

VARIOUS

LA VITA ITALIANA NEL
RISORGIMENTO
(1849-1861), PARTE III

Various

**La vita Italiana nel Risorgimento
(1849-1861), parte III**

«Public Domain»

Various

La vita Italiana nel Risorgimento (1849-1861), parte III / Various —
«Public Domain»,

Содержание

AUTORI E ATTORI DRAMMATICI	5
I	6
II	9
III	12
IV	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Various

La vita Italiana nel Risorgimento (1849-1861), parte III / Quarta serie – Lettere e arti

AUTORI E ATTORI DRAMMATICI

tra il 1849 e il 1861

CONFERENZA

DI

GUIDO MAZZONI

Signore e Signori,

Il Voltaire, con una delle sue arguzie felici, definì il pubblico de' teatri un animale contemperato di quattro nature diverse: un asino, una scimmia, un pappagallo, un serpente. Non è difficile intenderne la ragione. L'asino, perchè il pubblico ha troppo spesso le orecchie lunghe; la scimmia, perchè un applauso di gente stipendiata ad applaudire basta non di rado per far battere le mani a tutti quanti gli spettatori; il pappagallo, perchè il giudizio di pochi diviene subito il giudizio o il pregiudizio dei più, che forse non avranno pensato mai nè sentito a quel modo; il serpente poi... perchè il Voltaire era stato qualche volta fischiato anche lui!

Le quattro nature mi sarebbe facile rintracciarle e dimostrarle a una, a una anche nel pubblico italiano dal 1849 al 1861, a proposito degli attori che si presentarono e delle opere che si rappresentarono allora su' nostri teatri: mi sarebbe facile dimostrarvele se la strettezza del tempo mi concedesse di abbondare in aneddoti. Ma almeno un'osservazione credo di dovere aggiungere qui, prima di mettere da parte la maliziosa definizione del Voltaire; ed è che per tali anni ci fu in esso pubblico anche un po' della volpe e anche un po' del leone: della volpe per la sottigliezza furbesca del deludere e mettere nel sacco, come nell'antica epopea animalesca, i lupi delle imperiali, regie, ducali e pontificie censure; del leone per certi generosi impulsi che facevano di tanto in tanto sobbalzare gli uditori, mentre, dopo le sciagure del '49, si preparava, quasi nel silenzio d'un forte raccoglimento, la riscossa d'Italia.

Un asino, una scimmia, un pappagallo, un serpente, una volpe, un leone, vi sembrano forse troppi? Ma riflettete che alla bestiale nomenclatura manca almeno un altro animale, cui mi sarebbe forza accennare quando non avessi a discorrere de' nostri padri e de' nonni che si sollazzavano ridendo delle farse gioconde, e mi trovassi invece a far da cronista de' pubblici più moderni che se la godono sghignazzando dinanzi a certi spettacoli pruriginosi.

I

Quanto meglio aver della volpe e del leone! E di qualità magnanime e astute c'era davvero bisogno, in quell'ultimo decennio in cui l'Austria e i governi restaurati oppressero la patria e cercarono quasi da per tutto di rinfiacchirne l'anima, o distoglierla dalle alte visioni sognate innanzi; le alte visioni dell'indipendenza e della libertà. La censura non adoprerò mai tanto le forbici quanto allora.

Una *Bianca Capello* (sic) di Giovanni Sabbatini, nel 1844, era stata proibita negli stati di Sua Maestà imperiale apostolica, e poi in quelli del duca di Modena, e sequestrata a Modena nelle stampe, perchè... Ve lo dirà questo dialogo che par di commedia, ed è, a proposito di un dramma storico, un racconto di storia vera. Il Sabbatini si presenta al conte Riccini, Ministro di Buon governo, come lo chiamavano, del Rogantino di Modena, Francesco IV, a ottenere che sia tolto il sequestro; e ne è accolto così:

– Ah, lei dunque scrive di queste porcherie?

– Ma... come, Eccellenza? un dramma storico, approvato (per la stampa) dalla Censura di Milano?

– Storico, storico! Ce n'è tanta della storia senza andare a pescar fuori queste sozzure! E poi la storia!.. Chi è che fa la storia dei principi? I nemici dei principi, i ribelli! Figuriamoci che belle storie possono fare! —

E siccome l'autore insisteva sulle approvazioni già regolarmente ottenute, il conte concluse:

– Io intanto le dico ch'ella non è niente affatto in regola. Non so com'ella osi insistere. La è una porcheria! Mi pare che quando il Ministro di Buon governo le canta chiaro e tondo questo giudizio, basti perchè ella non abbia più da insistere d'essere in regola. —

Bisognò che il povero Sabbatini si desse per vinto. E voi forse crederete ch'egli fosse un riscaldata, un acceso, e che la sua *Bianca Capello* fosse Dio sa qual covo di viperine allusioni liberalistiche? Nemmeno per sogno; tanto ch'egli stesso diventò poi, a Torino, un censore drammatico! Ma nel fatto della fuga della Cappello da Venezia col Bonaventuri, e de' suoi successivi amori a Firenze con Francesco II granduca, e della morte del Bonaventuri, e di quella di Francesco II e di lei, quale allora da tutti era stimato vero e certo storicamente, il conte Riccini vedeva solo una seduzione, un rapimento, un omicidio, commessi da un regnante; roba da Carbonari, roba da Mazziniani, ne fosse o no colpevole il Sabbatini.

– Caro signor Sabbatini, – concluse il conte, – la badi a un vecchio; qui non è più il Ministro che le parla, ma il suo buon amico Riccini, che le dà un consiglio. Tratti altri argomenti... Non si lasci guidare dalla moda e dai guastamestieri che col pretesto della letteratura pescano nel torbido... —

L'autore ebbe anche a ringraziare de' paterni consigli; e stava per andarsene, quando Sua Eccellenza lo richiamò, e porgendogli la penna intinta nell'inchiostro, e la copia a stampa del dramma incriminato, che si era fin allora tenuta lì innanzi sullo scrittoio, gli chiese un piacere: – Desidero, caro signor Sabbatini, di avere il suo autografo. Favorisca scriverci su, ch'ella mi fa dono del suo bel lavoro. —

E come l'altro lo guardava stupefatto e titubante:

– Sì, un bel lavoro letterario; il Ministro, governativamente parlando, lo deve biasimare, ma il Riccini deve felicitarsene coll'autore. Favorisca scrivere.

– Ubbidisco! – fu costretto a rispondere il Sabbatini, e scrisse sul libro: «A S. E. il signor Conte Gerolamo Riccini l'autore in segno di ossequiosa stima.» Non ci fu mai dedica men veritiera (e voi sapete che soltanto le epigrafi mortuarie son più bugiarde delle dediche). Racconta infatti il Sabbatini medesimo, che se n'andò crollando la testa ed esclamando tra sè: – E a gente tale si dà il governo dei popoli! – Tanto sentiva quella ossequiosa stima che aveva dovuto affermare e firmare in una dichiarazione autografa.

Nazione era parola da doversi sopprimere (diceva un censore) perchè non poteva riferirsi ad altro che ad una vera utopia, e offendeva i legittimi governi: la frase *ogni libera voce* era una pericolosa affermazione: *quella pazienza, virtù grande degli Italiani* sembrava che sonasse male, e che neppure essa, in un certo senso, fosse frase innocente. Che più? Paolo Ferrari racconta (e ormai siamo dopo il 1848-49) che due personaggi di commedia, il principe Leopoldo Roccalba e il duca di Monteforte, divennero, per la censura di Modena, quegli marchese, e questi conte; perchè là erano proibiti nelle commedie i titoli di imperatore, re, principe, duca. Ma nella Toscana non piaceva in bocca di attori il nome di Leopoldo, che era quel del granduca, e la censura vi mutò Leopoldo in Arturo. Poi a Roma Arturo e il conte, nelle loro esclamazioni amichevoli, doverono schivare di nominare Dio: racconta la Ristori che là non si poteva dire *curato* nemmeno come participio del verbo *curare*: e Arturo fu per ciò costretto a dire al conte, non più – Mio Dio! sei diventato grasso! – Ma – Oh ciel! sei diventato grasso! – Per ultimo, siccome quella fiorente salute il conte la doveva alla buona aria di Napoli, e l'autore gli aveva fatto dire:

.. È naturale. Di Napoli son stato
A ber l'aure vulcaniche: sotto quel cielo ardente
L'alma di caldi sensi ringiovanir si sente..

la censura napoletana, insospettata di quel *vulcaniche*, di quell'*ardente*, di quel *caldi*, cancellò tutto, e volle invece:

Art. Oh ciel! Sei diventato
Ben grasso!
Conte È naturale! A Napoli son stato!

Come se a Napoli fosse necessario l'ingrassare!

Tutta la scena meriterebbe di essere così raffrontata; e da più altre correzioni simili potrei agevolmente trarre il riso vostro, o signori. Una almeno valga a confermare i ridicoli abusi in che l'ufficio del censore quasi inevitabilmente doveva, di tanto in tanto, cadere. A Venezia era impiegato nella censura un certo Pino Marzio: quando il Ferrari introdusse nel *Goldoni e le sue sedici commedie* il Marzio famoso per la commedia goldoniana, il signor Pino Marzio non volle che il suo casato fosse vituperato così; e cambiò Marzio in Ser Taddeo. Come fare allora per la promessa delle sedici commedie nuove, là dove il Ferrari rappresenta il Goldoni nell'atto di annunziarle alla platea che poco innanzi fischiava e ora lo acclama? – *Don Marzio alla bottega del caffè*, osservava il Ferrari al censore, è un titolo storico; quivi almeno bisognerà lasciare Marzio, se no il pubblico si accorgerà del mutamento! – Non ci fu verso, e i Veneziani si sentirono annunziare, non *Don Marzio*, ma *Don Marco alla bottega del caffè*.

Volpi fini bisognava essere per cogliere, traverso queste smozzicature e questi veli, l'intenzione dell'autore; per ridere a tempo della goffaggine dei governanti; per applaudire a tempo ogni accenno, fosse pur incerto e remoto, dell'idealità segreta in ogni petto italiano. Le cronache teatrali son piene di documenti per sì fatta corrispondenza tra gli autori e gli spettatori. Dopo aver ben bene tagliato e rimpastato, le polizie si trovavano innanzi, ad ogni momento, uno scartafaccio più incendiario che mai: tra le righe del copione approvato lo scriveva via via, quasi con inchiostro clandestino, il sentimento nazionale; e il caldo della ribalta lo faceva colorirsi e apparir fuori, tra le risa o gli applausi, sotto gli occhi stupiti de' revisori, che prima non ci avevano letto niente.

Quanto poi a quelli che dianzi chiamavo gli impulsi generosi del leone, basta ripensare agli effetti ottenuti da Gustavo Modena, nel recitare la *Divina Commedia*. Che più innocente di un canto di Dante? non scrisse egli nel secolo XIV? che pericolo ci poteva essere ormai in una pagina del teologico *Paradiso*?

La massima difficoltà che ha da superare un lettore di Dante a me par che sia questa: il poema è autobiografico, e nel tempo stesso rappresenta le cose e le anime in modo tale che il lettore mal può guardarsi dal cadere nella declamazione drammatica. Ernesto Rossi, per esempio, che tanto valeva per altre parti, a me non riusciva quale lo avrei voluto io, perchè faceva dell'episodio dei ladri non tanto un racconto quanto un'oggettiva raffigurazione. Il Modena, no. Veniva in iscena nelle sembianze di Dante, e aveva quivi accanto, seduto a un leggio, un giovinetto vestito anch'esso secondo le fogge del Trecento. Dante aveva già composto il canto; era allora nel correggerlo, compierlo, dettarlo; e in fare ciò si riaccendeva, rivedeva con la fantasia i luoghi già immaginati, riudiva le voci, si moveva come un veggente che fosse insieme consapevole dell'arte e di sè. E consapevole altresì era il Modena della patria; e scriveva che: «I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la *Divina Commedia* che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sè, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ci rimarrà in eterno un indovinello.» Oh nel gesto, nella parola del Modena, tutti sentivano non pur Dante, ma anche la patria!

Trovo, in un numero della *Nazione* del 1860, ciò che vi scriveva un cronista per una serata nel teatro Niccolini: e, rileggendo, come un alito caldo ci venterà sulla faccia: «Nel canto XXVII del *Paradiso* accadde una mezza rivoluzione; e alle terzine dove San Pietro esclama:

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
De' nostri successor parte sedesse.
Parte dall'altra, del popol cristiano;
Nè che le chiavi, che mi fur concesse,
Divenisser segnacolo in vessillo
Che contra i battezzati combattesse;

a queste terribili parole, declamate con un accento *scrutans cordia et renes*, tutta la platea si levò in piedi urlando con frenesia, quasi intendesse simultaneamente applaudire al grande artista e protestare di nuovo contro le stragi ancora invendicate di Perugia e contro i massacri che sta pertinacemente meditando la corte di Roma!»

Il contrasto aperto o dissimulato tra le censure e gli autori, tra le polizie e gli attori e i pubblici, è dunque una delle caratteristiche del teatro italiano negli anni tra il 1849 e il '61. Gli attori erano quasi tutti liberali, e molti attestarono i sentimenti loro, con più certa prova che non fossero le declamazioni, e anche le multe e le brevi prigionie, militando volontari contro l'Austria. A rinfocolarli valeva il fervore del pubblico. E quando alcun d'essi riusciva sospetto, spesso a punirlo di pena giusta o ingiusta provvedevano le platee. Troppo ebbe a soffrire nel 1860, a Genova, Ernesto Rossi, crudelmente fischiato e costretto a partirsene, perchè era stato a Vienna, e dicevano che là si fosse tanto inebriato dell'oro e dell'incenso da non volere ormai nemmeno aver parte in un dramma, la *Teresa Mazzanti* d'Ippolito D'Aste, pieno d'allusioni ai nostri nemici. Se volle riconquistarsi il favore dei Genovesi, dovè il Rossi, quattro anni dopo, fare in pieno teatro aperte dichiarazioni; e le fece, sia lode al vero, con accortezza e con dignità.

II

Il Manzoni, da vecchio, diceva a Vittorio Bersezio che la forma drammatica antica era finita; il pensiero nuovo l'aveva trovata troppo angusta e l'aveva fatta scoppiare; non ve n'erano ormai più che i frantumi, che invano alcuni tentavano di raccozzare insieme per dar loro apparenza di cosa consistente: la forma nuova, intanto, quella che doveva corrispondere ai bisogni nuovi, non c'era stato ancora barba d'uomo a trovarla. Per conto suo, sperando che i tentativi irrequieti precedessero forse di lontano l'ignoto riformatore che ammirerebbero i figli o i nepoti, si compiaceva solo della commedia dialettale. Infatti, quando *Le miserie d'un monsignor Travet*, da Torino, dove prima comparvero nel marzo 1863, passarono a Milano, egli, che da trent'anni non aveva messo piede in un teatro, andò a sentire e applaudire. Il pubblico, a vederlo, applaudì lui, ed egli, finchè potè, battè le mani sforzandosi a credere e a far credere agli altri che il Bersezio solo era il festeggiato così.

Fatto sta che la tragedia classica, colpita nel cuore dal Romanticismo, morì; e una caratteristica dell'età di cui vi discorro è appunto nel suo scomparire, nell'affievolirsi della commedia goldoniana, nel trasformarsi insomma del repertorio.

Fin dagli ultimi del secolo XVIII si erano alternate sul palcoscenico molte più forme e varietà di spettacoli che non abbiamo oggi. A scorrere i diarii teatrali di quel secolo declinante e del XIX sorgente, è impossibile non meravigliarsi della sovrabbondanza. La tragedia classica con le unità di tempo e di luogo era la forma ufficiale; ma accanto le sorgeva vigorosa la tragedia di argomento moderno, che chiamavano urbana, e che non di rado già delle unità non si curava; e all'una e all'altra toglieva un po' di favore la concorrenza del dramma storico e romanzesco, macchinoso, farraginoso, commisto di riso e di pianto. Del pari la commedia ridanciana con le maschere e senza le maschere, durava ancora, mentre la commedia sentimentale faceva spargere tante dolci lacrime. E vi erano inoltre allegorie e fiabe; e perfino libretti di melodramma recitati senza la musica. Più, le così dette commedie dell'arte, e le caricature regionali impersonate in Stenterello, Pulcinella, Arlecchino, Brighella, Pantalone, Cassandrino, Rogantino, e altre sì fatte argute o scurrili figure.

Venne la questione tra Classicisti e Romantici: e quella che era stata una confusa e polverosa baruffa di avventurieri si mutò in un'ordinata battaglia di belle e ben capitanate milizie. Dopo gli esempi del Goethe e dello Schiller, ebbe allora l'Italia col Manzoni il dramma storico meditato e dotto, senza le regole accademiche, sebbene quasi imbevuto di classicità, innanzi che la Francia prepotesse e in un certo senso snaturasse il romanticismo nel teatro: ma la Francia, comunque sia, non tardò ad esportare e a diffondere anche fra noi quelle sue nuove merci teatrali. Vani erano riusciti da un lato i tentativi del De Cristoforis e del Tedaldi Fores per mantenersi più o meno nella strada aperta dal Manzoni; vani anche, dall'altro, quelli di Giovan Battista Niccolini, d'iniziare lui una scuola che fosse possente di effetti lirici e drammatici insieme, con viva e diretta azione patriottica. Questa, non è dubbio, egli ottenne; ma l'*Arnaldo da Brescia* che nel 1843 suggellò l'arte sua, stampato a Marsiglia, non potè venire in Toscana che di nascosto, dentro alcune botti da caffè; e anche quando fu letto liberamente, non potè salire sul palcoscenico, perchè poema in dialogo anzi che dramma.

Molti tra voi rammentano, certo, il vivace racconto che Ferdinando Martini fece del suo arresto e della partaccia che a lui sedicenne toccò dal prefetto granducale, quando, nel luglio del '58, in una dimostrazione sorta nel Teatro Nuovo dopo una recita della *Medea*, sentendo crescere gli applausi da – Viva Niccolini! a – Viva il poeta italiano! – Viva la gloria d'Italia! – Viva l'Italia! – gridò per conto suo – Viva l'autore dell'*Arnaldo*! – ch'ei non sapeva, del resto, che cosa si fosse. Questi stessi evviva palesano la principale ragione di certi entusiasmi suscitati dal Niccolini; ed è indubitabile che egli ne iniziò ne poteva lasciare una scuola, sebbene alcune delle sue tragedie, come la *Medea*, l'*Antonio Foscarini*, il *Giovanni da Procida*, durassero a lungo sulle scene. Dopo il 1849 ormai il vecchio poeta viveva appartato, più studiando le storie che fantasticando poesia: ma sempre fisso col pensiero alla redenzione della patria, le dette nel 1858 ancora una tragedia, *Mario e i Cimbri*, di cui dicono l'intento

così il tema come l'epigrafe petrarchesca apposta sul frontespizio: «Ben provvide natura al nostro stato – Quando dell'Alpi schermo – Pose tra noi e la tedesca rabbia.» A Tommaso Salvini, unico interprete degno, ne affidava la rappresentazione.

Premii condegni non gli mancarono. La sera del 3 febbraio 1860, il teatro di via del Cocomero fu solennemente consacrato al nome di lui, recitandovi Ernesto e Cesare Rossi la grande scena dell'*Arnaldo da Brescia* tra il frate e papa Adriano, e il monologo di Arnaldo nell'ultimo atto. E mosse il Niccolini indi a poco a salutare tra noi il re possente che egli aveva invocato trent'anni prima, Vittorio Emanuele: e lieto così della mèsse di cui egli medesimo aveva cooperato a gettare il seme, morì nel 1861, il 20 settembre. Di un fulgido sorriso si sarebbe illuminato il volto al poeta dell'*Arnaldo*, se l'Angelo della morte gli avesse negli estremi momenti sussurrata all'orecchio la profezia, che essa data del 20 settembre sarebbe di lì a pochi anni divenuta sacra all'Italia per la liberazione di quella Roma dove era stato perseguitato ed arso il suo magnanimo Arnaldo.

Nel 1847 era morto Carlo Marengo, che, dopo l'*Arnaldo* del Niccolini, aveva osato dare in luce quello suo, sebbene non meglio adatto alle scene. Più degno di nota egli è per alcuni esperimenti di conciliare, seguendo in parte gli esempi del Delavigne, il classico col romantico. Prima la Carlotta Marchionni, che nel '37 incarnò in sè la *Pia de' Tolomei*, poi Adelaide Ristori, fecero applaudire questo che fu il più popolare de' lavori suoi, e che si rannoda in un certo modo alla popolarissima *Francesca* di Silvio Pellico, durata dal 1815 a commuovere con le lagrime sue e col disperato amore di Paolo.

E fin dal 1839 era uscito il *Lorenzino de' Medici* di Giuseppe Revere, dramma storico in prosa; che, afferrato dalle larghe e destre mani del Dumas, e imitato da lui, fu tradotto in italiano dal francese, e piacque allora a molti che dell'originale non sapevano o non si curavano. Dramma storico in prosa è anche il *Fornaretto* di Francesco Dall'Ongaro, che dal 1844 faceva fremere e inorridire, specialmente per l'arte di Gustavo Modena, sulle sorti pietose di quella vittima d'un errore giudiziario. Se non che nel Revere e nel Dall'Ongaro e, abbiamo visto, nel Marengo, un po' di infiltrazione francese non è difficile avvertire; e convien rammentare che il *Moro di Venezia* del De Vigny, e *Marin Faliero* del Delavigne sono del 1829; del '30 è l'*Hernani* di Victor Hugo; del '32 il *Luigi XI* del Delavigne; del '34 il *Lorenzaccio* del De Musset; del '35 il *Chatterton* del De Vigny; letti, tradotti, ammirati, rappresentati, discussi, via via, anche in Italia.

Ciò per la tragedia e pel dramma. La commedia, dopo le risate di buona lega suscitate sui primi del secolo dal Giraud con *L'Aio nell'imbarazzo*, con *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, con *L'apparecchio del pranzo alla fiera ossia Don Desiderio direttore del Pique Nique*, e dopo i sorrisi annacquati delle commedie un po' pedantesche del Nota, si può dire non avesse altro, nella tradizione goldoniana, che i lavori di Francesco Augusto Bon. Non ridiamo noi ancora, e come di cuore, a *Ludro e la sua gran giornata*? Ma dopo la trilogia di Ludro e altre vispe commedie, il fortunato attore si volle provare malamente nientemeno che al dramma storico; e indispettito della gelida accoglienza fatta dai Milanesi al suo *Pietro Paolo Rubens*, non scrisse più, invecchiando nel dirigere compagnie di comici, e, da ultimo, di filodrammatici.

Ed ecco in Francia nel 1840 *Il bicchier d'acqua* dello Scribe e nel '45 la sua *Catena*; nel '48 l'*Avventuriera* dell'Augier, e l'anno dopo la sua *Gabriella*; nel '52 la *Signora delle camelie* del Dumas figlio; nel '54 *Il genero del signor Poirier* dell'Augier; nel '55 il *Demi-monde* del Dumas; nel '61 *I nostri intimi* del Sardou; e *Il cappello di paglia d'Italia* del Labiche è del '51. Le quali date mi era necessario rammentarvi perchè, trattandosi di drammi e commedie rimaste sino ad oggi, o sino a poco fa, nel repertorio de' nostri teatri, bastano di per sè sole a chiarire quanta e quale fu la invasione francese nelle scene italiane poco innanzi il 1848-49, e poi sempre più, sino a ciò che vediamo noi.

Io non sono di quelli che per l'arte s'indignano, subito che alcun che ci venga da oltre le Alpi: tanto meglio per tutti quando ce ne venga del buono: noi già demmo, un tempo, assai agli altri, e gli altri ora dieno pure a noi, in uno scambio inevitabile e proficuo. Ma vero si è che nocque allora allo svolgimento dell'arte tra noi la soverchia voga conseguita dal teatro francese: i fiori che davano

speranza del frutto non allegarono e caddero appassiti o imbozzacchirono. Fino allora si era, meglio o peggio, conservata in onore la tragedia; oltre la *Pia* del Marengo e la *Francesca* del Pellico, anche il *Filippo*, il *Saul*, la *Mirra*, varie altre tragedie dell'Alfieri e di altri rialzavano all'alta poesia, quasi per turno settimanale, il gusto del pubblico. E si era conservata in onore, meglio o peggio, la commedia goldoniana: si applaudivano molto più spesso che oggi non accada *I Rusteghi*, *Le Baruffe*, *Don Marzio*, *Il Bugiardo*, del maestro, e *Don Desiderio*, *La Fiera*, *I gelosi fortunati*, *Ludro*, *Niente di male*, parecchi altri lavori, dei discepoli suoi. Che si rappresentassero insieme gli enormi drammi romanzeschi e spettacolosi, triste eredità del Willi, dell'Avelloni, del Federici, cresciuta di raffazzonamenti dal tedesco e dal Francese, non era insomma un male diffuso e che degenerasse in pustole maligne; e tutti sentivano la differenza sostanziale, quanto all'arte, tra la commozione estetica e la perturbazione nervosa: conseguita quella, la commozione che nobilita, con l'analisi delle passioni e con la parola corretta e sobria, anche nella ricerca dell'efficacia teatrale; conseguita questa, la perturbazione che abbassa, con l'azione violenta e con l'enfasi spesso sgrammaticata in caccia dell'applauso. Dopo il 1848-49 si ebbe il tracollo della bilancia: restarono i drammi sanguinosi o pietosi come *I due sergenti*; piovvero e dilagarono i drammi romanzeschi della nuova imitazione francese.

Ernesto Rossi nel 1850, a Trieste, corse rischio di esser fucilato davvero dai Croati che dovevano fucilarlo per chiasso nel finale del *Generale Ramorino*; buon per lui che, innanzi di andare a morte, volle si riscontrassero le cartucce! Ma se questo fu uno spettacolo d'occasione, *Il vetturale del Moncenisio* fu dato a Milano, in quel torno di tempo, ventiquattro sere di seguito. E allora un capitano dei bersaglieri a Torino, Andrea Codebò, mosse le baionette aguzze del suo rapido ingegno, contro *I drammi francesi*, in una parodia che appunto così da loro ebbe il titolo. Luogo dell'azione (narra il Costetti che bene tratteggiò la figura di lui e di altri scrittori e attori di quel tempo) un camposanto; quivi, in un solo atto, duelli, delirii, riconoscimenti, suicidii: figuratevi che un tale riconosce chi sia un colonnello che egli sta per uccidere, e gli grida: – Ah, tu sei dunque il figlio del carnefice di mio padre! – Grande fu il successo di codesta satira; ma, come era naturale, non valse contro la moda.

Del resto, col male venne il bene; coi drammacci vennero di Francia buone e belle commedie. Era il 1857; e *La vecchia pazza alla Torre del Sanguie*, *La tremenda sfida dei cavalieri della morte al Colle del Terrore*, e consimili robe che un capocomico disperato imbandiva al popolino bolognese nell'Arena del Sole, doverono da lui medesimo esser messi da parte (copio anche questo dal Costetti) per dare al pubblico, in un teatro, di gente pulita, come egli diceva, una commedia di Dumas figlio che salvò lui e i suoi dalla fame. Senza estendere l'osservazione di un caso singolo a legge generale, può servire esso caso a indizio di ciò che allora accadeva: lo Scribe, l'Augier, il Dumas, con l'arte abilissima di tutt'e tre, moralmente eletta nel secondo, acutamente filosofica nel terzo, relegavano ne' teatri di terzo e di quart'ordine le reliquie di un teatro spettacoloso che risaliva a' primi del secolo XIX, e conquistavano i teatri migliori pel nuovo repertorio francese, cacciandone via la tragedia classica, ormai anch'essa decrepita, e la tragedia neoclassica e romantica che pur avrebbero potuto, con qualche accorgimento, restarvi utilmente.

Guglielmo Shakespeare, per opera di Ernesto Rossi, della Ristori, del Salvini, ottenne finalmente udienza e favore; ma fornì piuttosto pietre di paragone al raffronto di un artista con l'altro, che fiamma viva a infiammare, come era degno, le fantasie.

III

Vi tedierei inutilmente enumerandovi ora anche soltanto i principali dei drammi in versi che furono applauditi negli anni di cui sto parlando: nulla, dopo quegli applausi, dovuti per massima parte ad attori eccellenti, ha retto a lungo sulle scene, nulla ne è letto oggi da chi non faccia professione di logorarsi gli occhi sulle stampe dimenticate.

Che importa, per esempio, a voi di *Aroldo il Sassone* di Napoleone Giotti? Era il suo primo lavoro, nel 1846, e lo dedicava al Niccolini: piacque, e tre sere fu dato nel teatro del Cocomero, che ancora non si onorava del nome di lui. E che v'importa della sua *Monaldesca*? Al Guerrazzi la dedicò il Giotti nel 1853, e furoreggiò: Adelaide Ristori, che ne resse la parte principale, non è difficile credere che ne dovè trarre effetti mirabili; ma cosa più pazza (sia detto col debito rispetto alla memoria di quel pover uomo, morto di recente) non credo facile immaginarla, nè verseggiarla con peggiore retorica romantica in più rimbombanti endecasillabi. Un po' dell'*Hernani* e un po' della *Beatrice Cenci* vi si mischiano nell'azione di un Leonello che, per vendicare un fratello ucciso da un marito geloso, si fa amare dalla moglie di lui, la fa complice dell'assassinio col quale lo toglie di mezzo, e poi le sghignazza in faccia che non l'ha amata mai e non l'ama. Tutto questo con balli mascherati, usci segreti, temporali, e canzonette sulla mandòla.

E meno v'importa, credo, dei drammi di Giuseppe Pieri, e del *Francesco Guicciardini*, del *Dante Alighieri*, della *Beatrice Cenci*, di Pompeo di Campello. Neppure il *Nerone* del Cossa valse a far rammentare dai critici il *Nerone Cesare* di lui: mentre invece richiamò l'attenzione di qualcuno al *Paolo* di Antonio Gazzoletti, gentil poeta ma un poco sbiancato e freddo, come lo definì il Tenca a ragione.

Il Gazzoletti e Antonio Somma (di cui la *Parisina*, del resto, era uscita nel 1835), e Giulio Carcano ed Ermolao Rubieri, meriterebbero, nella storia di questi tempi, almeno qualche parola. Un *Arduino* del Carcano sarebbe, per esempio, da raffrontare con l'*Arduino d'Ivrea* di Stanislao Morelli, che Tommaso Salvini improntò della sua gagliardia e fece tanto applaudire, costringendo (gli scriveva l'autore riconoscente) il pubblico a inchinarsi ad un ragazzo come innanzi ad un gigante. Ma si tratta, insomma, di opere morte da un pezzo e sepolte; gli ultimi guizzi furono esse di un genere destinato a spengersi, in quelle forme, per sempre.

Veniamo a ciò che fiorì, o almeno era degno di annunziare una primavera nuova.

Vincenzo Martini, padre di Ferdinando, fu dei primi a tentare una forma che la necessità del presente e i modelli francesi concordasse con la tradizione italiana. Nel carnevale del '53 Adelaide Ristori ne diè *La donna di quarant'anni*; cioè la marchesa Malvina; che fin dai cenni dell'autore sui personaggi suoi ci è presentata con «tutta la squisita ricercatezza di vesti e di modi cui si affida una donna elegante sul declinar dell'età.» In quell'anno stesso *Il misantropo in società*, dove il cavalier Maurizio, a soli ventisette anni, si veste e si atteggia elegantemente, ma ha modi riservati e severi, in curioso contrasto con quelli dello zio marchese Riccardo, che, verso la settantina, mantiene una fresca giovialità. L'anno dopo, *Il cavalier d'industria*, un tipo d'avventuriero vivamente raffigurato in mezzo al moto d'una società viva di gentiluomini e di speculatori. «Io avrò torto (scriveva il Martini) ma ho per articolo di fede in arte drammatica che la commedia debb'essere il quadro della società e dei costumi: quindi abborro dai grandi colpi di scena, dalle commedie a grande interesse. Chi vuole di questa roba avrà ragione, ma non vada al teatro quando si recita una commedia mia. Il tempo deciderà chi sia sulla vera strada. Io sono convinto (lo dico senza falsa modestia) di essere nel buon cammino, e se casco, come casco pur troppo, egli è per debolezza delle mie gambe, non per avere sbagliata la via.»

Suo figlio Ferdinando, cui la carità filiale non offuscò l'occhio acuto del critico, riconoscendo che Vincenzo talvolta si fermò alla superficie senza approfondire l'osservazione nell'intimo dei costumi e degli animi, ebbe piena ragione a lodare, specie nel *Cavalier d'industria*, la larghezza

almeno di quella osservazione, e ben potè compiacersi di rammentare che Paolo Ferrari già ormai celebre scriveva all'autore di quella commedia: «Voi siete l'ultimo a cui ho detto che vi riguardo come maestro; e perchè l'ho detto a tanti altri che neppur vi conoscono fuor che per fama, mi dovete pur permettere di ripeterlo anche a Voi.» Peccato che poco egli desse al teatro; e peccato che altre cure ne abbiano via via distratto il figlio suo, così pronto e destro osservatore e analizzatore, e così elegante ed arguto maestro del dialogo.

Non mi fermo su David Chiossone che fe' piangere molto; e trascurò, affrettandomi, anche Giuseppe Vollo, veneto, cui, dopo un tremendo dramma in versi *La famiglia Foscari*, del 1844, nel '55 una certa opportunità dell'argomento e la bravura della Ristori fecero applaudire a Torino *I giornali*, amarissimo dramma in prosa più tragico che satirico. Li metto da parte perchè, dopo il garbo del Martini, quando insistessi sul Chiossone e sul Vollo, al quale del resto non mancò la forza d'un alto concetto, troppo parrei disposto alla censura e: Che serve, direste, incrudelir coi morti?

Alla Toscana ci richiamano le prime prove di Luigi Alberti, che nel '58 raccolse i suoi *Studi drammatici*, dove nulla è più che mediocre, ma il mediocre non è almeno di cattiva lega. Val troppo meglio di lui, Tommaso Gherardi del Testa. Poco ormai, e assai di rado, se ne rappresenta; e *Il vero blasone*, *Oro e orpello*, *Moglie e buoi dei paesi tuoi*, *La vita nuova*, che sono le migliori commedie di lui, escono dal limite cronologico di questa lettura: oggi (m'insegna Piero Barbèra, amico suo ed editore postumo) si vendono alcune di quelle tenue azioni, schiettamente dialogate, solo come libri su cui in Inghilterra s'insegna la buona conversazione italiana: il che, per lo meno, conferma una stima nobilmente meritata e saldamente fermata. Cominciò a mettersi innanzi nel '46; nel '48 combatte, fu prigioniero; tornato, si pose a rappresentare, non di ardite linee nè di colori vivaci, ma di paziente e corretta matita, la società toscana che si vedeva intorno, cioè la borghesia quieta e un po' gretta. Non è risata la sua, è appena un sorriso; ma non vi stanca ne nausea mai. È una verità piccina la sua; ma è verità.

Se il bravo Luigi Suñer avesse, dopo le prime prove felici, seguitato l'esercizio del fare, in cambio di restringersi a quello del consigliare gli altri, con dritture e con sagacia, quanto volentieri vi parlerei, a questo punto, di lui, che tanto prometteva! Ma mi conviene tacerne anche perchè l'opera sua si svolge da *Spinte o sponte* a *Ogni lasciata è persa*, dal 1860 in poi.

Due sovrastano: Paolo Giacometti e Paolo Ferrari. Il Giacometti ebbe dalla natura una forza drammatica come pochi; e lavorò indefessamente come pochi. Nato nel 1816, si diè giovanissimo al teatro, seguendo le compagnie e scrivendo durante più anni, per centoventi svanziche al mese, cinque sei lavori ogni anno; onde ottanta fra commedie, tragedie, drammi! Quando nell'82 morì, poteva vantarsi non tanto di avere scritto così in fretta, quanto di avere, anche in quella corsa, rispettato sè stesso e l'arte. Nel 1841, per esempio, diede *Un poema e una cambiale*, *Cristoforo Colombo*, *Il poeta e la ballerina*, *Quattro donne in una casa!* cioè del cattivo, del mediocre, del buono, non del pessimo. *La morte civile*, che anche oggi, rappresentata dal Novelli, ci commuove, è del 1861; la pose in scena, a Fermo, Cesare Dondini. Successore di Alberto Nota come scrittore nella Compagnia Reale Sarda, gli fa perfetto contrapposto; quegli un grave impiegato, questi un artista vagabondo: e, del pari, quegli compassato e monotono, questi multiforme e diseguale. Quanto a potenza di fare, non è possibile tra i due neppure il parallelo; ma per la felicità dell'esecuzione, come al Nota avrebbe giovato la mano rapida e audace del Giacometti, così al Giacometti un poco almeno della correttezza e agghindatura del Nota. Nondimeno, abbia pure parecchi difetti e sieno gravi, *La morte civile* offre scene mirabili. E nella storia del nostro teatro al Giacometti non potrà non spettare un luogo notevole anche perchè, prima di Paolo Ferrari, per due o tre decenni fu egli l'unico che avesse sortito dalla natura tutte quante le doti precipue che fanno il drammaturgo intiero; il senso del comico e del tragico insieme, il movimento dell'azione e del dialogo, la virtù del riconnettere le parziali osservazioni a un concetto superiore.

Di questo ultimo pregio Ferdinando Martini gli fece un'accusa; perchè a lui, nel teatro, non sembra un pregio. Discorrere di ciò con lui è attribuire a lui la vittoria e a sè la sconfitta, perchè pochi

sono così destri dialettici e così arguti ragionatori: se non che, dentro me, rimango dell'opinione mia, e concedendo che una tesi, per eccellente che sembri agli occhi del moralista o del sociologo, non rese mai nè sia mai per rendere buono un dramma male ideato per l'arte, sempre più con gli anni son venuto nell'opinione che si onora del Manzoni e del Mazzini, quanto all'essenza etica che deve costituire quasi direi l'anima onde le membra del dramma si agitano vitali. Poco importa, pel giudizio dell'esecuzione, se la tesi sia o no giusta in sè; basta che giusta la creda chi la sostiene: in tale sua fede è il calore che dalla mente dell'artista passa nell'opera sua e la fa sorgere e muovere.

L'amore delle tesi nocque, non è dubbio, a Paolo Ferrari nell'ultimo svolgimento del suo teatro: ma la colpa non fu di esso amore, fu della maniera di costruire il dramma sopra una tesi prestabilita, in cambio d'incarnare un concetto morale nei personaggi organicamente. Nè dir concetto morale è lo stesso come dire tesi; e la vita rappresentata con onesta schiettezza porge sempre da sè medesima un insegnamento, tanto meno volgare quanto più acuta e profonda sia stata l'osservazione.

Del Ferrari, al quale spetterà, io credo, un'intera lettura nella serie che la benemerita Società vorrà forse darci l'anno venturo, non ho tempo di parlarvi come egli si meriterebbe; tanto già nei primi anni del suo lavoro drammatico fece di bello e di buono. Non è molto che Giovanni Sforza ha edito e, come egli sa, illustrato *Baltroméo calzolaro*, una commedia in dialetto di Massa che il Ferrari compose in quella cara città nell'inverno del 1847-48, padroneggiando non pur quel dialetto, ma altresì, di primo impeto (come accade solo alle nature generose), il palcoscenico. Il Goldoni riviveva in quel giovane venticinquenne; il Goldoni delle *Baruffe* e del *Campielo*, stupendo fotografo della vita popolare. In alcune scene *Baltroméo calzolaro* è cosa perfetta. Ma curiosità singolare gli viene dall'esservi già dentro il nucleo anche di quel marchese Colombi, di gioiosa memoria, che avrà poi tanta parte in *La Satira e Parini*. Perchè il Ferrari tendeva intorno a sè l'occhio e l'orecchio; e non altrimenti notava gl'ingenui costumi ed affetti del calzolaio ubriaccone, che gli spropositi del violinista Filippo Chelussi, marito d'una marchesa, e fattosi mecenate di bande cittadine. Bartolommeo, ne' fumi del vino, esclama, come aveva fatto più d'una volta costui, e come farà il marchese Colombi: — Oh! Tasso! oh! Tasso! io resto attonito e non posso attribuire. —

Innanzi di lasciargli rappresentare il suo grande emulo nella pittura de' costumi, Giuseppe Parini, volle il Goldoni dal suo discepolo Ferrari l'omaggio d'una commedia: e nel 1851 gli fece suggerire da un amico di leggere le *Memorie* sue. Queste ispirarono la commedia famosa in cui rivissero e il Goldoni e la sua Nicoletta e i gentiluomini e i critici veneziani del 1749 in una tale snellezza di scene e di dialogo, in una tale intima ed esterna comicità, che poche commedie nostre possono certo starle a pari. Donde scappassero fuori questa, esuberante di vita e di forza comica, e due o tre altre commedie del Ferrari rigogliose e promettenti, si chiese il Carducci, e rispose che non si saprebbe ben dire. E se il Carducci non lo seppe, davvero non posso dirvelo io. Fatto sta che doverono cooperarvi e infondervisi, alcun che dell'anima stessa del Goldoni assorbita dal Ferrari su dai volumi delle *Memorie*, l'indole nativamente comica di lui, alcun che degli esempi recenti francesi e italiani che ho accennati sopra. Resta a ogni modo dinanzi anche a me, non solo quell'«irriducibile» che gli estetici confessano a malincuore nell'analisi di qualsiasi opera d'arte, ma altresì un piccolo problema di critica storica che metterebbe il conto di tentare quando, non foss'altro, ne avessimo oggi il tempo e fosse questo il luogo più adatto.

Una poltrona storica è del 1853, *La satira e Parini* è del 1857, *La medseina d'onna ragazza amalèda*, in modenese, è del 1859. E come del *Baltroméo calzolaro* si ebbe poi la riduzione in lingua letteraria (troppo letteraria) nel *Codicillo dello zio Venanzio*, così la vispa commediola modenese dovè adattarsi all'italiano nella *Medicina d'una ragazza malata*. L'aver maneggiato i dialetti giovò, comunque sia, al Ferrari, per la realtà dell'azione, per la vivezza del dialogo: chè il raccostarsi al popolo, come dà forza per tanta parte della vita sociale e morale, così anche per la vita artistica porge utili consigli e una vigoria schietta e fresca. *La satira e Parini*, se non vale forse quanto *Goldoni e le sue sedici commedie*, restò bell'esempio di commedia storica in versi, e ha gettato nella memoria di tutti un personaggio, il marchese Colombi, co' suoi proverbiali spropositi.

Il resto dell'opera del Ferrari non tocca a me accennarlo; e lascio ben volentieri che altri, dopo queste sue prime e bellissime prove, lo studii, come si conviene, l'anno venturo, mostrandocelo nei pregi e nei difetti: principe, per anni parecchi, della scena italiana.

IV

Se non tutto buona, dunque, ma curiosa e promettente, e nel Ferrari più di una volta quasi perfetta, fu la produzione drammatica dal 1848-49 al 1861, già ci è qua e là apparso che gli attori valsero allora quasi sempre più degli autori: onde, mentre le nostre tragedie e commedie non varcarono le Alpi, li varcarono essi con la fama e con la persona loro, e seppero vincervi aspre battaglie, con vittorie onorevoli alla patria oppressa. Dopo il De Marini, Gustavo Modena; dopo Francesco Augusto Bon, Cesare Dondini e Cesare Rossi; dopo la Internari e la Pelzet, Adelaide Ristori; e con la Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Senza porre odiosi e impossibili raffronti, tutti convengono nella eccellenza e preminenza del Modena. Una mente come egli ebbe, e la dimostrano anche oggi le lettere sue; un animo quale egli ebbe, di patriotta, e lo dimostrano i casi della sua vita; un cuore, quale egli ebbe, di uomo, e lo dimostra l'indomabile amore della giovinetta svizzera che, lasciando gli agi della vita paterna, volle seguirlo su' palcoscenici e nelle campagne di guerra, e fu compagna sua sempre innamorata, e fu per lui innamorata dell'Italia, non mai stanca nel servire i feriti delle nostre battaglie; mente, animo, cuore, cioè un tutto indivisibile di singolare altezza, erano troppo più di quel che occorresse a un attore drammatico. E il Modena fu apostolo e milite di libertà non meno che attore. A lui attore scriveva reverente il Manzoni; a lui oratore eloquente nella Assemblea toscana, cui Firenze lo aveva eletto con oltre diecimila voti, non so se applaudì, ma certo consentì trepidante di commozione, la maggior parte di quel consesso.

Il racconto del come egli rappresentava il *Saul* non è un aiuto critico, come pochi ne abbiamo, per intendere meglio quella nobile figura dell'Alfieri? E a leggere come declamava dell'*Adelchi* la narrazione del diacono Martino traverso le Alpi, facendo sentire la solitudine enorme delle valli, e aprirsi al sole sorgente con un crepitio i con silvestri de' pini; a leggere come declamava Dante, traendo dal verso possente gli effetti che noi vi rintracciamo, ohimè, con la critica paziente; ci riempie anche oggi di stupore.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.