aspetti del tema (spazi, protagonisti, temi, linguaggi) che vi vengono rappresentati, e metafora, ovvero strumento di una poesia che si fa riflessione sulle grandi questioni dell’esistenza. E questa complessa lettura va considerata come la presenza di aspetti non sovrapposti, ma proprio strutturalmente connessi, sì che la chiave con cui poter entrare nel laboratorio per l’intelligenza esatta del testo di Belli è proprio quella “figurale” dantesca: come le anime della *Commedia* sono individui dati e riconosciuti e, al tempo stesso, esempi di comportamenti, così il sonetto in romanesco è appunto il “monumento” della realtà, testimonianza oggettiva del mondo e, al tempo stesso, riflessione metaforica sul comportamento umano.

In tutti i casi comunque, e ricordiamocelo sempre, Belli non erra: cioè non dice menzogne, ché l’unico dovere del poeta (e cioè dell’uomo) è dire la Verità: *sempre verità, sempre er dovere*.

Quanti sono i sonetti teatrali? Alla fine di una lunga militanza sul testo, mi viene voglia di dire “tutti”, ché tutti, per essere bene compresi, vanno intesi in una situazione, in un contesto, in un tempo e in uno spazio, da quelli costruiti con dialoghi, quelli sulle liti, sugli incontri, sulle passeggiate, a quelli più meditativi e lirici, che comunque prevedono appunto un contesto: e questo aspetto è tanto costante che davvero possiamo concludere che mai in un autore il legame fra testo e contesto è stato più stretto di come avviene nel Belli dei sonetti. E questo è tanto vero che, quando si cerca di “interpretare” bene il sonetto, la prima attenzione è rispondere alla domanda: in questo sonetto dove siamo? Ché il contesto è strettamente legato alla scrittura, alla scelta dei toni, dei vocaboli perfino, ed è tutto dentro le intenzioni d’autore.

Ed ecco sonetti/monologhi di pura invettiva (*La vita da cane, Preti e frati, Le paterne viscere*); ecco le voci della questua (*La poverella* 1° e 2°); ecco i linguaggi impazziti (*Er Duca saputo, Lo scilinguato*), l’elenco (*La pantomina cristiana*), l’insignificanza (*Le dimanne a testa per aria*), la favola (*L’elezione nova*), i sonetti a due voci (italiano e romanesco: *Er confessore, Er bon padre spirituale*), i sonetti a tre voci (*Li viscinati*), eccetera eccetera. E si perdoni l’assoluta insufficienza di questo elenco, che vuole solo segnalare la grande presenza, nel mondo dei sonetti, di mimi, di scene, di rappresentazione di eventi: indicazione di gente in scena, di gesti, battute, oggetti, luoghi.

Ma, si dirà: il teatro è altro, è “parola agita sulla scena” e nei sonetti di Belli, ovviamente, scena non c'è, né ci può essere: il che ci porta alla conclusione/presupposto che i sonetti non sono immediatamente “teatro”.

Tuttavia: la percezione che la “teatralità” (cioè una dimensione teatrale, e dunque legata alla recitazione) sia connaturata al sonetto è, e continua a essere, fortissimo anche in considerazione di due dati incontrovertibili: le testimonianze di come l'autore, Belli, leggesse i propri sonetti, e alcune sue affermazioni contenute nel testo fondamentale di orientamento che deve guidarci e illuminarci, voglio dire la sua *Introduzione alle poesie romanesche*, laddove leggiamo (le sottolineature sono ovviamente mie):

Esporre le frasi del romano quali dalla **bocca** del romano escono tuttora, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usi egli stesso: insomma, cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo. [...] E dove con tal corredo di colori nativi io giunga a **dipingere** la morale, la civile e la religiosa vita del nostro popolo di Roma, avrò, credo, offerto un quadro di genere non al tutto spregevole da chi non guardi le cose attraverso la lente del pregiudizio. [...] Ed errato andrebbe chi giudicasse essersi da me voluto **porre in iscena** questo piuttosto che quel rione, ed anzi una che un'altra special condizione d'uomini della nostra città. Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra' suoi cittadini dal ceto medio in giù, mi ha somministrato episodii pel mio **dramma**. [...] Un **dialogo** inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace: una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità. [...] Di qui la inopportunità nel mio libro di filastrocche poetiche. Distinti **quadretti**, e non fra loro congiunti fuorché dal filo occulto della macchina, aggiungeranno assai meglio al fine principale, salvando insieme i lettori dal tedio di una lettura troppo unita e monotona.

Quanto poi alle testimonianze su come Belli interpretasse i propri sonetti, ne propongo quattro lasciateci da chi era stato spettatore di una di queste letture: e anche in questo caso sottolineo le espressioni che più servono al nostro discorso.

Nicolaj Gogol', nella sua *Lettera a Mărija Petròvna Balàbina*, Roma aprile 1838, scrive:

V'è mai capitato di sentire la loro lingua, e avete mai letto il loro celebre poema *Il Meo Patacca*, per il quale ha fatto le illustrazioni il Pinelli?

Comunque, probabilmente non v'è capitato di leggere i sonetti del poeta romano d'oggi, il Belli, che peraltro vanno ascoltati **quando egli stesso li recita**. In essi – in questi sonetti – c'è tanto sale e tanta arguzia, proprio impreveduta, e vi si rispecchia la vita dei trasteverini odierni tanto autenticamente che vi mettereste a ridere, e quella pesante nube che spesso piomba sulla vostra testa volerebbe via assieme all'importuno e insopportabile vostro mal di testa. Sono scritti in *lingua romanesca*, non sono stati ancora stampati, ma poi io ve li spedirò.

Francesco Spada, l'amico più caro di Belli, così scrive nelle sue *Alcune notizie [su] Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, 1864:

Io non vorrò già dire che il Belli [...] fosse di quel carattere ameno che farebbe credere la indole de' suoi versi; no: egli era ordinariamente piuttosto serio che ilare; piuttosto taciturno che discorsivo; piuttosto noncurante che officioso; ma pure, per poco che un lo mettesse a leva con qualche motto, ei rispondeva tosto all'invito; e incominciava a piacevolmente per modo da rendere allegra una brigata d'amici. Alla maniera poi de' **più valenti caratteristi**, che fanno ridere altrui senza rider essi, egli **sapeva atteggiare la sua fisionomia e la sua persona a così comiche scene**, che, se prendeva a **contraffare** pur colla voce un qualunque che fosse noto, pareva di vedere e di udire proprio quel desso.

Domenico Gnoli, figlio di Tommaso (e futuro "salvatore" degli autografi belliani, che nella sua qualità di direttore della Biblioteca Nazionale di Roma fece appunto comprare dalla Biblioteca stessa), così ricorda nel suo *Il poeta romanesco G. G. Belli*, Roma, 1877:

Più volte, io ricordo, racchiuso la sera a leggere nella mia camera, me ne snidava una voce che sentivo risuonare dalla vicina in mezzo al silenzio, interrotto a quando a quando da fragorosi scoppi di riso. Era la voce d'un uomo, di cui il nome e pochi versi erano noti a tutta Roma, che riguardavamo come una gloria nostra, che rallegrava gli altri senza aver modo di rallegrar se stesso. [...] Dove fosse gente raccolta, non gli era permesso di parlar sul serio: la sua riputazione era d'uomo che faceva ridere. [Le sue facezie] non mancavano mai di produrre il loro effetto: parte per la prevenzione che quando egli apriva bocca s'avesse da ridere; parte pel bizzarro contrasto tra le facezie che diceva e il modo serio di dirle. Ma quasi mai gli era permesso uscir d'una casa senza aver detto alcuno dei suoi sonetti romaneschi: ed egli (parlo sempre degli ultimi anni) soleva scegliere i più innocenti tra quelli che aveva a memoria. In verità i suoi sonetti, **recitati da lui**, con **voce alquanto sommessa**, con **espressivo spianare e aggrottare di ciglia**, col più puro accento tra-

steverino e cento **gradazioni di voce** e **inflessioni finissime**, pigliavano un **colore** che, recitati o letti, non avranno mai più.

Ecco infine la testimonianza di Paolo Campello della Spina, il quale frequentò giovanissimo l'allora "anziano" poeta, che così rammenta nel suo *Ricordi di più che cinquant'anni*, Roma, 1910:

Gioachino Belli non apparteneva a nessun gruppo; la sua personalità era troppo spiccata. [...] Con questo singolare ingegno che credo potrebbe dirsi il massimo poeta dialettale, io mi trovai più volte a desinare da mio cognato, mons. Luciano Bonaparte, ed erano quelle serate, per cagion sua, piacevolissime. Sorbendo il caffè, dopo essersi fatto un po' pregare, ci recitava quei sonetti, che noi dicevamo proibiti. Pareva egli che non potesse declamare a modo, se non **sedeva comodamente** e non **metteva in capo un berrettino di seta nera**, che durante la **recitazione** veniva rigirando sul cranio. Non era possibile non smascellarsi dalle risa, soprattutto per la serietà a cui atteggiava il suo volto sbarbato, sul quale invano avresti aspettato un sorriso. Quei versi che declamava quasi a ritegno, come ad esempio "Il Papa non fa niente?", non c'era caso di farglieli ripetere.

Non è teatro questo? O, meglio: non sono precise indicazioni di tipo teatrale che l'autore stesso fornisce per una corretta interpretazione dei sonetti?

In considerazione di queste premesse metodologiche, limitiamoci all'analisi di quei sonetti che direttamente e strettamente parlano di teatro, e cioè degli spazi, dei protagonisti, delle opere. Ebbene: anche "limitandoci" a questi ambiti, sono grosso modo un centinaio (si veda l'elenco alla fine di questo contributo). Cioè sempre tantissimi, a significare anzitutto l'importanza e la presenza del teatro nella vita e nella cultura di Roma, ma ovviamente anche l'importanza e la presenza del teatro nella vita e nella cultura di Belli.

Di questo centinaio di sonetti, ecco allora una analisi esemplare e tipologica.

Intanto si consideri che possiamo dividerli in: sonetti d'"occasione" (quelli ad Amalia Bettini, a Donizetti, a Checco Piave); sonetti che fanno parte del monumento della plebe (cioè che vogliono dare il documento della realtà di Roma di quegli anni: spazi, autori, testi); e sonetti che, attraverso la tematica teatrale, affrontano le grandi questioni dell'esistenza. E si ricordi ancora una volta che si tratta di una divisione del tutto "di

servizio”, che cioè consenta di delineare i percorsi possibili di lettura all'interno di quell'autentico *mare-maggna* che sono i sonetti.

L'anno scompartito a prova. Le stagioni teatrali, la complementarità tra sacro e profano.

*Er primo descemire*¹

Chiuso appena l'apparto teatrale
stanotte la Madonna entra in ner mese:
e ffra cquinisci ggiori pe le cchiese
principia la novena de Natale.

E ddoppo, ammalappéna se sò intese
le pifere a ffini la pastorale,²
riecco³ le commedie e 'r Carnevale:
e accusí sse va avanti a sto paese.

Poi Quaresima: poi Pasqua dell'Ova:⁴
e, ccom'è tterminato l'ottavario,
aricomincia la commedia nova.

Pijja inzomma er libbretto der lunario,
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario.

Roma, 1° dicembre 1832

¹ Nell'anno 1832, il primo giorno dell'avvento cadde nella domenica 2 dicembre, e nella sera del precedente sabato fu l'ultima recita teatrale. ² Si allude ai notissimi *Piferari*, che vengono dagli Abruzzi ogni anno a suonare le cennamelle e cantarvi sù parole inintelligibili. ³ Ecco di nuovo. ⁴ Così chiama il popolo la Pasqua di Resurrezione, dall'uso antichissimo e simbolico di mangiare in detto giorno gli uovi lessati, e, di più, del salame, segni di rigenerazione.

Il primo dicembre si chiudeva l'“appalto” (i teatri erano concessi in appalto per quelle che oggi si chiamano le stagioni; qui si intende la stagione autunnale), e cominciava l'Avvento, quando la stagione era sospesa; dopo, appena si sono sentiti i pifferi terminare la pastorale (appena cioè è terminato il periodo natalizio), cominciava la stagione invernale che aveva il suo culmine nel Carnevale; in Quaresima la stagione si sospendeva, e poi riprendeva appunto una settimana dopo Pasqua con la stagione primaverile. Insomma: “piglia il libretto del calendario, e vedrai l'anno diviso a gara tra Pulcinella e Dio, senza differenze”.

Il sonetto, a torto sostanzialmente trascurato dalla critica, appare invece essenziale perché offre una chiave interpretativa fondamentale (e non solo per lo stretto ambito teatrale) per entrare nel mondo della cul-

tura e della mentalità di Roma e della acuta percezione che di questo mondo aveva Belli: qui infatti si coglie e si rappresenta una concezione del tempo non lineare ma ciclica, chiusa in una eterna e infinita ripetitività. A Roma l'anno è *scompartito a pprova* tra le novene e le commedie: tra il tempo liturgico e il tempo profano è dunque possibile, anzi è necessaria, una convivenza, una complementarità. Ma qui c'è altro ancora, perché c'è l'intuizione abissale e sconvolgente ("sconvolgente" in quanto sconvolge e annulla qualsiasi interpretazione finalistica della vita e dell'esistenza umana) che tra Pulcinella e Dio, la Maschera e il Volto, la festa e la penitenza, l'eros e la sua sublimazione, la libido e il super io, l'istinto e la coscienza, esiste una necessaria reciproca interdipendenza, come dimostrano Santaccia e Freud. Viene alla mente quell'episodio che Benedetto Croce racconta nel suo *I teatri di Napoli* (Napoli 1891, pp. 143-44): nella Napoli del Seicento ciarlatani e gesuiti avevano ingaggiato una ferocissima concorrenza a Largo di Castello per intrattenere la folla: «Anzi una tradizione vuole che fu al Largo di Castello che quel tale predicatore, abbandonato dai suoi uditori per un Pulcinella, esclamò, mostrando il crocefisso, le famose parole: *Qui, qui, ché questo è il vero Pulcinella*».

Ecco dunque un sonetto in cui la scrupolosa testimonianza della realtà si fa, appunto, potentissima metafora della vita.

'Na fetta de commedia a Ttordinone. Il teatro come presenza quotidiana della vita di Roma, e come metafora del comportamento.

La musica

In ner mentre aspettavo si er padrone
volessi la carrozza o ttornà a ppiède,
stavo all'apparto de li bbusci' a vvede
'na fetta de commedia a Ttordinone.

De llí a un po' venne sú dda lo scalone
un paino scannato' pe la fede,
discenno a un antro: «Nun lo vonno crede,
ma a Ddavidè' nun c'è ppiú pparagone.

La vorta che ffu cquì prima de questa,
cacciava, come ttutti li tenori,
note de petto, e mmó ssolo de testa».

«Dunque, dimanno scusa a llorzignori»,
io fescè' allora, «tutta sta tempesta
la potrebbeno fà ll'arifreddori».

Terni, 6 ottobre 1831

¹ *Stare all'appalto de' buchi*: spiare attraverso le fessure e i buchi delle chiavi. ² Uno zerbino di pochi soldi. ³ Il tenore Giovanni David. ⁴ Io dissi.

Il servo che parla sulla scena del sonetto racconta come, mentre stava aspettando il padrone per sapere se volesse tornare in carrozza o a piedi, si fosse messo a spiare quel pochissimo che si poteva vedere di quello che intanto avveniva nel Teatro di Tordinona.² A un certo punto arriva un giovanotto dall'aria disperata che dice: «Non si può credere, ma non c'è più paragone con la voce che David aveva prima, che un tempo faceva tutte note di petto, e adesso solo di testa» (del tenore Giovanni David, Belli parla, peraltro assai male, in vari sonetti italiani e nei romaneschi *A li sori Anconetani* e nella coppia *Er zor Giuvanni Davide*). Allora il servo afferma che dunque questa tempesta, questo sconquasso, potrebbe essere causata dai raffreddori.

La scialba battuta finale nasce dall'equivoco della terminologia critica che distingue le "note di petto" e quelle "di testa", perché anche i raffreddori solevano essere distinti con le medesime locuzioni. Bellissima invece è l'immagine iniziale del servo che attraverso «le fessure e i buchi delle chiavi» assiste a quello che può della rappresentazione teatrale: io non so quanto l'immagine sia davvero tolta dalla realtà, ma certo rimane tra le folgorazioni splendide della poesia belliana questo vedere *'na fetta de commedia a Tordinone*, ritagliarsi cioè un pezzetto di commedia, un angolo di fuga, un'illusione con cui poter partecipare al grande spettacolo della vita.

Amalia Bettini. L'incontro tra una grande attrice e un poeta «di vero e incontestabile genio» ma allora sconosciuto, tra vita e teatro.

*Er padre e la fijja*¹

Sì, è stata una commedia troppa corta,
ma è stata una commedia accusí bbella,
ch'io pe ssentilla ar Monno un'antra vorta
me sce farebbe² strascinà in barella.

2. Il Teatro Apollo, che sorgeva proprio vicino alla Torre di Nona, lungo il Tevere. Più volte distrutto e poi ricostruito, nel 1830 era stato acquistato dai Torlonia che lo avevano riedificato su progetto di Valadier; fu infine distrutto, insieme con la torre, nel 1886, immaginiamo con grande soddisfazione di Morandi, il quale scriveva che quel teatro «allora nella sua goffa ricchezza era il più signorile di Roma, e che oggi, grazie al cielo, sta per essere demolito».

C'era una fijja d'una madre morta,
 bbona e ggrazziosa, e sse¹ chiamava Stella.
 Poi sc'era un padre, una testaccia storta,
 che strepitava: ² è cquella e nun è cquella.

La parte de sta fijja tanta cara,
 senti, la rescitò 'na scerta³ Amalia,
 un angelo de ddio, 'na cosa rara.

Che pparlate! che mmosse! tutte fatte
 da intontí.⁴ Bbenedetta quea bbalia
 che ll'ha infasciata e cche j'ha ddato er latte!

25 settembre 1835

¹ *Estella*, ossia *Il padre e la figlia*, commedia di Scribe, tradotta liberamente e ridotta all'uso della scena italiana dal nostro amico Giacomo Ferretti. Fu rappresentata al teatro della Valle dalla drammatica Compagnia Mascherpa; e i caratteri de' due protagonisti vennero sostenuti dai sommi artisti Luigi Domeniconi e Amalia Bettini. ² Mi ci farei. ³ E si. ⁴ Che gridava strepitando. ⁵ Una certa. ⁶ Da incantare.

Un uomo ha assistito a un dramma al teatro e ne parla in termini entusiastici, tanto che, afferma, per poterlo vedere un'altra volta sarebbe disposto perfino a esserci trasportato in barella; in particolare esprime tutta la sua ammirazione per la prima attrice, Amalia Bettini. Il sonetto ricalca i consueti luoghi comuni dell'elogio, seppure mediati dal dialetto (un dialetto peraltro molto prossimo alla lingua), come quello al verso 11: «un angelo de ddio, 'na cosa rara».

Ma questo sonetto ha una storia davvero eccezionale perché è l'unico, su 2279, a essere stato stampato vivente l'autore e con il suo consenso: comparve infatti, insieme al sonetto in italiano *Ad Amalia Bettini, artista drammatica*, nel giornale «Il censore Universale dei Teatri» di Milano, il 17 ottobre 1835. Al tempo stesso è il sonetto che segna l'inizio di una importante vicenda nella vita di Belli: la sua conoscenza con Amalia.

Ai primi di settembre del 1835, la Compagnia Mascherpa giunge a Roma per le recite, al Teatro Valle, della stagione autunnale e del Carnevale del 1836. Primi attori sono Amalia Bettini e Luigi Domeniconi; poeta della compagnia è Jacopo Ferretti. La Bettini aveva allora soltanto 26 anni (era nata infatti nel 1809, a Milano; morirà nel 1894), ma era già una delle principali attrici drammatiche italiane. La figura dell'attore andava allora perdendo quella caratteristica di guitto perdigiorno, degno solo di essere sepolto in terra sconsecrata, caro alla tradizione

precedente, per diventare quel tipo di *grande attore* che dominerà le scene nella seconda metà dell'Ottocento: l'attore cioè creatore del personaggio, capace di tragico e di comico, inimitabile e sovranamente distaccato dal mondo proprio perché del mondo è sintesi suprema, circondato da un'aura sacrale e travolto dalla sua stessa passione per l'arte; insomma quel tipo che troverà la compiuta incarnazione in Edmund Kean e in Adelaide Ristori. Di questa fase di passaggio la Bettini rappresenta già un momento alto e consapevole: tipico in questo senso è il suo atteggiamento di totale dedizione al teatro, che coinvolge tutta la sua vita a partire dagli affetti (la madre e la sorella la seguivano ovunque); come tipico è il suo essere al centro di attenzioni pressanti, anche sotto forma di galanterie più o meno goffe, da parte dei migliori ingegni, da Pellico a Niccolini, da Prati a Stendhal, il quale nella *Vie d'Henry Brulard* confessò di essersene innamorato tanto da scrivere «imprudemment» le iniziali dell'attrice «sur la poussière»; fino a Tommaseo che nel suo *Diario*, alla data 20 dicembre 1839, scrive di aver deciso di «trattarsi» dopo aver combattuto con il desiderio di conoscere quella «donna morigerata e pia». E ancora tipico è l'atteggiamento di Amalia nei confronti di tutti questi attenti interlocutori: poca attenzione, nessuna lusinga, nessun desiderio di avventure galanti o amorose, il teatro come dedizione assoluta, quasi come missione. In questo quadro appare importante la sua schietta simpatia per le posizioni liberali, o comunque la sua insofferenza contro ogni manifestazione di privazione della libertà, e la sua palese adesione alle idee nazionali e patriottiche: questo tratto la colloca all'interno di una cultura militante e impegnata, che vuole romanticamente farsi interprete e portavoce di ideali nazionali e liberali.

Amalia era dunque una donna colta, emancipata, protagonista, che vive all'insegna di una assoluta moralità: l'attaccamento alla famiglia, la dedizione al lavoro, uno stile di vita ritirato e modesto. Perfino il suo aspetto fisico si adeguava a questo modello: la sua era una bellezza aggraziata e gentile, non affettata né prepotente. Il suo repertorio teatrale era vario; in particolare eccelleva nelle parti «di una giovane modesta, affezionata e ingenua», come scrive il «Corriere delle Dame» il 19 gennaio 1828; ma non si creda di trovarci di fronte a una persona sprovvista o pronta alle lacrime, giacché la Bettini era una donna forte e volitiva, e sapeva far valere i propri diritti: a un impresario di Napoli che protestava per le richieste economiche dell'attrice da lui ritenute eccessive e che aveva avuto l'infelice idea di chiederle se avesse «voluto scherzare», la Bettini rispose asciutta che recitare a Napoli non avrebbe

certo appagato il suo amor proprio più di quanto già non lo fosse, che non cambiava «di una sillaba» le richieste, e che l'impresario si ricordasse con chiarezza di una cosa: «quando vi verrà in capo di pensare a me ricordatevi di parlare sul serio e che io non scherzo mai».

Il 9 settembre 1835, al Teatro Valle, si tenne la prima del dramma *Estella, ossia Il padre e la figlia*. Tra gli spettatori c'era Belli (allora assiduo frequentatore di teatri), il quale fu preso da un entusiasmo tale che pochi giorni dopo, il 21 settembre, così scrisse a Ferretti: «Tu sai come io per le delicate ragioni già a te manifestate non aveva in mente di scrivere per la Bettini, o, almeno, di non inviarle versi, onde non far forza alla sua volontà. Ma che vuoi! un pensiero improvviso mi si è cacciato nella penna, e in un momento è voluto venir fuori in inchiostro. Cotto e mangiato. Adesso scritto, il sonetto, adesso ricopiato, adesso a te diretto; e siamo alle 9 di sera. Ecco gli umani propositi!».

E qui ci si trova di fronte a due espressioni poco chiare: quali erano le «delicate ragioni»? E quale invece il nuovo «proposito»? Se rivediamo le date, possiamo fare una supposizione: Belli assiste alla recita; ne è colpito; è fortemente combattuto se incontrare la Bettini attraverso Ferretti; alla fine deve aver vinto il vivo interesse per la donna, e dunque decide di farsi conoscere da lei attraverso un sonetto italiano, quello «cotto e mangiato» della lettera a Ferretti:

Ad Amalia Bettini, artista drammatica

Già spento il fuoco e usciti i continenti
fuor dello immenso tempestar dei flutti,
successi in terra della terra i frutti
al cadotico orror degli elementi:

creati i primi organici viventi,
fatti gli antichi mostri e poi distrutti,
in guerra alfin di tutti contro tutti
vennero il mondo a popolar le genti.

Allo error, ai bisogni, alla rapina,
soccorser poscia de' poeti i carmi,
e la stirpe dell'uom fu cittadina.

E allor sapienti finzioni, Amalia,
fer più virtù che poi codici e marmi.
Ah tu il comprendi, e te comprende Italia.

Il sonetto, secondo quello che Belli scrive nella lettera a Ferretti, era «un compendio della storia del mondo fisico e del mondo sociale, co-

me la Bettini parmi un compendio del bel sentire degli uomini». Poi si scusava con l'amico assicurandolo che non lo trattava come il proprio «portalettere». Quattro giorni dopo aver scritto il sonetto italiano è la volta di quello romanesco.

Ora: fosse merito di questi sonetti, o dei buoni uffici intrapresi da Ferretti, sta di fatto che già il 28 settembre Belli è invitato a casa dalla Bettini, in via Monterone, per una serata fra amici. Inizia da questo momento un'assidua frequentazione fra i due, che si protrarrà per tutto il tempo del soggiorno romano della Bettini, dal settembre 1835 al 16 febbraio 1836, quando la compagnia lascerà Roma. In questi cinque mesi i rapporti fra Belli e l'attrice furono continuativi e quotidiani, segnati da una costante reciproca attenzione e da una serie di interessi che li accomunavano: la letteratura, il teatro, la politica. Con Amalia, Belli, normalmente restio ad aprirsi, è invece pronto alla confessione su tutto: con lei parla di arte e di salute, di politica e perfino di sentimenti, come la nostalgia, la malinconia, il tempo che passa. E parla perfino d'amore, seppure con tutte le cautele di un uomo come lui, ombroso e severo, nient'affatto incline a illudersi e meno che mai a venir meno alle sue responsabilità di marito e di padre. Belli appare insomma del tutto catturato dalla bellezza, dal fascino, dall'intelligenza e dalla personalità di Amalia, verso la quale, pur nel rigido rispetto delle convenienze civili e dei reciproci ruoli, dimostra un interesse assoluto e un'inusitata baldanza, facendone l'interlocutrice privilegiata di quel suo momento esistenziale.

Quanto ad Amalia, ciò che la spinse a interessarsi, con completa disponibilità, di quell'uomo maturo e perennemente scontento fu anzitutto una curiosità intellettuale: la certezza di aver di fronte un poeta straordinario, anzi un autentico «genio», incompreso e isolato. Il momento che sta vivendo Amalia è splendido: la stagione romana fu per lei quasi una ubriacatura. Quella città codina e antiromantica aveva tributato un trionfo assoluto e ripetuto proprio a lei, che invece era tutta romantica, dal repertorio agli atteggiamenti esistenziali; e quella città le aveva poi fatto conoscere un poeta che si esprimeva in italiano e in dialetto: e ambedue le produzioni Amalia conosceva (anche perché Belli le aveva donato un «libro» autografo con sonetti, poesie italiane, brani di lettere) sì che così lei ne scriveva nel 1839: «Se al mondo vi sono poeti di vero e incontestabile genio, voi ne siete il primo»; e poi, a proposito della produzione dialettale: «E quando vi deciderete a far godere a tutta Italia le vostre poesie? Non mi state a dire che molti sonetti vi verrebbero inibiti, ve ne restano ancora abbastanza per dilettere tut-

ta Europa. Infine siete Poeta per l'onore della nostra terra invidiata, ed è delitto lo starsene occulti».

Stavolta dunque il sonetto si colloca all'esatta confluenza di essere "monumento" (documento) della realtà (la cronaca dell'avvenimento), poesia d'occasione (l'elogio dalla attrice), confessione di sentimenti personali (cosa in Belli rarissima), strumento di riflessione e di testimonianza sulla complessità degli elementi che caratterizzano la scena: le "parlate" e le "mosse", e cioè precisamente il teatro, parola che si fa azione.

La maschera sur gruggno. C'era un momento dell'anno in cui Roma, tutta Roma, diventava una enorme quinta teatrale: Carnevale.

Perzona che lo pò ssapé

Nò, ccom'è vver' Iddio nun te canzono.
 In ne l'uscì ' dclar Zegretar-de-Stato²
 oggi a ddu' ingresi j'ha ddetto un prelato:
 «S'accerti che le mmaschere sci suono».⁴
 Sia ringraziat'Iddio, sia ringraziato!
 Tutte st'antre funzione io te le dono.
 Io, pe mmé, nun c'è ar monno antro ' de bbono
 che ggirà ppe le strade ammascherato.
 Perché er Papa nun fa cch'er carnovale
 sii da San Stèfino ar ventotto ggiuggno
 e da San Pietro poi fin'a Nnatale?
 Avería da capí Ssu' Santità
 c'a Rroma co la mmaschera sur gruggno⁵
 ar meno se pò ddí la verità.⁶

17 gennaio 1838

¹ Nell'uscire. ² Segretario di Stato. Apocope usatissima dalla nostra plebe. ³ Ci sono. Modo pretensivo di parlar corretto. ⁴ Altro. ⁵ Sul volto. ⁶ Almeno si può dire.

Una persona che poteva sapere le cose, una persona bene informata, dice a un interlocutore (che rimane assente dalla scena, ma che immaginiamo stia partecipando al dialogo), di aver sentito un prelato della Segreteria di Stato mentre assicurava due inglesi (il turismo! l'altra faccia della Roma di sempre) che quell'anno le maschere sarebbero state permesse. E di questo egli è contentissimo, ché tutto il suo piacere è quello di andare in giro mascherato.

Si tratta di un sonetto fondamentale per entrare nel laboratorio di Belli: la sua poesia, abbiamo detto, consiste nella capacità di essere sempre tutta dentro la realtà (l'ottica del «monumento») e al tempo stesso di superare la stessa realtà in una prospettiva metaforica di grandi intuizioni esistenziali: e proprio in questo consiste e si alimenta il suo comico tragico, la sua lingua «abietta e buffona». Per questo Belli si deve mascherare, perché soltanto «co la mmaschera sur ggruggno/ ar meno se pò ddì la verità»: solo lo straniamento della maschera (che si indossa a Carnevale, festa del disordine e della follia, di lucida momentanea follia, della morte e della vita, del diavolo e della rinascita) consente di guardare «a ggruggno a ggruggno» la Verità.

Questo sonetto dunque rappresenta al tempo stesso la testimonianza della passione dei romani per le feste di Carnevale (vastissima è la letteratura in proposito, tutta accomunata dall'idea che si trattava di uno spettacolo generale che Roma dava a se stessa) e anche quasi una firma, un manifesto di etica e di poetica. Quanto poi Belli amasse il Carnevale, e avesse amato in quel momento dell'anno travestirsi, è fatto noto, come note sono le sue produzioni di «cicalate» (fra cui quella strepitosa de *Il ciarlatano*), di «ricette» per mascherate, di poesie d'occasione sull'argomento.

Vale infine la pena ricordare come l'altro momento in cui Roma sembrava una enorme quinta teatrale era l'esatto opposto del Carnevale, e cioè la Settimana Santa, come scrive Carlo Goldoni nei suoi *Mémoires* relativi alla quaresima del 1759: «Prossimi alla fine del Carnevale, passammo questi ultimi giorni di giubilo ora in casa di questi, ora in casa di quelli con sommo piacere. Venuta la quaresima, variò la scena ma non diminuì il divertimento: infatti si trova musica dappertutto, e dappertutto tavoli da gioco. [...] Ma tutti i piaceri di cui avevo goduto fino ad allora a Roma nulla erano in confronto a quelli che provai nella Settimana santa». Davvero insomma l'anno appare «scompartito» tra Pulcinella e Iddio, senza divario.

Le indicazioni di regia. In alcuni sonetti Belli dà in nota vere e proprie indicazioni di regia su come vanno pronunciate alcune espressioni.

La promozione nova

Che mmutino ogni mese un Tesoriere,
 questa, pse,¹ ttant'e ttanto je se passa,²
 perché er zegreto de spojjà la cassa
 lo sanno tutti e in tutte le maggnera.³

Per un modo de dí, cquello è un mestiere
 fratèr-carnale ¹ de la nebbia bbassa,
 ché, cquando arriva, come trova lassa, ⁵
 e lo pò ffà cqualunque cammeriere.

Quer che dde tante teste entra in ggnisuna ⁶
 è cch'er Governatóre ⁷ a sto paese
 s'abbi* d'arinnovà ccome la luna.

Nun lo vedete chiaro, ggente mie,
 che nun je pò rriuscí" ddrent'in un mese
 nemmanco de contà tutte le spie?

12 gennaio 1834

¹ Voce, insignificante per se stessa, che si adopera nel colloquio familiare per indicare l'animo propenso alle concessioni. ² Gli si passa, gli si ammette. ³ Maniere. ⁴ Fratel-carnale: identico. ⁵ *Come trova, lascia*. La intiera frase è un proverbio. " Quel che fra tanti niuno sa intendere. " *È che il Governatore*, ecc. Profiferando queste parole, si deve battere e inalzare il tuono della voce sulla *o*, per esprimere che su quella carica e non sulle altre cade la difficoltà. " Si abbia. " Non gli può riuscire.

La promozione nuova (e «nuova» può essere inteso sia come la più recente, sia come l'ultima novità per poter promuovere) è quella del nuovo tesoriere, sulla quale il parlante fa commenti con atteggiamento di sfiducia e di scetticismo: insomma, che cambino ogni mese un tesoriere («ogni mese» è un'esagerazione; tuttavia tra il 1832 e il 1834 il tesoriere cambiò tre volte) va bene, visto che (sarcasmo feroce) il segreto di spogliare le casse (insomma: rubare) lo conoscono tutti: è davvero un mestiere facile che può fare anche un cameriere qualunque (ma non è escluso che in questo «cameriere» Belli voglia indicare o il «camerlengo», il Tesoriere Generale della Reverenda Camera Apostolica, o proprio il cameriere del papa, Gaetano Moroni). Quello che invece è difficile capire è come mai il Governatore (il Governatore di Roma era anche il direttore generale della Polizia, e anche lui fu cambiato tre volte fra il 1832 e il 1834) debba cambiare così frequentemente tanto da non aver neanche il tempo di contare quante spie ci sono.

Nella Roma di quegli anni tempestosi si assisteva a serie di promozioni ma senza che le cose cambiassero in qualche maniera (oggi invece, come è noto, le cose vanno molto diversamente). Questo desolato senso di sfiducia Belli lo manifesta facendo ricorso ad espressioni proverbiali, come *la nebbia bbassa come trova lassa*, qui utilizzata per dire che i tesoriere lasciano quello che trovano, e cioè le casse vuote, o

come quella per cui il Governatore si deve rinnovare come la luna, a significare però tutto lo scetticismo che una qualsiasi modifica muti sostanzialmente le cose. A queste due citazioni proverbiali, variamente attestate in lingua e in dialetto, fa da premessa una schietta invenzione belliana, anche questa costruita sotto forma di proverbio: *er zegreto de spojjà la cassa/ lo sanno tutti e in tutte le maggnerè*.

Due sono in questo sonetto le indicazioni teatrali, precise, direi inequivocabili e riguardano, come è giusto nelle vicende teatrali, sia la dizione, sia la postura: a farci venire insomma il sospetto che il sonetto nasca proprio per essere in qualche maniera rappresentato, e non solo letto. Ed è teatro questo?

Il penultimo sonetto. Finisco l'analisi di questi (pochi) sonetti esemplari con il penultimo (in realtà si tratta dell'ultimo, ché quello scritto due anni dopo, *Sora Crestina mia*, nasce da una combinazione di vicende casuali e irripetibili e ormai distaccato dall'ottica del «monumento», di cui rappresenta quasi una specie di miracoloso riepilogo).

La musicarola

Bbrava! ma ssai che ccanti bbene, Arbina?
Sentite llí ssi cche bbelli trilletti!

E pperché cco sta vosce nun te metti
sur teatro de Valle o dd'Argentina?

Te dich'io li bbanchi e li parchetti
li faressi affollà dda la matina;
ché cciài 'na grazzia a ffà la canterina
quanta n'ha ll'órzo a llavorà mmerletti.

Hai cantata quell'aria, Arbina mia,
che ssi cc'era Madama Melibbranni
se sbajjava la porta a scappà vvìa.

Manni dar corpo una voscetta, manni,
che, ss'opri bbocca da piazza ggiudìa,
s'attureno l'orecchie a Ssan Giovanni.

2 marzo 1847

Chi parla se la prende con Albina – sgradevolissima “musicarola”, che si esibisce con insopportabili urla (per indicarle Belli utilizza un termine tecnico, i “trilletti”) – invitandola a esibirsi nei due massimi teatri romani, il Valle o l'Argentina, e assicurandola che avrebbe riempito tutti gli spazi, sia quelli popolari, i banchi, sia quelli più costosi (i pal-

chetti). In particolare poi le ricorda quanto fosse stata brava a cantare un'aria (altro termine tecnico) che se fosse stata presente Madama Malibran (Maria Malibran, la grande cantante lirica), sarebbe uscita in maniera talmente precipitosa che avrebbe sbagliato porta. E l'ultima osservazione diventa scena paradossale, con quell'affermazione che se Albina avesse aperto bocca a piazza Giudea, si sarebbero otturati le orecchie a San Giovanni (Piazza Giudea non esiste più; si trovava dove oggi si trova Piazza del Pianto; San Giovanni era allora alla periferia estrema di Roma).

Usando varie gradazioni di comico, l'ironia, il sarcasmo, per concludere con l'iperbolica immagine finale, Belli chiude di fatto il proprio percorso della scrittura in romanesco.

Noi non sappiamo perché proprio il 2 marzo 1847 si interrompa il flusso, che peraltro era ripreso negli ultimi giorni con una buona quantità di sonetti, segno obiettivo di una ispirazione ancora fresca e di una intatta voglia di costruire immagini e sperimentare linguaggi (si pensi alla notevole coppia *La povera sciorcinata* del giorno prima, che rappresenta l'ultimo esempio di "prove di voce" dei sonetti, nel caso le lagnanze appunto di una povera disgraziata, abbandonata dai parenti e dai padroni, e che alterna lagna, rabbia, capziosi cavilli, e cioè di fatto, nell'ottica di questo contributo, l'ultimo sonetto immediatamente teatrale).

Non sappiamo se proprio questo sia stato l'ultimo sonetto scritto in quella giornata. Piace però pensare che l'ultima immagine coerente alla poetica del «monumento» che Belli propone è ancora una volta quella di una voce, una *voschetta* stentata e sgraziata, che ha però la meravigliosa forza di attraversare la città: ed è forte la tentazione di vedere in questa combinazione una metaforica sintesi, o quasi un messaggio, d'un progetto amato e clandestinamente, ossessivamente perseguito per tanto tempo, fra memoria e passione, coraggio e disperazione. Una *voschetta*, certo, dal Ghetto a San Giovanni, dall'infima plebe reietta e ghettizzata, alla basilica titolare del vescovo di Roma, il Papa; ma una voce che ancor oggi riesce a divertire, emozionare, interrogare, provocare, turbare e sorprendere, confortare e sgomentare noi, uomini di questo mondo così diverso e così uguale a quello di Belli.

I SONETTI DI G.G. BELLI SUL TEATRO

N°	TITOLO DEL SONETTO	ARGOMENTO
24	<i>A li sori anconetani</i>	Giovanni David
169	<i>Er Culiseo 1</i>	Corea; spazi teatrali
170	<i>Er Culiseo 2</i>	giostratori
181	<i>La musica</i>	Tordinona; Giovanni David; spazi teatrali
225	<i>La commedia</i>	gli spazi teatrali
256	<i>Li burattini</i>	Fiano; teatro delle maschere; l'"infornata"
270	<i>La ggiostra a Ggorea</i>	Corea; giostra di animali
322	<i>Er giornajjere de Campovaccino</i>	Tordinona; il "giornaliere"; musicista Vaccai; musicista Piglia; spazi teatrali
323	<i>Er ballerino d'adesso</i>	Tordinona; ballerino Priora
325	<i>Er teatro Pasce</i>	Pace; spazi teatrali; teatro popolare
343	<i>Li teatri de Roma</i>	tutti i teatri: Fiano, Ornani, Naufragio, Pallacorda, Pace, Valle, Argentina, Tordinona, Capranica, Pavone, il Casotto, Alibert
354	[<i>Er terramoto de venardi</i>] 4°	Pace
387	<i>La puttana sincera</i>	Tordinona
391	<i>Li commedianti de cuell'anno</i>	Pallacorda, Alibert; la Job e Gattinelli, due primi attori; Raftopulos; Nicola Vedova
399	<i>Su li gusti nun ce se sputa</i>	Tordinona, Pavone; maschere
400	<i>Er teatro Valle</i>	Valle; Donizetti; macchinista; spazi teatrali; generi teatrali
404	<i>Chi nnum vede nun crede</i>	Tordinona; ballo
413	<i>La bballarina de Tordinone</i>	Tordinona; ballerina: Clara Piglia; il "carraccio"
451	<i>La loggia</i>	spazi teatrali
452	<i>Er ventricolo</i>	bollettoni
474	<i>Er diavolo</i>	Rugantino; il casotto
521	<i>Er primo descemmre</i>	il cartellone dei teatri

N°	TITOLO DEL SONETTO	ARGOMENTO
538	<i>La momoriosa</i>	cartellone; Argentina
680	<i>Tutte a tempi nostri</i>	Tordinona; <i>Anna Bolena</i> ; Donizetti
703	<i>Er zoprano</i>	il soprano; il castrato
720	<i>Li bballi novi</i>	coreografo Galzerani; <i>Anna Bolena</i> ; <i>I tre gobbi di Damasco</i>
731	<i>La testa de ferro</i>	commedia
732	<i>Lei ar teatro</i>	Pallacorda; gente di teatro; spazi di teatro
779	<i>La Commedia de musica</i>	Tordinona; il melodramma
792	<i>Er vecchio</i>	comportamento del pubblico; spazi teatrali
793	<i>Li teatri de mó</i>	Tordinona, Capranica, Valle; spazi teatrali
794	<i>Li posti, 1</i>	Tordinona; comportamento del pubblico; la maschera
795	<i>Li posti, 2</i>	Tordinona; comportamento del pubblico; la maschera
796	<i>Er ricurzo ar presidente</i>	Tordinona; comportamento del pubblico
797	<i>Le figurante</i>	le comparse, le ballerine
798	<i>La ssedia de Tordinone</i>	Tordinona; spazi teatrali
799	<i>La Stramutazzione</i>	Tordinona; Antonietta Galzerani; <i>Anna Bolena</i> ; Donizetti
800	<i>La prima canterina</i>	Tordinona; <i>I Capuleti e i Montecchi</i> ; Romani; Bellini
1016	<i>Li Commedianti</i>	gli attori
1041	<i>La musica de Libberti</i>	Teatro Alibert; Giovanni Paterni; spazi teatrali
1042	<i>La famijja sur cannejere</i>	Valle, Tordinona
1065	<i>La Ronza</i>	Tordinona; Giuseppina Ronzi; Vincenzo Bellini
1090	<i>Un ber ritratto</i>	marionette
1103	<i>Er Rugantino</i>	Rugantino
1111	<i>Le Cantarine</i>	le cantanti; servo del Teatro Valle; Ronzi, Sebastiani, Malibrán, Bériot

N°	TITOLO DEL SONETTO	ARGOMENTO
1157	<i>Li fochetti</i>	Corea; i "fochetti"
1190	<i>Li teatri de primavera</i>	Valle, Fiano, Alibert; Cassandrino; Giovanni Paterni; <i>L'elisir d'amore</i> ; Donizetti, Felice Romani
1191	<i>Angeletto de la Madalena</i>	Valle; chiavettaro e bagarino; Grazioli e Fioravanti, maestri di cappella
1286	<i>La bbonifisciata</i>	Avarino, capo comico; spazi teatrali
1298	<i>Li Maggni</i>	Teatro del Pavone
1342	<i>Er zor Giuvanni Dàvide, 1</i>	Valle; Giovanni David
1343	<i>Er zor Giuvanni Dàvide, 2</i>	Valle; Giovanni David
1378	<i>La bbattajja de Ggedeone</i>	ballerini; Tordinona
1418	<i>Er bullettone de Crapanica</i>	Teatro Capranica; cartellone; capocomico Berlaffa
1419	<i>La calamisvà de Valle</i>	Valle; Felice Romani; Giovanni Paterni
1477	<i>Er parchetto commido</i>	Pallacorda; generi teatrali: commedie, equilibristi, pantomime; spazi teatrali
1509	<i>Li ggiochi d'Argentina</i>	Argentina; Carlo Pianca; luoghi del teatro
1612	<i>L'accimature de la padrona</i>	Valle; comportamento del pubblico
1613	<i>Er conto tra ppadre e ffijjo</i>	Cassandrino
1659	<i>Un pavolo bbuttato</i>	Argentina; <i>Gismonda di Mendristo</i> di Silvio Pellico
1677	<i>Er padre e la fija</i>	Amalia Bettini; Valle; Scribe; Ferretti; Compagnia Mascherpa; Luigi Domeniconi
1702	<i>Amalia che ffa da Amelia</i>	Amalia Bettini; Valle; Vittorio Ducange; <i>I tristi effetti di un tardo ravvedimento</i>
1711	<i>L'entróne der teatro</i>	Valle; comportamento del pubblico
1721	<i>La matta che nun è mmatta</i>	<i>Elle est folle</i> , dramma di Melesville, tradotto da Gattinelli figlio; Mascherpa; Amalia Bettini; Valle

N°	TITOLO DEL SONETTO	ARGOMENTO
1736	<i>La lettricia</i>	Valle; <i>La Lettrice</i> , Jacopo Ferretti
1774	[<i>Er còllera mòribbus</i>] 26°	Giovanni Paterni
1793	<i>A cquela fata de la Ssciuzzi</i>	Amalia Schütz Oldosi; <i>I Puritani</i> di Bellini; Tordinona
1956	<i>La perpetuella de la ggiuventú</i> 1°	comportamento del pubblico
1973	<i>La caramagnòla d'Argentina</i>	<i>Il Conte di Carmagnola</i> , di Alessandro Manzoni; Argentina; Luigi Domeniconi
1987	<i>La canterina de la Valle</i>	Valle; Giuditta Grisi
2003	<i>La commedia der Trocquato</i>	Argentina
2014	<i>Er lionfante</i>	Corea
2019	<i>Li teatri de mó</i>	Alibert, Argentina; teatro delle maschere
2036	<i>La Scerriti</i>	beneficiata; ballerina Fanny Cerrito; Alibert
2087	<i>Li scrupoli de li mi' stivali</i>	Teatro Alibert; Ferretti; spazi teatrali
2139	<i>Er parchetto de la deputazione</i>	il palco riservato
2156	<i>L'affitti pe la ggirànola</i>	spazi per la girandola
2278	<i>La musicarola</i>	Valle, Argentina

“ Li teatri de mó

*Che vvò' annà! Tordinone è una porcara
che mme pare er teatro de le palle:
va' a Crepanica: è cchiuso. Va' a la Valle,
e nun ce trovi ppiù la piccionara.*

*Pe ccocciòli viè ffora una cagnara
de lanternini-a-ojjo de le stalle!
Ar zoffione je schiaffeno a le spalle
un zoffiettone da soffià la fiara!*

*Vò' annà in pratea? te danno un bullettino
che ppe ttrovatte er posto hai d'annà a scola
e imparatte a l'ammente l'abbichino!*

*Llí ppoi come un pupetto in vesticciola,
sbarrato fra ddu' tavole e un cuscino,
fai la cacca e la pisscia a la ssediola!*

20 gennaio 1833 ”

“Li teatri de mó”

Belli e il teatro della prima metà dell'Ottocento: spazi, testi, autori

Le pagine seguenti documentano la mostra allestita presso l'Archivio Storico Capitolino in occasione del convegno «Li teatri de mó» *Belli e il teatro della prima metà dell'Ottocento: spazi, testi, autori* organizzato dal Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli in collaborazione con la Fondazione Besso e il Teatro Vittoria (9-11 novembre 2016). L'esposizione, usufruendo del prezioso patrimonio dell'Archivio e seguendo la suggestione di alcuni sonetti di Belli, illustrava la vita teatrale a Roma in tutti i suoi aspetti: autori, interpreti, spettatori, committenza pubblica o privata, spettacoli e spazi che li ospitavano.

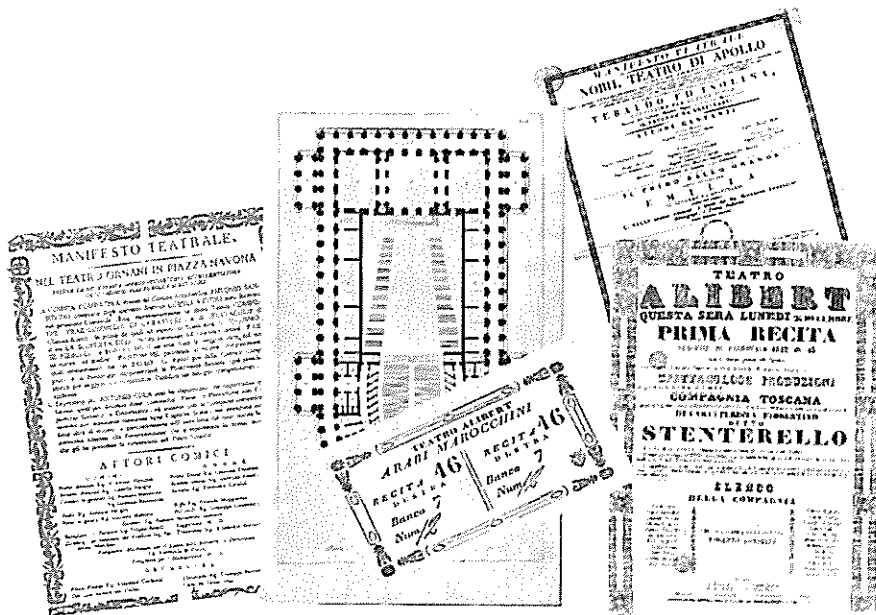
Mostra a cura di:

ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO:

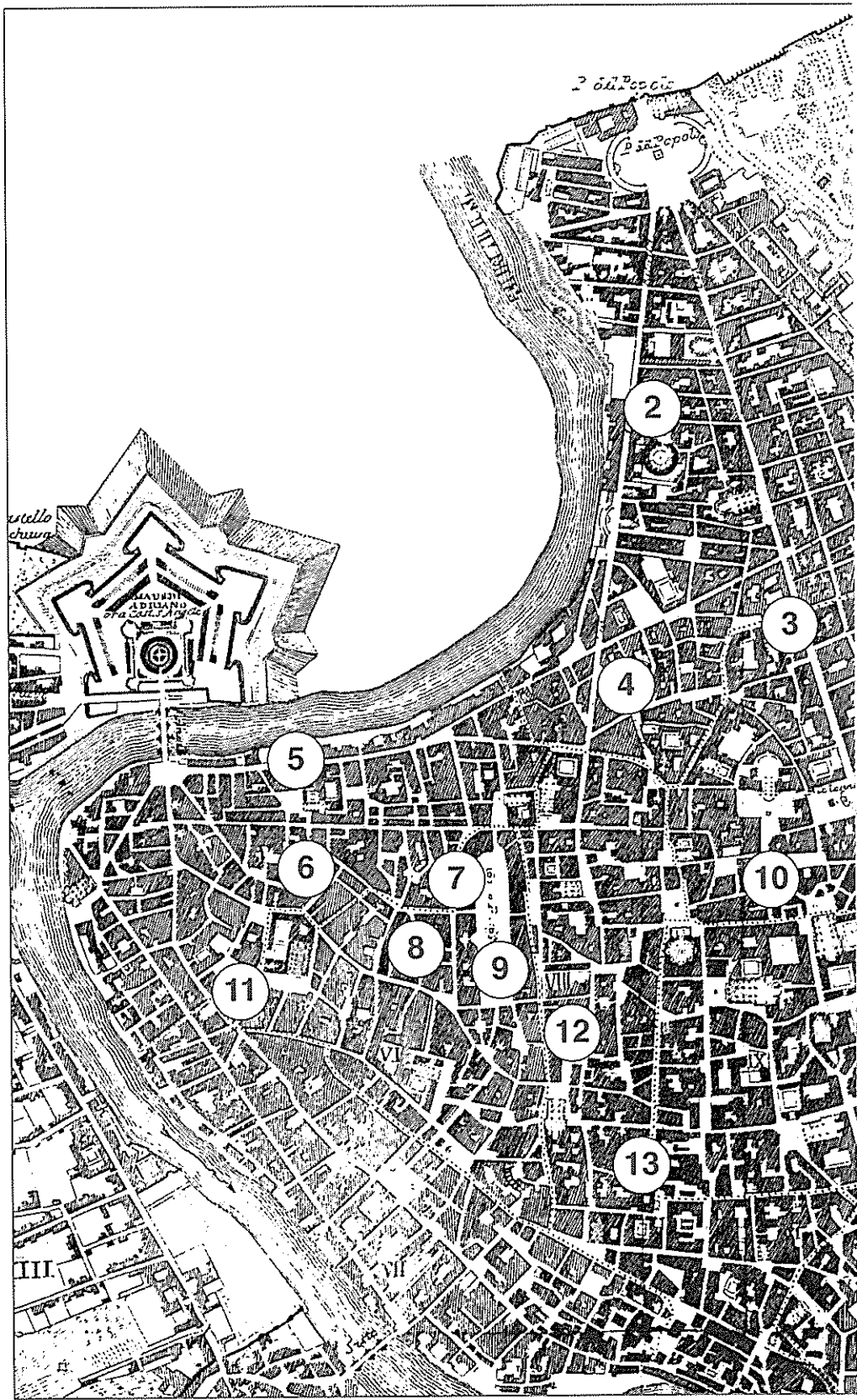
Mariarosaria Senofonte, Monica Capalbi,
Maria Teresa De Nigris, Vincenzo Frustaci,
Manuela Monticelli

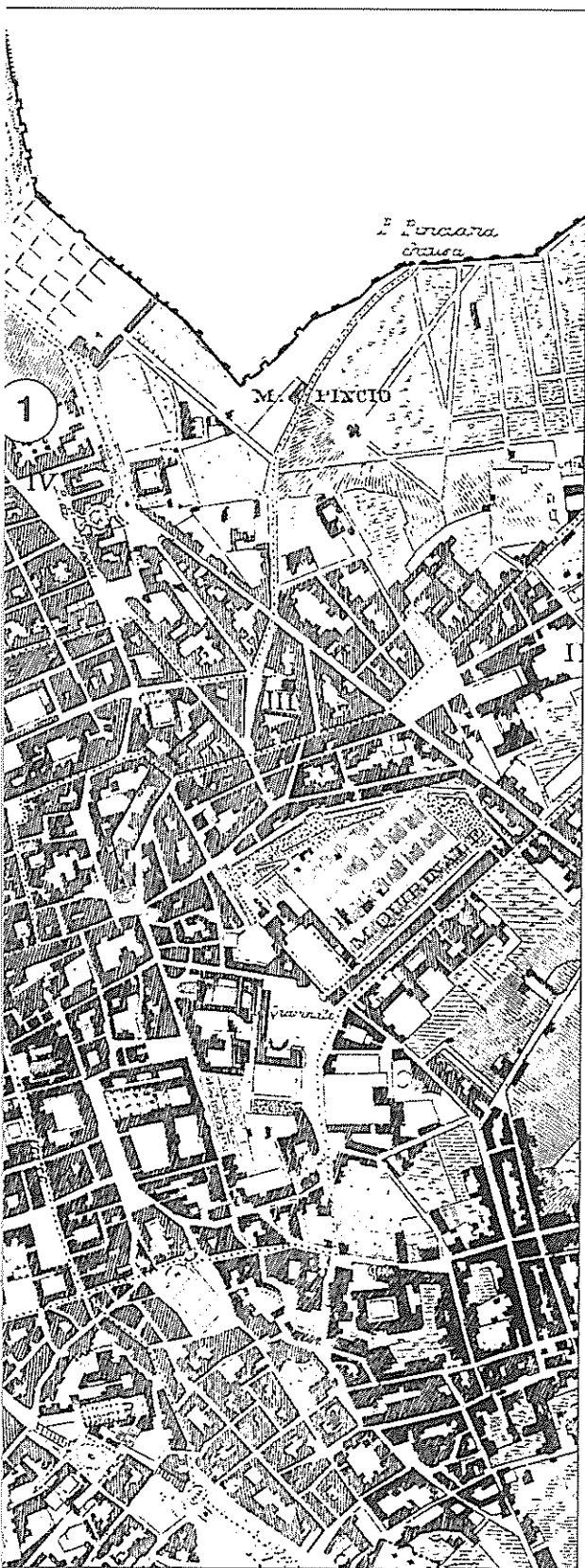
CENTRO STUDI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI:

Marcello Teodonio, Laura Biancini,
Elio Di Michele, Paolo Grassi, Alda Spotti



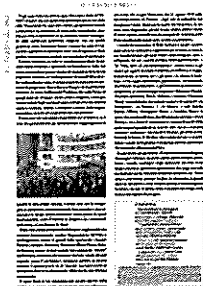
“Li teatri de mó”





I PRINCIPALI TEATRI DELLA ROMA BELLIANA

- 1 Alibert o Delle Dame
- 2 Corea
- 3 Fiano
- 4 Pallacorda,
Metastasio dal 1841
- 5 Tordinona,
Apollo dal 1795
- 6 Naufragio
- 7 Ornani
- 8 Pace
- 9 Casotto dei burattini
- 10 Capranica
- 11 Pavone
- 12 Valle
- 13 Argentina



IL TEATRO E BELLI

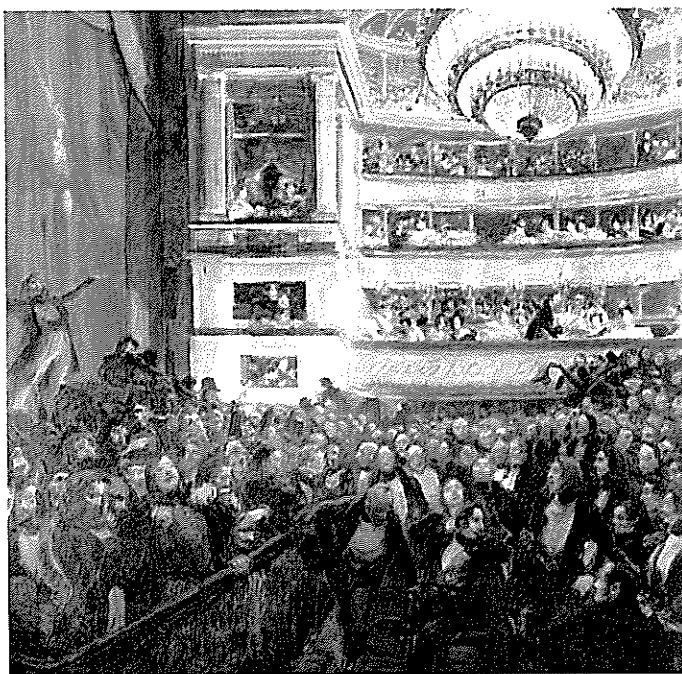
Negli anni della vita di Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) il teatro era uno spazio fondamentale per la vita della città. Frequentati da ogni ceto sociale, gli spettacoli teatrali costituivano un momento di sosta dalle incombenze quotidiane e ben si inserivano in un contesto dove le scenografie delle cerimonie pubbliche religiose (tra cui quelle grandiose della Settimana Santa) e laiche (su tutte il Carnevale) segnavano il calendario della vita di ognuno, e dove perfino un'esecuzione capitale era occasione di spettacolo.

Il teatro insomma, in tutte le manifestazioni allora dominanti (melodramma e spettacoli dei burattini su tutti, ma anche commedie in prosa e spettacoli circensi) godeva di una popolarità costante, ed era frequentato da un pubblico di solito indisciplinato, come ci testimoniano le memorie e le cronache di quegli anni. Aveva dunque bisogno di un particolare controllo da parte dell'Autorità Pubblica, che nella Roma di quegli anni era al tempo stesso civile e religiosa, e dunque testi e contesti degli spettacoli erano sottoposti a una censura rigida e occhiuta, attenta a contenuti e forme delle rappresentazioni, nonché al comportamento del pubblico.

Roma non era una piazza importante per il teatro e, se è vero che generalmente gli spettacoli non raggiungevano la qualità di altre piazze italiane, è anche vero che le compagnie la inserivano ovviamente nelle loro *tournées* e che comunque in quegli anni vi avvennero anche prime di opere fondamentali, come *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola* di Rossini, e *I due Foscari* di Verdi.

Nella vita e nella cultura di Belli il teatro rappresenta una costante fondamentale: assiduo frequentatore del Valle e dell'Argentina, amico di grandi dello spettacolo (Jacopo Ferretti, Gaetano Donizetti, Francesco Maria Piave e Amalia Bettini), autore di testi teatrali (tre commedie "ridotte" dal francese, vari scritti che possono davvero essere ritenuti copioni, come *Il ciarlatano*), estensore perfino di alcune censure. E quanto poi ci sia di "teatrale" nei suoi sonetti in romanesco ben lo sa chiunque ne abbia anche una minima conoscenza.

E quale fosse la sua attenzione per questo aspetto della



civiltà, lo possiamo anche desumere da una sua riflessione che scrive alla moglie Mariuccia del 21 agosto 1824 nella sua ultima lettera da Firenze: «Agli otto di settembre qui si riaprono i teatri chiusi per la morte del Granduca. In ciò sono stato disgraziato, perché il non vedere affatto i teatri di una Capitale, benché non sia una grande sventura, pure è una perdita nella massa delle notizie acquistatevi».

I sonetti in romanesco di Belli dedicati a questo mondo sono circa un centinaio e rappresentano il teatro in tutte le sue manifestazioni: gli spazi (tutti i teatri vengono citati e raffigurati, tra cui «quella puttana dell'Argentinaccia», e «la» Valle, dove c'è «la meladramma e 'r seme-serio»); gli spazi e gli oggetti di scena (l'entrone, er zoffione, la loggia, la piccionara, er telone, ecc.); gli attori e le attrici; le ballerine («Che angeli che ssò! cche pputtanelle! / oh bbenemio che bbrodò de pollanche!»); gli inserienti (i chiavettari, i lampionari, le maschere); gli impresari (Giovanni

Paterni, Vincenzo Jacovacci, Nicola Vedova); i cantanti (Giovanni David, ormai svociato ma sempre esoso) e le cantanti («la Sciuizzeri», «la Ronza» e «la Grisa»), e cioè Amalia Schutz Oldösi, Giuseppina Ronzi e Giuditta Grisi); le opere (tra cui *Anna Bolena*, che diventa una surreale «Anna Balena», e *La Lucia di Lammermoor*, un'aria di rondò della quale un protagonista di un sonetto dice che se «n'annava cantanno cantanno» tra i vicoli di Roma); gli avvisi (i bullettoni); le forme di divismo che cominciavano a manifestarsi; i prezzi del biglietto; i compensi talvolta esorbitanti che cantanti e attori percepivano.

E soprattutto gli spettatori: i Romani rumorosi e litigiosi, che magari volevano un posto adatto al loro robusto posteriore; i vecchi, nostalgici degli spettacoli del loro buon tempo che fu; lo spettatore squattrinato che paga una cifra modesta per poter sbirciare attraverso le fessure del Tordinona e così vedere almeno 'na fetta de commedia; le grandi dame in décolleté e i loro cornuti mariti; e la meravigliosa bambina che per la prima volta si incanta alla magia della scena e del sipario che si apre...

Li teatri de Roma

Otto teatri fanno¹ in sta stagione de Carnovale si mme s'aricorda: Fiani, Ornano, er Nufraggio, Pallaccorda, Pasce, Valle, Argentina e ttordinone.²

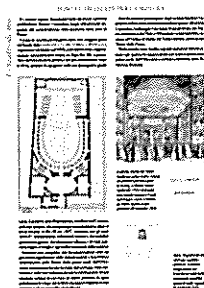
Crepanica nun fa, manco er Pavone,³ ma c'è invisce er Casotto:⁴ e ssi ss'accorda quello de le quilibrie e bball'in corda, caccia puro Libberti⁵ er bullettone.

Nun ce sò Arcidi⁶ graziaddio cuest'anno, ché st'Arcidi sò arte der demonio, e cquer che fanno vede è ttutto inganno,

Io però, si ddiò vò, co Mmanfredonio vad'a ppiazzanavona,⁷ che cce fanno la gran cеста der gran Bove d'Antonio.⁸

15 gennaio 1832

¹ Termine generico: qui per «agiscono». ² I tre primi, Fiano ed Ornani, agiscono con marionette, ed anche il terzo che ha poi più recentemente cambiato il nome in teatro della Fenice. Il quarto ed il quinto, Pallacorda e Pace, sono i due teatri di commedia pel basso popolo. Il sesto, della Valle, è drammatico e per solito di opera buffa. Il settimo, Torre Argentina, già dava opera regia, ma in questi ultimi anni si è questa trasportata al rinomato magnifico teatro di Tordinona (Torre di Nona). ³ Capranica, teatro annesso a un collegio di questo nome. Talora si affitta ed agisce venalmente. Il Pavone era già teatrino domestico del Duca Cesarini Francesco, e prende ora il nome della via ov'ha ingresso. ⁴ Casotto vagante dei burattini. ⁵ Teatro delle Dame detto d'Alibert. ⁶ Alcidi. Atleti de' quali è venuta moda dopo il francese Mathevet. ⁷ Cioè, al Teatro Ornani. ⁸ *Le gesta di Bovo d'Antona*.

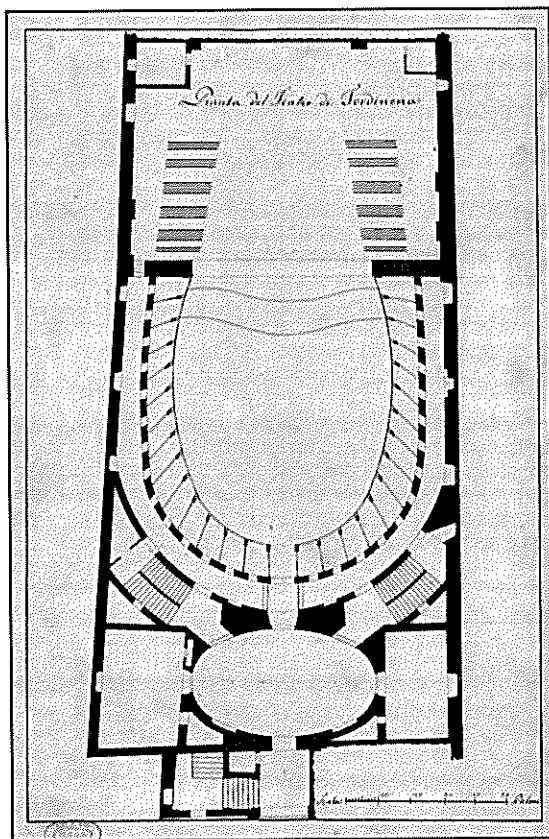


FONTI UTILIZZATE PER LA MOSTRA

La mostra espone documenti tratti dai fondi custoditi nell'Archivio Storico Capitolino, luogo istituzionale deputato alla conservazione della memoria della città di Roma.

I pezzi in mostra provengono nella loro maggior parte dal fondo della DEPUTAZIONE DEI PUBBLICI SPETTACOLI, organismo costituito nel 1800, nell'ambito della organizzazione amministrativa voluta da Papa Pio VII, e presieduto dal Governatore, prima, e dal pro-Governatore dopo il 1816, quando fu spogliato delle sue prerogative giudiziarie. L'archivio della Deputazione, confluito nel Comune di Roma assieme alle competenze amministrative, dopo il *Motu Proprio* di Pio IX del 1847, conserva, per gli anni 1816-47, testimonianze dell'attività teatrale e dei pubblici spettacoli in genere, che si tenevano a Roma, e di varie questioni legate ai luoghi e agli edifici interessati dalla materia.

Anche se non completa, tale documentazione offre un panorama significativo delle attività teatrali e di pubblico divertimento nella Roma della prima metà dell'Ottocento,

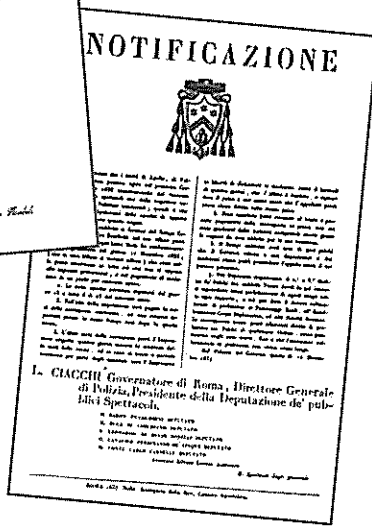
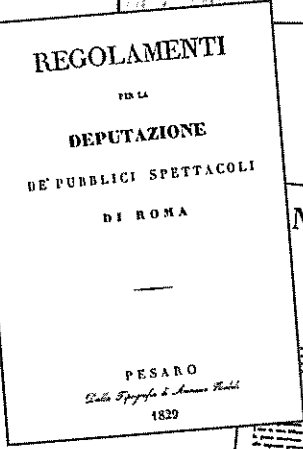


A sinistra. Pianta del Teatro Tordinona, primo teatro romano ad adottare la forma a ferro di cavallo; si chiamò Teatro Apollo dal 1795 e si trovava sulla sponda opposta a Castel Sant'Angelo.

Nella pagina a fianco. Sopra. L'interno del Teatro Apollo, in uno spettacolo del novembre 1847. Sotto. Regolamenti del 1829 per i pubblici spettacoli e Notificazione con le norme per quei teatri autorizzati a pubblici spettacoli nella stagione di Carnevale 1838.



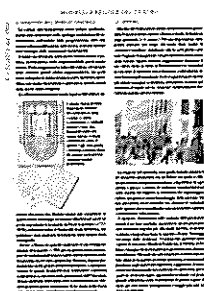
(Teatro di Apollo in Roma, la sera del 13 novembre 1837 — Vedi la *Formosa del teatro antichissimo*)



interessante sia per la storia del costume, delle istituzioni e della vita culturale, sia per la ridefinizione di una struttura urbana in cui l'uso di edifici privati e di spazi pubblici per lo svago aveva fatto emergere l'esigenza di una gestione e di un controllo centralizzati.

Altri documenti provengono dagli archivi familiari Capranica e Maccarani conservati anch'essi presso l'Archivio Capitolino. La famiglia Capranica fu proprietaria del Teatro omonimo e del Valle e i Maccarani comproprietari, insieme all'Ordine di Malta, del Teatro Alibert, detto anche Teatro delle Dame.

Nella mostra sono inoltre esposti numerosi libretti relativi agli spettacoli rappresentati nei teatri romani nella prima metà dell'Ottocento e volumi conservati nella Biblioteca Romana.



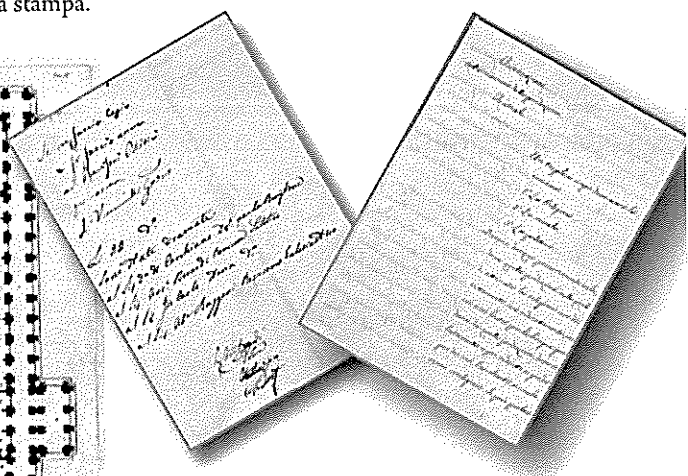
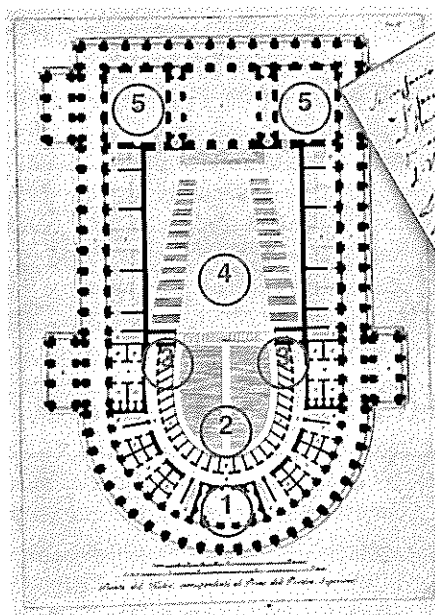
IL DIBATTITO SULL'EDIFICIO TEATRALE

La cultura dell'illuminismo aveva influito profondamente sulla definizione delle tipologie architettoniche introducendo nell'ambito della progettazione, oltre alla ricerca sulla semplificazione delle forme, elementi derivati dallo sviluppo delle conoscenze tecnologiche.

Il teatro era diventato, nella nuova visione sociale e politica, un'istituzione civile imprescindibile per la nuova società. Nella maggior parte delle città italiane ed europee sono costruiti grandi edifici rappresentativi, nei quali viene sviluppata in prima istanza la parte destinata al pubblico, con ricche decorazioni e spazi per le attività sociali della nuova classe borghese.

Le riflessioni interessano anche la parte dell'edificio destinata alla scena che diventa sempre più complessa. In questo senso si sviluppa un intenso dibattito nel quale un posto importante è ricoperto da Paolo Landriani (1757-1839), architetto attivo al Teatro alla Scala di Milano, che pubblica i suoi studi per l'evoluzione della tecnica della scenografia.

Anche a Roma un grande confronto si era sviluppato intorno al concorso (1789) per un grande teatro municipale da costruirsi nell'area occupata dall'ex convento delle Convertite, tra il Corso e piazza San Silvestro, al quale parteciparono molti grandi architetti dell'epoca. Le proposte emerse in questo momento non condussero a nessuna realizzazione e, nel corso della prima metà dell'Ottocento, diversi architetti attivi nella città si cimentarono in ulteriori proposte per la costruzione di un teatro nella stessa area, alcune delle quali furono pubblicate a stampa.

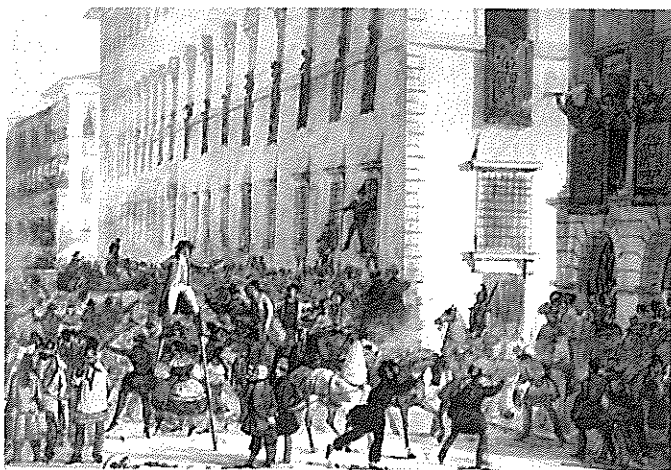


A sinistra. Pianta di Pietro Sangiorgi per un teatro alle Convertite (1. atrio, 2. platea, 3. palchi, 4. palcoscenico, 5. ambienti accessori).
Sopra. Due documenti relativi alla censura teatrale.

LA CENSURA

Alla fine del Settecento le istanze di rinnovamento giunte dalla Francia si fecero sentire a Roma a livello di fruizione degli spettacoli. L'11 marzo 1798 una disposizione della polizia indicava che scopo del teatro fosse quello di «istruire i cittadini» stabilendo che in certi giorni e per certi l'ingresso fosse gratuito e in più esortava a creare nuovi spazi teatrali. Questo secondo suggerimento mantenne il suo valore anche in clima di Restaurazione e si concentrò in una serie di iniziative tese a rinnovare e ristrutturare alcuni dei teatri più importanti. A ciò si aggiunse però un ben più solerte impegno a ridefinire, ovviamente in senso più restrittivo, le regole per un "consono" funzionamento dell'attività teatrale nel suo insieme.

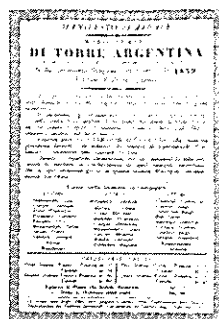
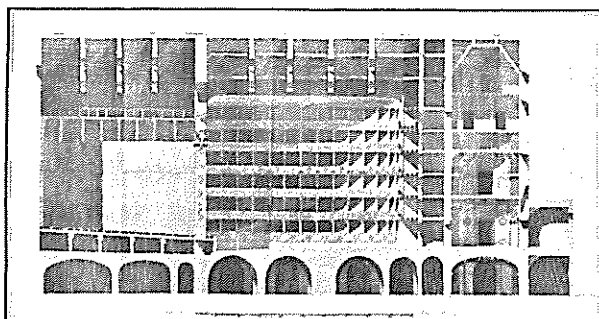
La stagione di Carnevale, cioè quella teatrale, iniziava il 26 dicembre annunciata con un Editto nel quale si ribadivano norme comportamentali per «il pubblico di ogni ordine e palco» e norme di ordinaria amministrazione sulla vendita dei biglietti, la condanna



A destra. Carnevale al Corso, di Ippolito Caffi. Sullo sfondo, si intravede il palazzo Fiano, che ospitava al pianterreno l'omonimo teatrino di marionette.

del bagarinaggio, l'affitto dei palchi o anche il parcheggio delle carrozze. Ma ben più severo era il controllo che atteneva ai contenuti delle opere e che si manifestava con un esercizio capillare e attentissimo della censura.

L'opuscolo *Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali* è un vero modello, ancorché in alcuni punti persino moderato rispetto poi alla realtà dei fatti, di quanto occhiuta e sospettosa fosse la censura a Roma. Vi si legge che scopo della "revisione" è tutelare che qualsiasi opera o parte di essa non offenda la Religione, la Morale, la Politica. I margini di movimento per gli autori sono dunque ristrettissimi. Ma quel che più sorprende è il fatto che subito dopo, in un guizzo di astuzia diabolica, si raccomandò prudenza negli interventi repressivi, suggerendo di intervenire moderatamente nei confronti di opere note, per le quali un eventuale taglio apparirebbe evidente e di porre grande attenzione nella sostituzione di parole o parti di testo per non creare incongruenze o peggio per non cadere nel ridicolo!



Nella pagina a fianco, dall'alto. Pianta del primo Teatro Tordinona (1660) e pianta del teatro così come fu rinnovato da Felice Giorgi (1795). In questa pagina, sopra. Sezione longitudinale del Tordinona, secondo lo stesso progetto. A destra. Un manifesto del Teatro di Torre Argentina (1859). A lato. Il Teatro Alibert dopo l'incendio del 1863.

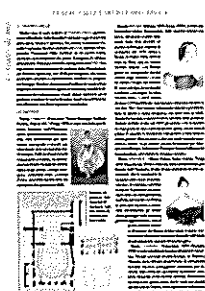


Nel 1795, dopo una lunga serie di vicende subite dall'edificio, era stato inaugurato il nuovo Teatro di Tordinona, che da questo momento assumerà il nome di Teatro Apollo, rinnovato su progetto di Felice Giorgi per quanto riguarda la parte dell'uditorio. Divenuto proprietà della famiglia Torlonia, fu avviata, negli anni Trenta, una prima completa ristrutturazione ad opera del Valadier, il quale realizzò un nuovo corpo di fabbrica adiacente a quello del teatro, per ospitarvi l'appartamento privato del principe e il vestibolo. Un nuovo intervento che riguardò le decorazioni del teatro e specialmente degli spazi privati fu eseguito qualche anno dopo sotto la direzione di Quintiliano Raimondi (1794-1848).

Lo storico TEATRO ARGENTINA, progettato da Girolamo Theodoli (1677-1766) per il duca Sforza Cesarini nel 1732, era molto apprezzato all'epoca per le sue qualità acustiche e costruttive. Dopo l'acquisto da parte di Alessandro Torlonia, al contrario dell'Apollo, non subì significative modifiche. Solo dopo l'affitto (1861) e poi la vendita al Comune di Roma (1869) fu completamente modificato su progetto di Gioacchino Ersoch (1815-1902).

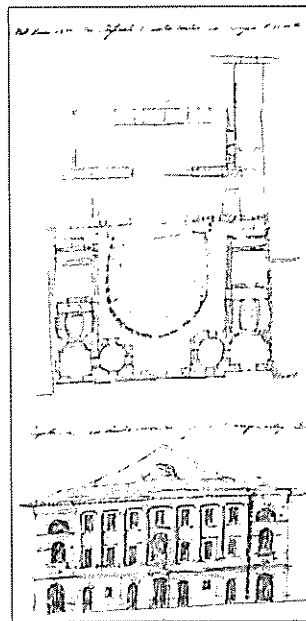
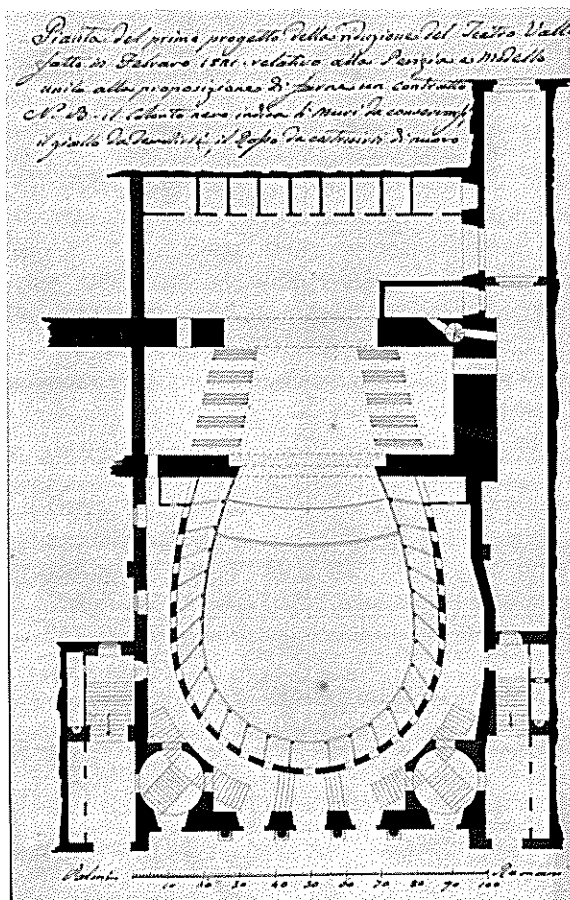
La documentazione relativa alle trasformazioni subite da questi due teatri dopo la loro acquisizione da parte del Comune di Roma è conservata principalmente all'Archivio Capitolino.

Alessandro Torlonia acquistò anche il TEATRO ALIBERT o Delle Dame quando era già decaduto, dopo una storia più che centenaria, al rango di teatro popolare. La struttura fu trasformata dal principe in una sorta di "politeama" che funzionò anche come circo diurno fino alla sua distruzione nell'incendio del 1863.



IL TEATRO VALLE

Molte sono le carte relative al TEATRO VALLE appartenenti all'Archivio della famiglia Capranica oggi conservate all'Archivio Storico Capitolino. Fu, infatti, il marchese Camillo Capranica che fece costruire nel 1711, insieme all'impresario Domenico Valle, l'edificio di un nuovo teatro, destinato esclusivamente alla prosa. Il progetto fu affidato all'architetto Tommaso Marinucci e inaugurato nel 1727. Un'importante ristrutturazione fu ordinata dalla Deputazione dei Pubblici Spettacoli, nel 1820, per adeguarlo alle nuove normative emanate e i lavori furono condotti su progetto di Giuseppe Valadier che ricostruì l'edificio, la cui struttura originaria era interamente lignea, in muratura, ampliò le dimensioni del palcoscenico, ricavò alcuni ambienti per il pubblico e realizzò la nuova facciata, dando sia nell'interno che all'esterno una forte impronta neoclassica.



A sinistra. La pianta del teatro Valle, progettato da Tommaso Marinucci. Sopra. Uno schizzo di Giuseppe Valadier per il nuovo teatro Valle.

LE ARTISTE



Fanny CERRITO (Francesca Teresa Giuseppa Raffaella Cerrito, Napoli 1817-Parigi 1909) è stata una delle più famose ballerine dell'Ottocento, molto abile anche nel mimo, nonché, cosa eccezionale per quei tempi, coreografa, e trionfò per circa trenta anni nei massimi teatri europei. Belli, in alcuni sonetti romaneschi e italiani, ne sottolinea soprattutto l'esagerata esosità, tipica degli attuali «tempi indegni», culminata nella «corona d'oro» con cui fu accolta nella sua esibizione del novembre 1843.



Amalia BETTINI (Milano 1809-Roma 1894), è stata una bravissima attrice drammatica, dalla carriera intensa ma breve, ché presto si ritirò dalle scene dopo aver sposato un medico di Bologna. Ai primi di settembre del 1835 venne a Roma, al Teatro Valle, dove fu vista da Belli, che ne rimase davvero colpito («la Bettini parmi un compendio del bel sentire degli uomini») sì che ne scrisse l'elogio nel sonetto *Er padre e la fija*, in cui Amalia è definita «un angelo de ddiu, 'na cosa rara», e che è l'unico dei suoi 2279 pubblicato con l'assenso del poeta

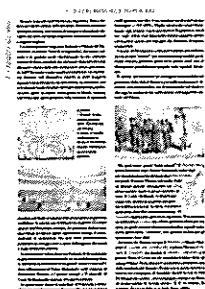
durante la sua vita. Tra i due nacque un'amicizia intensa e profonda, fatta di affetto e stima reciproca, che durò fino al 1844. Amalia fu la prima a capire il valore assoluto della poesia in dialetto di Belli, sì che nel 1839 gli scrisse: «Se al mondo vi sono poeti di vero e incontestabile genio, voi ne siete il primo. E quando vi deciderete a far godere a tutta Italia le vostre poesie? Non mi state a dire che molti sonetti vi verrebbero inibiti, ve ne restano ancora abbastanza per dilettere tutta Europa. Infine siete Poeta per l'onore della nostra terra invidiata, ed è delitto lo starsene occulti».



Maria MALIBRAN (Maria Felicia Anna Garcia, Parigi 1808-Manchester 1836) è stata una della cantanti liriche più famose dell'Ottocento, dotata di una estensione di voce eccezionale che le consentiva di ricoprire tutti i ruoli di mezzosoprano, di soprano, e perfino di tenore. Il pubblico era entusiasta delle sue interpretazioni, ma Belli, nel sonetto *La Ronza*, in nota non rinuncia a contestare severamente gli stratosferici guadagni della cantante, giacché rappresentava «una di quelle

odierne virtuose di musica che locano la loro opera a serate, contentandosi di ricevere una serale mercede sufficiente al sostentamento annuale di una famiglia».

Maria TAGLIONI (Stoccolma 1804-Marsiglia 1884) è stata considerata la prima danzatrice romantica. Trionfò nei teatri di tutta Europa, da Vienna a Venezia, dove divenne proprietaria di vari palazzi donatili dai suoi corteggiatori (ricchezza poi distrutta dalle rovinose operazioni finanziarie compiute dal padre, sì che morì in miseria). Nella danza mostrava uno spirito aereo, che le costò una rivalità enorme con la Cerrito, sì che il pubblico della danza si era all'epoca diviso in «taglionisti» e «cerritisti».



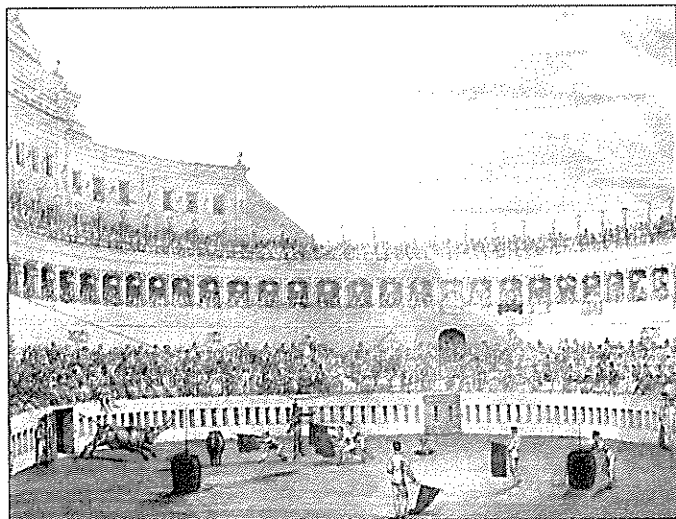
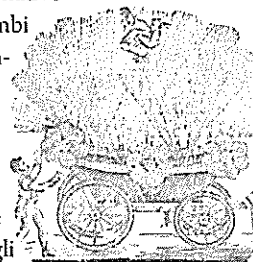
I TEATRI MINORI E POPOLARI

Accanto ai grandi teatri Tordinona, Argentina, Valle e Aliberti, nel tessuto urbano di Roma erano distribuiti numerosi altri teatri minori, così definiti da sempre o tristemente decaduti nel corso del tempo dopo aver conosciuto momenti e stagioni migliori.

Chi ha frequentato negli anni Settanta e Ottanta del Novecento i cosiddetti “teatri di avanguardia”, che hanno animato e in qualche modo rivoluzionato la vita culturale romana di allora, ricorderà che essi erano dislocati nel cuore del centro storico della città esattamente come i piccoli teatri dell'Ottocento e come questi presentavano un repertorio, diciamo così alternativo rispetto ai teatri maggiori seppure con motivazioni e finalità diverse. In entrambi i casi ci si opponeva agli stereotipi del teatro tradizionale, nel Novecento spinti da istanze ideologiche di libertà creativa, nell'Ottocento spinti piuttosto dalla necessità di spettacoli popolari, più facili e comprensibili ad una platea largamente analfabeta. In nessun caso il bilancio fu negativo. Nei teatri minori dell'Ottocento romano, da qualcuno definiti persino infimi, trovarono spazio significativi esempi di drammaturgia in romanesco, che non ebbe probabilmente possibilità di sviluppo solo a causa dell'angustia dei mezzi e degli strumenti culturali.

Li si recitarono infatti, forse con l'intento di far conoscere la grande letteratura teatrale anche ad un pubblico popolare, le traduzioni in romanesco di tre grandi classici e cioè la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, nella versione di Alessandro Barbosi, e *I quattro rusteghi* e *Il campiello* di Carlo Goldoni nella versione di Luigi Randanini.

In questi teatri vissero le maschere di Pulcinella o Arlecchino e le maschere romane di Cassandro (o Cassandrino) e di Rugantino che ebbe il suo massimo profeta in Gaetano



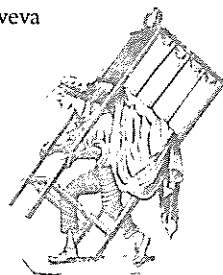
Sopra. I “fochetti” in una stampa popolare. A lato. Una tauromachia nell'anfiteatro Corea, in un acquarello del Thomas. Nella pagina a fianco. Sopra. Il burattinaio Ghetanaccio in un'incisione popolare. A lato. Il casotto dei burattini in Roma di Bartolomeo Pinelli.

Santangelo (1782-1832). Meglio conosciuto come Ghetanaccio, egli, proprio con la maschera di Rugantino e con il suo "rugà", si fece voce del popolo romano pagando spesso con la galera questo suo impegno alla denuncia di soprusi e ingiustizie.

Il teatro di Ghetanaccio e dei suoi burattini era null'altro che un povero "casotto" che, facilmente trasportabile per le strade romane, prendeva posto dove poteva e nel caso di Ghetanaccio possibilmente proprio sotto i palazzi del potere.

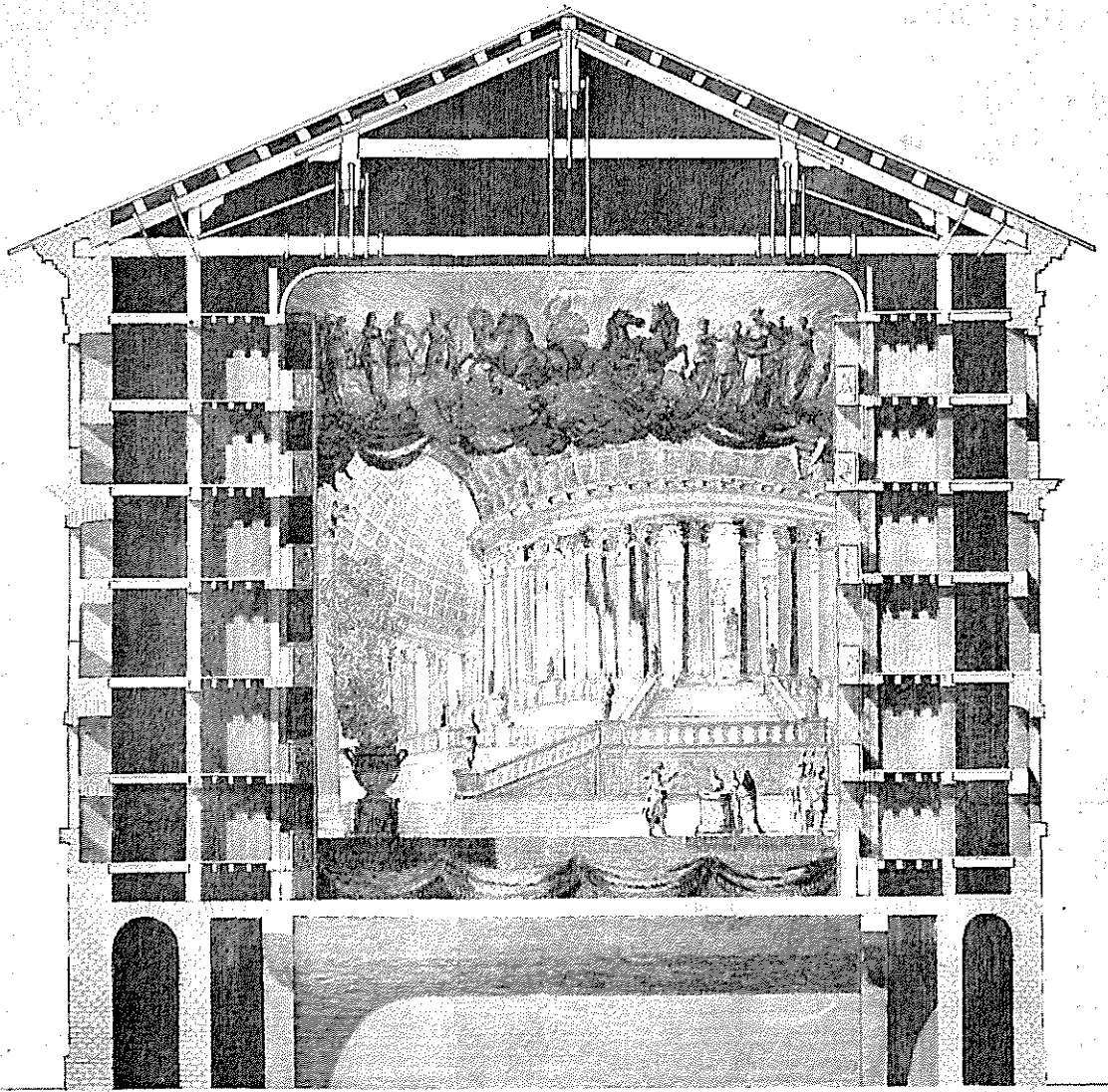
Il casotto dei burattini è un'immagine irrinunciabile nel panorama della città di Roma e, per nulla scomparso, è diventata una consuetudine che si è perpetuata nel tempo e che oggi ha trovato la sua collocazione nel suggestivo scenario del Pincio.

Ma quali erano questi "teatri minori"? Il **TEATRO PACE**, ormai decaduto dopo che nel Settecento aveva ospitato importanti spettacoli musicali; il **PALLACORDA** nei pressi di piazza Firenze, nel quale, dopo un illustre passato (inaugurato nel 1715, aveva ospitato opere in prosa e persino alcune di Carlo Goldoni), si allestivano ormai solo spettacoli popolari interpretati indifferentemente da attori, burattini o marionette. Dal 1841 cambiò il nome in **METASTASIO** migliorando però il suo repertorio. Non mancava un anfiteatro, il **COREA**, che offriva spettacoli d'arte più che varia, da quelli circensi alle tauromachie fino a quelli variamenti pirotecnici, "i fochetti", con qualche rischio per gli spettatori e i loro abiti.



Al vicolo del Pavone era poi il **NAVONA**, a Monte Giordano il **TEATRO DEL NAUFRAGIO**, a piazza Navona l'**ORNANI**, il **VALETTA** era accanto al **TEATRO CAPRANICA** e al palazzo Fiano al Corso era un omonimo teatrino dove agì a lungo Filippo Teoli, famoso Cassandrino certamente una delle maschere più famose a Roma con la quale, insieme a tutta la sua compagnia di burattini, meritò le lodi di Paul De Musset che scrisse: «La compagnie comique du Fiano est la plus parfait du monde entier» (P. E. de Musset, *En voiturine. Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, 1885).





Scala di 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Palmi Romani

Giorgi Arch. Camb. in. e. di.

Tommaso Cecchi in. e. di.

Spaccato, o sia prospetto di Bocca d'opera
del nuovo Teatro di Tor di Nona

Tra passione ed esigenza morale

Il teatro nell'epistolario belliano

DI DAVIDE PETTINICCHIO

Nello scorrere l'epistolario¹ di Giuseppe Gioachino Belli non ci si sorprende per la frequenza con cui emergono riferimenti all'universo del teatro, testimonianza immediata di quella passione che il poeta romano e molti dei suoi corrispondenti condivisero con ampie fasce del-

1. Abbreviazioni adottate nella citazione dei fondi: ABU, BR = Roma, Archivio Storico della Banca Unicredit, Carteggio tra G.G. Belli e V. Roberti; BAV, CB = Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Carte Belli (fondo Guglielmo Ianni); BCS, Pianc.Rom. = Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, Raccolte Piancastelli, sezione Carte Romagna; BMB, Ms. 1092 = Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti, sezione Manoscritti 1092; BNC, A = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo autografi; BTB, Aut. = Roma, Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, Autografi. Per le opere belliane, i suoi carteggi e le lettere dei suoi corrispondenti le edizioni di riferimento sono le seguenti: *Belli-Calvi* = G.G. BELLÌ, G.L. CALVI, *Un'amicizia milanese. Carteggio* a c. di A. Spotti, Roma, il Cubo, 2013; *Belli-Ferretti* = G.G. BELLÌ, J. FERRETTI, *Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto. L'epistolario tra Giuseppe Gioachino Belli e Jacopo Ferretti*, a c. di M. Ferri, con pref. di R. Fresu e presentaz. di M. Teodonio, Roma, il Cubo, 2013; *Belli italiano* = *Belli italiano*, a c. di R. Vighi, 3 voll. Roma, Colombo, 1975; *Cencia* = *Lettere a Cencia*, a c. di M. Mazzocchi Alemanni, 2 voll., Roma, Banco di Roma, 1973-1974; *Lettere* = *Le lettere*, a c. di G. Spagnoletti, 2 voll., Milano, C. Del Duca, 1961; *LGZ* = *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, con intr. di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1962; *Lettere inedite a Mariuccia*, a c. di M. Vignali, Roma, Aracne, 2011; *MCB* = *«Caro Peppe mio... ..tua Cicia»*, *L'epistolario di Maria Conti Belli al marito e al figlio. Edizione critica, commento linguistico e glossario*, a c. di R. Fresu, Roma, Aracne, 2006. Si rimanda preferibilmente all'ediz. Spagnoletti anche quando i documenti epistolari sono stati ripubblicati. Si segue la numerazione di G.G. BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998, (= Sonn.); per i riscontri con

la società dell'epoca, ben oltre i confini del ceto colto cui la maggior parte di essi apparteneva.² Sono prima di tutto concrete esperienze di spettatore che Giuseppe, attento a ogni aspetto della messa in scena, scambiava con amici e parenti,³ trasmettendo loro le impressioni vivide del suo sguardo esperto, da addetto ai lavori, affinato anche grazie alla costante frequentazione di Jacopo Ferretti e del suo salotto.⁴ Proprio il sodalizio con il librettista, oltre a far sì che il Nostro entrasse in diretto contatto con alcuni tra i più importanti compositori e interpreti del suo tempo (tra gli altri Gustavo Modena, Donizetti, Pietro Antonio Coppola, Verdi, quasi sicuramente Rossini), gli diede modo di osservare quel mondo, per usare un'espressione qui particolarmente calzante, da dietro le quinte: ne riesce così illuminata dall'interno quella fervida trama di rapporti intercorsa tra quanti presiedevano, nel mezzo del continuo fluire d'artisti e compagnie, all'organizzazione teatrale e culturale dell'Urbe. Anche fuori da Roma, del resto, si spendevano generosamente

lo *Zibaldone* (= *Zib.*) si è consultato S. LUTTAZI, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2004. Il testo delle lettere già edite è stato sistematicamente riscontrato sugli autografi: si è ammodernato il regime delle maiuscole; si sono conservati gli accenti eccedenti, ma non la distribuzione d'accenti gravi, acuti e apostrofi, essendo costante nella prosa epistolare belliana la tendenza a non distinguerli; le abbreviazioni si sciogliono tra parentesi ad angolo; i grafemi integrati dal curatore per favorire la leggibilità del testo sono posti tra parentesi unciniate in pedice (*sparise* → *sparis,c.ø*); le lacune meccaniche si colmano tra parentesi quadre; le sottolineature sono rese con il corsivo; nella lettera di Torricelli, le barre doppie o singole impiegate per delimitare il discorso diretto si sono sostituite con le virgolette alte doppie («= Si reciti la Zaira =» → «“Si reciti la Zaira”»).

2. Sul tema, e segnatamente sul rapporto di Belli con il melodramma, si è scritto molto: vd. F. ONORATI, *A teatro col Belli. Il sublime ridicolo del melodramma nei sonetti romaneschi*, Roma, Palombi, 1996; Id., *Pagine belliane. Elzeviri*, Roma, Edilazio, 2016, in partic. i saggi delle pp. 17-32 e 113-52; T. TOSRO, *Gioachino Belli: Roma città teatro. Lo sguardo poetico belliano su teatri, spettacoli, artisti, impresari e spettatori a Roma*, Roma, Mincione, 2015; S. URODA, *Teatro*, in *Voci per un'enciclopedia belliana*, a c. di M. Sipione, Ariccia (Roma), Aracne, 2015, pp. 233-52; cfr. I. REGINATO, *Musica*, ivi, pp. 123-43, in partic. pp. 128-37. Imprescindibile risulta ancora G. IANNI, *Belli e la sua epoca*, 3 voll., Milano, C. Del Duca, 1967, in partic. vol. II, pp. 601-704.

3. Dello stesso tenore sono, del resto, le osservazioni appuntate sui diari di viaggio: vd. per es. quanto il poeta scrisse intorno agli spettacoli cui assisté alla Scala di Milano il 22 agosto 1827, in G.G. BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di L. Biancini, G. Boschi Mazio, A. Spotti, Roma, Centro Studi G.G. Belli-Colombo, 2006, pp. 42-43.

4. Su di lui vd. soprattutto *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*, Atti del convegno di studi Roma, 28-29 novembre 1996, a c. di A. Bini e F. Onorati, Milano, Skira, 1999.

in favore della vita scenica e musicale nelle loro cittadine diversi amici del poeta, come il cavaliere Giuseppe Neroni Cancelli, animatore delle accademie filodrammatica e filarmonica di San Benedetto del Tronto, e il conte Francesco Maria Torricelli, notabile di Fossombrone dalle vulcaniche infatuazioni alfieriane.⁵

È naturale che nelle lettere Belli e i suoi sodali guardino, allora, quasi esclusivamente al teatro contemporaneo, tenendosi lontani da riflessioni articolate, teorizzazioni, affondi nel canone;⁶ saldamente ancorato al proprio presente, Giuseppe può al limite attingere a un patrimonio di conoscenze condivise senza dover fornire particolari chiarimenti. I rapidi cenni al teatro di Molière⁷ o di Giraud sono accampati con la

5. Una testimonianza piuttosto colorita è offerta dalla lettera, finora inedita, che Torricelli inviò all'amico romano il 5 marzo 1835: «Stanco di star a bocca chiusa mi saltò la fantasia di declamare una sera in teatro la parte del Filippo, „ Alle prove. Una convulsione, che mi assaliva più ch'altro la testa e le ginocchia ne' passi più violenti della tragedia, fé prova più volte di stramazarmi per terra. Ma la parola è data: si reciti col medico fra le scene. *Invito serale, cartelli diurni...* suona mezzo-giorno; ordine superiore: *non si reciti più*. Chi, chi? Si corra a Ovest, e ad Est, a Urbino, e a Pesaro: nessuno sa niente. Al Legato, al Legato, „ Non vedrei con piacere (rescrive egli) che i Signori Filodrammatici di Fossombrone recitassero il Filippo; come tragedia, che contiene massime di non sana politica, „ Viva il Legato, non l'ha presa coi vivi, co' morti sì. Dunque lo si supplichi per recitar la Zaira, e Peticari supplichi il convulsionario fnt. e sia Orosmane. Sì, sì. Il Legato rescrive „Al prudente arbitrio del Vice Governatore di Fossombrone“ (Conte Billi). Viva il Legato; non l'ha coi vivi. Che ne dite, Messer Vice Governatore? *Non posso, non posso, il V... l'ha coi vivi, e vuol che vada a Pesaro, perché anche il Legato coi vivi se la prenda*. A Pesaro voi? a Pesaro noi. Al Legato, al Legato. Il Legato pronunziò: „Si reciti la Zaira“. Dio pronunziò. „Il Conte Peticari sia assalito da una grave oftalmia, „. Siamo all'ultima Domenica del Carnevale; qui non ci son convulsioni che tenghino, su Torricelli, fa l'Orosmane, „ – L'ho fatto; senza saper la parte, con un tremito addosso da capo e [sic] piedi, al 17.º mese di una complicatissima malattia morale; come abbia recitato, Dio vel dica. Ma la novità, il piacer della vittoria, un po' di benevolenza all'attore portò al teatro chi ci capiva, e chi non ci capiva, e chi disse: Poveretto, non la sa; chi poveretto trema tutto; chi poveretto tanto fa; bravo, bravi, batti, batti, fuori, fuori... era una compassione mista, un'attestato [sic] di affetto pubblico; che ha accresciuto il mio stato convulsivo, e oppresso da mali miei mi rivolgo pure alla tempestosa onda del mare Ibero, e del mar Siriaco», BNC, A.90.29/2.

6. L'hanno già notato L. BIANCINI, S. BUTTO, «*Li teatri de mô: teatro, musica e spettacoli nella Roma del Belli, in il 996, Giuseppe Gioachino Belli nel bicentenario dalla nascita. 1791-1991*, Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 6 novembre-6 dicembre, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 93. Un'interessante analisi sullo stato di salute del teatro di prosa in Italia si legge comunque in una lettera di Amalia Betini datata 5 maggio 1837, ora in *LGZ*, pp. 331-32.

7. A.J. Ferretti, 18 luglio 1838: vedila, insieme con la missiva del librettista, in *Belli-Ferretti*, pp. 218 e 222.

confidenzialità propria dello scambio tra intimi: così, ancora nel 1855, un'allusione alla popolarissima commedia *La casa disabitata ossia Eutichio e Sinforosa* – che tra le altre cose aveva goduto d'un adattamento, per musica di Lauro Rossi, proprio da parte di Ferretti (1834) – s'insinua in una gustosa letterina riservata da Giuseppe a Cristina, sua nuora e figlia di Jacopo.⁸

Il ricorso all'argomento teatrale attenua dunque quello scarto che, salvo poche eccezioni, si avverte tra il profilo intellettuale del poeta romano e quella dei suoi corrispondenti, che ne condivisero solo in parte gli interessi: in ciò conta la peculiare vicenda biografica di Belli, che compì il più cospicuo sforzo di sincronizzazione con gli orizzonti culturali della modernità europea da adulto, quasi in solitudine. Gli scambi epistolari acquisiscono allora un'indubbia piacevolezza, e ne riesce per di più sensibilmente mitigata la concentrazione su aspetti meramente pratici che contraddistingue buona parte dei carteggi, fortemente segnati dalla concreta necessità di scambiarsi informazioni d'una certa urgenza intorno a questioni economiche, legali o burocratiche. L'apertura di finestre sul teatro, e specialmente sul melodramma,⁹ concorre a sottrarre a una funzione meramente referenziale, in particolare, lo scambio con la moglie Maria, che in questi termini si esprime per esempio, il 14 settembre 1833, compensando la sua nota difficoltà nel padroneggiare la scrittura con un godibile stile nominale che fa il verso, in questo caso,¹⁰ alle cronache teatrali coeve:

Gazzetta teatrale, Teatro Valle. Torquato Tasso, musica del maestro Donizetti, libretto dell'immortale Giacomo Ferretti. Libretto *bellissimo*; musica, atto primo bellissimo, secondo un poco calante, è forse un poco noioso, del terzo non ne so niente, perché essendo digià un'ora e mezza doppo la mezza notte, prima, che cominciasse me ne andetti, basso *l'inarrivabile* Ronconi; Il tenore Signor Poggi, ottima figura grazzia nel l'esprimere, voce sublime, insomma un tenore compito, il quale resta quì anche nel carnevale. Prima donna Signorina Speche, assai giovane, bellina di viso, bellissima di figura, dignitosa nel porge-

8. A. C. Ferretti, 28 ottobre 1855 (BAV, CB 3719-20).

9. Si guardava con attenzione, in ogni caso, a tutte le forme dell'intrattenimento teatrale: entusiasta è, per esempio, il giudizio di Maria nei confronti del mimo Klisnig, già immortalato da Belli nel son. 404: nel maggio del 1834 l'artista si era esibito al Teatro Valle nel ballo *La schiava brasiliana ossia la scimia riconoscente*. Cfr. le due lettere che moglie e marito si scambiarono nella circostanza, ora in *MCB*, pp. 145-46 e *LM*, pp. 90-91.

10. Sugli impieghi dello stile nominale nelle lettere di Maria cfr. *MCB*, pp. 87-88.

re, voce se non perfetta piuttosto buona, sebbene non puole dirsi un soprano deciso; sembra che alla prima cavata di voce la abbia un poco appannata, ma questo difetto sparisce nel progresso. Seconda donna Sig<nor>a Carocci di Rieti stabilita in Terni: *canbero* insopportabile, però omnia, e, tutto eo. Li Lauretti, li Garofolo, li Valentini già li conosco, onde non merita che io te ne faccia menzione.¹¹

Giuseppe, fine umorista, poteva naturalmente attingere a ben altre risorse per divertire Maria e gli altri corrispondenti, e conferire quindi alle sue missive quel brio che ci si attendeva da una lettera familiare;¹² un brio che, per di più, dona a molte pagine dell'epistolario quella scintillante leggerezza che allevia, senza annullarla, la sua severa e rigorosa, ma anche malinconica e desolata, visione del mondo. Quindi, se altrove Belli preferì infondere una godibilità tutta particolare alle sue lettere confezionando delle memorabili narrazioni aneddotiche o proponendo inesauribili sperimentazioni espressive, poté comunque prestarsi al gioco della recensione improvvisata con esiti piuttosto felici. I momenti migliori si hanno quando vengono proposte delle comparazioni che attingono, verrebbe da dire, ai medesimi orizzonti di vita dischiusi dai sonetti romaneschi: «La esecuzione della Norma mi piacque ben poco. La Taccani (meno l'antipatia) è sul gusto della Tacchinardi. Il tenore cantò come un bagherino, movendosi come un manipolatore di torroni. Il basso e nella voce, e nella figura, e nella mimica, e nel vestiario, pare un confratello del Suffragio che siasi alzato il cappuccio. Del resto non occorre parlare».¹³

Rinunciando a offrire un inventario esaustivo della nutrita serie d'impressioni sparse che punteggiano l'epistolario fino a grosso modo la metà del secolo,¹⁴ si può piuttosto mettere in luce la costante tendenza ad affiancare al giudizio estetico quello morale: quest'ultimo investe di solito, piuttosto che l'opera teatrale in sé, la condotta etica di quanti

11. BAV, CB 897-98; ora in *MCB*, p. 135.

12. Su ciò vd. L. SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio Verdi-Ricordi*, ora in *Id.*, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 162-79. Per un inquadramento generale vd. G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003.

13. A. M. Conti, 4 febbraio 1834; BAV, CB 993-94, ora in *Lettere*, I, pp. 303-4. Il medesimo tasso d'espressività è già presente nella lettera a Neroni Cancelli del 22 ottobre 1820, ora in *Lettere*, I, pp. 97-98.

14. Rade, se non nulle, risultano invece le frequentazioni del teatro da parte di Belli, ormai anziano e incupito, dopo il Quarantanove.

sono coinvolti nella sua concreta messa in scena: impresari, interpreti e spettatori.

Già diversi anni prima della scrittura romanesca, indignazione ed estro espressivo si erano congiunti in due resoconti d'indubbio interesse. Da Firenze, il 22 settembre 1825, Belli scrisse una lunga lettera al proprietario del Teatro Valle, il marchese Bartolomeo Capranica, per metterlo al corrente della condotta scorretta e capricciosa di Carolina Tafani Internari, che all'ultimo momento si era sottratta, con ragioni pretestuose, alla scritturazione per le stagioni di primavera e autunno 1826 e Carnevale 1827: l'animazione del racconto e l'adozione di un'ironia tagliente conferiscono una certa efficacia drammatica a una prosa appesantita dalla seria deferenza ostentata dal giovane impiegato pontificio.¹⁵ Quasi un anno dopo, il 22 agosto 1826, in una più spigliata lettera alla marchesa Matilde Roberti Solari, Giuseppe esponeva le acrobatiche speculazioni dell'impresario Giovanni Paterni ricorrendo a una sintassi retoricamente sostenuta e a un lessico fitto di cultismi e d'altre forme peregrine:

Questo Messer Giovanni Paterni, uomo sufficientemente asinario, nato in maledicta Narnia,, trasportato quì dal tempo cattivo, e salito a grado di molto seguito e dipendenza; quest'uomo, rispettabile portatore di enormi brillanti sullo sparato subuculare;¹⁶ quest'onestissimo gabelliere di bolli da pesi e misure; questo delicatissimo dispensator di bocconi, o imbeccate, o strozzi che sieno; quest'onorato impresario mercatante di corna e faville nelle giostre e pirotecniche veglie romane;¹⁷ a mal grado dell'introdotta velario nel mausoleo di Cesare augusto,¹⁸ luogo destinato al cornificio diurno ed ai notturni sfavillamenti, con fiacca imitazione benché gentile dell'antico velario Flavio, scarso profitto ricavava dall'aumentato prezzo d'ingresso al doppio spettacolo. Fertile di trovati, come

15. BTB, AUL-012-A13-01. Vedila, con il relativo commento, in L. BIANCINI, *G.G. Belli 'agente' teatrale. Una lettera inedita di G.G. Belli da Firenze*, in «Strenna dei Romanisti», 2000, pp. 57-69.

16. *Subuculare*: della camicia, o tunica (dal lat. *subucula*).

17. Paterni era appaltatore della dogana dei pesi e delle misure, e aveva un negozio di spiriti in Piazza della Minerva; impresario di diversi teatri di Roma per conto di Bartolomeo Capranica, gestiva anche l'Anfiteatro Corea, destinato alle esibizioni di butteri e bestiame e agli spettacoli pirotecnici: vd. il son. 1157, *Li fobetti*.

18. L'Anfiteatro Corea, edificato nella seconda metà del Settecento sui resti del mausoleo di Augusto, era stato recentemente dotato di un velario, realizzato su progetto di Valadier. Di lì a qualche giorno esso sarebbe crollato, causando la morte di uno degli operai che lo stavano approntando: la notizia è riportata anche in *Zib.* III, c. 225v, art. 1971.

sagace consecutore di scopi, immaginò tre conventi di romani al suo anfiteatro per giuocarvi tre partite ossia farvi tre tombole in tre consecutive domeniche; utile speculazione per lui, perché del suo non metteva, come si suol dire, che le cazzeruole. Ottenuto il permesso dalla Segreteria di Stato, immaginati i modi, fatte le stampe, lavorata l'urna, bollate le cartelle e distribuite, affissi i manifesti, e messo il grembiule dell'opera, eccoti sabato a mattina un pontificio divieto, ed eccoti fumo dove aspettavasi arrosto. Si sta ora in sui compensi: e il chiedere e il negare fanno insieme un sapore terzo come d'olio e d'aceto.¹⁹

L'atmosfera apparirebbe già quella delle poesie italiane e romanesche che il Nostro avrebbe dedicato al mondo dello spettacolo soprattutto a partire dal 1834 (ma con una prima significativa attestazione già nel maggio del 1830, con il son. 24, *A li sori Anconetani*): potendo affrontare il tema tanto nelle vesti del colto letterato quanto in quelle del rozzo popolano senza pregiudicare eccessivamente la verosimiglianza della rappresentazione, Giuseppe in diverse di queste prove intrecciava al giudizio sulla perizia e competenza dei soggetti in causa con considerazioni d'ordine morale spesso irrorate da sottintesi civili.²⁰

Le ragioni immediate dell'indignazione sono chiaramente individuabili: per quanto riguarda gli attacchi agli impresari, risulta determinante la connotazione che la professione aveva ancora nell'Ottocento. Stretta tra logiche clientelari *ancien régime*, tendenze monopolistiche e rivalità violente, l'impresa teatrale andava faticosamente organizzandosi all'insegna d'un «capitalismo di quota medio-bassa, impegnato a raschiare tutte le risorse dell'esperienza scenica»;²¹ in questo contesto, la relativamente alta incidenza d'operazioni al limite dei – talvolta, oltre i – confini della legalità non poteva che irritare un sostenitore del principio d'equa concorrenza come Belli, sempre attento, comunque, a distinguere le qualità personali dei singoli professionisti.²² Le reiterate cri-

19. Paterni fu condannato, lo stesso anno, a sei mesi di carcere per «inveterata pratica disonesta con prole, pena commutata in soggiorno in una casa religiosa, ma non scontata per grazia» (J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985, p. 212). Non sappiamo, tuttavia, se il fatto è ricollegabile alla vicenda esposta nella presente lettera.

20. Se nelle prove romanesche ci si arresta, di solito, al livello dello sberleffo, l'impegno si fa più evidente nella poesia italiana: cfr. i componimenti riportati in *Belli italiano*, II, pp. 99-108, 113-16, 119-20, con i sonn. 1041, 1065, 1111, 1190, 1419.

21. C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 111; cfr. ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, cit., in partic. pp. 15-97.

22. Pietro Camuri (o anche Camurri, Gamurri) è definito, per esempio, un «galantuomo» in una lettera del 9 settembre 1834 a M. Conti, ora in *LM*, pp. 103-5.

tiche al divismo degli interpreti e al culto fanatico loro riservato sembrerebbero poi risentire di un certo moralismo piuttosto ordinario, fermo al livello delle responsabilità individuali e privo di particolari implicazioni di sistema, proprio di una tradizione letteraria di lunga durata: vi si avvertirebbero, insomma, echi di quel luogo comune che stigmatizzava la condotta viziosa degli artisti di scena, e talvolta addirittura una certa maldicenza pettegola da cui Belli si teneva solitamente distante.²³ Il vaglio delle dichiarazioni d'autore ci permette, in ogni caso, di rilevare la pregnanza attribuita dallo stesso a simili prove, e soprattutto alle poesie italiane, anche per la possibilità che esse offrivano di innescare un dibattito pubblico.²⁴ Tra le molte testimonianze possibili, mi limito a segnalare quanto riferito in una lettera a Melchiorre Missirini del 14 ottobre 1834, nella quale è riportato *Per famosa cantatrice*, un sonetto che Belli promosse con ampio *battage* pubblicitario.²⁵ L'obiettivo polemico è il soprano francese Henriette Méric-Lalande, reo, secondo il poeta, di aver trattato con grave irricoscenza gli adoranti spettatori perugini:

Il proposito vi riuscirà manifesto dal testo, ed il fine principale è, come ben potrete vedere, di vituperare il costume de' nostri giorni di far divorare dalle cantatrici le sostanze dei popoli, mentre manca sempre danaro alle pubbliche beneficenze, prese in qualunque senso vogliate.

Per famosa cantatrice.

Questa superba Dea del ciel di Francia,
 Che, vana ancor d'un appassito alloro,
 Sogna i trionfi e il plauso alto e sonoro
 De' più bei dì che le fioria la guancia,
 Non paga pur che italica bilancia,
 Come al suo Brenno già, le pesi l'oro,
 Sprezza la mano che il civil tesoro
 Profonde in trilli ed in canora ciancia.

23. Così, in apparenza, nella n. 10 del son. 111, *Le Cantarine*, nella quale Belli fa i nomi degli amanti di Maria Malibran e di Giuseppina Ronzi.

24. Ciò avvenne soprattutto a Perugia: cfr. R. DE CESARE, *Giuseppe Gioachino Belli in Umbria*, estratto da «Annali della facoltà di Lettere e filosofia. Università degli studi di Perugia», XXXIX, 2001-2002, pp. 33-42.

25. Il sonetto, che sarebbe stato pubblicato nel 1843 nei *Versi inediti di Giuseppe Gioacchino [sic] Belli* e su diverse riviste, dovette da subito apparire una prova piuttosto convincente al suo autore, che l'inviò anche a J. Ferretti, R. Bertinelli e G.L. Calvi: vd. *Lettere*, I, pp. 322-24 e *Belli-Calvi*, pp. 45-50.

Badi però, ché sorgeran Camilli
 A rovesciar quella bilancia sozza
 Ove senno e virtù cedono ai trilli.
 E per dio cesseranno i tempi indegni
 Che a disbramar la fame d'una strozza
 È poco il censo che distrugge i regni.²⁶
 996²⁷

Leggetelo, se vi pare, ai vostri amici, i quali avendo la vostra rettitudine non potranno non sentirsi nauseati dal fasto di codeste femmine, pagate come non si pagherebbero cento Soloni e mille Beccaria, benefattori dell'umanità. La lesione di questi contratti scenici è troppo enorme, né v'ha al Mondo che il ladro il quale possa guadagnare altrettanto, e neppur tutti i giorni, e sempre colla morte prossima al lucro.²⁸

Capita che Belli valorizzi la propria poesia italiana anche oltre il dovuto, probabilmente anche per compensare il forzato silenzio intorno alla produzione romanesca; si può anche riscontrare, nei riferimenti alla Roma repubblicana e all'invasione dei Galli Senoni (inizio del sec. IV a.C.), un antifrancesismo politicamente ambiguo, che non ostava alla

26. Un pensiero simile è espresso, in riferimento a Fanny Tacchinardi Persiani, in una lettera a M. Conti del 6 febbraio 1834: «Jeri sera incoronarono al teatro la prima donna Taccani, con molta derisione della più sana parte della città. Incoronata per mano di un genio, che n'ebbe da essa la mancia di uno scudo, fu ricoperta da una pioggia d'oro come Danae, colla sola differenza che gli zecchini si commutarono in un diluvio di pezzetti di talco gettati giù dai cieli del palco scenico. Al fine poi dell'opera, la Signora fu condotta a casa fra bande e torcie in un legno da gala della *Regina di Baviera*. E qui notisi di passaggio che questa *Signora dell'altissimo canto* ha avuto qui la paga di trecento scudi. Ma una corona, una pioggia di talco, e un trionfo l'hanno posta in Perugia nell'ordine delle donne di fama europea. Iddio però gliela mandi buona, perché di detronizzazioni in questo malaugurato secolo non è penuria; e le corone che da un paese si danno, spesso da un'altro si tolgono. Povera Taccani allora, e più povera Perugia!», BAV, CB 995-96, ora in *Lettere*, I, pp. 305-6.

27. Cfr. *Belli italiano*, II, pp. 99-100: nella lettera è attestata la prima stesura del componimento.

28. BCS, Pianc.Rom.294/153. Ora in B. GARVIN, *Una lettera inedita del Belli con tre sonetti*, in *Letture belliane*, a c. dell'Istituto di Studi Romani, Roma, Bulzoni, 1981-1989, IV, pp. 136-38. Cfr. quanto si dice nella prima nota autografa del son. 1065, *La Ronza* (19 gennaio 1834), in cui si porta avanti la medesima critica nei confronti degli ingaggi spropositati garantiti alle dive dell'opera, in questo caso la Ronzi e la Malibran: «Fra tutti gl'impieghi possibili dell'umano talento, oltre quello di questo canto miracoloso, altro non n'è capace di retribuir tanto premio ad ogni ripetizione di azione momentanea, fuor che quello del ladro».

pubblicazione del componimento e al contempo poteva rivendicare a esso – ma qui conta molto la sensibilità e la formazione dei corrispondenti di Giuseppe – un certo colorito “nazionale”. Credo comunque che l’insistenza su tali polemiche sia anche dovuta al rilievo conferito da Belli all’arte scenica, intorno alla quale vengono a coagularsi delle suggestioni piuttosto forti, capaci di attivare un campo di significati più ampio di quello immediatamente riconoscibile: deve avere, insomma, un certo peso la percezione del teatro come spazio d’affermazione dell’opera d’arte nella sua dimensione socializzata, luogo dell’intreccio costituzionale tra fatto estetico e fatto politico.

In attesa di leggere integralmente la serie degli articoli zibaldoniani dedicati al tema, e prescindendo dalle eloquenti dichiarazioni dei già citati versi italiani,²⁹ si può constatare come anche nell’epistolario sia attiva la tendenza a fare degli spettacoli teatrali un indicatore del livello di sviluppo d’un determinato contesto civile. Già nelle difese del panorama romano di cui il poeta si fece carico in contesti e periodi della propria vita piuttosto diversi è forse possibile rintracciare la volontà di sconfessare le censure troppo disinvolte dell’operato di quanti, anche in un contesto statutale condizionante e fortemente repressivo, si sforzavano di cooperare alla riqualificazione della collettività. Se nella lettera a Luigi Prividali del 27 ottobre 1835, estensore del periodico milanese «Il Censore Universale dei Teatri», un uomo maturo s’inseriva consapevolmente nell’agone pubblico,³⁰ già in una missiva inviata a Giuseppe Neroni Cancelli il 13 gennaio 1820 il Nostro aveva messo in luce – non senza qualche residuo di snobismo antiprovinciale – il contrasto tra una condotta istituzionale carente, se non nociva, e le riserve di vivacità che un grande centro riusciva, in ogni caso, a mantenere: «Che Roma non istia tra le prime città che gareggiano di gusto teatrale, io ve l’ho concesso, e ve lo torno a concedere. Ma che Fermo debba noverrarsi fra queste, che vincono Roma, io non saprei esserne persuaso. Perché malgrado tutta l’abbiezzione, in cui il governo ecclesiastico tiene le cose teatrali, pure Roma e per l’essere capitale, e pel numero della popolazione sua, e per la quantità degli stranieri, che vi concorrono,

29. Basti qui la citazione dell’avvio di *A Clotilde Sacchi*, ora in *Belli italiano*, II, p. 105: «Stolto ah! stolto, Clotilde, è chi presume/ ben professar la tua difficil’arte/ senza sentire in cor di quanta parte/ egli è maestro del civil costume».

30. Edita in *Lettere*, I, pp. 349-50, sulla base della minuta autografa (Roma, BNC, A.86.13): la lettera vide la luce, anonima e con data 27 ottobre 1835, sul «Censore Universale dei Teatri», n. 90, 11 novembre 1835, pp. 358-59.

può facilmente superare tutto ciò, che di maggiore sforzo può operare Fermo sulle sue scene».³¹

Quando poi, il 21 agosto 1824, nel corso del suo soggiorno a Firenze Belli si stava cimentando in un'ampia trattazione intorno a clima, abitudini, costumi, leggi ed economia della città, in questi termini si rivolgeva alla moglie: «Agli otto di settembre quì si riaprono i teatri chiusi per la morte del Granduca. In ciò sono stato disgraziato, perché il non vedere affatto i teatri di una capitale, benché non sia una grande sventura, pure è una perdita nella massa delle notizie acquistatevi».³²

A una simile concezione è riconducibile anche l'attenzione dimostrata congiuntamente alla censura teatrale e a quella operata sui libri. Ciò avviene soprattutto nel carteggio con Calvi: in queste rapide osservazioni, nelle quali è frequente il ricorso al campo metaforico del corpo smembrato, si fa piuttosto evidente la prospettiva dell'intellettuale che aspirerebbe, con il proprio impegno, a cooperare al miglioramento della società.³³ In merito preferisco comunque riportare il passo di un'altra lettera a Missirini, risalente questa al 14 febbraio 1833, in cui il motivo della censura si accompagna all'espressione di un'ideale genealogia che mi parrebbe adombrare un rapporto discepolo-maestro sul modello di quello intercorso tra Jacopo Ortis e Giuseppe Parini nel celebre testo foscoliano. Si accenna, insomma, a un paradigma letterario che stava assumendo una precisa connotazione politica e militante, nei confronti della quale l'atteggiamento del Nostro non è agevolmente riassumibile: «Il Niccolini lo saprà: pure Voi glielo ripeterete da parte mia. Quì abbiamo avuto sulla scena due terzi del suo Antonio;³⁴ e si gridava: ah! dov'è l'altro terzo! Le mani dicevano il resto. – Io conobbi il Niccolini appiè di quello statuone dell'Allighieri, anima forte come la sua. Egli non mi ricorderà: ma io ricordo lui: e già, chi non lo ricorda?».³⁵

31. BMB, Ms. 1092-IV/6, ora in *Lettere*, I, pp. 97-98.

32. BAV, CB 240-41, ora in *Lettere*, I, p. 136.

33. Cfr. le lettere dell'8 febbraio 1831, 14 ottobre 1834, 7 febbraio 1835, ora in *Belli-Calvi*, pp. 35-36, 45-48, 49-50.

34. La tragedia *Antonio Foscarini*, messa in scena la prima volta l'8 febbraio 1827 al Teatro del Cocomero di Firenze. Una copia dell'opera fu prestata al Nostro il 17 giugno dello stesso anno dall'amica Costanza Chiodi. Dal testo Belli trasse alcune note di natura storica, che confluirono in *Zib.* VII, cc. 47r-50v, artt. 3946-62, cit. in *LGZ*, p. 535.

35. BCS, Pianc.Rom.294/151, ora in M. VERDONE, *Belli e Missirini*, in *Studi belliani nel centenario di Giuseppe Gioachino Belli*, Atti del primo convegno di studi belliani e contributi vari pubblicati con la collaborazione dell'Istituto di Studi Romani, a c. del Comune di Roma, Roma, Colombo, 1965, p. 610.

Se al melodramma non perteneva quella funzione strettamente politica – in senso patriottico – che la tragedia, con il suo codice allusivo,³⁶ era chiamata a svolgere, ci troviamo sempre nel contesto dell'esperienza, da parte di una collettività, di un'arte performativa e relazionale: il narcisismo dell'interprete e la grottesca compiacenza delle platee sono allora figure di un'imperfetta tenuta comunitaria, con la degradazione a insopportabile baccanale mondano di un rito dalla valenza coesiva.³⁷ Ci si trovava, del resto, in uno snodo storico nel quale proprio ad attori e cantanti era richiesto un preciso investimento morale e civile: l'impatto carismatico di costoro ne faceva infatti gli interpreti privilegiati di un rinnovato universo valoriale, di stampo prettamente borghese (e nazionale), contro la spregiudicatezza libertina degli artisti scenici in auge nell'aristocratico e dispotico «mondo vecchio».³⁸

Immerso in una realtà integralmente teatralizzata come quella dell'Urbe, la cui vocazione allo spettacolo gli appariva sovente maschera di un drammatico vuoto morale,³⁹ Belli non sembrava comunque di-

36. A esso si è dedicata, in molti suoi studi, B. ALFONZETTI: vd. soprattutto *Dramma e storia da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, e in partic. le pp. 232 sgg., incentrate sulla «tipologia del teatro prigioniero e inchiesta, dove un personaggio oppresso grida invano la sua innocenza». In esse si prendono in esame proprio l'*Antonio Foscarini* e un'altra tragedia familiare al Nostro, l'*Iginia d'Asti* di Pellico. Vd. la lettera ad A. Bettini del 31 gennaio 1842: «Ben dicesti, mia buona Amalia: avrebbe piaciuto anche a me la conoscenza del Pellico, felice ingegno italiano; siccome, potendolo, avrei fatto anche un viaggio per vedere accoppiate in una stessa persona e la Amalia e la Iginia» (Roma, proprietà privata della famiglia Sismondo, ora in *Lettere*, II, p. 175).

37. Non emergono, nei carteggi belliani, dichiarazioni esplicite intorno alla valenza risorgimentale del melodramma, su cui recentemente si è soffermata S. CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011; sul ruolo attivo richiesto al pubblico per una lettura in chiave «nazionale» dell'opera in musica, cfr. le considerazioni di A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 11-44.

38. Sulla dimensione politica del fenomeno vd. CHIAPPINI, *O patria mia*, cit., in partic. pp. 101-22. Ci troviamo all'interno della più generale codificazione del ruolo della donna operata dal discorso nazional-patriottico, su cui vd. soprattutto A.M. BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

39. Sul tema, riferito all'interpretazione bachtiniana del Carnevale, non accolta per Belli, cfr. N. BORSELLINO, «*Li teatri de Roma*». *Pubblico e messinscena nei sonetti*, in *Letture belliane*, a c. dell'Istituto di Studi Romani, Roma, Bulzoni, 1981-1989, III, pp. 81-97; e G. FERRONI, *L'aggressiva contraddizione*, in *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, Atti del II convegno internazionale di studi belliani (Roma, 12-15 novembre 1984), a c. di R. Merolla, Roma, Bonacci, 1985, pp. 373-82.

menticare il ruolo dell'arte scenica nello sviluppo e nell'affinamento della sensibilità individuale. In questo senso, la censura d'ordine razionalistico esercitata sugli immoderati fanatismi delle masse dedite all'«idolatria» di dispotiche «ingojatrici delle sostanze dei popoli»,⁴⁰ non escludeva i pulsanti diritti della passione.

Partecipe delle preoccupazioni e degli interessi pedagogici della contemporaneità, Giuseppe ritenne opportuno impartire al figlio un'educazione musicale adeguata, e ne seguì assiduamente le recite al Collegio Pio di Perugia: sempre alla ricerca di notizie in merito, quando poté assistervi ne scrisse con assiduità alla moglie, per divertirla e commuoverla;⁴¹ nelle esibizioni di Ciro, un giovane di cui sono noti gli affanni comunicativi, il padre era pronto, del resto, a cogliere gli indizi di un'anima sensibile e fervida che finalmente poteva rivelarsi. Così mi pare che si possa interpretare un resoconto di una lettera inedita a Cencia del 1841, in cui il tecnicismo delle notazioni conclusive sembra finalizzato soprattutto a contenere l'emozione:

Trovandomi lì ne' giorni del riposo carnevalesco, non seppi combattere la tentazione di correre a dare un bacio a quel caro collegiale che tengo a Perugia. Gli giunsi improvviso come un tuono di marzo, ed ebbi la soddisfazione dolcissima di assistere ad alcune rappresentazioni drammatiche date dai convittori nel teatro del loro collegio, nelle quali sostenne Ciro le prime parti, e specialmente le caratteristiche. In una delle commedie che si recitarono ebbe egli la bellissima parte di un vecchio generale di armate e governor militare di una provincia, uomo franco, leale, un po' burbero e capriccioso, cordialissimo e gridatore protagonista dell'opera. Credete alla mia sincerità, cara Cencia: non avrei mai creduto che fosse Ciro capace di sostener quel carattere con tanta franchezza e disinvoltura, con tanto brio di mimica e intelligenza nell'arte della scena. Nessun lazzo improprio, nessuna caricatura, nessuna smania di *strafare* (come dicono i comici): non imbarazzo di membra, non monotonia di suoni, non immobilità di volto; ma tutto piano, facile e consentaneo alla vera natura. Gli applausi del popolo andavano al cielo; e tutti dicevano: *Questo è un caratterista fatto*. Ed io povero padre me ne stava lì colla lagrimetta sugli occhi. È però vero che il Collegio ha scuola fissa di declamazione sotto un molto abile precettore. In un solo punto vorrei da questo maestro più perfezione: nell'uso cioè dell'accento enfatico, primo e universale scoglio in cui batto-

40. A G. Calvi, 14 ottobre 1834, ora in *Belli-Calvi*, pp. 45-48.

41. Vd. per es. la divertente cronaca offerta nella già citata lettera del 4 febbraio 1834, ora in *Lettere*, I, pp. 303-4.

no quasi tutti i declamatori, quando non sian ricchi di molte e sane nozioni ideologiche.⁴²

Alla luce di questa serie di considerazioni possiamo allora ripensare complessivamente uno dei più significativi e affascinanti episodi della vita del poeta, quello dell'«amorosa amicizia» con l'attrice milanese Amalia Bettini,⁴³ così come ci è testimoniato dal loro carteggio, in parte confluito – insieme a diverse poesie italiane e romanesche – nel libro che per lei il poeta allestì all'inizio del 1836.⁴⁴

A prescindere dalla natura dei legami affettivi intercorsi tra i due, si può ritenere che Amalia, «compendio del ben sentire degli uomini»,⁴⁵ rappresentasse la più compiuta proiezione del modello umano e culturale vagheggiato dal Belli. Come donna, ella era portatrice d'un profilo congenitamente – per così dire – non violento, di forza generatrice, ed era per di più dotata di quei caratteri di profonda moralità che la distinguevano dalle egocentriche dive criticate così spesso negli scritti dell'amico romano. A prescindere dalle opinioni schiettamente politiche del Nostro, lo stesso orientamento liberale cui costei aderiva non poteva che costituire, alla metà degli anni Trenta, un elemento d'interesse, nei termini d'una ipotesi operativa di cambiamento. Come attrice, soprattutto, Amalia instaurava un rapporto diretto con il pubblico sul palco, compensando l'immediatezza comunicativa negata al poeta di Roma: Belli aveva stabilito il suo ideale legame con il mondo in una posizione periferica e attraverso uno schermo, scontando la libertà d'espressione con l'isolamento e la clandestinità; a differenza di lui, la

42. A V. Roberti, 16 marzo 1841, ABU, BR II, 138.

43. Cfr. P.P. TROMPEO, *G.G. Belli e Amalia Bettini, lettere di amorosa amicizia*, in «Nuova antologia. Rivista trimestrale di lettere, scienze ed arti», LXXXIII, novembre 1948, vol. CDXLIV, fasc. 1775, pp. 221-42 e dicembre 1948, fasc. 1776, pp. 333-57.

44. *Raccolta di Poesie di Giuseppe Gioachino Belli Romano/ Roma 1835 e 1836*. Non sono disponibili delle descrizioni bibliologiche accurate dell'esemplare, un volume miscelaneo rilegato, costituito in prevalenza da cc. autografe, nel quale sono stati inseriti due opuscoli a stampa. Sulla copertina, probabilmente originale, campeggiano le iniziali *A. B.* Il titolo è del Belli, e si trova in corrispondenza della c. 1r, non numerata. La numerazione d'autore, cui ci si atterrà nelle successive citazioni, parte dalla c. 5r (= c. 1r) e prosegue in maniera irregolare per tutto il volume, con l'eccezione dell'indice autografo in fondo a esso. Del libro, proprietà privata degli eredi dell'attrice, esiste una riproduzione facsimilare: G.G. BELLI, *Ad Amalia. Il "libro scritto" di Belli per la Bettini*, a c. di M. Teodonio, con presentazione di R. Vighi e M. Tassinari Sismondo, Roma, Colombo, 1992.

45. A J. Ferretti, 21 settembre 1835, ora in *Lettere*, I, p. 346.

Bettini non aveva bisogno d'interporre diaframmi né di confinarsi in un «angolo ignorato di terra», si esponeva in prima persona senza cedimenti. Il suo repertorio, costituito essenzialmente da drammi borghesi patetico-moraleggianti e da tragedie, ne faceva l'espressione di una cultura che si sforzava di cooperare al bene comune tramite le forme dell'arte.⁴⁶ In accordo con quella mistica del palcoscenico nei confronti della quale Belli era tutt'altro che insensibile, *ethos* ed *eros* si conciliavano nella dimensione socializzante e relazionale di una voce che, affondando nel corpo profondo dove ribollono gli umori delle passioni,⁴⁷ si faceva immediatamente latrice d'un valore, senza quelle contorsioni che inscrivono l'incontenibile vocalità⁴⁸ (e gestualità) del «monumento» della plebe di Roma in un'economia comunicativa tutt'altro che lineare.⁴⁹

Amalia era dunque l'incarnazione più compiuta d'un ideale in irriducibile antitesi con la spenta e desolante ufficialità letteraria pontificia, dal poeta esemplarmente compendiata nella figura dell'estinto «Santo-Petto» Girolamo Amati in una lettera che le diresse il 26 ottobre 1835: un uomo selvatico e sgradevole, su cui l'erudizione non sembra aver avuto alcun potere civilizzante. Eppure, «per umana contraddizione», a tale stato di zotica ferinità corrispondono un rapporto di sudditanza rispetto al potere costituito e, soprattutto, un'espressione pietrificata e cadaverica:

L'illustre defunto ebbe nome Girolamo Amati di Savignano. Fu veramente buon grecista, buon latinista, buono scrittore italiano. Molto seppe e moltissimo presunse. Con pochi usava: degli altri né rispondeva pure al

46. Siamo, del resto, in un periodo nel quale, dato l'abbandono del teatro attivo da parte dei letterati, «il bios drammatico fu tenuto in azione dall'arte dell'attore», cui era richiesto un notevole investimento creativo (MELDOLESI, TAVIANI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 225); cfr. M. TEODONIO, *Il 'libro scritto' del Belli per la Bettini*, in BELLÌ, *Ad Amalia*, cit., pp. XV-XVII.

47. Sulla dimensione relazionale della voce e sul suo legame (come *vocalità* presemantica) con il corpo, cfr. P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale* (1983), trad. it. di C. Di Girolamo, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, in partic. pp. 7-18 e, per le considerazioni intorno a teatro e teatralità, pp. 60-63 e 241-60; C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992; A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

48. Vd. almeno P. GIBELINI, *La scrittura orale di G.G. Belli. Sette appunti*, in «La ricerca folklorica». Contributi allo studio della cultura delle classi popolari, n. 15, aprile 1987, pp. 75-80.

49. Su di essa vd. soprattutto C. SEGRE, *Il teatro dell'io nei Sonetti del Belli*, in *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., pp. 329-38 e G. FERRONI, *Divagazioni sulla citazione*, in *Lecture belliane*, cit., 2, pp. 21-49.

saluto. Sordido e senza camicia sotto i panni: di volto satiro, e così di parole; e tuttavia ne' suoi scritti, per umana contraddizione, non raro adulatore dei potenti. Stridulo poi nella voce come cornacchia, e ruvido nel corpo e ne' modi quanto il rovescio d'una impagliatura di sedia. A quella corrugata fronte, degnissima di un posto nella commedia de' Rusteghi, profondavano i di lui confratelli il nome solenne di fronte-omerica, in grazia forse del cervello che ricopriva. Ne' miei 14 versi e nella nota dichiarativa incontransi alcuni fiori di lingua, onde vanno sparse le carte e olezzanti i colloquî de' Santi-petti, ai quali il Segato di Belluno⁵⁰ niente saprebbe più dare oltre quanto lor concesse prodiga la Natura.⁵¹

Appassiti non risultano, in questo senso, solo i fiori di lingua del purismo, e l'aura necrologica avvolge per sineddoche un intero universo culturale e politico-istituzionale. Proprio per sottrarsi a questa morsa raggelante che sfibrava, per altri versi, l'intera civiltà europea irrigidita nell'algidità sterilità del pensiero astratto e dei codici autorepressivi, anche Giuseppe come Amalia – ma imboccando una via certo più radicale – aveva scelto di recuperare una voce e un corpo; o meglio, le voci e i corpi innumerevoli di un soggetto collettivo che, non interessato dalla «parte cerimoniale dell'incivilimento», sfuggiva a un'istanza di controllo assai simile a una paralizzante premorte. Così, un autore razionalista per formazione intellettuale e per indole aveva trovato, in maniera solo apparentemente paradossale, la sua più compiuta espressione reinventando la parola-corpo pre-scritturale, quasi pre-logica d'un volgo al riparo da quell'«immobilità comandata dalla civile educazione» che frenava persino i muscoli del volto di quanti erano «subordinati a positive discipline».⁵²

50. Il naturalista Girolamo Segato aveva messo a punto in quegli anni una tecnica di «pietrificazione», cioè di mineralizzazione, dei cadaveri, la sorprendente efficacia della quale ebbe una grande eco pubblica. Nel passato 13 ottobre Belli aveva scritto il son. 1714, *La pietra de carne*, al quale il metodo del Segato offre uno spunto di una certa efficacia: il locutore del sonetto immagina, infatti, che lo scienziato possa fare «er miracolo ppiù ggrosso», cioè quello d'impietrire «uguale ar core» la lingua della moglie (vv. 13-14).

51. BELLÌ, *Raccolta di poesie*, cit. cc. 39r-40v, ora in *Lettere*, I, pp. 350-52. La lettera è stata trascritta dal poeta anche sulla copia del sonetto italiano *In morte di Geronimo nostro*: cfr. *Belli italiano*, I, p. 90.

52. Le citazioni provengono dall'*Introduzione* ai sonetti romaneschi. La questione è già stata toccata in alcune cruciali pagine del *Saggio sul Belli* premesso da Vigolo all'edizione integrale dei *Sonetti* (3 voll., Milano, Mondadori, 1952).

Belli recensore/censore

DI FRANCO ONORATI

Quanto sia stata pervasiva e direi quasi totalizzante la passione teatrale di Belli è cosa nota e bene ha fatto il nostro Centro Studi a proporre con il convegno *Li teatri de m'ò* una ricognizione: perché non c'è alcun genere letterario nel quale Belli si è provato che non contenga riferimenti diretti o indiretti al teatro.

Si va, ovviamente, da quei sonetti nei quali il frequente impianto dialogato fra due o più soggetti echeggia una trama teatrale, a quelli dedicati ai personaggi dello spettacolo, grazie ai quali disponiamo di una divertita, pungente e analitica anagrafe su attori, cantanti, impresari, ballerini del suo tempo.

Quanto al resto, sarà sufficiente evocare brevemente qualche significativo episodio della sua biografia: dalla «cicalata per la mascherata eseguita dal poeta nel Carnevale del 1828», alla testimonianza lasciataci dagli amici che hanno assistito alla lettura dei sonetti eseguita dallo stesso autore, testimonianza interessante perché vi si sottolinea il sobrio apporto mimico del poeta, quasi a ribadire che il potenziale satirico dei suoi versi non necessita di una gesticolazione troppo marcata essendo pronto a manifestarsi nell'espressività del testo: un atteggiamento attoriale che mi fa pensare alla impassibilità di Buster Keaton e che mi riporta alle raccomandazioni che Gianni Bonagura è solito rivolgere ai giovani attori, esortandoli a mettere la sordina alla propria voce, al proprio volto, al proprio corpo, affidandosi – questo il suo messaggio – al contenuto di per sé dirimpente compresso entro il formato dei quattordici canonici versi. E ancora: per restare nell'ambito dei 2279 sonetti,

come non menzionare quelle che chiamerò le “note di regia” reperibili in alcune sue note?

Troveremo poi accenni al teatro nel suo epistolario e financo nei suoi diari di viaggio: basti pensare, in tal senso, al resoconto che egli fa della recita del melodramma *L'ultimo giorno di Pompei*, su musica di Giovanni Pacini, rappresentazione cui assiste nell'agosto 1827, al Teatro alla Scala: un'intera pagina di diario che ha tutti gli elementi propri di una recensione, dai nomi degli interpreti alla citazione dell'aria più toccante della partitura, dalla descrizione della scenografia alla segnalazione del balletto la cui trama, quasi a fare da contraltare alla drammaticità dell'opera, era stata ricavata da una farsa, allora assai nota, del romano Giraud.

Che questa passione dovesse poi trovare uno sbocco creativo in senso drammaturgico era nella natura delle cose: mi riferisco ai testi teatrali di sua mano, traduzioni o adattamenti di copioni non suoi, come la farsa *I finti commedianti*.¹ Con questi presupposti c'era da aspettarsi che Belli si provasse a recensire qualcuno degli spettacoli, in prosa o lirici, cui aveva modo di assistere a Roma: e dunque alle vere e proprie sue recensioni mi dedicherò in questo intervento.

Ho già fatto cenno che l'attitudine recensiva irrompe di frequente in altri suoi scritti, in versi o in prosa: voglio ricorrere ad altri esempi, che traggio dalla stessa rivista, «Lo Spigolatore», in cui compaiono le sue vere e proprie recensioni.

Come è noto si deve a Jacopo Ferretti la breve ma intensa stagione giornalistica di Belli; che Ferretti, questo “Fregoli” della scrittura, dovesse provarsi e con successo nel giornalismo, era nella natura della sua personalità di poligrafo; perciò, quando l'architetto Giacomo Servi, al quale facevano capo due testate, il «Tiberino» e «Lo Spigolatore», decise di affidargli la direzione della seconda testata, Ferretti accettò immediatamente.

Quel periodico aveva visto la luce nel gennaio 1834 e nel corso di quel primo anno uscirono 24 fascicoli; l'anno successivo ne furono pubblicati 23, mentre nel 1836 il quindicinale visse fino al 30 settembre: l'ultima dispensa (n.18 del 30 settembre di quell'anno) si chiudeva con una

1. Pubblicata a c. di F. Onorati nell'ambito dei «Quaderni del Gruppo dei Romanisti», VII, Roma, s. e., 2008, grazie alla collaborazione della Fondazione Besso. La pubblicazione funse da corollario a una lettura animata messa in scena con la regia di Gianni Pulone, a cui rivolgo un commosso, mèmore ricordo. In proposito vedi anche, in questo stesso numero L. BIANCINI, *Due commedie e un dramma tradotti dal francese da Belli*, pp. 155-70.

sua recensione che, quasi a voler prendere congedo dai lettori, terminava con le parole «Per ora basta». Con un titolo fin troppo esplicito, affiancato da una vignetta sulla copertina raffigurante due contadini intenti a spigolare, la rivista si autodefiniva «Giornale di scienze, lettere, costumi, teatri, aneddoti, bibliografia, necrologia». Una tale vastità di materie si traduceva, in sostanza, in una raccolta di articoli sui più vari argomenti o di materiali attinti da altre testate: ma a prevalere era una rubrica fissa destinata alla *Cronica dei teatri* nella quale l'indiscutibile esperienza e competenza di Ferretti poteva trascinare generosamente. Sotto questo aspetto «Lo Spigolatore» documenta in modo puntuale quanto è avvenuto in tutti i teatri romani nei due anni e nove mesi di vita del periodico: e quando dico tutti, voglio dire non soltanto i grandi palcoscenici (Apollo, Argentina, Valle, Alibert, Capranica, Accademia Filarmonica) ma anche le sale minori come il Pallacorda, il Fiano, il Pace.

In queste cronache Ferretti indulge spesso ai sonetti encomiastici dedicati a questo o quel cantante, secondo un costume che caratterizza, a Roma e altrove, l'Ottocento italiano: il primato che in quelle stagioni esercitò il melodramma si manifestò in versi ove si leggevano lodi iperboliche, espresse in un lessico spinto verso le soglie del superlativo.

E fu proprio su tale versante che Belli, su invito dell'amico e sodale Ferretti, destinato ad essere suo consuocero, iniziò la sua collaborazione a «Lo Spigolatore»: la cui collezione è conservata presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, dove ho potuto consultarla, constatando che vi figurano tutte le recensioni che Belli aveva destinato a quel periodico, tranne una, bocciata dalla censura e reperibile alla Biblioteca Nazionale Centrale.

Preceduti da alcune righe "redazionali" di presentazione, compaiono nel fascicolo del 15 dicembre 1834 ben quattro sonetti in lingua di Belli, dedicati rispettivamente a Luigia Petrelli, «artista drammatica per le parti caratteristiche e di Madre»; a Vincenzo De Rossi, a Clotilde Sacchi «artista drammatica, cultissima» e a Rosina Petrelli, definita «non ancora bilustre».² Sono versi di circostanza, scritti in quell'italiano fra l'inamidato e il compassato che tanto li distanzia da quelli romaneschi con i quali il poeta lodava o sferzava, a seconda dei casi, cantanti, impresari e ballerini del tempo. Vano sarebbe tentarne una rivalutazione: eppure tra le righe di questi endecasillabi farciti di rituali richiami alle Muse e protesi a elogiare fuor di misura i dedicatari (fra cui una bimbetta de-

2. I quattro componimenti sono tutti riportati in *Belli italiano*, a c. di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, II, pp. 104-7.

cenne, figlia d'arte) non è raro imbattersi in un concetto che apre il varco a un frammento di recensione che nobilita tutta la composizione. Così è della terzina conclusiva del sonetto per De Rossi, nella quale il poeta encomia la bravura dell'attore non tanto per l'abilità con cui – grazie alla sua «leggiadria d'atti e di parole» – si immedesima nei ruoli brillanti, ma piuttosto per la capacità di trasferire sulla scena la complessità della realtà: «In te con gli occhi e con gli orecchi intenti/ più non mi credo spettator di fole/ ma testimonio degli umani eventi». Che è un bellissimo concetto.

Ancora più incisiva la chiusa del sonetto dedicato alla Sacchi, nella quale, con un'intuizione assai felice, elogia nientemeno che gli stacchi di silenzio dell'attrice; così i versi: «Oh mirassero in te que' tanti stolti/ studiosa donna il cui solo silenzio/ meglio ci parla che il gracchiar di molti». In entrambi i casi, voglio dire, la convenzionalità del sonetto encomiastico è riscattata dall'irruzione di una riflessione che non si limita ad esaltare la bravura dei due interpreti, ma andando al tratto distintivo della loro interpretazione, assume dignità di recensione.

Belli apre il primo fascicolo del 1835 con un altro sonetto encomiastico in lingua, dedicato al basso-baritono Domenico Cosselli, che s'era esibito sulle scene del Teatro Apollo nella *Parisina* di Donizetti: in questo caso bisogna dire che Belli aveva scelto, e non a caso, un cantante di prima grandezza, che nella recensione a quello spettacolo Ferretti definisce «il gigante dei bassi cantanti». Vissuto fra il 1801 e il 1855, Cosselli s'era inizialmente specializzato nel repertorio rossiniano (*Barbiere*, *Tancredi*, *Cenerentola*, *Gazza ladra* e *Semiramide*) e successivamente in quello di Bellini e Donizetti, del quale nel 1827 aveva cantato a Roma nell'*Olivo e Pasquale*. I romani poterono poi ammirarlo anche in altri ruoli: così nel 1837 come protagonista del *Belisario* e due anni dopo nel *Marin Faliero*, due titoli donizettiani portati sulle scene del Teatro Tordinona. Trova perciò giustificazione l'ammirazione espressa nel sonetto, impostato su una lunga similitudine di classica rimembranza: come cioè – dice il poeta – un naviglio impaludato in alto mare entro una plaga di bonaccia si riduce, per disperazione, ad invocare una tempesta, così gli estimatori di Cosselli, pur di averlo a Roma, si sono ritrovati «un disio disperato di sventura».

Nel fascicolo di febbraio del 1835 appare citato per la prima volta un personaggio la cui presenza sarebbe divenuta costante in queste pagine: vi si legge infatti dell'imminente arrivo a Roma della Compagnia Mascherpa nella cui compagine figura Amalia Bettini «preceduta da splendida fama». L'annuncio è così rinnovato nel numero successivo: «La

Drammatica Compagnia Mascherpa [...] ha saggiamente arricchito le sue schiere di due Atleti, il Domeniconi e la Bettini che nel futuro Autunno e Carnevale verranno co' loro applauditi Compagni d'armi a deliziarsi sulle scene del Teatro Valle facendo moltissima guerra ai nostri affetti»: dove si noterà il lessico bellicoso (schiere, armi, atleti, guerra) cui il redattore fa ricorso.

Tempo due settimane e «Lo Spigolatore», a firma dello stesso direttore, dedica alla recita d'esordio della compagnia – si rappresentava al Valle il dramma *Sedici anni or sono* del francese Du Cange – una bella recensione dalla quale estrapolo questo passo: «Lode ne sia... a quella gentile Amalia Bettini che vinse l'illustre fama che la precedeva, ed ora con sublime abbandono, ora con sublime dignità, si conciliò tutti i cuori; ché da tutti i cuori strappò plausi altissimi, e lagrime che valgono anche più de' plausi. Rarissime volte ci siamo trovati testimoni di una pubblica, solenne concitazione d'affetti siccome quella sera».

Gli elogi all'indirizzo della Bettini si rinnovano qualche sera dopo, in occasione della recita di una farsa, *Il casino di campagna* «in cui si svelò a dovizia fornita di tutte le più graziose malizie comiche e svegliò inestinguibili risa, dopo aver comandate nella stessa recita prepotentemente le lagrime»: segno che l'attrice dominava con pari bravura i ruoli drammatici e quelli brillanti. È ancora Ferretti ad occuparsi di quella compagnia in una cronaca di ben due pagine dalle quali risulta che nel giro di poche settimane gli attori erano passati da un testo all'altro in un vero e proprio *tour de force*. Nel riferire dell'ultima *pièce* messa in scena, il dramma *La reggitrice ovvero una follia di un giovanotto* del già citato francese Du Cange, il recensore sfiora l'iperbole parlando dei due protagonisti.

... quei due insigni Drammatici Amalia Bettini e Luigi Domeniconi, che hanno già l'assoluto impero sul nostro cuore, e a loro talento ne risvegliano i più difficili affetti, parve che volessero svelar tutta la magia del loro potere e forzare al pianto anche i più ritrosi ed i più rotti alla giocondità. [...] Amalia Bettini giovane vedova, inconsolabile ma calunniata, oppressa, maledetta. [...] Questo giudizio è l'eco d'un folto uditorio per due volte adunato e plaudente e piangente; e... le lagrime!!! Oh! inni e ghirlande all'Artista Drammatica che mi fa piangere...

Nel frattempo, com'è noto, fra Belli e la Bettini era sorta quella che col tempo divenne una vera e propria *amitié amoureuse*, sicché non parve vero a Ferretti, in occasione della successiva recita, cedere la penna al poeta, che così esordisce come vero e proprio recensore con un

articolo a tre colonne apparso nel fascicolo del 15 ottobre 1835. Eloquente le due prime righe dello scritto: «Nelle sere del 5 e del 6 l'artista drammatica Signora Amalia Bettini ci trasportò, ci atterrì»; e dopo aver riassunto la trama, con un "colpo di teatro" si ferma alle soglie della scena madre che conclude tragicamente la vicenda, con il suicidio della protagonista, e così ne riferisce:

Qui principia il doloroso dramma del Ducange scelto dalla signora Bettini per la sera del 5, destinata dall'impresa a suo beneficio e ripetuto nella recita seguente perché chi non avesse pianto piangesse sul destino di questa povera donna. Una troppo viva emozione, che ancora in noi dura, ci vieta il riandare la serie lagrimsosa dei fatti che condussero la povera Amelia dalla gioia al suicidio. Sì, ella si avvelenò e morì sugli occhi degli spettatori fra tali smanie di atroce agonia che non parvero finzione. Lo ripetiamo: la Bettini ci trasportò in tutto il corso del dramma e ci atterrì nel suo fine. Inimitabile attrice! Non il delicato sesso fu visto, ma sì pure il forte, e i fortissimi di esso, palpitare per la evidenza dell'arte tua.

Dove, come si può notare, Belli passa al tu, rivolgendosi direttamente alla Bettini; alla quale indirizza queste conclusive parole: «Si sperò con te, si tremò con te, si divise il tuo strazio».

Nel fascicolo successivo – e siamo al 30 ottobre 1835 – Belli passa dal dramma in prosa all'opera lirica, con una recensione dedicata alla *Sonnambula* di Bellini, andata in scena quel mese al Teatro Valle. Anche in questo caso, tre ricche colonne, che partono da una considerazione semi-seria: secondo la quale – cedo la parola a Belli – «le prime sere! Il Cielo vi guardi dalla prime sere in un teatro di musica»: e cioè, una prima rappresentazione preparata in modo approssimativo, alla quale si aggiungano una serie di incidenti di percorso che Belli si diverte ad elencare impietosamente («un vestiario infedele, una voce meno riconoscibile tra la specie umana che altrove, entrate confuse colle uscite, accordi di orchestra da limonai, misure di tempo cattivo, un cane che attraversi il palcoscenico fuori di storia, l'improvvisa voce di un bambino fuori di concerto» e via discorrendo) portano il recensore a concludere ironicamente così: «Le prime sere! Bisognerebbe cominciare dalla seconda; benché si diano ancora dei casi nei quali sarebbe prudente il far capo dall'ultima».

La stroncatura mette in evidenza, nello specifico, quanto Belli entri nel merito di una rappresentazione operistica: egli mostra di conoscere perfettamente i meccanismi del melodramma, ne svela gli snodi, ne segnala i punti di forza e quelli di debolezza dal punto di vista musicale;

in una parola, siamo in presenza della recensione di uno spettatore competente, che termina il suo scritto con un esplicito riferimento alla morte di Bellini, intervenuta nel settembre di quell'anno: «Ah! Teniamoci cara questa soavissima musica, blandiamola, accarezziamola, come le altre bellissime figlie dello stesso padre; e ricordiamoci che il portentoso genio che le creò, ah! pur troppo!, non può farne mai più».

L'immatura morte del musicista aveva profondamente colpito e commosso il poeta; che a quell'evento aveva dedicato un sonetto italiano, *La cometa del 1835* che reca il sottotitolo *In morte di Bellini*: il poeta vi apostrofa la cometa, che era ricomparsa appunto in quell'anno, chiamandola «stella inimica» e addebitandole così, nell'ultima terzina, la morte dell'amato musicista: «riedi in quest'anno di contagi e guerra/ ad involar fra noi, stella omicida,/ l'alma più dolce che albergasse in terra». Il sonetto è del novembre 1835; un mese dopo esce su «Lo Spigolatore» l'articolo *Un pensiero a Bellini* nel quale Belli piange con partecipi espressioni la scomparsa dell'artista. Lo scritto esula, a stretto rigore, dal presente contributo; ma per affinità di argomento voglio almeno citarne quel passo in cui, ispirato dalle immortali melodie del catanese, fa l'elogio dell'eccellenza della musica sopra le arti: «arte incantevole, simulatrice di armonie non terrene, arte stupenda che per accordi pochi ed arcani racchiude le equivalenze di tutte le azioni della natura sugli umani sentimenti, gareggia con tutte le persuasioni della eloquenza, fa eco a tutte le dolcezze e le malinconie della vita, e diviene quasi astrazione d'ogni stato e d'ogni ente»; parole con le quali si direbbe che Belli affronti il mistero della musica, di un'arte che con la sola forza dei suoni, cioè di strumenti immateriali, è capace di generare sentimenti, emozioni, moralità. Ebbene, egli prosegue, viene a mancarci un uomo «giunto a somma eccellenza in questa innocente magia. Il nome di tal'uomo volerà conosciuto e caro ad ogni anima, poiché in ogni anima avrà addolcito un dolore, scoperto un affetto, provocato un sospiro, accesa una fiamma, estinto uno sdegno, commossa una pietra, sospeso per un istante qualche oltraggio alla fortuna...». Parole, in definitiva, che fanno intendere quali fossero le premesse, quale la profondità di giudizio con cui egli si accingeva a recensire quella recita di *Sonnambula* che dovette sembrargli così lontana dalle delicate, aeree armonie della partitura belliniana.

Quasi tutto a firma di Belli è il fascicolo del novembre 1835: il poetagiornalista vi destina tre articoli, occupando tutto lo spazio nella rubrica della «Cronaca dei teatri». Nel primo, intitolato *I miei monologhi*, l'autore ha un'improvvisa deviazione creativa, con l'intenzione, si direbbe, di

rovesciare il *cliché* della recensione; comincia in modo svagato a raccontare come in privato egli indulga ai soliloqui, donde il titolo del pezzo: solo che a questo monologare in solitario gli capita di affidare il resoconto di uno spettacolo: e quando se ne rende conto e si affretta a passare allo scritto, ecco che cominciano i guai, perché gli scrupoli personali, il timore delle critiche dei “dotti”, l’assillo della “lima” e così via lo mettono in crisi. Si sforza allora di raccapezzare «qualche misero avanzo del suo mnemonico naufragio» per recuperare il salvabile dei suoi pensieri errabondi. A questo punto la fantasia dello scrittore si imbizarrisce e, con uno scarto che ha del futuribile, prova a immaginare che i suoi borborigmi possano essere registrati ricorrendo a un macchinario che è né più né meno l’odierno dittafono.

Ora, penso io, il Tamigi e la Senna, padre e madre delle più strepitose scoperte, non saprebbero inventare una macchina con tre buchi, in uno dei quali ficcare una pignatta d’acqua, nel secondo gittare quattro brani di camicie vecchie e all’ultimo applicare la bocca come si fa nell’occhio del mondo nuovo, e lì dire e dire sin che vi fosse fiato; e intanto la macchina, per ruote, per cilindri, per stantuffi, valvole, spire, seghette e che so io, fabbricasse alla sordina una carta cinese e in caratteri ordinari o in cifra vi stampasse ad un tempo quello che le rimbomba nel ventre? Diamine che il vapore, *factotum* della moderna industria, non sapesse riuscire in quest’ultimo sforzo! Costrutta la macchina, che io chiamerei *Ti-postenolografia*...

Geniaccio d’un Belli, a Roma forse no, ma nella sua amata Milano gli avrebbero brevettato l’idea!

Con la bizzarra digressione siamo giunti alla fine della seconda colonna: non ne resta che una terza, piuttosto scarsa, a disposizione per riferire dello spettacolo, l’opera *I fidanzati* su testo di Domenico Gilardoni per la musica di Giovanni Pacini. E qui lo svagato recensore, simulando un qualche sforzo nel recuperare i giudizi che nel suo monologare era andato sciorinando tra sé e sé, rientra finalmente nell’orbita della recensione, soffermandosi con divertita *nonchalance* sugli interpreti, sulla musica di Pacini e, in particolare, sul libretto di Gilardoni: al quale non perdona l’espressione «trilunar lamento» «parendomi – egli dice – comodamente traducibile in “lamento trimestrale” nella parte di un creditore di pigioni arretrate».

La novità di questo articolo si inserisce, in qualche modo annunciandola, in una stagione creativa tutta caratterizzata da uno strepitoso sperimentalismo: nei fascicoli del 1836 compariranno, tra gli altri, quello

scatenato *divertissement* intitolato *Una storia encefalica*, sorta di apologo mutuato da quello di Menenio Agrippa: Belli vi sprigiona la sua sbrigliata fantasia nell'immaginare una storia ambientata nientemeno che in un enorme cervello, protagonisti due fratelli, Encefalo e Parencefalo, tra i quali non tarda a scoppiare un conflitto; donde una fantasmagorica vicenda, tutta giocata su una terminologia che direi di stampo "gaddiano": la reggia si chiama "Teschio", il territorio "Cranio", alcuni degli abitanti hanno nomi corporei come "Stomaco", "Bassoventre" e via delirando.

Il vertice di questa maniera brillante si raggiunge con la famosa *Cicalata del Ciarlato*, che una postilla dell'autore fa risalire al Carnevale del 1828; ma analoga se non superiore fortuna ha avuto un'altra prosa di divertimento o prosa umoristica, la *Vita di Polifemo*.

Ai più tradizionali canoni giornalistici sembra tornare il secondo degli scritti di questo fascicolo, dedicato ad una esecuzione del *Furioso all'isola di S. Domingo*, libretto di Ferretti per la musica di Donizetti. Ma anche qui sono da segnalare alcune novità. La prima riguarda il protagonista dell'opera, il baritono Filippo Colini, acclamato in questo ruolo; Belli si unisce a questa positiva ammirazione, ma lo fa in modo del tutto originale, soffermandosi cioè sull'attore piuttosto che sul cantante; bastino, estrapolate dall'intera colonna che gli dedica, queste parole: «Energico egli nel furore, soave ne' gemiti quanto flebil colomba, penetrato nella calma della miseria del suo stato, si animava, languiva, piangeva, e, impadronitosi dei nostri affetti, ci associava a tutti i suoi patimenti». Ancora più rilevante l'altro aspetto di questo scritto: si trattava pur sempre di un melodramma su libretto scritto dal suo grande amico e, in quanto direttore del periodico, committente dell'articolo. Ciò nonostante, l'onestà intellettuale di Belli non esita a stroncare alcuni cantanti fra i comprimari, né salva i cori dell'opera, cui riserva per carità di patria la citazione «Non ragioniam di lor, ma guarda e passa». Esempio, voglio dire, di professionalità che non si piega ai vincoli dell'amicizia, destinati – nello specifico – a diventare legami parentali.

Se pur breve, l'esperienza di recensore di Belli aggiunge un altro significativo tassello alla sua complessiva produzione: egli passa con mano sicura dal teatro di prosa al melodramma e quale che sia lo schema letterario cui ricorre, vi innesta sempre elementi innovativi: lo abbiamo visto nei sonetti encomiastici, che rivaluta inserendovi intuizioni critiche, ma anche nei tradizionali scritti oggi diremmo di terza pagina si segnala soprattutto per la disinvoltura con cui maneggia le formule giornalistiche, contaminando gli stili: dalle puntuali recensioni alla prosa

d'invenzione. Negli articoli sul melodramma, in un'epoca in cui si esaltava la vocalità, egli va in controtendenza, apprezzando la vocazione attoriale degli interpreti: mi vengono in mente quelle parole che Tosca rivolge a Cavaradossi in procinto di essere fucilato sulla piattaforma di Castel Sant'Angelo: gli raccomanda, cadendo, di non farsi male e aggiunge: «Con scenica scienza io saprei la movenza». Ecco: Belli privilegia nei cantanti la «scenica scienza», anticipando quella visione che nel Novecento ha raggiunto la più compiuta espressione nel caso Callas, e cioè la rivalutazione del cantante-attore.

In tutti questi testi scorre uno sperimentalismo strutturale e linguistico che fa lo sgambetto all'Ottocento, prefigurando futuri scenari letterari; e qui citare Gadda, Laurence Sterne e E.T.A. Hoffman non sembri azzardato.

Se non temessi di risultare banale, la seconda sezione del mio intervento, quella dedicata al Belli censore, la intitolerei *Chi di spada ferisce...*, con quel che segue. Sì, perché una recensione firmata da Belli fu bocciata dalla censura e quindi non pubblicata su «Lo Spigolatore». Tra i manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma c'è infatti un testo di recensione sul cui retro è annotato: «Al Signor Giacomo Ferretti. Non può assolutamente il Maestro del S. Palazzo ammettere i due articoli qui inseriti per alcune gravi ragioni, onde etc.». Uno dei due scritti censurati era la recensione al melodramma *Giulietta ossia la fanciulla abbandonata*, su libretto dello stesso Ferretti e musica di Pasquale Guglielmo, opera rappresentata al Valle e al Capranica nel Carnevale del 1836. Non ho potuto appurare le ragioni addotte dalla censura: l'annotazione autografa del censore, apposta sulla minuta dello scritto di Belli, si ferma infatti alla parola etc; né aiuta a comprendere le ragioni censorie la lettura oggettiva della recensione belliana. Per comprendere il motivo di tale bocciatura ho fatto ricorso alla Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, che conserva una buona collezione di libretti: e lì ho trovato il libretto di *Giulietta ossia la fanciulla abbandonata*. La lettura di questo testo offre qualche elemento per comprendere la bocciatura censoria: nello scritto introduttivo Ferretti specifica anzitutto che egli ha desunto il libretto da un dramma di una certa Sofia Gay, intitolato *Maria o la povera figlia*, già da lui tradotto in italiano e recitato dalla stessa Compagnia Mascherpa di cui era prima donna la Bettini.

Nell'antefatto della vicenda un nobile cavaliere, colonnello di cavalleria, si innamora di una «oscura giovane» «nata in ignobil cuna» e la mette incinta, abbandonando poi la bimba frutto del peccato; incontriamo la trovatella, Giulietta, sedici anni dopo, ospite di una buona famiglia

che decide di lasciare perché si è innamorata, riamata, del nipote dell'ignoto suo padre; la giovane non vuole compromettere l'innamorato in un rapporto che i genitori del giovane non approverebbero, tanta è la distanza sociale fra il nobile Carlo e la povera Giulietta, figlia di ignoti. Vi risparmio la serie di peripezie che conduce all'immancabile lieto fine. La *pruderie* del censore sarà stata turbata da almeno due elementi: anzitutto l'antefatto, con la nascita della trovatella, frutto di un rapporto disdicevole fra un nobile e una ragazza di umili condizioni; e anche il lieto fine, con quel matrimonio fra Giulietta e il nipote di suo padre, ha le caratteristiche se non di un vero e proprio incesto, certo di una *mésalliance*, per dirlo alla francese. Insomma non mancavano gli elementi che, nell'ottica retriva della censura, portarono alla bocciatura della recensione di Belli.

Questa citazione mi serve da ponte, come ho detto, per accennare ai giudizi di censura firmati da Belli: non affronterò qui il problema di merito, e cioè come si colloca questa singolare stagione censoria di Belli nell'ambito della sua produzione letteraria e della sua biografia: problema sul quale esiste una ricca letteratura critica che a partire dai superati e datatissimi giudizi di Gnoli e di Morandi, giunge all'ampio saggio di Luisa Rivelli, apparso sulla «Rassegna storica del Risorgimento» nell'aprile-giugno 1923, saggio conclusivo ed esauriente, al quale del resto si rifanno tutti gli studiosi di Belli, a partire da Orioli.³ Mi limiterò ad accennare che questi giudizi di censura colgono il sessantaduenne Belli in una fase della sua vita caratterizzata da un ripiegamento esistenziale volto al pessimismo e al timore quasi fobico delle novità: quel Belli che aveva alle spalle la morte della moglie, un drammatico crollo delle condizioni economiche, la preoccupazione ossessiva di assicurare al figlio una degna sistemazione, il trauma provato per i fatti del 1848 e del 1849, cui era poi seguita la morte dell'amato Ferretti e infine l'abbandono fin dal marzo 1847 della musa romanesca. Questi i fatti, partendo dai quali le scuole di pensiero si sono esercitate in vario modo, nel tentativo di valutare con opposte argomentazioni la svolta conformistica che caratterizza i giudizi di censura di Belli: argomento che in questa sede mi limito ad accennare.

Questi "voti", come allora si chiamavano, riportati in appendice al saggio della Rivelli e antologizzati da Orioli, sono undici giudizi, tutti relativi a farse o drammi da rappresentare a Roma, fra cui due del famoso

3. G.G. BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 399-417.

Scribe. Trattandosi per la maggior parte di opere scomparse dal repertorio, mi soffermerò sui casi più eclatanti che riguardano il *Macbeth* di Shakespeare, il *Mosè* di Rossini e il *Rigoletto*, qui citato nel diverso titolo di *Viscardello*.

Non occorre essere esperti di storia del teatro per sapere che in Italia, e quindi anche a Roma, i drammi di Shakespeare circolarono per molto tempo in traduzioni approssimative, talora ricavate da traduzioni francesi, versioni che quasi sempre ammorbidivano gli originali: un'attenuazione che risulta presente anche nella traduzione cui mise mano nella seconda metà dell'Ottocento il patriota e letterato italiano Carlo Rusconi (1819-1889), che per la prima volta affrontava tutto il teatro di Shakespeare proponendone una traduzione integrale condotta sull'originale. Non sorprende quindi che nella sua stroncatura Belli faccia riferimento – cito dal suo testo – a «tutte le modificazioni introdotte per menomarne l'atroce e l'odioso che vi campeggia». Nel suo zelo censorio, Belli finisce per ignorare che in fondo anche il *Macbeth* è un dramma morale; egli è tutto preoccupato di segnalare l'insidia insita negli omicidi compiuti da Macbeth in quanto rivolti contro esponenti dell'autorità costituita: è il regicidio ai danni del re Duncano, una scena da cui discendono tutti i successivi misfatti compiuti dal protagonista, che gli fa bollare il dramma. Scrive Belli: Duncano «resterà sempre un benigno Signore tradito nella santità dell'ospizio e sgozzato da uno sleale soggetto per sola ambizione di dominio». Questo omicidio perpetrato ai danni del potere legittimo è «un atto di malaugurato esempio in ogni tempo, ma specialmente al di d'oggi». Non attenua il suo giudizio la circostanza che fuori di Roma e dello Stato pontificio il «fiero dramma» sia rappresentato, né che esso sia «tollerato in musica», con chiaro riferimento all'omonimo melodramma verdiano che circolava dal 1847 e che era stato rappresentato anche a Roma: ricordo tra gli altri l'annotazione del principe Chigi nel suo diario, ove, alla data del 10 gennaio 1849 si legge: «Questa sera all'Argentina è stato posto in scena il *Macbeth* del Maestro Verdi, che si trova in Roma. L'opera ebbe un incontro grandissimo e il Maestro Verdi fu chiamato più volte sulla scena per ricevere gli applausi». Il giudizio di censura di Belli è datato gennaio 1853, quindi è chiaro il riferimento all'opera di Verdi: ma qui Belli inserisce un distinguo, perché – egli scrive – molta distanza intercorre «fra la parola cantata, in cui la maggiore attenzione dell'uditorio va assorbita dalle armonie, e la parola declamata che rendesi alle menti ed ai cuori nuda e non distratta ministra della evidenza del fatto».

Analogo scrupolo di «morale politica» risulta espresso nel caso del

Mosè di Rossini: qui Belli è più realista del re, perché si spinge fino a rimproverare alla superiore censura politica – che evidentemente aveva dato il nulla osta alla rappresentazione – di aver sottovalutato il carattere eversivo di alcune frasi nel coro di introduzione della prima scena e nel recitativo che conclude la seconda scena; frasi, scrive Belli, «offensive alla Sovranità ed esprimenti concetti di libertà astratta», tanto più pericolose e foriere di «fastidiose conseguenze» in quanto inserite nel «primo ingresso dell'opera, a cui più sveglia e digiuna si rivolge e si applica la mente dell'uditorio».

Vengo infine a Verdi e al suo *Rigoletto* alias *Viscardello*. L'opera era temuta dai governanti dello Stato pontificio dopo che il cardinale Vannicelli, arcivescovo di Ferrara, aveva inviato al ministro dell'Interno a Roma, monsignor Savelli, un dispaccio col quale lo metteva in guardia sulla sconvenienza della rappresentazione, indicando come nel libretto del Piave ci fossero «adulteri, ratti, assassini ed immoralità di ogni sorta». Il Vannicelli informava che *Viscardello* avrebbe dovuto rappresentarsi al Teatro Comunale di Ferrara, dopo la *Luisa Miller* che aveva aperto la stagione; ma l'arcivescovo aveva fatto sostituire *Rigoletto* con *I Lombardi alla prima Crociata*. La segnalazione del cardinale non valse ad impedire che *Viscardello* venisse rappresentato a Roma, ma sembra con le modifiche suggerite appunto dal Belli.

Il giudizio di censura di Belli, redatto nell'agosto 1853, arrivava dopo ben due anni dalle rappresentazioni che se ne erano date all'Argentina nell'autunno del 1851; e già in quell'occasione la censura era pesantemente intervenuta, modificando anzitutto i nomi dei protagonisti, a cominciare dall'infelice Rigoletto, divenuto appunto Viscardello; la scena era stata spostata a Boston, con la conseguente anglicizzazione onomastica (Duca di Nottingham invece di Duca di Mantova) e così via. Non meno gravi furono i tagli o le modifiche al testo del libretto di Francesco Maria Piave; ne cito alcuni, mettendo a raffronto la versione originale con la revisione censoria:

<i>Quel vecchio maledivami</i>	= Trema, quel vecchio dissemi
<i>Ella mi fu rapita</i>	= Ella più non rividi
<i>Signor vi guardi Iddio</i>	= Signor, vuol compagnia?

Così modificata, l'opera era stata allora replicata per diverse sere; che bisogno c'era, a due anni di distanza, di infierirvi ulteriormente? Ma Belli alza il tiro: pur consapevole che ormai il melodramma circolava già emendato, s'accanisce sia sulla fonte sia sul testo del Piave; esem-

plari, per la durezza del giudizio, le frasi iniziali del giudizio censorio: «Dal putrido dramma di Vittore Hugo *Le Roi s'amuse*, nel quale vengono in sozza gara di colpe il re di Francia Francesco I e il di lui buffone Triboulet, non potea generarsi che una fetida contraffattura quale è questa sconcezza del *Viscardello* che ci fu già regalata e vuol regalarci ancora. Strana e lacrimevole epoca di corruzione è la nostra!». Ma, ferma restando l'esplicita condanna moralistica del testo, ancora una volta quello che preme allo zelante censore è la segnalazione del potenziale eversivo dal punto di vista politico: che Belli identifica, sono ancora parole sue, «nel brutto vocabolo di *vendetta* che suona malissimo e specialmente oggidì e in bocca di popolani». Movendo da questo assunto, Belli compie quella che oggi chiameremmo un'operazione di "copia e incolla" in ben cinque passi del testo; mi limito a citarvi il più celebre: *Sì vendetta, tremenda vendetta di quest'alma è il solo desio* diventa «Sì, reo fato, alma iniqua, ti aspetta del mio petto ecco il solo desio».

Ovviamente Belli fu grande estimatore di Rossini e di Verdi: e non poteva essere diversamente. Quanto a Rossini, non c'è dubbio che si conobbero, anche se non abbiamo riscontri epistolari, come nel caso di Verdi: ma i lunghi soggiorni di Rossini a Roma, soprattutto in occasione delle prime romane sia del *Barbiere* che della *Cenerentola*, la comune frequentazione del salotto di casa Ferretti, la comune conoscenza con Cesare Sterbini, l'autore del libretto del *Barbiere*, hanno certamente propiziato la loro conoscenza. Comunque non sono pochi gli scritti belliani in cui il poeta romano parla con entusiasmo di Rossini.

Quanto a Verdi, sappiamo che conobbe Belli nel salotto di casa Ferretti, frequentandosi ogni qualvolta il musicista soggiornava a Roma per la messa in scena delle sue opere; e sono noti due episodi che vale la pena di ricordare: il primo risale al 1871, dunque a otto anni di distanza dalla morte di Belli: quell'anno, da Sant'Agata di Villanova, Verdi ordina a un amico romano residente nella città di acquistargli le poesie di Belli. Il secondo risale al 1898, quando Verdi ha compiuto 85 anni: ricevuta dal musicologo Alberto Cametti un'ampia biografia di Jacopo Ferretti, così riscontra il gradito omaggio: «Le sono ben grato di avermi mandato il suo libro su Ferretti. Sono passati molti anni, ma rammento sempre con commozione le ore passate in casa Ferretti, ove trovavo frequentemente Belli! Immagini che conversazioni piacevoli, pungenti e dotte!».

Alle soglie dei novant'anni, Verdi riandava alle visite in casa Ferretti: e fra i tanti personaggi che vi aveva incontrato, ne cita uno solo: Belli.

*Il teatro nello Zibaldone di Belli*¹

DI EMILIO FLAVIANO GIURI

“Zibaldone” è, per definizione, una “mescolanza di cose diverse”; in ambito letterario riguarda l’insieme di carte in cui si annotano notizie, appunti, riflessioni, estratti di letture e via dicendo. A differenza di quello leopardiano, in cui si avvicendano riflessioni personali del poeta in un coerente percorso filosofico e letterario, lo *Zibaldone* di Belli non solo è caratterizzato dalla quasi totale assenza di notazioni originali dell’autore, ma si distingue anche per la mancanza di organicità. Gli appunti, infatti, distribuiti su ben 2750 carte, si susseguono spesso senza alcun criterio e non sono disposti in ordine cronologico: si tratta principalmente di estratti da opere lette (tra le altre la *Commedia* di Dante, i *Canti* di Leopardi, i *Promessi sposi* di Manzoni, di cui Belli propone indici tematici), sintesi di articoli di giornale e indici per argomenti di opere o periodici consultati dallo scrittore. Nonostante il materiale raccolto dall’autore si collochi cronologicamente tra il 1809 e il 1853, l’inizio e la fine della stesura sistematica dell’opera vanno datati molto probabilmente tra il 1823 e il 1846.

Lo *Zibaldone* belliano è dunque innanzitutto uno strumento di lavoro, un laboratorio attraverso il quale passavano le letture e le rifles-

1. Questo contributo prende le mosse dalla tesi di laurea cui sto lavorando per la cattedra di Letteratura italiana del prof. Carmine Chiodo, dell’Università di Roma II Tor Vergata, correlatore il prof. Marcello Teodonio. Guida fondamentale per lo studio è il volume di S. LITAZI, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2004.

sioni del poeta; ma doveva avere, nelle intenzioni dello scrittore, anche la funzione di supporto didattico nell'istruzione e nell'educazione del figlio Ciro. Nel contempo, queste carte ci restituiscono l'immagine di Belli come uomo di ampia cultura e di interessi estremamente vasti: gli argomenti spaziano infatti dalla letteratura alla fisica, dalla storia alla chimica, dalla filosofia alla geometria, e altro ancora, e ci permettono di ricostruire molti dei percorsi intellettuali che hanno condotto all'esperienza straordinaria dei sonetti.

Le voci che riguardano specificamente il teatro sono 27; di queste diamo qui di seguito collocazione (volume dello *Zibaldone*, numero dell'articolo, carte di riferimento; a partire dal volume ottavo gli articoli non sono più segnati da numero progressivo) e una sommaria indicazione del contenuto:

I, 93, c. 25r.

Ritaglio di giornale datato giugno 1817, con la notizia della morte nel teatro di Leeds dell'attore inglese Cummins, avvenuta durante una rappresentazione della tragedia *Giovanna Shore*, di Nicholas Rowe.

I, 161-168, cc. 41v-44r.

Citazioni dall'opera *Lettres à Emilie sur la mythologie* di Charles-Albert Demoustier, con notizie sull'autore.²

I, 606, c. 138r.

Citazione della commedia di Voltaire *Nanine*.

I, 921-928, cc. 205 r.-209 v.

Indice delle opere di Molière, tomi sei, Amsterdam e Lipsia, presso Arksee e Merkus, 1764; nota di possesso: «opera di mia proprietà».

II, 1147-1154, cc. 99r.-115v.

Articolo di Francesco Salfi estratto dalla «Revue Encyclopédique. Tome II – 1828 (38^e de la collection), 113.me livraison, Mai – 1828», con notizie sulla vita e le opere di Francesco Milizia, in particolare il *Traité du théâtre*.

II, 1154, c.115v.

In questo medesimo ultimo articolo tratto dalla «Révue Encyclopédi-

2. Seguono molte altre notizie su Demoustier agli art. 542, c. 124r. e v.; 543, cc. 125r.-126v.; 544, c. 127r. e v.

que» si fa riferimento alla tragedia *La Vestale*, per cui fu esiliato da Roma per alcuni mesi l'autore, Pietro Sterbini, rientrato dopo che il cardinal vicario del pontefice Leone XII, Giacinto Zurla, ne ottenne l'assoluzione.

III, 1155, c. 31v.

Estratto dalle note del *Balduino*, tragedia di Gabriello Sperduti, sul cosiddetto combattimento giudiziario o giudizio di Dio.

III, 1735, c. 115v.

Indice per nomi e argomenti estratti dall'*Aiace*, tragedia di Ugo Foscolo.

IV, 2320, c. 205v.

Estratto dal Giornale di Firenze l'«Antologia», n. 110, febbraio 1830, anno X, volume XXVII. Proposta di Niccolò Tommaseo per un «ricettario tragico», utile a confezionare le opere teatrali italiane, definite uniformi, inverosimili e copiate l'una dall'altra.

IV, 2398-2399, c. 257v.-258v.

Estratti dall'opera *Delphine* di Madame de Staël-Holstein: è trascritta la prefazione con riflessioni sul romanzo, sull'ispirazione e lo stile, e su diversi autori (Voltaire, Racine, Shakespeare, Corneille, Fénelon, Bossuet e Pascal).

IV, 2399, c. 258v.

Citazione in francese tratta da *The Merchant of Venice* di Shakespeare.

V, 2786, c. 121v.

Estratto dalla «Gazzetta di Firenze», 8 marzo 1827, n. 29: concessione, da parte del re di Spagna Ferdinando VII, di una pensione all'attore drammatico Antonio Guzmán, nonostante questi avesse parteggiato per il governo costituzionale.

V, 2793, c. 124r.

Talento mimico di Roscio, che traduceva in gesti i periodi di Cicero.

V, 2805, c. 132r. e v.

Estratto dal «Diario di Roma» del 15 marzo 1828: crollo del teatro londinese di New-Brunswick.

VI, 3727-3729, c. 221v.

Citazioni dalla tragedia *Alfredo il Grande*, di Giovan Battista Marsuzi.

VI, 3768-3779, c. 245r.-248r.

Estratto dal romanzo *La monaca di Monza storia del secolo XVII* di Giovanni Rosini (notazioni su diversi autori, tra cui Tasso e Ariosto); notizia sulla rappresentazione della commedia *L'assiuolo* di Giovan Maria Cecchi (all'art. 3779, c. 248r.).

VII, 3946, c. 47v.

Note tratte dalla tragedia *Antonio Foscarini* di Giovan Battista Niccolini, con riferimenti alla tragedia *Marino Faliero* di Lord Byron, alle *Coefore* di Eschilo e all'*Elettra* di Sofocle.

VII, 4046, c. 104r.

Citazioni da Plauto (*Miles gloriosus*) e Guarini (*Pastor fido*).

VII, 4112, c. 121r.

Estratto dalla «Gazzetta di Genova», 18 aprile 1827, n. 31: dimensioni del teatro che si sta costruendo a Genova.

VII, 4169, c. 132v., 24 marzo 1827, n. 24

Estratto dalla «Gazzetta di Genova», 18 aprile 1827, n. 31: progetto di costruzione di un nuovo teatro a Lione.

VII, 4229, c. 151r.

Notizie sulla tragedia improvvisata da Tommaso Sgricci il 25 aprile 1824 nel teatro Louvois di Parigi, sulla morte di Carlo I. Riferimento alla *Collezione teatrale* di Angiolo Ajani.

VII, 4398, c. 190r.

Riferimento a una battuta di Brighella nella commedia di Goldoni *La madre amorosa*.

IX, c. 109r.

«Goldoni, Goethe, Duval e Rosini scrissero/ drammi sopra *Torquato Tasso*».

IX, c. 109r.

«Paragone tra *Corneille* e *Racine*». Dal francese, senza altra indicazione.

IX, c. 112r.

«*Sheridan* (Riccardo Brinsley) *irlandese*. Vedi la sua biografia nelle notizie storico-critiche che seguono la di lui commedia intitolata *la scuola della Maldicenza*, nell'*Anno teatrale*. collez.° &. anno II, tomo III = Venezia 1805, presso Ant.° Rosa».

IX, c. 112v.

Delle tragedie greche (vedi «Oniologia», giornale perugino, fascicolo 7° Gennaio 1834).

IX, c. 182v.

Indici degli argomenti del *Giulio Cesare*, «tragedia di *Shakespeare* varata in italiano da *Ignazio Vallotta* (Firenze=Piatti=1829)», e dell'*Otello*, «tragedia del sudd.° = (med.° stamperia=1830.)». Nota di possesso: «Opera di proprietà di GGB».

Come facilmente si può desumere, gli articoli vanno dalla citazione di autori fondamentali per il teatro di ogni tempo e in ogni lingua (su tutti Shakespeare e Molière, ma anche Eschilo, Sofocle, Plauto, Corneille, Racine, Byron, Goldoni, Foscolo) e di autori contemporanei a Belli (Demoustier, Salfi, Milizia, Rosini, Niccolini, Marsuzi), alla citazione di episodi tipici del mondo del teatro (ad esempio la morte tragica e spettacolare dell'attore mentre recita) e di aspetti tecnici degli spazi teatrali, come le dimensioni e i progetti (e questa attenzione ai dati materiali è peraltro una costante dello *Zibaldone*).

Dunque anche rispetto al teatro lo *Zibaldone* di Belli mette in luce interessi compositi non riconducibili a chiavi di interpretazione generali, ma legati piuttosto alla complessità e alla ricchezza – che può apparire disordinata e quasi onnivora – delle letture che il poeta svolgeva; solo in pochi casi, come vedremo, la sua attenzione si fa più disciplinata e metodica.

Fra tutto questo materiale spicca il grande lavoro che egli compie sulle opere di Molière: e cioè una precisa, approfondita, sistematica e meticolosa indicizzazione degli argomenti per un totale di circa duecento voci; indicizzazione che segue criteri molteplici: contenuto (ad esempio le voci: *Morte*, *Cortegiani*, *Gelosia*, *Amore*, o anche *Moda dell'unghe lunghe*, *Giuoco de' fanciulli alla fossetta*, *Canzone per bere*); citazione di altri autori (Racine, Quinault, Corneille, La Fontaine), di personaggi storici (Richelieu, Luigi XIV, Colbert), di attori; questioni stilistiche e linguistiche (*Ortografia e pronunzia della lingua francese an-*

tica; Poesia, versi alessandrini, comedia, prosa, comporre, Pedantismo, purismo); curiosità (*Toletta, Galanteria, Spirito di conversazione in Francia*), espressioni particolari, citazione di brani.

Come si vede da questa sia pur breve antologizzazione, ancora una volta ci si trova di fronte a una specie di enciclopedia delle possibili chiavi di lettura dei testi che – cosa da sottolineare – soprattutto se di sua proprietà, Belli compulsava con particolare scrupolosità.

Gli altri grandissimi autori di teatro menzionati sono Shakespeare, Corneille e Racine.

Di Shakespeare Belli cura gli indici degli argomenti del *Giulio Cesare* e dell'*Otello*, anche in questo caso aggiungendo la nota di possesso «Opera di proprietà di GGB».

Giulio Cesare. Shakspeare. 23 Aprile 1564. Guanti. Satira Teatro Stratford Gelso. 23 Aprile 1616. Amicizia Aquile Ligario Pinguedine Fisiognomia Cassio Musica Cesare Sordità Ambizione Umiltà Morale Giuramento Sacerdoti Superbia Stella polare Genio Augurii Corona Epilessia Tragedia (drammatica) *Otello*. Fazzoletto Tela. Morale Donne Vino Malie.

Del *The Merchant of Venice* trascrive una sola battuta: «L'ame qui repousse la *musique est pleine de trahison & de perfidie* (Shakespeare)» («L'anima che respinge la musica è piena/ di tradimento e di perfidia»).

Su Corneille e Racine Belli riporta un paragone importante, che pare in qualche modo segnalare le possibili interpretazioni dei testi dei due autori, ma al tempo stesso può suggerire la complessità degli ambiti di cui la letteratura deve farsi carico. La citazione è da fonte non specificata da Belli (vol. IX, c 11v.).

Paragone fra Corneille e Racine. Corneille ci assoggetta a' suoi caratteri e alle sue idee, Racine si conforma alle nostre: quegli dipinge gli uomini come dovrebbero essere, questi come sono. Il primo ha più cose che tu ammiri e debba anche imitare; il secondo più cose che riconosci negli altri e che trovi in te stesso. L'uno innalza, sorprende, signoreggia, ammaestra; l'altro piace, scuote, commove e s'insinua. Quanto v'ha di più bello, nobile ed imperioso nella ragione è maneggiato dal primo, e dall'altro quanto di più lusinghiero e delicato nella passione. In quello ci sono delle massime, delle regole e dei precetti; in questo del gusto e dei sentimenti. Sei più occupato nelle tragedie di Corneille; più scosso ed intenerito in quelle di Racine. Corneille è più morale; Racine più naturale. L'uno sembra seguace di Sofocle, e l'altro d'Euripide (Dal francese).

Degli altri materiali si propone un'antologia che vuole evidenziare l'eterogeneità degli interessi del Nostro.

La prima notizia di argomento teatrale presente nello *Zibaldone*, una presenza quasi obbligata peraltro per chiunque si interessi di teatro, riguarda il racconto della morte, particolarmente drammatica, dell'attore in scena.

Morte straordinaria.

Il giorno 20 di questo mese si rappresentò sul teatro di Leeds la bella tragedia *Giovanna Shore*. Il celebre Cummins faceva la parte di Dumante. Questo attore, già in età avanzata, aveva in tutto il corso della rappresentazione mostrato tutto il calore, e l'energia di un'anima altamente appassionata: giunto al fine delle seguenti parole, che egli pronunziò col più patetico accento: *Ospiti celesti, fatemi voi testimonianza, che io gli perdono con tutto il cuore, che prego il Cielo di perdonar loro, così possa egli perdonarmi nell'ultimo istante della mia vita...* cadde sulla scena, e spirò. Questo terribil caso eccitò la più viva commozione in tutti gli astanti. Il teatro venne subito chiuso. (The Courier.)

Ecco poi altre informazioni che segnalano l'attenzione di Belli per questioni molto concrete:

Il 28 febbraio 1828 rovinò a Londra il teatro New-Brunswick schiacciando più di 150 persone per la maggior parte operai addetti al teatro. Mentre il teatro cadde si stava provando un dramma. Si crede la caduta prodotta dal soverchio peso del tetto di ferro con che quella fabbrica era coperta, senza avere sufficiente spessezza di muri maestri. Le carrozze e i cavalli che passavano in quel momento per la via furono schiacciati: e due case dirimpetto rovesciate.

Ecco le dimensioni principali del teatro di Genova che si sta attualmente fabbricando: Periferia della sala, non compresi i due palchi del proscenio, metri 54. Lunghezza della platea metri 21,30: sua maggiore lunghezza m. 18,30. Palcoscenico lunghezza metri 35,50, larghezza 32,50. Il teatro avrà cinque ordini di palchi, oltre il loggione. Ogni ordine è ripartito in 33 palchi, ciascuno de' quali, meno quello della corona, ha un metro e mezzo di larghezza.

A Lione si costruirà un nuovo teatro, il quale alla spesa che vi si farà deve riuscire magnifico. Le aggiudicazioni de' lavori ascendono a 1.115.786 franchi; e, compresa la spesa della compera degli antichi edifici da demolirsi, si aumenterà a 3,300,000 franchi.

Passando ai contemporanei, Belli dedica particolare attenzione a Francesco Milizia (intellettuale multiforme: filosofo, critico letterario e

teatrale, polemista, vissuto tra il 1725 e il 1798), sul quale scrive un lungo articolo, che segnala ancora una volta la complessità delle sue chiavi di lettura, stavolta poi davvero tutte interne alle contraddizioni della cultura di Roma. Di Milizia viene anzitutto tracciata una biografia: si legge: «Lo studio della filosofia gli aveva ispirato questo spirito d'indipendenza che apportò presto nella critica» e che lo portò presto ad attaccare «senza riguardo tutti quelli che godevano di una reputazione assicurata; e indignato contro la quantità di artisti mediocri, finì spesso per maltrattare quegli stessi che avevano diritto ai suoi riguardi». Milizia, aggiunge Belli, «scrisse anche un *Trattato del teatro* (Rome 1772), nel quale si pronunciò contro la forma e il piano seguiti nella costruzione dei teatri moderni, e contro la direzione immorale data a quel genere di piacere. Qualche opinione singolare, e più ancora qualche verità non piacquero agli architetti e ai teologi. Questi, più potenti degli altri, fecero vietare l'opera e confiscare gli esemplari».

Il punto più alto della polemica di Milizia è nella sua successiva opera *Principii di architettura civile* (1781), nella quale scrive Belli: «L'autore ricerca qui i veri principi che devono servire da regole nelle arti, e combatte tutti questi precetti pedanteschi che li hanno molto spesso rimpiazzati. Gli artisti abitudinari non cessavano di opporre alla sua critica illuminata l'esempio dei loro maestri, e qualche volta le loro ingiurie. Milizia perse la pazienza», e pubblicò *Roma delle belle arti del disegno* (1787), dove l'autore – sono sempre parole di Belli – «attaccò non solo i pedanti, ma anche la gente superstiziosa e i cortigiani: era abbastanza perché l'opera fu proibita, come il suo *Trattato del teatro*».

L'ultima notazione dello *Zibaldone* su Milizia è poi particolarmente importante e completa il quadro. Scrive Belli che tra le carte di Milizia trovate dopo la sua morte c'è una serie di lettere

che tracciano una specie di giornale di quello che c'era di più notevole a Roma durante quell'epoca, e attestano qual'è il modo di pensare dell'autore in mezzo ai Romani. Lui scrisse senza paura della santa inquisizione: autori, preti, monaci cardinali, papa; e specialmente i gesuiti, tutti sono esposti ai tratti più piccanti del suo spirito. Aveva scelto Voltaire come modello; e benché sia rimasto a una grande distanza da lui, prova perlomeno che tutti gli italiani sono lontani dall'averne per i monaci questa predilezione che vari stranieri gli hanno attribuito.

Citeremo qualche tratto delle sue lettere per dare un'idea della natura del suo spirito. «Roma è gravemente occupata dalle puerilità della sua Arcadia. Questa accademia di futilità e di verbosità fa qui più rumore che altrove le più utili accademie di scienze. Gli Arcadi sono tutti in sta-

to di guerra: preti, cardinali, lo stesso papa, vi prendono parte (e l'Elena di questa guerra è stata la famosa Corilla Olimpica.) Questa pastora di 50 anni, continua l'autore, aspira a l'onore di essere incoronata, là dove fu incoronato Petrarca, e dove Galileo fu condannato dal Santo Uffizio.

Come si vede, si trovano in questa annotazione alcune convinzioni profonde di Belli, del Belli autore dei sonetti: la critica feroce alla cultura romana a lui contemporanea, la scelta per una cultura laica e di servizio nei confronti della società, la forte polemica nei confronti del principio di autorità.

Analoga attenzione alle contraddizioni della cultura contemporanea leggiamo in questo passo che affronta con bell'umorismo la scrittura teatrale di quegli anni, rilevandone le insopportabili banalità. La citazione è tratta da un intervento di Niccolò Tommaseo:

Il suddetto, nell'esaminare la somigliante fisionomia del *Briamonte Tiepolo* tragedia di Felice Vicino, e del *Pandolfo Colenuccio* tragedia di Felice Scifoni, benché di soggetto tanto diverso, sentenza che ciò è in oggi in Italia difetto di sistema che di sua mano conduce alla uniformità, alla inverisimiglianza ed al plagio. E tanto è provata la cosa che a norma de' principianti potrebbesi compilare un *ricettario tragico*, infallibile quanto una ordinazione farmaceutica. Il primo atto dato alla esposizione; i seguenti pieni di que' fatti che si fanno seguire il giorno della catastrofe, e che sono avvenuti chi sa quanto tempo prima: poi un incrociamiento d'amori d'invenzione; poi la vittima sempre perfetta, e il nemico sempre detestabile; poi gli effetti lardellati di brave sentenze; infine pochi personaggi e molti anacronismi: mettete insieme tutte queste cose, stacciatele, manipolatele bene; e quel che riesce, sarà una tragedia nelle forme, che vivrà finché potrà, come potrà, e dove potrà. (Ib., pag.^a 125).

Della tragedia *La Vestale* di Pietro Sterbini, Belli ricorda l'episodio del giudizio di Dio, che così presenta:

Il combattimento giudiziario (giudizio di Dio) aveva luogo in tutte le cause criminali in cui si fosse trattato della perdita della vita, d'un membro del corpo; e anche nelle cause civili in alcuni determinati casi. Esso si eseguiva nelle cause criminali dall'accusato e dall'accusatore personalmente. Le donne, gli uomini mutilati, infermi, o di un'età maggiore di anni 60, avevan dritto di scegliere un campione. La morte e l'infamia seguiva sempre l'accusato e l'accusatore, o il campione, che fosse rimasto soccombente nel Campo chiuso. I combattenti dovevano giurare di pugnare da franchi nemici non usando altre armi che la lan-

cia o la spada scelta nella disfida; né invocando spiriti maligni per ottenere vittoria con sortilegi.

Anche in questo caso dunque pare proprio che la lettura del testo abbia condotto il Nostro a riflessioni di carattere civile, in questo caso giuridico, all'interno cioè di quella riflessione sulla giustizia così centrale nella cultura illuministica europea e italiana.

Tommaso Sgricci è ricordato in una citazione peraltro non particolarmente significativa, come leggiamo:

Il 25 Aprile 1824 Tommaso Sgricci improvvisò a Parigi nel teatro Louvois la tregedia sulla morte di Carlo I d'Inghilterra. Vedine la stampa fattane a Parigi presso il soccorso della stenografia; ove è una relazione dell'improvviso, e una bella lettera diretta il 26 dallo Sgricci a C. Lacrestelle. Parte di queste cose trovasi eziandio nella raccolta ossia Collezione Teatrale fatta nel 1828 da Angiolo Ajani: tomo 9.^o

Tommaso Sgricci (Castiglion Fiorentino, 1789-Arezzo, 1836) fu uno dei più importanti improvvisatori del suo tempo. Dal 1813 in poi visse in giro per l'Italia (dal 1819, dopo essere stato allontanato da Roma, anche all'estero, soprattutto a Parigi), dando spettacoli nei teatri. Qui si faceva proporre un tema dal pubblico e, su quel tema, componeva su due piedi un sonetto, un'ode, addirittura una tragedia completa, aggiungendo in quest'ultimo caso, a volte, il tocco teatrale di svenire per lo sforzo mentale appena raggiunta la fine.

Nelle sue *performances* Sgricci snocciolava versi, non in rima, a velocità mozzafiato, con un virtuosismo che da un lato sbalordiva il pubblico e dall'altro impediva di soffermarsi a valutarne la qualità poetica, come lamentò nel 1816 Pietro Giordani in uno scritto contro la moda degli improvvisatori.

Poeti contemporanei e ben più dotati infatti, come Foscolo e Manzoni, non ottennero mai gli onori che piovvero su Sgricci, che giunse perfino a mietere allori in Francia. La sua fama fu altrettanto vasta anche per quello che riguardava la sua omosessualità, che visse con la massima spudoratezza, facendo poco (o comunque non abbastanza) per tenerla segreta e pagando spesso per gli scandali che essa provocò. Tommaso Sgricci fu senza alcun dubbio, all'inizio del secolo XIX, il "sodomita" più celebre d'Italia, tanto che nessun altro suo contemporaneo può vantare un così ampio elenco di testimonianze sulla propria omosessualità.

A Roma Sgricci era arrivato nel 1816, e anche qui la sua fama era di-

ventata immensa, tanto che stava per essere laureato poeta in Campidoglio: ma la condotta di vita corrotta gli valse, nel 1819, l'espulsione dalla città. Contro di lui scrissero Giuseppe Giusti e Giovanni Giraud, il quale compose anche un feroce e divertente epigramma: «Batillo, il tragico/ dai falsi allori,/ stuprando Apolline,/ a posteriori/ le inimitabili/ sacre eminenze/ lo rincararono/ fino a Firenze».

Tra le testimonianze che ricordano l'omosessualità di Sgricci troviamo anche quella di Belli nel sonetto 1583, *Er cardinale solomito*, presenza che va segnalata perché modestissima per quantità:

1583 *Er Cardinale solomito*

Bhadi, Eminenza. Iddio sto perzichino
nu lo vò un corno: Iddio è un cane grosso
che un giorno o ll'antro pò arrivavve all'osso
e ddavve er gusto de strillà Ccaino.

Lui ve sopporterà, ssor prete rosso,
un anno, dua, tre, cquattro, ccinque, inzino
che jje zzompi la mosca sur nasino
eppoi ve striggnerà lli panni addosso.

Dio fa ccampana e ccapoccella, e vvede
e ssente tutto, e cce n'ha ppochi spicci
e ggnente da spiccià, ssi llei sce crede.

Com'è ito a ffiní ppe sti crapicci
quer tar prelato?... Morze e sse n'aggne
a aspettà ar callo er zor Tomasso Sgricci.

17 agosto 1835

In questo sonetto chi parla invita un cardinale "solomito" (che Belli in nota traduce con "sodomita") a non eccedere nella fiducia in Dio, che prima o poi sa come comportarsi nei confronti degli uomini indegni. Il discorso è dunque serio, anche se svolto in maniera ironica, e Sgricci viene citato non solo come rappresentante emblematico, ma addirittura gli viene profetizzata la pena dell'inferno, visto che il sonetto Belli lo scrive un anno prima della morte dell'attore, un po' come fa Dante nei confronti di Bonifacio VIII.

E se dunque in qualche modo Sgricci può essere preso a emblema di una cultura che Belli contesta, ecco la citazione di un poeta e autore teatrale, con cui chiudo il mio contributo, e che davvero pare poter diventare una specie di emblema di quello che dovrebbe essere l'artista come intellettuale completo, attento alla società e profondamente one-

sto: si tratta dello scrittore francese Charles-Albert Demoustier (Villers-Cotterets, 1760- Parigi, 1801).

Demoustier esercitò per qualche tempo e con successo la professione di avvocato, ma presto preferì dedicarsi alla letteratura, componendo commedie e tragedie. Nel 1786 pubblicò la prima parte della sua opera più importante, le *Lettres à Emilie sur la mythologie*. La sesta e ultima parte, che ebbe grande successo, uscì nel 1798. Ma, consapevole di alcuni difetti di essa, Demoustier si propose di rimaneggiare le ultime due parti che sembravano effettivamente le più deboli. Però Renouard, il libraio che verso il 1800 acquistò i diritti d'autore delle *Lettres*, gli proibì contrattualmente qualsiasi correzione sulla quinta e sesta parte per l'edizione del 1801. Renouard, infatti, possedeva ancora un'importante quantità invenduta della prima edizione che voleva smaltire. Purtroppo Demoustier non ebbe il piacere di poter attendere alle modifiche desiderate: morì prematuramente per una fulminea tubercolosi polmonare.

Oltre a un grande spirito, era d'indole facile e amabile, il che gli guadagnò parecchi amici di riguardo. Significative in questo senso sono le ultime parole che scrisse all'amica Madame du Bocage pochi giorni prima di morire: «Sento che non ho più la forza di vivere; ma ho ancora quella di amarvi».

La nota dello *Zibaldone* che lo riguarda sintetizza tutti questi aspetti, sia quelli umani che quelli dell'intellettuale:

Egli fu di costumi e di umore dolcissimo. Ebbe grandissimo spirito e delicatezza, ne fanno fede le opere da lui composte; fra le quali molte commedie, e soprattutto le *lettres à Emilie sur la mythologie*, sparse di quanto giudizio e grazia umanamente possa abbellire opera poetica. Esse sono interpolate di verso e di prosa. Aveva cominciato altra opera di lettere sulla botanica. Sul principio si destinò al foro e con qualche successo

È curioso il seguente aneddoto di Demoustier. Egli assisteva in platea alla recita di una sua commedia, che fu fischiata. Un giovine seduto presso di lui, non conoscendolo personalmente, gli dimandò se avesse una chiave forata per poter fischiar meglio quell'opera detestabile. Demoustier placidamente e sorridendo senza dir nulla ne cavò di tasca una e gliela dette. Ciò prova la dolcezza del suo carattere che non si alterava neppure per le offese date al suo amor proprio. Demoustier amò assai il sesso femminile e diceva non vivere che per essere amato.

Due commedie e un dramma tradotti dal francese da Belli

DI LAURA BIANCINI

Nella seconda metà del Settecento in Italia si affermarono sul mercato editoriale raccolte di traduzioni di opere teatrali e la loro fortuna fu tale che travalicò il secolo, continuando a riscuotere un certo consenso durante i primi decenni dell'Ottocento. In esse si proponevano versioni in lingua italiana dapprima quasi esclusivamente di testi teatrali francesi, poi anche di opere provenienti da altri Paesi europei.¹

Jacopo Ferretti – più noto come librettista, in realtà intellettuale di ampie vedute, colto e poliglotta – non tardò a recepire l'idea fortunata delle collane editoriali teatrali e, insieme ad altri collaboratori, ne propose ben due serie, che uscirono per i tipi di Crispino Puccinelli: *Biblioteca teatrale* ossia *Raccolta di scenici componimenti originali e tradotti che godono presentemente il più alto favore sui teatri italiani corredata di discorsi e notizie storico-critiche*, e la *Galleria Teatrale* ovvero *Collezione di Tragedie, Commedie, Drammi, e Farse originali e tradotte o inedite, o poco reperibili scelte, e corredate di discorsi, ed osservazioni da una Società di Giovani Romani*.

Per le traduzioni Ferretti certamente non esitò a coinvolgere nell'impresa editoriale l'amico Giuseppe Gioachino Belli.

Che per il poeta il teatro sia stato una vera e propria passione è noto, passione che lo vide curioso spettatore, come testimoniano sonetti, lette-

1. Cfr. G.S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

re, diari di viaggio,² e attento lettore, come emerge dalle pagine dello *Zibaldone* nelle quali egli registra e commenta le sue letture che spaziano, tra le altre, dalle opere di Plauto, Molière, Racine, Salfi, Niccolini, all'*Aiace* di Foscolo fino a *Giulio Cesare*, *Otello* e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare.³ Come spettatore purtroppo Belli non fu molto fortunato, o meglio ebbe la fortuna di vedere ed apprezzare grandi interpreti, ma non grandi autori: la produzione drammaturgica italiana nella prima metà dell'Ottocento, infatti, conobbe un periodo particolarmente negativo.

Le istanze dell'illuminismo fatte proprie dalla Rivoluzione francese per una nuova concezione del teatro, inteso come strumento di educazione e formazione del popolo, furono ampiamente recepite anche in Italia, ma non produssero frutti significativi né dal punto di vista drammaturgico né per un sostanziale rinnovamento del repertorio: questo almeno per quel che riguarda il teatro di prosa, che appare quasi atrofizzato a fronte di quanto stava accadendo per il melodramma, che invece si andava affermando come la vera "eccellenza" del teatro italiano.

Importanti e durature furono piuttosto le innovazioni di tipo organizzativo e istituzionale introdotte con la dominazione napoleonica, che favorì la formazione di compagnie stabili migliorando in tal modo la qualità del lavoro degli interpreti e la loro professionalità. E non si tralasciò di ridefinire l'edificio teatrale alla luce delle nuove conoscenze tecnologiche, sia per quanto riguarda lo spazio scenico che per la parte riservata al pubblico, resa più confortevole ed esteticamente più elegante al fine di accogliere la nuova classe borghese.

Anche Roma partecipò a questo generale clima di rinnovamento provvedendo alla messa a punto o alla completa ristrutturazione di alcuni teatri e, approfittando del momento, per regolare con maggiore precisione e severità i comportamenti del pubblico, spesso troppo intemperante soprattutto negli spazi più popolari.

Per quanto riguarda poi la qualità della vita teatrale, la città del papa manteneva una sua vivacità: forse non era la "piazza" più ambita dalle varie compagnie di giro, che però risultano ospiti nei teatri romani con una certa frequenza, ma in generale gli spettacoli, nel bene e nel male, si succedevano numerosi e non mancavano prime importanti. Dal canto suo il pubblico sembrava rispondere con discreto entusiasmo a

2. Cfr. G.G. BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a c. di L. Biancini, G. Boschi Mazio, A. Spotti, Roma, Centro Studi G.G. Belli-Colombo, [2005].

3. In questo stesso numero si vedano i contributi di D. PETTINICCHIO, *Il teatro nell'epistolario belliano* (pp. 113-128) e di E.F. GIURI, *Il teatro nello Zibaldone di Belli* (pp. 143-154).

un'offerta abbastanza vasta che sapeva differenziarsi per rispondere alle varie esigenze del gusto popolare o raffinato.

Oltre che come spettatore, Belli partecipò attivamente alla vita teatrale della città, impegnandosi eccezionalmente in prima persona come interprete, benché in ambito del tutto amatoriale, redigendo inoltre non solo *Bollettoni*, una sorta di presentazione per alcuni spettacoli che andavano in scena sui palcoscenici romani, ma anche recensioni e perfino censure.⁴ Non si cimentò mai nella drammaturgia vera e propria, mentre, come già detto, accettò di collaborare con l'amico Ferretti traducendo o adattando in lingua italiana opere francesi.⁵ A questo proposito, già nel 1813 si era cimentato nella traduzione dell'*Iphigénie en Tauride*, tragedia di Claude Guymon de la Touche,⁶ limitandosi però soltanto al primo atto⁷ e ugualmente, tra il 1816 e il 1819 lascerà incompiuta la traduzione⁸ del dramma semiserio per musica *La forteresse du Danube* di René-Charles Guilbert de Pixérécourt.⁹

Il vero esordio di Belli come traduttore avvenne nel 1815, con la pubblicazione di *I finti commedianti*,¹⁰ cui l'anno successivo seguirono *I fratelli alla prova*¹¹ e *Il tutor pittore*.¹²

4. Cfr. in questo stesso numero: F. ONORATI, *Belli recensore/censore*, pp. 129-142.

5. A cura del Centro Studi G.G. Belli, con il contributo del Ministero dei Beni delle Attività culturali e del Turismo, e per i tipi del Cubo editore, è in preparazione una pubblicazione su Belli e il teatro, che raccoglie, tra l'altro, anche questi tre testi.

6. C. GUYMON DE LA TOUCHE, *Iphigénie en Tauride*, tragédie, Paris, chez N.B. Duchesne, libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, 1758. Il giorno stesso del debutto l'autore riscrisse completamente il quinto atto perché gli attori non ne erano soddisfatti, il successo fu entusiasmante. L'opera era stata messa in scena la prima volta a Parigi dai Comédiens François Ordinaires du Roi il 4 giugno 1757.

7. G.G. BELLÌ, *Ifigenia in Tauride*, 1813, BNCR, Ms. V.E. 697/8, cc. 10.

8. G.G. BELLÌ, *La fortezza del Danubio*, 1816-1819, BNCR Ms V.E. 297, 26, cc. 26.

9. R.C.G. DE PIXÉRÉCOURT, *La forteresse du Danube*: mélodrame en trois actes, en prose, et a grand spectacle représenté, pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Porte St.-Martin, le 13 nivose an XIII (3 janvier 1805); la musique est del signor Bianchi; les ballets sont de M. Aumer, Paris, chez Barba, 1805.

10. *I finti commedianti*. Farsa presa liberamente dal Francese da Giuseppe Gioachino Belli, in *Biblioteca teatrale* o sia Raccolta di scenici componimenti originali e tradotti che godono presentemente il più alto favore sui teatri italiani corredata di discorsi e notizie storico-critiche, in Roma, presso Crispino Puccinelli, 1815.

11. B. PELLETIER DE VOLMÉRANGE, *I fratelli alla prova*. Dramma. Versione inedita di Giuseppe Gioacchino [sic] Belli Romano, in *Galleria Teatrale* ovvero Collezione di Tragedie, Commedie, Drammi, e Farse originali e tradotte o inedite, o poco reperibili etc., in Roma, presso Crispino Puccinelli, 1816, t. I.

12. *Il tutor pittore*. Commedia tolta dal francese, ed accomodata all'uso del Teatro Italiano da Giuseppe Gioacchino [sic] Belli Romano, ivi, t. IV.

In realtà soltanto *I fratelli alla prova* appare come una vera e propria traduzione e infatti sul frontespizio ne è esplicitamente dichiarato l'autore, Benoît Pelletier de Volméranges, mentre le altre due opere si configurano piuttosto come degli adattamenti più o meno originali e recano sotto il titolo, rispettivamente, le laconiche diciture: «Tolta dal Francese, ed accomodata all'uso del Teatro Italiano» e «Presaliberamente dal Francese». Per quanto riguarda in particolare la farsa *I finti commedianti*,¹³ non è stato possibile rintracciare l'opera originale dalla quale, come è scritto nel frontespizio, Belli avrebbe liberamente tratto anche questo suo adattamento. Alcuni particolari della trama farebbero intravedere qualche somiglianza con *Lo stratagemma dei bellimbusti* di George Farquhar,¹⁴ commedia andata in scena per la prima volta l'8 marzo 1707 al Royal Theatre di Londra.

Due giovanotti, rimasti senza soldi, fingendosi alternativamente un ricco lord e il suo servo, viaggiano alla ricerca di una "dote" da sposare e dividerne poi i frutti. Incontrano due donne, un'ereditiera che si innamora del giovane che in quel momento ricopre il ruolo del lord, e sua cognata, moglie delusa, la quale, trascurata dal marito, cerca di ingelosirlo accettando la corte del "servo". L'ereditiera ormai innamorata vorrebbe sposare il "lord" il quale, innamorato a sua volta ed essendo comunque un gentiluomo, non vuole continuare a mentire ma non può neppure confessare la verità. La situazione sembra senza via d'uscita. Provvidenzialmente giunge il fratello della moglie delusa portando la notizia della morte di un personaggio assai ricco, il cui erede è, guarda caso, il gentiluomo innamorato dell'ereditiera. Inoltre, rendendosi conto dell'infelicità della sorella, il provvidenziale fratello si ingegna per ottenerne la separazione dal marito. E tutti i problemi sono risolti.

Ed ecco la trama de *I finti commedianti*.

13. Il 10 aprile 2008 presso la Fondazione Marco Besso, Sandro Bajini tenne una conferenza intitolata *Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli, Vite parallele. La fascinazione del teatro*, cui seguì la lettura animata de *I finti commedianti* coordinata da Gianni Pulone e interpretata da Luigi Domacavalli (Conte Pacifico Mansueti), Stefania Ninetti (contessa Amalia, sua moglie), Laura Biancini (Isabella, loro figlia), Nicola Chimento (barone Vittorio Leoni), Francesco Nannarelli (Ferdinando, suo figlio), Laura Bassotti (Paolina, la cameriera), Gianni Pulone (Frontino, servo di Ferdinando), Nicola Chimento (Luca, giardiniere del conte), Franco Onorati (voce recitante). La farsa fu in quella stessa circostanza pubblicata a c. di F. Onorati nell'ambito dei «Quaderni del Gruppo dei Romanisti», VII, Roma, s.e., 2008.

14. G. FARQUHAR, *The Beaux' Stratagem*, A comedy [in five acts and in prose], etc. London, [1707].

Per evitare un matrimonio imposto, il giovane Ferdinando, figlio del barone Vittorio Leoni, fugge di casa in compagnia di Frontino, stavolta però servo vero, sottraendo al padre un buon taglio di stoffa da rivendere per le spese di viaggio. Ma la stoffa finisce e anche i soldi. Ormai senza risorse, i due giungono nel castello dove vivono Mansueto Pacifici, sua moglie e la figlia Isabella. Fingendosi commedianti e promettendo una rappresentazione per la sera, Ferdinando e il servo riescono a farsi accogliere. Naturalmente nasce l'amore tra Ferdinando e Isabella e tra Frontino e la cameriera Paolina.

L'arrivo improvviso del barone Vittorio getta per un momento Ferdinando e Frontino nella disperazione. In realtà tutto si risolverà per il meglio e dopo le agnizioni di rito e gli opportuni chiarimenti, la farsa si chiude con il lieto fine d'obbligo.

A parte l'indiscutibile superiorità drammaturgica e l'impertinente spregiudicatezza della commedia inglese, la somiglianza tra *I finti commedianti* e *Lo stratagemma dei bellimbusti*, pur se attiene prevalentemente a una serie di moduli ed espedienti teatrali ampiamente usati, esiste: i due protagonisti, servo e padrone, che viaggiano per risolvere il problema delle loro scarse finanze, l'incontro con due donne delle quali rispettivamente si innamorano, l'arrivo *in extremis* di una persona che risolve da classico *deus ex machina* una situazione apparentemente senza via di scampo.

Non avendo però reperito una traduzione francese dell'opera di Farquhar, potremmo usare un po' di fantasia e ipotizzare che Belli abbia invece avuto tra le mani la commedia originale e che per motivi di opportunità, dato per esempio il disinvolto processo fatto in casa che sancisce un provvidenziale divorzio con il quale essa si conclude, l'abbia celata con l'indicazione di un'inesistente commedia originale francese. Nulla ce lo conferma, ma nulla lo smentisce.

In realtà la traduzione de *I finti commedianti* presenta particolari interessanti anche per altre ipotesi. La farsa è ben costruita, il dialogo è agile e vivace a tutto vantaggio di una apprezzabile efficacia scenica e il linguaggio è costruito con sapiente equilibrio, tenendo conto delle diverse classi sociali dei personaggi: quello dei servi, sciolto e spontaneo, non scade mai nella volgarità preferendo l'autore, per meglio caratterizzarlo, parole vicine al dialetto romano opportunamente inserite: *mò* in luogo di 'ora', *ciorcinato* per 'sfortunato'. Il linguaggio dei nobili invece, più raffinato ed elegante, ma non solenne e retorico, mantiene una piacevole leggerezza, non disdegnando espressioni di affettuosità familiare, come per esempio «Fratel caro», usata dal conte Pacifico

Mansueti, morfema che in forma dialettale, "Frater caro", anni dopo si presenterà assai belliano, dando il titolo a ben due sonetti.

Tutto ciò sarebbe già abbastanza per azzardare qualche conclusione sull'effettiva paternità della farsa: che motivo ci sarebbe nel contaminare linguisticamente in tal senso la traduzione dal francese di un'opera che non si svolge neanche a Roma?

Ma non finisce qui. Nella scena ultima un'altra battuta del conte Pacifico recita: «Questo è un vero avvenimento da teatro. Voglio narrarlo ad un certo Gioachino poeta a ciò ne scriva una Farsa».

Si direbbe una vera e propria firma. Viene però da chiedersi perché quella firma Belli non l'abbia messa. Che male ci poteva essere? O forse tutta l'operazione non è altro che un divertimento, un gioco tra i due amici e tale doveva rimanere?

Les Frères à l'épreuve, in italiano *I fratelli alla prova*, è un dramma in prosa di tre atti, pubblicato a Parigi nel 1806; si tratta di un dramma di maniera, con personaggi e vicende altrettanto di maniera.

Due fratelli, rimasti orfani in tenera età, vengono adottati dallo zio. A seguito di una serie di vicende sfortunate il nipote buono e disinteressato appare infido e meschino, divenendo perciò invisibile allo zio, che pure aveva confidato in lui. L'altro nipote, avido e dissipatore ma ottimo ipocrita, riesce invece abilmente a conquistare non solo la fiducia dello zio ma anche il suo patrimonio.

Un amico di famiglia decide di mettere alla prova i due giovani per aprire gli occhi allo zio, svelandone la vera indole. Lo stratagemma, non certo originale, prevede la messinscena della morte dello zio, il suo compianto e la conseguente lettura del testamento stilato in modo da smascherare l'avidità e la volgarità del nipote cattivo a fronte dell'onestà e del disinteresse di quello buono.

Questa è forse la parte più vivace dell'opera: gli inganni, gli inevitabili equivoci e le agnizioni movimentano l'azione, che risulta ben costruita e con una discreta resa teatrale, pur se la conclusione, scontata, giunge dopo un profluvio di verbosi dialoghi che sembrano non avere altra funzione che quella di risolversi nell'edificante battuta pronunciata alla fine dell'atto III dall'artefice e demiurgo di tutta la vicenda. Soddisfatto per aver smascherato l'inganno, il sincero amico di famiglia declina ogni riconoscimento, ben felice di poter dichiarare: «Amico, io sono contento. L'orgoglio è punito, l'innocenza trionfa: ecco la mia ricompensa».

Pelletier de Volméranges non mancava certamente di mestiere e di

esperienza teatrali; si era precedentemente cimentato a sua volta nella difficile arte del tradurre, trasponendo in francese la *Pamela maritata* di Carlo Goldoni,¹⁵ esercizio di indubbia qualità.

Nel Carnevale del 1815 *I fratelli alla prova* riscosse al Teatro Valle un certo successo, grazie anche all'interpretazione dell'attrice Carolina Cavalletti Tessari;¹⁶ tanto che Ferretti avrebbe voluto pubblicarne il testo nelle sue collane editoriali: non essendosene però reperito il testo originale decise di farne una nuova traduzione che correggesse anche alcune imperfezioni della precedente.

Così si legge infatti nelle *Osservazioni* poste in calce al dramma:

La non mai abbastanza commendata Carolina Cavalletti Tessari l'espose nel Carnevale dell'anno 1815, sulle scene del Teatro Valle sotto il titolo dei *Contrapposti*.

Quella valente attrice ci rese ghiotti di possedere la versione da essa recitata quantunque ingemmata qua e là di Francesismi sfuggiti alla penna del poco italiano traduttore; ma le nostre ricerche furono inutili. Il copione era custodito a sette chiavi: ed avevano ragione. [...] Nel nostro fondaco non esisteva, che in linguaggio Francese e d'altronde la traduzione occorreva quasi su' l'istante; e si ottenne. Siamo debitori di questo poetico miracolo al nostro bravo, ed eccellente amico sig. G. Gioachino Belli, che in tre giorni, con diurna, e notturna fatica la concluse a termine, e quindi in meno di ottanta giorni venne mandata a memoria, e rappresentata per eccellenza.¹⁷

Ma l'impegno da parte di Belli nei confronti di quest'opera non si fermò alla traduzione, se dobbiamo credere a quanto testimoniato da Francesco Spada: «Nella commedia [Belli] sapeva recitare con molto garbo: e perciò in una certa Accademia che si chiamò de' nuovi Quiriti egli vi recitò sulla scena e col vestiario e con tutto il resto dovuto, una commedia da lui tradotta dall'originale francese e intitolata: *I contrapposti*, o *I due fratelli alla prova*, sostenendovi a maraviglia la parte del vanitoso e superbo Monsieur de la Joquere».¹⁸

15. C. GOLDONI, *Pamèla mariée, ou le Triomphe des épouses*, drame en 3 actes, en prose, par MM. Pelletier-Volméranges et Cubières-Palmezeaux, Paris, Barba, 1804.

16. Carolina Cavalletti Tessari (1794-1851), attrice della Compagnia di Salvatore Fabbrichesi fu poi prima attrice nella Compagnia di Corrado Vergnano.

17. J. FERRETTI, *Osservazioni*, in PELLETTIER DE VOLMÉRANGE, *I fratelli alla prova...*, cit., p. 91.

18. F. SPADA, *Alcune notizie da servire di materiale all'elogio storico che scriverà del fu G.G.B. l'avv. Paolo Tarnassi*, in G.G. BELLÌ, *Lettere Giornali Zibaldone*, a c. di G. Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 583-99.

La terza delle tre fatiche di Belli pubblicate da Ferretti è *Il tutor pittore*, forse la più misteriosa.

Al repertorio di personaggi, espedienti e motivi teatrali finora citati – giovani alla ventura, scambi di persona, identità nascoste e agnizioni finali, fanciulle più o meno virtuose e innamorate, giovanotti più o meno gentiluomini, genitori saggi o severi, servi, servette, maggiordomi e domestici di ogni genere – si aggiungono in questa *pièce* i tutori anziani prepotenti e libidinosi i quali, spesso travalicando una sorta di autorità pseudo-paterna, vorrebbero approfittare di giovani e belle pupille ad essi affidate, che invece da parte loro aspirerebbero, giustamente, all'amore di qualche ben più giovane e prestante bellimbusto. Di tutto ciò sono piene le pagine di canovacci e di copioni teatrali, più o meno riusciti in ogni tempo e in ogni Paese. Sono meccanismi collaudati, più precisi di un orologio svizzero e potremmo dire che funzionano quasi sempre. La differenza sta però nell'uso che se ne fa: non basta infatti mettere insieme i vari elementi, ma occorre l'abilità di trasformare semplici ingredienti in un qualcosa completamente diverso, che sia scenicamente valido e funzioni, ricreando di volta in volta, con gli stessi ingredienti, una nuova magia teatrale.

Nella postfazione a *Il tutor pittore* di C. Giordani:

Signori,

Ho letto con indicibile piacere la commedia intitolata *Il tutor pittore*, e debbo confessarvi, che a dispetto del mio umore malinconico, non ho potuto in diverse situazioni trattenere le risa. Eccovi intanto il mio benché debole sentimento sulla medesima.

L'argomento non è nuovissimo che anzi sembra una copia della *Caute-la inutile* di Beaumarchais: ciò non toglie però che differentemente sceneggiato presenti quell'aspetto di novità che può dilettere e piacere. La condotta è più che regolare.

Lo scopo morale non pare de' più rigorosi, ma non però offende il buon senso, ed il decoro della scena. Dà intanto una bella lezione a coloro che abusando del nome di tutore, e calpestando il sacro carattere di cui sono rivestiti, lecito si fanno di amoreggiare le loro pupille, e credonsi in diritto di tiranneggiarle ancora, ove non vengano dalle medesime corrisposti.

Il dialogo è piccante e vibrato: in alcun punto potrebbe forse essere più vivo.

La versione... che dirò io di versione? Essa si riduce a poche parole: il rimanente non è che un generale rimpasto. L'originale scritto quasi interamente per musica, e musica francese, era perciò pieno di ripetizioni e di modi, che alla prosa, e prosa italiana, non potevano accomodar-

si: il Sig. G. G. Belli lo ha spogliato delle antiche vesti, e ricoperto di nuove tutte piacevoli insieme e di gusto italico; cosicch  io credo, che, prescindendo dal fatto, che   il medesimo, tutto abbia poi acquistato altro aspetto, e sapore. Simili lavori fanno l'elogio di chi vi si occupa; ed io farei ora quello del Sig. Belli, se non lo avessi spesso visto a nausearsi delle laudi soverchie.

Se questa Commedia sia di effetto teatrale, io non oso dirlo. L'Autore scrive, l'Attore eseguisce, il Pubblico decide. Si rappresenti per  dessa, ed allora potr  ancor'io dare francamente il mio voto.

Addio.¹⁹

Dunque, alla fonte de *Il tutor pittore* belliano un autore c' , ed   nientemeno che Beaumarchais; e c'  una commedia che   nientemeno *Le barbier de Seville* ou *La précaution inutile*.

La "libera trasposizione" in italiano realizzata dal poeta romano si svolge, infatti, scena dopo scena, esattamente come quella che vede protagonista il ben pi  famoso "barbiere di Siviglia". E Belli in questa sua operazione usa proprio l'opera originale, come ci suggerisce Giordani citando come fonte *La cautela inutile* di Beaumarchais quella scritta «quasi intieramente per musica, e musica francese» musica, aggiungiamo noi, composta da Beaumarchais stesso.

Belli perci  non usa il libretto di Cesare Sterbini per *Il barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini che in quello stesso 1816, il 20 febbraio, debuttava all'Argentina, ma va alla fonte e certamente non ignorava l'importanza e la grandezza dell'opera di Beaumarchais che si era imposta, tra polemiche e insuccessi, come un punto di svolta di singolare importanza per lo sviluppo del teatro successivo.

Scrive Vito Pandolfi:

Ci  che sorprende nelle due prime commedie di Figaro [*Le barbier de Seville* e *La mère coupable*], convenzionali nei personaggi e nelle situazioni,   come da intrighi cos  frusti, da uno stile agile ma senza finezze, Beaumarchais abbia potuto trarre una materia teatrale cos  brillante e viva; tale da costituire non soltanto una tappa fondamentale nella storia delle forme drammatiche, ma da ispirare due tra i capolavori musicali, quello di Rossini e quello di Mozart, che gli si sono mantenuti sostanzialmente fedeli, e da far presagire i grandi moti della Rivoluzione francese.²⁰

19. C. GIORDANI, *Osservazioni, Agli Editori della Galleria Teatrale*, in *Il tutor pittore*, cit., pp. 70-71.

20. V. PANDOLFI, *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, UTET, 1964, I, p. 627.

Ci voleva dunque un bel coraggio o piuttosto una grande e spregiudicata fantasia, o tutte e due le cose insieme, per porre mano a quel capolavoro e non per tradurlo, ma per farne un adattamento, usandone in maniera sperimentale, gli "ingredienti". Divertendosi con le parole, con i fatti e con i personaggi, Belli ricrea dialoghi nuovi, per personaggi quasi nuovi e situazioni invece quasi vecchie. Il risultato non è privo di una certa efficacia e persino di una certa originalità ma, e c'è un bel "ma" nella commedia belliana, manca Figaro, che è poi il vero protagonista, la chiave di volta del testo di Beaumarchais.

Perché questa esclusione? Un sacrilegio? Una imperdonabile ingenuità? Un rigurgito di conformismo reazionario nei confronti di quel personaggio difficile da gestire? Forse nulla di tutto ciò. È più probabile invece che Belli, intenditore di teatro, non abbia saputo resistere alla tentazione di giocare con un meccanismo drammaturgico così perfetto. La sfida non era facile, e Belli lo sapeva: e allora, forse per un maggior rispetto nei confronti dell'originale ed evitando così equivoci e malintesi, ha ritenuto più opportuno escludere l'elemento più identificante, Figaro, per poter poi gestire il resto della vicenda e dei personaggi con maggiore libertà di sperimentare.

Egli, infatti, ricrea l'intreccio, ridistribuendo l'azione tra un Florival/Almaviva, che assorbe in buona parte il ruolo di Figaro, il servo Carletto e gli altri personaggi con i quali ricostituisce una scacchiera di situazioni comiche di buon effetto teatrale, soprattutto lontane dall'originale, rispettosamente confinato al puro ruolo di fonte di ispirazione per una sorta di esercizio accademico. Guarda caso, c'è persino un finto mercante d'arte che si esprime in un tedesco da *Sturmtruppen*²¹ e che preannuncia un motivo tutto belliano che torna con efficacia comica raddoppiata nel sonetto *La pisciata pericolosa*.

Si consideri il dialogo tra Florival/Almaviva-Keserman e il tutore Cerberti/Bartolo.

Atto primo. Scena VIII.

Florival, e Cerberti. Sotto al braccio, Carlino

Cer. Siete dunque voi, caro Monsù Keserman?

Flo. Jà, endrare.

Cer. Quanto sono contento di vedervi!

Flo. Je pure avute molto tesiterio...

21. Personaggi di una nota serie di *comics* creata dal disegnatore Bonvi (Franco Bonvicini 1941-1995).

Cer. Se i miei quadri hanno ottenuto in Germania qualche successo, io lo debbo alle vostre sole premure.

Flo. State per me piacere tanto magnifico te servire cènie grante e... grosse talente. Fetute fostre Tànae, fetute meraviglia, jà.

Cer. Eh, me ne sono ben'io accorto, che voi guardavate quel quadro della Danae con estasi.

Flo. Grande artire! Grante cènie! Grosse talente! Tove state tuncue fostra casa?

Cer. Eccola... ma avete rilevato quell'abbandonamento, quel tocco di pudore?

Flo. Niende fuggite, fetute tutto. State testa tifine, jà, oh! state, fiso... ti-fine.

Cer. (*con trasporto*) Quelle braccia amoroze! quelle mani tenere e tremanti!...

Flo. Tifine!

Cer. E il colorito come lo trovate voi?

Flo. Tifine!

Cer. E quella nugola di azzurro? e quella pioggia d'oro?

Flo. Tifine!. Ma endrar. Tentro fostra casa là potute meglio tisorrer te cuatre.

Cer. Ma ditemi, come avete voi potuto introdurvi in Accademia così di buon mattino?

Flo. Gome ie state sdraniere e arcente far tutto...

Cer. Ah, intendo.

Flo. E... ajute molto... molto artore fetere nove gose de sgola francese... Ma ie precar foi menar ie tentro fostra casa, berghé ie state morte te foglia fetere fostro... studio.

Cer. (*da sé*) (Oh come mi pressa: qui c'è qualche cosa sotto.)

Flo. (*come sopra*) (Sembra indeciso...)

Cer. (*come sopra*) (Che non fosse Keserman! Dissipiamo i miei sospetti.) (*con voce alta*) A proposito, Monsù Keserman, qual partito avete voi tirato dalla mia Antigone?

Flo. Fostra Andicòne?... fentute.

Cer. Venduta? per quanto?

Flo. Fier mille fiorini.

Cer. Moneta contante?

Flo. Jà. Etippe sole valute tutto arcente te andre sicure.

Cer. Il compratore... ho scordato affatto il suo nome... non è egli forse il Gran Duca...

Flo. Te Bafiera.

Cer. Ah, è vero, il Gran Duca di Baviera. E la mia Proserpina?

Flo. Fostra Proserpina? Fendute.

Cer. Venduta anch'essa? e a chi?

Flo. Fendute... a Caïser.

Cer. All'Imperatore! Ma non mi avevate voi scritto di averla venduta ad un'Artefice di strumenti da fiato?

Flo. Jà, ma artefice volute dar gorne da caccia; ie non volute gorne, e ripigliate Proserpina che aver fendute a Kaiser.

Cer. E quanto ne avete ritratto?

Flo. Ritratte? Volute farme ritratte? Jà.

Cer. Dico qual prezzo avete ricevuto di quel quadro.

Flo. Simer mille fiorini...

Cer. Che mi avete portato.

Flo. Nai; lettere te un anno.

Cer. (Ottima precauzione!)

Flo. Un anno; e arcente segure.

Cer. Bene, bene, non dubito di questo, benché l'Imperatore sia solito pagar subito... Ma già che siamo al proposito di quadri, bisogna che vi consulti sopra un soggettino...

Flo. Te istoria?

Cer. Ne giudicherete. Sono due i personaggi che lo compongono: il primo, un vecchio pittore ancor robusto e sagace, il quale ha fama di tener celata una giovinetta, che serve a lui di modello nelle sue opere. (*Florival si scuote*) Barbone di cinquant'anni, testa caratteristica, occhio sfavillante, sorriso maligno, fisionomia imperturbabile...

Car. (Dove diamine va a finire questa scena?)

Cer. Il mio secondo personaggio è un bel giovinotto, vero eroe d'intrigo; statura vantaggiosa; volto avvenente, occhio rapace... io ne ho il modello. Il giovine presuntuoso ha intrapreso d'introdursi in casa del pittore, e per far ciò si è trasformato scaltramente in un tedesco, mercante di quadri; ma il barbone, avvezzo a fiutare i galanti, crede avvedersi della insidia, e per convincersene (*con brio*) gli parla di un'Antigone che non dipinse giammai, di una Proserpina, a cui giammai non pensò... (*Florival si confonde*) Il giovine allora si confonde, si costerna... (*ride con forza*) Ebbene, che pensate voi del mio quadro? Non trovate forse il soggetto assolutamente piccante?

Flo. (E come è piccante!)

Car. (Tutto è perduto) (*rientra nel chiassetto*)

Flo. Ma endrar, berghé ie state morte te foglia...

Cer. (*con serietà*) Che foglia! Che tronco! Finiamola una volta, e abban-

doniamo questo artificioso linguaggio. Voi non siete che un amante travestito; (*avvicinandosi*) e quantunque io non l'abbia osservato che alla sfuggita, ho forti sospetti che voi siate quell'uffiziale, che testè per qui si aggirava.

Flo. (*cercando di celare il suo volto, dice colla voce sua naturale*) Chi? io?...

Cer. (*fissandolo più d'appresso*) Voi stesso. Confesso che l'assalto è stato vivo ed ardito: io vi aveva realmente preso pel tedesco Keserman, ma l'ardente desiderio da voi tanto spesso mostrato di entrare in mia casa ha in un momento dissipato l'ombra che mi circondava. (*Flor. si morde le dita*) Nel caso poi, che vogliate degnarvi di combattere ancora con me, procurate, destro seduttore, di meglio celare le vostre brame; di evitare le mie domande, di cambiarvi, se è possibile, in altr'uomo, e soprattutto di non collocar più le Proserpine presso gli strumenti da fiato. Ah! ah! ah! ah! (*entra in casa*).

E se storpiare una lingua è un espediente che rinvia alla commedia dell'arte, ancora in ossequio a sopravvissute regole della commedia all'impronta, Belli per ben due volte, quasi aggiungendo una nota di regia, invita gli interpreti ad "improvvisare", seppure prevalentemente a livello mimico. Una volta nella scena II del secondo atto, quando Francesco servo di Cerberti (il Tutore), cerca di istruire il nipote (in realtà a lui si è sostituito Carlino) nel compito di prendersi cura dei pennelli e dei colori del padrone; in questo caso la didascalia così recita: «[...] Francesco segue ad ammaestrare Carlino, e non sarà male se di tanto in tanto profferiranno qualche parola analoga all'azione». E più tardi nella scena XIII, quando Florival/Almaviva (presunto ussaro) e Armantina/Rosina posano per il quadro dello zio e, neanche a dirlo, approfittano di ogni piccola occasione per manifestarsi la reciproca attrazione in barba allo zio, che da parte sua li esorta, con ben altro scopo, ad un comportamento affettuoso:

[...]

Cer. (*va sempre da essi al quadro, dal quadro ad essi, confrontando, correggendo ec. Qui deve sfoggiare l'abilità dell'attore.*) Adesso poi guardatevi scambievolmente; ma teneri, sapete, teneri più che potete...

Arm. Lasciate fare.

Flo. Io non sono mai stato tenero. (Lo sono ora assai)

Il finale delle due commedie è però sostanzialmente identico. Come d'obbligo, il tutore è beffato e l'amore trionfa; e se in *Il tutor pittore* Ar-

mantina promette di continuare a fare la modella per il povero tutore ormai vinto e rassegnato, nel *Barbiere*, come segno di pace, Almaviva rinuncia generosamente alla dote di Rosina.

In conclusione *I finti commedianti* e *Il tutor pittore* nella loro libertà creativa rispetto ai modelli ispiratori più o meno dichiarati, appaiono veri e propri esercizi di scrittura teatrale che autorizzerebbero ad ipotizzare una vocazione drammaturgica in Belli, una vocazione che però non ha poi avuto seguito. Nella sua maturità artistica egli infatti preferì piuttosto l'efficacia fulminante dei quattordici versi dei sonetti. Ma l'esperienza fatta non si cancellò e nella nuova forma espressiva scelta, quel linguaggio teatrale del quale aveva dato timide ma significative prove, riemerge prepotentemente, e non semplicemente e necessariamente nelle forme dialogate, seppure così sapientemente costruite, ma in quei magici momenti in cui un vero e proprio contrasto di idee, di sentimenti e di passioni, o anche l'incontro di diversi livelli di linguaggio creano, seppure in proporzione minime, la struttura di una drammaturgia.

Ne diamo alcuni esempi.

Er Logotenente

Come intese a cciarlà der cavalletto,
presto io curze dar zor Logotenente.
«Mi' marito..., Eccellenza, è un poveretto...
pe ccarità... cche nun ha ffatto ggnente».

Disce: «Méttet'a ssede». Io me sce metto.
Lui cor un zenno manna via la ggente:
po' me s'accosta: «Dimme un po' ggrugnetto,
tu' marito lo vòì reo o innocente?»

«Innocente», dich'io; e llui: «Sciò ggusto»;
e detto-fatto cuer faccia d'abbreo
me schiaffa la man-dritta drent'ar busto.

Io sbarzo in piede, e strillo: «Eh, sor cazzeo...».
E llui: «Fijjola, cuer ch'è ggiusto è ggiusto:
annate via: vostro marito è rreo».

Terni, 6 novembre 1832

La dimensione teatrale della situazione non è dovuta alle parole che si scambiano i protagonisti, quanto al fatto che quelle parole diventano azione drammatica nel duro scontro tra due individui, le loro anime e le loro passioni: uno vincente semplicemente perché detiene il potere

e l'altra perdente perché priva di quel potere, e dunque destinata a subire un torto, a soccombere,

Persino il famosissimo *Mortorio de papa Leone duodecimo sicomo*, configura una situazione drammaturgica. Il sonetto non ha dialogo è una semplice descrizione del funerale del papa, ma è evidente che anche lì si oppongono drammaticamente, con un velo di brechtiana ironia, il protagonista, il potere che fa anche della propria morte una esagerata manifestazione di grandezza e di dominio, e l'antagonista, il popolo condannato al semplice ruolo di spettatore e dunque a subire.

I due sonetti, quasi incredibili e potentissime eco, rinviano ad uno dei momenti più intensamente drammatici dell'*Adelchi*, il dialogo tra Desiderio morente e il figlio nel quale si pone in discussione il concetto stesso di potere risolvendolo nella negatività dell'alternativa esistenziale per cui «[...] non resta che far torto o che patirlo».²²

Nel sonetto seguente i ruoli e le situazioni sono più chiari, le ansie, gli onerosi impegni di una madre si scontrano con la quotidiana battaglia della vita:

Vent'ora e un quarto

Su, cciocchi, monci, mascine da mola:
lesti, ché ggjà è ffinita la campana.
Ch'edè? Vv'amanca una facciata sana?
È ppoco male; la farete a scola.

Via, sbrigàiose, alò, cch'er tempo vola;
mommó ddiluvia e la scola è llontana.
Nun è vvaganza, no: sta settimana
don Pio nun dà cc'una vaganza sola.

Dico eh, nun zeminamo cartolari:
nun c'incantamo pe le strade: annamo
sodi, e a scola nun famo li somari.

Scola santa! e cchi è cche t'ha inventato!
Quadrini bbenedetti ch'io ve chiamo!
Che rriposo de ddio! che ggran rifiato!

15 gennaio 1835

Questo sorprendente monologo ci rinvia ad un altro, delizioso, che ha sullo sfondo l'Italia operaia degli anni Settanta del secolo scorso, *Il risveglio*, magistralmente recitato da Franca Rame nell'ambito di uno spettacolo scritto con il marito Dario Fo, *Parliamo di donne*. Nella bre-

22. A. MANZONI, *Adelchi*, atto V, scena VIII.

ve *pièce*, circa 10 minuti, si rappresenta il concitato risveglio di una donna che si affretta per andare al lavoro non prima di aver assolto a tutti i suoi compiti di moglie e di madre in una defatigante lotta con il tempo. Quando finalmente è pronta per uscire di casa si rende conto che è domenica!

Non c'è dubbio che Belli aveva scoperto nella composizione del sonetto una vocazione decisamente assai più confacente alle sue qualità, ma il riconoscimento ad una sua particolare dimestichezza con il linguaggio teatrale aleggia in tutta la critica belliana; e già Anton Giulio Bragaglia era pronto a magnificarne le doti drammaturgiche dandogli semplicemente credito: «Il Belli adattò liberamente dal francese tre commedie che furono stampate dal Puccinelli: *Il tutor pittore*, *I finti commedianti*, *I fratelli alla prova*: ed esse non hanno relazione col teatro romanesco. Ma egli avrebbe potuto farlo egregiamente».²³

Le potenzialità c'erano, Bragaglia ha ragione, e noi le estenderemo al teatro in genere senza limitarle a quello in dialetto perché, comunque vogliano intendersi le tre opere di cui si è detto finora, siano esse traduzioni vere e proprie o adattamenti, sono in ogni caso apprezzabili. La breve esperienza però si chiuse lì e non possiamo che rammaricarcene, chiediamo perché, dal momento che il contesto in cui era avvenuto il debutto come "commediografo" era stato tra i più favorevoli, auspice Jacopo Ferretti, Belli abbia rinunciato tanto precocemente a scrivere per il teatro.

L'interrogativo resta fatalmente senza risposta.

23. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 448.

Con disciplina ed onore

La lezione di Luca Serianni

DI GIULIO VACCARO

Insegnare l'italiano nella scuola e nell'università è stato il titolo della lezione con cui Luca Serianni, il 14 giugno, si è congedato dall'insegnamento attivo, in un'aula I della facoltà di Lettere della Sapienza gremita ben oltre la propria capienza. L'abbondante presenza di colleghi e allievi che hanno proseguito nell'attività accademica, quella di moltissimi giovani studenti e dei laureati nell'arco di 35 anni esatti (il primo, Geppi Patota, si è infatti laureato il 15 marzo 1982) e l'ampia diffusione nella rete di umoristici paralleli con l'addio al calcio di Francesco Totti sono il segno più evidente di un magistero che è andato ben oltre il mero corso universitario con esame finale.

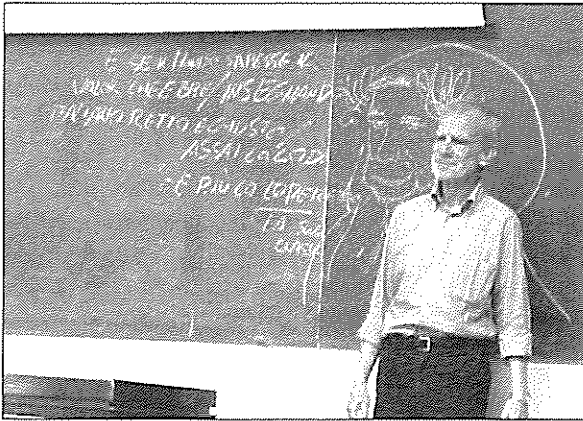
Quelli di Serianni, infatti non sono stati semplici corsi ma hanno rappresentato vere e proprie palestre di metodo e di apprendimento, soprattutto per quel che riguarda le lezioni introduttive di grammatica storica (ricordate anche dal preside di facoltà, Stefano Asperti, nel breve discorso introduttivo alla lezione di Serianni). Lunghi dall'essere un mero prologo tecnico, esse hanno rappresentato per molti di noi (ma credo di poter dire anche: per tutti noi) un'impronta essenziale che va molto al di là di quel «ben noto obbligo, al quale tutti sanno di non poter derogare: l'uso dell'accento grafico su *sé stesso*» ricordato con la consueta autoironia durante la lezione. Un'impronta che è invece più profonda. Che la storia della lingua (e, estensivamente, qualunque materia) non è una semplice sommatoria di schedari separati – grafia, fonetica, morfologia, sintassi; che i testi non sono dei depositi da cui cavare registri inventariali di *k* per 'ch', di metaforesi, di plurali analogici, di costruzioni paraipotattiche – bensì

testimoni *del* tempo e *nel* tempo; che quei fenomeni linguistici (tutti importantissimi e da riconoscere in sede d'esame, ci mancherebbe!) vanno inquadrati e còlti all'interno delle dinamiche (o anche delle stasi) di un sistema: vanno – insomma – sbalzati dall'arido tecnicismo e proiettati invece nella storia di un corpo vivo come quello della lingua. E da quest'ottica nascevano (ma qui si precipita inevitabilmente nel ricordo personale) i continui inviti («ha mai pensato di fare...?») a frequentare corsi di altre materie: a Serianni devo l'aver continuato gli studi nell'ambito della filologia italiana e l'aver frequentato i corsi di paleografia latina, che hanno avuto poi un'importanza primaria nel prosieguo delle mie ricerche (ma allora non lo sapevo). Ampliare i propri orizzonti, scendendo in profondità in alcune materie specifiche, serve per evitare un duplice rischio sempre in agguato, evocato anche nella lezione conclusiva: da un lato quello di «conoscere molti mestieri ma tutti male», come il Margite di un poemetto pseudo-omerico; dall'altro il rischio speculare dell'iper-specialismo e delle «anguste frustrazioni accademiche» del professor Bernardino Lamis, descritto da Pirandello nell'*Eresia catara*.

La lezione del 14 giugno, lungi dall'essere "conclusiva", ha rappresentato per molti aspetti la *summa* di oltre quarant'anni di attività didattica: l'attenzione alla «prova principe per misurare la reale comprensione di un testo e la capacità di gerarchizzare le informazioni», ossia il riassunto (e un riassunto chiudeva il corso di introduzione alla scrittura che tutti gli studenti che frequentavano la prima annualità dovevano obbligatoriamente frequentare); il percorrere in lungo e in largo la storia linguistica italiana, mostrandone i tratti di continuità; l'attenzione alle varietà di italiano e ai dialetti, fonte sempre viva di esempi nelle lezioni; attenzione ai linguaggi settoriali.

Il punto focale della lezione conclusiva è stato, ovviamente, l'insegnamento dell'italiano nella scuola, un tema cui Serianni si è dedicato con grande attenzione negli ultimi anni (suoi sono, per esempio, i consigli ai maturandi per la prova di italiano diffusi dal Ministero dell'Istruzione). La scelta dell'argomento si intreccia strettamente con il dibattito in corso sulla qualità della conoscenza dell'italiano: recentissime sono la "Proposta dei Seicento", che deplora lo stato della competenza linguistica nelle giovani generazioni e invoca un intervento governativo in materia, e le critiche – più o meno aspre – alle teorie pedagogiche che avrebbero allentato la conoscenza grammaticale dell'italiano (soprattutto Don Milani e le *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica*).

Le accuse al livello culturale attuale degli studenti – ha detto Serianni – sono generiche e in buona parte immotivate: questa generazione è



*Luca Serianni
al termine della lezione
conclusiva del corso
di quest'anno.
Sulla lavagna
la dedica degli studenti:
«E se il Mondo sapesse
il valor che ebbe /
insegnando italiano
retto e giusto /
assai lo loda
e più lo loderebbe».*

spesso più preparata delle precedenti e con interessi maggiori (le lingue straniere o la musica). Inoltre, gli asini sono sempre esistiti, anche se asino non è tanto chi non sa, quanto chi non applica la logica al proprio ragionamento, come il belliano marchese Eufemio, che «latinizzando esercito distrutto, / disse *exercitus lardi*, ed ebbe il premio».

D'altronde, se della letteratura «la matricola che si iscrive nella facoltà di lettere ha un'idea sufficientemente chiara», della lingua – al contrario – quella matricola «ha una nozione alquanto vaga»: come parlante madrelingua, infatti, ritiene (non senza ragione) di possedere naturalmente tutto il necessario; ma nel momento in cui si passa dalla padronanza effettiva alla riflessione metalinguistica «questa matricola ha della grammatica una percezione distorta, riflesso di una tradizione d'insegnamento che, per quanto rinnovata, mantiene ancora un'impronta prevalentemente tasonomica»; questo grammaticalismo (che «andrebbe vigorosamente potato») si esplicita in una sindrome classificatoria (quasi «catastale») che affligge soprattutto la sintassi della frase semplice, in particolare con la proliferazione nell'indicazione dei complementi: ma «qual è l'utilità – chiede Serianni – di indicare il complemento di unione?». Molto meglio sarebbe insistere sui concetti fondanti l'analisi logica, per esempio su cosa effettivamente sia il soggetto di una frase.

E molto meglio sarebbe anche insistere sui concetti di variazione interna alla lingua: per esempio sulla stratificazione del lessico e sul rapporto semantico-etimologico tra famiglie di parole; sulle variazioni sociali, contestuali e cronologiche della lingua: ciò consentirebbe di «verificare *in corpore vili* che il concetto di errore non si dà quasi mai come realtà ontologica ma cambia a seconda delle variabili in gioco» (è il caso, per esempio, del fantozziano congiuntivo *vadi*, che in realtà è stata a lungo

una forma possibile in italiano: «ond'io ti priego che, quando tu riedi, / vadi a mia bella figlia, genitrice / de l'onor di Cicilia e d'Aragona», Dante, *Divina commedia*, Pg., III, 114-16).

Maggior attenzione andrebbe riservata al rapporto tra italiano e dialetto, visto che «la realtà parlata in cui molti italofoeni si riconoscono è quella dell'italiano regionale»: anche qui si potrebbe dedicare attenzione all'evoluzione storica, facendo per esempio notare che il *mo* dantesco di *Pd.*, IV, 32 («questi spirti che mo t'appariro») è lo stesso del romanesco contemporaneo *mo che famo?*

Infine, al termine di un corso universitario di linguistica italiana, lo studente dovrebbe «aver acquisito il senso della storicità della lingua, la confidenza con i metodi più produttivi per la descrizione linguistica», essere entrato in contatto con «l'analisi ravvicinata di un autore o di un tema» e – soprattutto – «gestire con padronanza la scrittura in tutti i suoi livelli»: l'auspicio di Serianni è che in un futuro i «corsi di scrittura funzionale» siano un bagaglio imprescindibile per i laureati in Lettere.

Il richiamo finale di Serianni è allo Stato, allo Stato inteso non come «l'Ente che eroga lo stipendio», quanto piuttosto come l'Ente da servire, secondo il dettato costituzionale, «con disciplina ed onore», dedicandosi agli studenti senza lesinare tempo e impegno, cosa che Serianni ha fatto sia con i circa 5000 studenti che hanno sostenuto con lui l'esame, sia con gli allievi che hanno proseguito negli studi, prendendo strade di ricerca diverse.

Chi abbia frequentato i corsi di Serianni sa bene quanto sia scevro da (il significato e la reggenza di *scevro* erano tra le domande dei corsi di addestramento alla scrittura) ogni retorica l'aneddoto narrato sul finire della lezione, ossia la domanda agli studenti dell'ultimo anno «Cosa rappresentate voi per me? Voi rappresentate lo Stato». E servire lo Stato vuol dire mettere al centro chi lo Stato ha affidato, nella fattispecie gli studenti. E questa è la Lezione (immagino uno sguardo perplesso di Serianni per questa maiuscola, ma si tratta davvero di una *lezione* nel senso più generale e comprensivo) più alta di quarant'anni di insegnamento: «chi abbia scelto di fare l'insegnante ha scommesso sui propri scolari e in generale sui giovani, sulle loro capacità di apprendere quale che sia il punto di partenza, e sul loro percorso di maturazione. E insomma chi ha scelto di fare l'insegnante non può permettersi il lusso di essere pessimista».

Cronache

di **Franco Onorati**

E a cche tte serve poi sto scrive e legge?

Con questo titolo, chiaramente antifrastico come è frequente in Belli, si è chiuso il ciclo primaverile degli incontri del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli ospitati nella Sala Squarzina del Teatro Argentina in Roma. Argomento della serata, che ha avuto luogo il 26 maggio 2017, con la partecipazione degli attori Anna Lisa Di Nola e Stefano Messina, è stato l'epistolario del poeta, oggetto della tesi di dottorato del nostro socio Davide Pettinicchio, il quale dunque è stato l'applaudito protagonista dell'evento.

Altre voci per un'enciclopedia belliana

A breve distanza di tempo dal primo volume, uscito nel 2015 sempre a cura di Marialuigia Sipione nella collana "Biblioteca di letteratura dialettale" della casa ed. Aracne, ha visto la luce (marzo 2017) il secondo volume con il titolo in oggetto. Nella quarta di copertina leggiamo: «Come Dante, Belli merita dunque un'enciclopedia come questa, che attraverso voci a misura di piccole monografie dia conto della sua opera, tesoro non solo di poesia ma anche di documentazione storica, antropologica, linguistica. Questo secondo volume aggiunge una

nuova scelta di voci cardine, dalla A di apocrifi alla V di viaggio. Si arricchisce così di un piano l'edificio della progettata enciclopedia belliana: impresa titanica ora collegata al Centro Studi G.G.Belli».

Questi i contributi presenti nell'opera: *Apocrifi* (Pietro Gibellini e Marialuigia Sipione); *Catechismo* (Marcello Teodonio); *Coltello* (Francesco de Feo); *Dell'Arco* (Franco Onorati); *Denaro* (Marialuigia Sipione); *Francese* (Laurino G. Nardin); *Giubilei e indulgenze* (Paolo Grassi); *Giustizia pontificia* (Emanuele Coglitore); *Manzoni* (Massimiliano Mancini); *Morandi* (Giulio Vaccaro); *Sepolture* (Davide Pettinicchio); *Sesso* (Pietro Gibellini ed Edoardo Ripari); *Varianti d'autore* (Pietro Gibellini); *Viaggio* (Laura Biancini).

Con una prefazione di Marcello Teodonio, che dà conto tra l'altro del patrocinio concesso alla pubblicazione dal nostro Centro Studi, che ne diventa in tal modo coeditore, e con una nota della curatrice Marialuigia Sipione, il volume si caratterizza per la presenza, accanto ad ogni voce, di una bibliografia specifica, cui si aggiunge poi nelle pagine finali una bibliografia generale.

Dicono di noi

Segnaliamo due recenti recensioni di due volumi curati entrambi dal nostro socio Massimiliano Mancini.

La prima, a firma di Silvia Capotosto, redige un ampio, approfondito ragguglio dedicato a due pubblicazioni, entrambe edite dalla casa editrice il Cubo e che la studiosa abbina per le analogie tematiche che esse presentano, sia pure applicate a contesti storici diversi: il Risorgimento da una parte (*I miti del Risorgimento e gli scrittori dialettali. Studi e testi*, a c. di M. Mancini, con prefazione di Franco Brevini, Roma, 2014) e la Grande Guerra dall'altra (*Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande Guerra: testi e contesti*, a c. di M. Mancini, Roma, 2016). Lo scritto recensivo compare sul fascicolo II del XLII volume (2016) della rivista «Studi linguistici Italiani».

Ancora al volume sulla Grande Guerra è dedicata la recensione che Dario Pasero pubblica sul numero di ottobre 2016 de «L'Escalina», rivista semestrale di cultura letteraria, storica, artistica, scientifica, che si stampa ad Ivrea, dove ha sede l'Associazione Culturale «I luoghi e la Storia», promotrice del periodico.

«In Aspre Rime»

Con questo titolo, ispirato a quello di una raccolta di versi in friulano di Amedeo Giacomini (1939-2006) che era appunto *In Agris Rimis*, ha preso il via una nuova proposta editoriale che diventa occasione per riflettere sugli idiomi locali. Ne è direttore l'italianista e critico letterario Matteo Vercesi, che gli studiosi di letteratura in dialetto conoscono come componente della direzione di

«Letteratura e dialetti», una testata internazionale che fa capo, tra gli altri, al nostro Pietro Gibellini.

Il nuovo periodico ha un obiettivo ambizioso e non privo di rischi: quello di divulgare la conoscenza di poeti viventi, che scrivono in un idioma locale o in una lingua di minoranza. Il primo numero della rivista rappresenta un omaggio al predetto Giacomini, che fu per anni l'animatore della rivista «Diverse lingue», alla quale presero parte Pietro Gibellini, Cesare Segre, Maria Corti, Andrea Zanzotto, e che in dodici anni di attività (1986-1998) fu in grado di valorizzare e promuovere poeti in dialetto e nelle lingue minori.

«In Aspre Rime» si lega idealmente all'esperienza di quella notevole fucina che fu, appunto, «Diverse lingue», nella linea autenticata autorevolmente da Gianfranco Contini che nell'introduzione a *La cognizione del dolore* di C.E. Gadda scrisse che quella italiana è l'unica grande letteratura occidentale in cui la produzione in dialetto fa «visceralmente, inscindibilmente corpo» col restante patrimonio in lingua. E continuando con la lezione di Carlo Dionisotti, sedimentatasi in *Geografia e storia della letteratura italiana* che ci induce a inquadrare la nostra storia letteraria come un prezioso assemblato di letterature regionali, le quali si ergono a specchio di un processo di unificazione nazionale lento e complesso e che ha avuto un esito recente, se raffrontato a quello di altri grandi Paesi europei.

Salutiamo quindi con simpatia

questa nuova iniziativa, che vede la luce a Udine per le edizioni Campanotto.

Per Maria Teresa Lanza, in memoria

Il 3 giugno 2017, per iniziativa del figlio della scrittrice, Sergio Lanza, docente di composizione al Conservatorio di Alessandria, un gruppo di amici si è riunito a Roma per ricordare l'amica, la madre, la docente, la studiosa. Per condiviso sentimento, l'incontro ha evitato ogni approccio accademico, preferendo rievocare i dati salienti della personalità di Maria Teresa, visceralmente contraria ad ogni retorica commemorativa, spirito libero e autenticamente anticonformista.

Ci si è riuniti nella centrale sala "Per Roma", il cui titolo e la cui collocazione nel cuore della città, non sarebbero spiaciuti a lei che, nata a Roma, ha sempre conservato un

forte vincolo con gli ambienti romani, coltivando fino all'ultimo rapporti familiari e culturali.

Una delegazione del nostro Centro Studi, con tra gli altri Marcello Teodonio, Elio Di Michele e Alda Spotti, ha partecipato alla manifestazione, che si è aperta con un ricordo di Franco Onorati, a cui hanno fatto séguito le testimonianze di due allieve di Maria Teresa, Carla Chiummo e Camilla Miglio, oggi entrambe docenti universitarie.

Ha chiuso l'incontro un delicato documentario sulla vita e le opere della studiosa: un montaggio suggestivo di immagini e parole, montato con tratto sapiente ma lieve da Sergio Lanza.

Un semplice brindisi ha suggellato momenti di riflessione in cui la mestizia non è prevalsa sulla gioia in quanti, fra i presenti, parenti o amici, hanno condiviso con Maria Teresa non effimere esperienze di vita e di amore per la poesia.

.....

.....

Recensioni

GIUSEPPE CATERBI, *Er vangelo siconno Matteo*, edizione e studio linguistico a c. di L. Matt, Roma, il Cubo, 2016, pp. 160.

di Sara Natale

Il libro curato da Luigi Matt riporta in luce e valorizza *Il Vangelo di S. Matteo, volgarizzato in dialetto romano dal Sig. G. Caterbi; con la cooperazione del Principe Luigi-Luciano Bonaparte*, uno dei diciassette volumi pubblicati, tra il 1858 e il 1865, a spese del principe. L'ottica dell'impresa era, come quella di altre iniziative coeve o di poco successive, comparativa: negli altri volumi, il vangelo secondo Matteo, il più popolare dei sinottici, è stato tradotto in sardo logudorese (1858), milanese (1859), veneziano (1859), bergamasco (1860), genovese (1860), friulano (1860), sardo cagliaritano (1860), napoletano (1861), piemontese (1861), sardo gallurese di Tempio (1861), siciliano (1861), corso (1861), bolognese (1862), calabrese cosentino (1862), romagnolo faentino (1865), sardo sassarese (1866).

L'edizione curata da Matt si pone in ideale e parziale continuità con la ripubblicazione dei volumi promossa da Fabio Foresti, un'operazione che prevedeva l'uscita, presso CLUEB, di ristampe anastatiche precedute da contributi di esperti dialettologi e che si è però arenata molto prima della conclusione (hanno visto la luce solo la versione romagnola faentina, veneziana, piemontese, friulana, calabrese cosentina e siciliana). A questi sei vo-

lumi, pubblicati tra il 1980 e il 1997, si sono recentemente aggiunte le edizioni critiche, pubblicate da CUEC, delle versioni logudorese e cagliaritano (2004) e sassarese (2007).

Lo spirito rimane quello della ristampa anastatica, come si evince dalla volontà di conservare il più possibile il testo di Caterbi: come spiega Matt nella sintetica, ma esaustiva *Nota al testo*, sono state corrette, in quanto refusi certi, solo 9 forme, tutte con occorrenze singole (puntualmente indicate) tranne una (ma si tratta del frequentissimo *perchè*, in tre casi scritto *perche* e, appunto, emendato). Spirito, questo, che giustifica ampiamente anche la peculiarità del testo di Caterbi che personalmente mi ha un po' guastato la lettura, per il resto molto piacevole e a tratti emozionante, e cioè l'uso, sistematico (e perciò non correggibile se non a prezzo di una pesante violazione della volontà dell'autore), delle virgole tra l'antecedente e il relativo (ess. *fate der bene a quelli, che v'odiemo; Date dunque a Cesare quello, ch'è de Cesare: e a Dio quello, ch'è de Dio; Er vostro Patre cognosce tutte le cose, che v'abbisogneno, nun sete mica voi, che parlate*) e prima delle proposizioni completive (es. *La sera vuantri dite, che serà un ber tempo*). Lo stesso discorso vale per gli

accenti disambiguanti, che l'editore comprensibilmente inserisce con estrema parsimonia, ma che sarebbero stati utili, per esempio per chiarire che molti *morti* (*mórti*) del testo significano 'molti' e non 'morti' (e lo stesso vale per *morte*, *morto* e *morta*).

L'agile *Introduzione* di Matt porta il lettore dentro l'iniziativa del principe Bonaparte, inscrivendola con esattezza nella fase aurorale della moderna dialettologia scientifica e soprattutto svelando un retroscena fondamentale per capire come mai la traduzione in romanesco del vangelo di Matteo non sia stata fatta da Belli e come mai Caterbi abbia preferito alcuni termini inconsueti ad altri tipici. Come si legge nella famosa lettera del 15 gennaio 1861 al principe Placido Gabrielli (nipote acquisito di Bonaparte), per il poeta romano, sul quale era in un primo tempo ricaduta la scelta del principe, il romanesco, a differenza degli altri «veri dialetti o vernacoli italici», trasversali alle classi sociali, era solo una «storpiatura» plebea della lingua italiana, e non aveva, quindi, la dignità sufficiente ad accostare un testo sacro; di più, una traduzione nella «lingua abietta e buffona de' romaneschi» di un «soggetto sì grave (qual è un Evangelio)» risulterebbe sacrilega, non «riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi». Questa concezione del dialetto come una rozza corruzione della lingua, tanto più sorprendente in un poeta dialettale, e del calibro di Belli, spiega forse, per esempio, l'assenza, rilevata da Matt nella nota linguistica, di una «tipicissima forma romanesca» (p. 56) come *mo*, a

vantaggio delle forme italiane *ora* e *adesso*. Nonostante Bonaparte dimostri di condividere almeno in parte la riflessione del Belli («Il dialetto romano, a differenza di altri italiani, non è in uso se non se presso le persone del ceto infimo» scrive nelle *Osservazioni* che precedono, nel volume del 1861, la traduzione di Caterbi, e che Matt riporta per intero) e nonostante ammetta il ricorso a «una varietà rozzissima del dialetto romano» quale è il trasteverino, nel titolo del volume ottocentesco il dialetto viene definito *romano* e non *romanesco* (termine, quest'ultimo, che suggerisce un'accezione spregiativa). La sorprendente – viste le premesse – scelta terminologica viene persuasivamente spiegata da Matt come un riflesso del fatto (anch'esso dichiarato nelle *Osservazioni*) che il popolaresco dialetto di Trastevere è stato comunque depurato delle scorie più triviali, per evitare appunto che il turpiloquio, componente ineliminabile del trasteverino, risultasse offensivo rispetto al soggetto. In quest'ottica di censura delle punte più scurrili si spiega, per esempio, come fa notare Matt, la traduzione delle *MERETRICES* della Vulgata con insolite *donnacce* invece che con le consuete *mignotte*, o la «scelta obbligata» (p. 80) di *canzonà* al posto del più triviale *cojonà*. Bonaparte, quindi, pur nascondendo i problemi che un dialetto simile pone al traduttore di un testo sacro, non nega al romano lo *status* di dialetto, ancorché popolaresco, e, pur con le precauzioni di cui si è detto, non rinuncia a includerlo nella selezione di dialetti italiani nei quali tradurre il Vangelo.

Molto interessante dal punto di vista filologico e letterario la parte dell'*Introduzione* dedicata alla comparazione fra la traduzione e i due testi, quello latino della Vulgata e quello italiano, settecentesco, di Antonio Martini, cui il Caterbi alternativamente guarda (come si evince da alcuni casi in cui testo latino e testo settecentesco divergono, rendendo possibile l'identificazione di una sola fonte per la traduzione dialettale). Le tavole facilitano l'accesso all'esemplificazione del discorso traduttologico. Il primo gruppo di esempi riguarda i casi in cui il testo dialettale è prossimo alla Vulgata e si allontana da Martini (es. *generazione*, dove la Vulgata ha GENERATIO e Martini *nascita*); nel secondo gruppo vi sono i casi opposti (es. *mancamenti*, PECCATA nella Vulgata, *mancamenti* in Martini); nel terzo confluiscono esempi di traduzione lontana da entrambi i modelli, o per una ricerca di *variatio* rispetto, per esempio, ai moduli fissi in cui vengono espresse le genealogie (ovvero: nome del padre, verbo preceduto o meno dall'avverbio, nome del figlio; es. Caterbi: *Er fiyo de Eliud fu Eleazzaro*, Vulgata: ELIUD AUTEM GENUIT ELEAZAR, Martini: *Eliud generò Eleazar*), oppure per una resa dei perfetti della Vulgata (conservati da Martini) con più immediati e vivaci presenti storici (es. Caterbi: *un angiofo der Signore j'apparisce in inzogno*, Vulgata: ANGELUS DOMINI APPARUIT IN SOMNIS EI, Martini: *un Angelo del Signore gli apparve in sogno*), per l'aggiunta di termini o brevi frasi assenti nelle due fonti (es. Caterbi: *ce vedeva, e parlava benone*, Vulgata: LOQUETUR ET VI-

DERET, Martini: *parlava, e vedeva*) o, all'opposto, per la loro assenza (es. Caterbi: *Giuseppe prese er pupo*, Vulgata: QUI CONSURGENS ACCEPIT PUERUM, Martini: *Ed egli svegliatosi prese il bambino*; si noti che qui, come in altri casi, Caterbi mostra una certa "allergia" per i costrutti impliciti, e che qualcosa di analogo accade per i costrutti nominali, del tipo «LIBER GENERATIONIS» della Vulgata, reso con «*Libro di generazione*» da Martini e con «*Libbro, che parla de la stirpa de Gesù Cristo*» da Caterbi); ci sono, poi, casi in cui l'allontanamento da entrambi i testi è causato dalla traduzione di termini referenziali con parole o locuzioni idiomatichette o colloquiali (es. Caterbi: *pe filo e pe segno*, Vulgata: DILIGENTER, Martini: *minutamente*). Uno solo lo strafalcione di Caterbi (non ereditato da Martini), puntualmente segnalato da Matt: la traduzione del "falso amico" PARENTES della Vulgata con *parenti*.

A questa esaustiva ricognizione linguistico-stilistica su base comparativa segue una capillare analisi del "romanesco del Vangelo", tradizionalmente strutturata (*Grafia, Fonetica, Morfologia, Sintassi, Lessico*) e mai dimentica dell'elemento diacronico. In particolare nel glossario che precede le *Conclusioni* il dialetto ottocentesco di Caterbi viene messo spesso in relazione con le varietà dei secoli precedenti, attraverso confronti strettamente funzionali, che non appesantiscono minimamente l'indagine, che avrebbe forse potuto essere completata da una comparazione con il testo latino: sarebbe stato utile sapere quali termini latini si trovano

dietro i lemmi del glossario. Altrettanto utile sarebbe stata un'interpretazione sistematica delle "eccezioni", cioè delle forme e dei termini del Vangelo di Caterbi di cui Matt denuncia l'estraneità al romanesco dell'epoca e che spesso mi pare possano essere interpretate come toscanismi, la cui frequenza è dovuta al registro sostenuto che la sacralità del testo richiedeva, nonostante tutto, cioè nonostante i limiti del *medium* dialettale e le raccomandazioni di naturalezza del Bonaparte (che aveva consigliato ai traduttori di evitare la creazione di una lingua artificiale). Tra queste, mi

pare, la forma, pluriattestata, *lampana*, di cui era forse meglio far notare l'origine toscana (stando al *Corpus del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, *lampana* è forma fiorentina aurea, nel Due e Trecento diffusa in modo pressoché esclusivo nei volgari toscani, attestata due volte nella *Cronica* dell'Anonimo Romano, mentre, come ricordato a p. 27, nel romanesco ottocentesco «è corrente *lampena/-e*») che «il passaggio di *d* a *n*, comune solo per questa voce nel romanesco ottocentesco» (p. 38), evidentemente precedente alle forme medievali.

Libri ricevuti

a cura di Laura Biancini

Passione e morte di Gesù Cristo nei dialetti italiani, a c. di Manlio Baleani, s. l., a spese dell'autore, (Stampato presso il Centro stampa digitale del Consiglio regionale delle Marche), pp. 174, ill.

L'origini del teatro moderno ha una matrice duplice: una parte laica che vede in scena giullari e *clerici vagantes*, un'altra religiosa che traduce in forme e linguaggio teatrali la liturgia o le storie sacre della Bibbia o dei Vangeli. In entrambi i casi il latino cede necessariamente il posto al volgare, anzi ai diversi volgari, i quali in particolare in seno alla Chiesa e alla sua ritualità, favorirono, in risposta ad esigenze devozionali ma soprattutto di divulgazione delle verità di fede, una incredibile fioritura di componimenti poetici in volgare, prevalentemente anonimi, le laudi, recitati sul sagrato della chiesa o in un luogo vicino, da varie confraternite religiose. A queste si affiancarono dal 1261, con il consenso delle autorità ecclesiastiche, i predicatori che con Ranieri Fasano e i suoi adepti e imitatori, andavano portando la parola di Dio, neanche a dirlo espressa in volgare, di strada in strada, di piazza in piazza, di paese in paese.

Dunque la fede religiosa, nonostante la diffidenza di Giuseppe Gioachino Belli manifestata però nei confronti del solo romanesco, non è nuova ad esprimersi in dialetto, anzi sembra in questo senso non voler esaurire la sua esperienza perpetuando una tradizione mai interrotta come possiamo appunto verificare in questo libro di Manlio Baleani.

Nella vastità dei temi offerti dalla liturgia, dalle Scritture sacre o dall'agiografia, tra spettacolari giudizi universali o esemplari storie di santi, certamente il fascino dei riti della Settimana Santa e dunque le vicende della Passione e morte di Cristo costituì uno o forse il principale argomento attorno al quale si sviluppò la fantasia degli anonimi autori.

Anche in questo senso sembra non si voglia smentire la continuità della tradizione e, come peraltro dichiara il titolo, l'autore concentra la sua attenzione su traduzioni nei vari dialetti italiani di testi evangelici che hanno come oggetto i riti e gli eventi della Settimana Santa. Nella prima parte si tratta di traduzioni dei secoli XX e XXI del solo Vangelo di san Marco, mentre nella seconda sono rappresentati tutti i Vangeli in traduzioni datate tra i secc. XIX e XXI.

La lettura di questi singolari esercizi letterari, prevalentemente in prosa ma con qualche rara eccezione in forma poetica, pur nelle inevitabili difficoltà di una piena comprensione, incontra momenti di una certa suggestione.

Anche il dialetto moderno, al di là di inevitabili artificiosità o banalizzazioni, dimostra efficacia narrativa soprattutto quando nella sua sinteticità diretta e inequivocabile, sembra esaltare il chiaroscuro drammatico delle vicende narrate riconducendo tutto ad una dimensione più dolorosamente umana.

Ma il confronto con il passato è impari.

In appendice, dopo una breve nota storica, l'Autore propone una *Lauda* del XIII secolo, *Pianto delle Marie*, conservata presso la Biblioteca dell'Università di Pavia e redatta in un dialetto circoscrivibile all'area macedone-fermana. Senza alcuna difficoltà la lauda si impone su tutto con la forza della sua poesia ineguagliabile, semplice e limpida, senza ridondanze, ma intensa e profonda, un significativo esempio di quello che fu nel Medioevo, con ampie ricadute nei secoli successivi, un momento di altissima cultura letteraria e teatrale anche se riconducibile ad un'esigenza puramente devozionale o divulgativa.

In chiusura, note biografiche degli autori con relativo indice e una bibliografia essenziale della letteratura in dialetto sull'argomento.

Tonino TOSTO, *Gioachino Belli: Roma città teatro. Lo sguardo poetico belliano su teatri, spettacoli, artisti, impresari e spettatori a Roma*, Roma, Mincione, 2015, pp. 347.

L'opera di Tonino Tosto si pone come un tassello, che ne dovrebbe richiamare molti altri fino a completare il *puzzle*, di un argomento certamente non privo di interesse, ma scarsamente percorso dagli autori e cioè la storia del teatro a Roma.

In realtà si tratta solo di un problema particolare che non sfugge alla sorte di un problema generale che riguarda la storia del teatro vittima di un pesante rapporto di sudditanza nei confronti della letteratura quasi che il testo drammaturgico esaurisca il suo compito sulla pagina scritta.

Ben vengano dunque opere che accendono, seppure parzialmente, spiragli di luce sulla storia del teatro "rappresentato", argomento che l'autore di questo libro tende ad indicare come oggetto esclusivo del suo interesse. Nel ripercorrere vicende e fatti del teatro a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Tonino Tosto sceglie ottimi compagni di viaggio, avvalendosi di fonti originali in grado di restituire al lettore anche un po' del sapore "autentico" della vita teatrale romana di quegli anni.

Nella prima parte sono pertanto riportati i brani del diario di Agostino Chigi dedicati al teatro nei quali si ritrovano puntualmente registrati non solo gli spettacoli che si rappresentavano con alterne vicende sui palcoscenici romani, la presenza di questo o quell'attore o attrice, o ballerina, o di questa o quella compagnia comica, ma anche una miriade di piccoli

fatti di cronaca come ad esempio un episodio accaduto al Teatro Metastasio il 28 maggio del 1843: una quinta, durante lo spettacolo, crollò sul palcoscenico sfiorando l'attrice Adelaide Ristori.

Interessanti sono poi, in un capitolo successivo, brevi cenni a proposito delle regole per la gestione della stagione teatrale a Roma, rigorosamente sacrificata al calendario liturgico che permetteva gli spettacoli nel solo periodo che andava da S. Stefano all'inizio della Quaresima. Eventuali possibili aperture in primavera e autunno venivano concesse con incredibili ristrettezze (ogni anno ne poteva godere un solo teatro) a tutto vantaggio di inevitabili rivalità e pericolosi contrasti tra gli operatori del settore.

A proposito di committenza segue poi un capitolo dedicato ai documenti dell'archivio della famiglia Capranica proprietaria del Teatro Valle e in particolare alle disavventure di Bartolomeo al quale ne era affidata la gestione. Proprio questo capitolo fa da ponte verso la seconda parte, la più importante del libro, che vede come protagonista Giuseppe Gioachino Belli che ebbe una certa consuetudine proprio con i Capranica. (Non dimentichiamo tra l'altro che proprio Bartolomeo lo aveva incaricato, nel 1825, di recarsi a Firenze per scritturare l'attrice Carolina Internari, vicenda che assunse poi toni grotteschi come si legge in alcune lettere conservate presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo. *ndr*).

I sonetti belliani diventano a questo punto una sorta di finestra privilegiata, meglio sarebbe dire un palco privilegiato, per osservare e descrivere la vita teatrale romana. Ed ecco i sonetti dedicati ad Amalia Bettini, testimonianza di una lunga e duratura amicizia o quelli dedicati ad Adelaide Ristori, alla quale Belli contrappone Carolina Internari per evidenziare due diversi modi di intendere il teatro e la recitazione. Non pochi sono poi i sonetti dedicati al melodramma e ai suoi protagonisti, ai capricci dei cantanti, a vicende comiche o tragicomiche di successi o insuccessi.

In realtà ci rendiamo conto che in fatto di teatri e di spettacoli i sonetti di Belli forniscono una quantità infinita di notizie da far impallidire le pagine redatte da Agostino Chigi, peraltro preziosissime. E, senza nulla togliere al principe, sappiamo anche che le informazioni che troviamo nei sonetti del poeta romano potrebbero anche non essere verificate, Belli non mente mai, è veramente una fonte attendibile.

Piacevole alla lettura e ricco di notizie, il libro di Tonino Tosto purtroppo non ci fa dimenticare che a tutt'oggi manca ancora una storia esaustiva e scientifica del teatro a Roma che superi finalmente, con trattazioni parziali o complete, la pregevole ma inevitabilmente invecchiata opera di Anton Giulio Bragaglia.

Chiudono il libro un indice dei teatri, un indice per categorie dei sonetti di Belli citati e una bibliografia anche questa in forma tematica.

Finito di stampare nel settembre 2017 da
il cubo
via Luigi Rizzo 83
00136 Roma

www.ilcubo.eu



