

Stefano Geraci

«UN'ARME INDUSTRIE E ACCORTA».  
UNA NOTA SUL TEATRO DELL'OTTOCENTO

Nell'Introduzione all'edizione del '34 della storia letteraria dedicata all'Ottocento, Guido Mazzoni, nel rispondere alle censure e alle critiche suscitate dall'edizione precedente, dovette giustificare l'ingente spazio dedicato alla letteratura drammatica: «Non perché fosse ferace di cose belle, ma perché graditissimo, più che mai in spettacoli svariati, alle diverse classi sociali; e perché, se fu raramente d'arte eletta, riuscì quasi sempre un'arme industrie e accorta o fu una propaganda eloquente. Lo spazio assegnato al teatro venne dunque, in gran parte, concesso ad una materia che, al di là dalle scene, importa tutto il vital fervore del nostro Ottocento».

Naturalmente non è più accaduto, nelle storie letterarie, che tanto ingombro dovesse essere giustificato.

Hanno prevalso i criteri di selezione via via affidati alle gerarchie dei valori letterari, al grado di rappresentatività di questo o quell'autore, alla logica antologica.

Desueti dovevano già apparire nell'ultima edizione i criteri che avevano dato vita a questa rassegna tanto minuziosa e imperturbabilmente accogliente verso i minori e i minimi e tanto aderente alla sua vita di letterato.

Mazzoni degli ultimi scampoli di quel mondo scomparso era stato partecipe. Ne aveva scritto da storico memorialista, conosceva bene il giornalismo teatrale fiorentino che aveva contribuito a formare la conversazione erudita e divertita dei costumi teatrali ottocenteschi e le ragioni che avevano portato Ferdinando Martini, di cui era stato segretario, a lanciare lo slogan della «fisima» del Teatro nazionale.

Gli era, infine, chiaro che gli «spettacoli svariati» nel 1934 fossero stati sostituiti dal cinema, ed era bastato lasciar cadere qualche riga dalla penna per ricordare che Gustavo Modena o la Ristori fossero tutt'altra cosa da Dall'Ongaro e Montanelli, ma dovendo trattare

una materia che già sfuggiva alla presa dei tempi e ai suoi lettori più giovani, sentiva di dover sottolineare, in conclusione, «tutto il vital fervore [...] al di là della scena» che dai piani bassi aveva animato il risorgimento letterario italiano.

Aveva, infine, contribuito proprio l'«eclettismo» che gli verrà rimproverato, la ricerca erudita somministrata con lo stile del conversatore, quel voler far andare d'accordo metodo storico e critica filologica, insomma Carducci con D'Ancona, a lasciare intatta la sua «meraviglia», quando, radunando insieme con quel largo setaccio carte e memorie, avvisi teatrali e i fogli volanti, vedeva ingrossare le fila di una così varia moltitudine di scrittori.

Rilevante non era la qualità delle loro opere, ma straordinario il reclutamento, tanto che ne dovette continuare a testimoniare lo slancio oltre la metà del secolo, quella meno apertamente risorgimentale.

Dove, oggi, dopo la storia del Mazzoni, potrebbe vedersi uno straordinario colpo d'occhio che afferra anche le tragedie di Antonio Morrocchesi e i drammi di Iacopo Cabianna?

E dove, allora, poteva vedersi ritratta, se non sotto la magnetica bandiera del teatro, una così numerosa base militante, poiché lì capi veri e propri non s'intravedevano, addirittura della letteratura nazionale?

«Mancano le correnti e le idee che oggi si sbandierano, ma è tutto un mondo che altrimenti non si vedrebbe» ricordava Carlo Calcaterra<sup>1</sup> citando il commento di un giovane studioso a cui era toccato riaprire il libro del Mazzoni dopo la sua scomparsa.

Il richiamo al teatro aveva dunque fornito se non il grosso delle truppe, certamente un cospicuo battaglione.

Così, nel seguire il reclutamento, nella rassegna di Mazzoni si cancellavano poco a poco le abituali distinzioni tra teatro rappresentato e stampato, tra successi e fallimenti: eguali diritti di citazione venivano assegnati agli assidui e ai fortunati, agli autori dei colpi a vuoto, ai poligrafi che per un po' avevano camminato con gli altri, ai professori cui si negava la cattedra, agli avvocati, ai deputati, ai solitari che anche nella marcia sul posto e senza esito avevano pure risposto con fervore all'appello.

Aveva finito per indebolirsi anche l'identificazione dei reclutati con lo spirito liberale, così decisivo nella formazione del mercato e

<sup>1</sup> Carlo Calcaterra, *Mazzoni, immagine ultima*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1943, ora in *La letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, a cura di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1976, vol. I, p. 788.

dei mestieri letterari a partire dagli anni della restaurazione: «Fu un'arme industrie e accorta o fu una propaganda eloquente».

Insomma, il «vital fervore» poteva stare benissimo con la propaganda eloquente, ma altrettanto bene, se non addirittura meglio, con un'«arme industrie e accorta».

Si potrà obiettare che queste sottolineature alla breve giustificazione del Mazzoni siano eccessive e che non valgano tuttavia a incrinare gli sguardi d'assieme: la diffusione sulle scene dell'Ottocento del dramma storico e i suoi usi nella propaganda risorgimentale, i compromessi degli autori stipulati con la cassetta dei comici, le tragedie che non smettevano di riprodursi.

Accade, invece, che il libro che nella tradizione critica e nel silenzioso saccheggio dei posteri ha contribuito più d'altri a trasmettere quel panorama faccia emergere tanti piccoli intoppi.

«L'indispensabile e al solito ben informato»<sup>2</sup> Mazzoni, come si usava dire quando non si era persa l'abitudine di ringraziare chi ti aveva fatto risparmiare il tempo di andare in biblioteca, lasciando che la materia ribollisse sotto lo sguardo di un'erudizione partecipe, non aveva negato la cornice generale, ma aveva realizzato un quadro che non gli stava più dentro.

Nel sottotitolo al capitolo *Il teatro a mezzo l'Ottocento*, il più rigoglioso di reclute e di armi patriottiche, aveva scritto: «Il teatro arme patriottica, anche quando non si propose d'essere tale». Cosa voleva dire? Che, dopotutto, a scorrere i testi, non sempre si riusciva a capire perché quelle storie, quasi tutte sparite, dovessero suscitare tanti entusiasmi e per tanto tempo. Doveva dunque essere lo straordinario favore tributato dagli spettatori di ogni classe a produrre quel reclutamento tanto massiccio.

Eppure, se soppesiamo quelle storie dal punto di vista di chi le raccontava, ovvero le compagnie degli attori, quel tumultuoso contributo si riduce drasticamente. Non esiste nessun elenco, né repertorio di teatro del primo o a «mezzo dell'Ottocento», che possa giustificare da questo punto di vista quell'offerta tanto generosa.

Si trova, ovviamente, quel che c'era: una varietà di spettacoli e storie, di cui moltissime non sembrano affatto un'«arme» patriottica. Ma poiché quegli spettatori vedevano e ascoltavano quello che noi non possiamo più vedere o ascoltare il cerchio si chiude: misteriosamente.

<sup>2</sup> Così Dionisotti nel saggio su Nievo ora in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni ed altri*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 348.

Questo enigma, quando il caleidoscopio del Mazzoni è apparso troppo antiquato, non poteva bastare.

Era Mazzoni che non aveva armi abbastanza sofisticate per scioglierlo.

Prendiamo la collana Einaudi dedicata al Teatro Italiano che quasi trent'anni fa ha tentato l'impresa di creare un canone della letteratura teatrale, e apriamo il volume dedicato alla tragedia dell'Ottocento<sup>3</sup>.

Emilio Faccioli, il curatore, avverte inevitabilmente il precipizio che separa il criterio antologico dalla «fortuna» ottocentesca del genere. Si rivolge allora a Ferrigni che nel 1885 aveva dedicato un libro alla «morte» della tragedia<sup>4</sup>.

Cosa fosse diventata la tragedia non era ormai chiaro, ma Ferrigni aveva individuato ben duecentotrenta autori che si erano dedicati a quel «sui generis», realizzando una produzione di circa milletrecentocinquanta testi, la buona parte, ovviamente, non rappresentati.

Faccioli vuole verificare. Prende il repertorio della Compagnia Reale Sarda, «operante in un periodo ottimale», ovvero tra il 1821 e il 1855, e scopre che di tragedie «pure» quegli attori ne recitavano in media due per stagione. Perché allora Ferrigni collegava quel gran fervore allo spirito risorgimentale? Era diventato un po' reazionario, commenta Faccioli, e se la prendeva con l'epoca dei «tramenii rivoluzionari» e delle «cantaferie convenzionali sull'eccellenza della democrazia». Insomma, era chiaro con chi ce l'avesse Ferrigni, ma se pure a quel numero si dovesse fare la tara per Faccioli era «assodato, comunque sia, che agli spettacoli tragici non mancò la frequentazione del pubblico fino al tardo Ottocento»<sup>5</sup>.

E se era assodato si doveva andare oltre quella vecchia «fede» che produceva strani miracoli.

Un tentativo di fuga da quel garbuglio Faccioli stava per imboccarlo.

Nell'introdurre il paragrafo dedicato «al medio Ottocento», si era chiesto da chi fosse composto quell'esercito di tragediografi. Aveva notato, infatti, che v'era un cospicuo numero d'aristocratici e qualche esponente del clero (il catalogo è ovviamente tratto da Maz-

<sup>3</sup> *Il Teatro Italiano. La tragedia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1981, tomo primo.

<sup>4</sup> Yorick (Pietro Coccoluto Ferrigni), *La morte di una musa*, Firenze, Tipografia Editrice del Fieramosca, 1885.

<sup>5</sup> Emilio Faccioli, *Introduzione*, in *Il Teatro Italiano*, cit., pp. VIII, VII e X.

zoni), che non rinunciando a mettere in mostra i titoli si dedicavano a quegli esercizi tragici pur virati spesso verso le patrie cronache.

La pista avrebbe potuto essere interessante. Chi era e con chi ce l'aveva quell'esercito dei duecentotrenta? Faccioli però liquida subito la faccenda: «Per un residuo di mentalità municipale si conformavano agli spettatori allo scopo di guadagnarne le simpatie»<sup>6</sup>.

Occorreva una risposta generale in grado di trasferire la «fede» del Ferrigni da un uso evidentemente metaforico al solido terreno della «verità storica»:

A riscontro del processo di crescita in atto della società italiana, tra Risorgimento e post Risorgimento, a riscontro della ricerca di un'identità nazionale, con quanto vi era connesso come presa di coscienza dei diritti dei doveri civili, dei nuovi rapporti instaurantesi fra corpi egemoni e ceti subalterni, delle istituzioni che li avrebbero regolati e dell'opportunità, avvertita al di fuori di ogni condizionamento di classe, di procacciarsi tempestivamente gli strumenti di comunicazione che consentissero a tutti i cittadini di partecipare in prima persona al gioco dei meccanismi dialettici<sup>7</sup>.

Il riscontro, immediato, aveva dato il seguente esito:

A quella società la tragedia forniva, in varia misura, contenuti educativi non trascurabili, conoscenze o stimoli di conoscenza, schemi d'orientamento ideologici, prospettive utopistiche, sollecitazioni al dibattito su questioni attinenti a casi esistenziali d'individui o gruppi associati, esempi di comportamento in ambito pubblico o sul discrimine fra il pubblico e il privato, dando agio ad estese e appassionate acquisizioni del sapere e di pari passo a un affinamento del costume con zone sempre più vaste della popolazione [...], e più efficacemente di ogni altra specie di scrittura scenica, la tragedia continuava a offrire ai suoi ascoltatori, fosse declinante o già esaurito il suo ciclo vitale, un modello di organizzazione del discorso cui si uniformava consapevolmente l'oratoria praticata dagli uomini politici, da esponenti della destra e della sinistra come da tribuni e capipopolo [...]<sup>8</sup>.

Non diciamo quelle d'Alfieri, ma che le tragedie dell'abate Luigi Scevola da Brescia e quelle del pur celebre Duca di Ventignano di Napoli, nel numero almeno di due a stagione, ma si suppone qualcuna di più, abbiano contribuito a realizzare tali compiti c'è da pensare

<sup>6</sup> *Ivi*, p. XXVI.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. X.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

che quei duchi e abati siano figure di fantasia o che gli italiani, fatti, rifatti o malfatti, non siano mai esistiti.

Ché uno storico di vaglia come Emilio Faccioli possa aver deciso di correre una simile avventura non è certo una novità. Capitava, e capita spesso, che si creda di scriver di teatro mentre in realtà si pensa alla psicologia delle folle, alle retoriche letterarie, e oggi, più di frequente, al cinema o alla televisione.

Il punto è, ovviamente, un altro.

Quel «vital fervore» e quell'«arme industrie e accorta» indubbiamente esistevano.

Ed esistevano, evidentemente, le ragioni economiche che spingevano gli scrittori, lungo tutto quel secolo, a collaborare con il mercato degli spettacoli. Semplicemente è difficile spiegarne le relazioni quando si decide che valga la pena non diciamo di trovar risposte, ma di non accontentarsi che non ve ne siano.

E allora l'«indispensabile» Mazzoni non serve più nemmeno a risparmiare il tempo di andare in biblioteca.

La questione, infatti, è assai intricata.

Quei duchi e quei conti potevano, in molti casi, fare a meno del mercato degli spettacoli per vivere. Che bisogno avevano di legare i loro esercizi accademici alle storie patrie per ottenere quel successo? A questo poi si doveva pur credere quando un uomo vicino al teatro aveva messo insieme quel catalogo sterminato, anche se ce l'aveva con Cossa e Cavallotti, gli alfieri «vocianti» della democrazia, piuttosto che con il Duca di Ventignano.

Mazzoni, che si poteva ancora gustare lo spettacolo d'insieme, sulla questione dei generi intanto s'era dato qualche risposta.

Nell'impossibilità di arginare la produzione drammatica entro i generi dichiarati o riformulati di volta in volta, aveva trovato un'ulteriore conferma all'accordo tra classici e romantici, così frequente nel romanzo. Poteva allora capitare che i ruoli si invertissero e i «classicisti» finivano per scrivere drammi più patriottici dei dichiarati romantici.

Certo oggi non abbiamo bisogno di star dentro solo i confini di una storia letteraria ed è più facile accorgersi che appena si scende dal piano delle dichiarazioni alle pratiche di scrittura quelle distinzioni finivano per sciogliersi, né ci stupisce che la versatilità necessaria agli usi mercantili dovesse poi essere elevata a prototipo di un nuovo genere secondo le affinità, le regole, le identità delle élite culturali a cui appartenevano gli scrittori.

Questi procedimenti non erano certo novità. Basta retrocedere

di qualche decennio per osservare i tanti casi in cui la tragedia, con le sue mutevoli definizioni, stava al centro degli scambi e degli attriti tra gli ambienti dei letterati e gli attori di professione.

Ora, a confondere le acque, sono le motivazioni di chi decideva di abbracciare quella nuova dimensione nazionale.

Tra costoro c'è, infatti, anche il battaglione di tragediografi che Faccioli stava per interrogare: gente di vecchio conio che pur di continuare indisturbata i tragici esercizi strizzava l'occhio alle storie patrie.

Per vederci chiaro dobbiamo cominciare a tirar fuori dall'elenco di Faccioli qualcuno di questi tragediografi e a osservare, seppure sinteticamente, alcuni tratti.

Cominciamo pure con i minimi e gli abati.

Chi frequenta gli epistolari del Foscolo può essersi imbattuto in Luigi Scevola «che per ambizione lascia il suo foco domestico, e si avventura in un paese dove la sua fama è ignota, e dove ci sono tanti che hanno merito, e se non merito, certo nome più illustre del suo»<sup>9</sup>. Céola, questo il nome prima di far parte dei gruppi giacobini di Brescia che Foscolo ben conosceva, arrivato a Milano era riuscito a far rappresentare al Teatro Patriottico il suo *Socrate*, poi, visti anche i risultati di quella fama presso gli amici («tragedimaniaco, libidinoso, di fama teatrale e castrato: onde si sforza sempre e non si sfoga mai: buon uomo e leale, e incurabile solo in questo»<sup>10</sup>) da funzionario napoleonico era vissuto a Bologna come vicebibliotecario.

Più del giacobino spretato, figura ricorrente, di lui qui ci interessa sottolineare i luoghi, Milano e Bologna, e la mutata geografia napoleonica a cui, con il ritorno degli austriaci, non gli riuscì di rinunciare, cadendo in una quasi inconsolabile malinconia. Gli si può accostare Giacinto Ravelli di Vercelli che, dopo aver combattuto da volontario nel reparto provinciale, ripara, gravemente ferito, in Francia. Qui, tra gli esuli, scansa i neogiacobini e i «fratelli italiani» e torna in Italia dove, tramite il «passaporto» ottenuto con l'abituale inno a Napoleone, riesce ad assumere incarichi prefettizi nel dipartimento del Sesia e il ruolo, ambito, di compilatore dei giornali di Stato. Punta ovviamente anche lui alla capitale del Regno e la raggiunge, sembra, come poeta aggregato alla compagnia Vicereale.

Sempre di Brescia, e pressoché coetaneo di Scevola, è il conte Giovanni Francesco Gambara. Partecipa alle guerre napoleoniche e

<sup>9</sup> Lettera a Maria Martinengo Cesaresco del 6 marzo 1807.

<sup>10</sup> Lettera a Innocenzo Ugo Brunetti del 16 dicembre 1808.

diventa colonnello. L'avventura gli costerà quasi il patrimonio, ma non gli mancherà la solidarietà degli aristocratici di famiglia. Tracce d'accademia, così come l'immagina Faccioli, non se ne vedono, ma piuttosto è socio dell'Ateneo delle Scienze. Assidui sono i suoi rapporti con gli attori e con letterati come Monti prima e poi Niccolini. A Brescia dedicherà tragedie storiche, come ad altre città italiane, ma in quelle storie patrie non c'è nulla di veramente municipalistico e retrivo, ma il tentativo di continuare a varcare uno spazio, da buon liberale che era rimasto.

È passato invece per reazionario Urbano Pagani Cesa perché sprezzava Alfieri e gli attori che alle sue tragedie avevano cominciato a dedicarsi. Era stato anche lui intendente del Regno d'Italia, non senza tornare a celebrare, a tempo debito, il ritorno sul soglio di Pio VII.

Qui conta anche l'età. Pagani Cesa era nato nel 1757, vent'anni prima degli altri. Un uomo affondato nello spartiacque tra due mondi: un piccolo, ma straordinario esempio di nobile nevrotico che sfidava a duello i grandi del suo tempo rifacendone le tragedie. Sbalzato troppo velocemente su un altro mondo, in un'età a lui ormai non più conveniente, tentava di risarcire il corpo cetuale andato in pezzi con un'ipertrofica e intoccabile personalità, con viaggi continui e senza pace.

La sua vita, più ancora delle tragedie e gli scritti su di essa, andrebbe messa in calce a quella d'Alfieri per vedere meglio la feconda «malattia» e il furore energetico esploso dal volontario «svassallarsi», simile a quello di un Bruto con le mani legate.

Di Edoardo Fabbri, per la maggiore notorietà e per i tratti che qui ci interessano, conviene subito ricordare la sua tragedia più nota, *I Cesenati del 1377*: non aveva certo bisogno di procurarsi con quel lavoro qualche «simpatia».

La sua biografia è quanto mai significativa per i dati che raccoglie tutt'insieme. Piccola nobiltà e studi nei collegi dei nobili, guardia civile, politico della Cispadana e poi della Cisalpina, scrive per il Teatro Patriottico a cui offre inutilmente, dopo i drammi politici, anche la sua *Francesca da Rimini*, circondata dalla piccola fama che gli procurerà Foscolo discutendone dall'esilio. Ma sono la lotta e la politica contro la dominazione clericale di Roma a tracciare la sua strada e a procurargli gli arresti, l'ultimo avvenuto tra congiurati del 1820. Dopo anni di carcere si era creato a Cesena la fama di resistente a oltranza. Si lega nel frattempo ai milanesi che stanno intorno a Manzoni, soprattutto all'altro «tragediografo» De Cristoforis. Finirà per credere un po' troppo a Pio IX, ne divenne anche per qualche



mese ministro quando s'accorse d'essere usato per coprire il fronte liberale mentre era in liquidazione il progetto unitario. Ritorna a Cesena ed è qui che lo coglie Faccioli con il suo dramma sui cesenati antichi. Morirà da «notabile» cittadino piuttosto che da «nobile».

Anche di Cesare della Valle – il Duca di Ventignano – conviene ricordare ciò che non sta nelle biografie teatrali (il libretto per il *Maometto* di Rossini, le tragedie funzionali alle scene, l'attività d'organizzatore per il Teatro de' Fiorentini ecc.). Già nel 1797, a vent'anni, lo vediamo orgogliosamente proclamare la conversione del destino aristocratico nell'acquisto della virtù personale. Gli terrà fede ricostruendo la vecchia identità nobiliare attraverso la carriera del funzionario statale, abbandonando i vecchi rituali per la nuova vita associativa dedicata alla diffusione della pubblica istruzione e ai progetti economici capaci di fronteggiare l'emergenza sociale provocata dalla povertà. Da qui poi sarebbe opportuno tornare a osservare le sue attività teatrali e di scrittore.

Si potrebbe andare avanti con Giovanni Albinoni Kreglianovich, che con una sorta di sprezzante irredentismo dalmata piacque ai francesi che ne fecero un funzionario, Filippo Cicognani, simpatizzante carbonaro in fuga da Firenze, che pensò anche lui a qualche sfida, questa volta con Niccolini, da cui le sue tragedie con gli stessi titoli.

Opportuno, piuttosto, ci sembra inserire in quest'elenco chi non sta nel «genere», ma ne può far parte a pieno titolo per il tema che va emergendo.

Alcuni dei tratti che abbiamo raccolto li vediamo «impazziti» e catturati nelle commedie e nella storia del conte Giovanni Giraud.

Cresciuto in una famiglia dominata dalla *revanche* aristocratica e dalle smanie del decoro, coltivò le ribellioni e l'insofferenza estremizzando le traversie di quel mondo attraverso la materia che aveva sott'occhio. L'ajo prete destinatogli dalla famiglia fu il suo paradossale pedagogo. Piuttosto che educarlo alla grammatica e al vecchio decoro nobiliare gli insegnava il modo di decifrare dalle profezie i numeri da giocare al lotto. Come non pensare, attraverso quell'ajo, alla versione provvidenziale e affascinata dei giochi di prestigio finanziari con cui s'imponevano i nuovi nobili come i Torlonia? Giraud seguì, a modo suo, la rincorsa del padre verso i premi e gli onori dispensati dal regime napoleonico, ma arrivato di fronte a Napoleone rinnegò, in sua presenza, l'origine francese. Gli sembrò sufficiente, giunto a Parigi, venir premiato con i successi delle commedie, ma poi dovette subire una lunga anticamera prima di ottenere la carica di direttore dei teatri

nei dipartimenti dell'Impero in Italia, ormai quasi a tempo scaduto, nel 1813, ed era troppo tardi anche per coltivare l'illusione di un teatro italiano senza il protettorato francese.

Con la restaurazione non gli riuscì d'immaginarsi a lungo nell'ambiente fattivo e progettuale di Vieusseux e Capponi. Al mestiere del letterato preferì coltivare la sua malattia aristocratica dal basso, con gli epigrammi, le satire e ancora una volta tornando a scommettere, ritornato definitivamente a Roma, con la finanza, i commerci, la banca.

L'ultima commedia, *Il Galantuomo per transazione*, ha per tema la figura che in quegli anni comincia a designare l'avvento dei nuovi notabili senza blasoni alle spalle. Ma nella commedia «galantuomini», a turno, sono tutti, anche i conti, anche Don Giusto che amministra la giustizia come una partita di giro tra i pretendenti della figlia, soppesando censo, ethos aristocratico e, appunto, investimenti nella nuova moneta corrente dei notabili, utile ad assicurare il destino della figlia e assicurare il suo.

Tiriamo le prime somme dai tratti che abbiamo accumulato.

Non era certo quella gente di vecchio conio, ma uomini disposti a percorrere il nuovo spazio che prima i fermenti giacobini e poi lo Stato napoleonico aprivano loro davanti. Una piccola nobiltà che pur radicata nell'ethos cetuale, nella proprietà fondiaria, nelle élite cittadine, ha prontamente dismesso i rituali dell'appartenenza, abbandonato i luoghi accademici. Hanno conosciuto e sperimentato la nuova dipendenza dallo Stato, scoperto, anche come militari e combattenti, la nuova geografia dipartimentale dello Stato napoleonico che aveva sovvertito capitali, orgogli municipali, confini sedimentati nelle relazioni e nel prestigio degli ambienti intellettuali.

A loro modo erano anche una generazione, lo abbiamo sottolineato con gli anni di nascita, qualche anno dopo sarebbe cambiata, almeno in parte, anche la loro storia di «tragediografi». Ed erano, quel che più c'interessa, uomini che hanno superato gli scogli del loro tempo.

Hanno dovuto rimodellare la loro identità sociale senza abbandonare le origini nobiliari, hanno costruito una funzione civile, letteraria e talvolta politica, magari contraddittoria e fragile, senza rinunciare però all'acquisto di ciò che avevano scoperto, compresa quella dimensione nazionale su cui si erano affacciati.

Di loro, infatti, si sono conservati le tragedie e i drammi, tanto da finire anche nell'elenco di Faccioli.

Hanno varcato uno spazio e sono giunti nell'«Ottocento». Non è

la cronologia a contare, ma il modo in cui la memoria delle loro azioni, compresi i drammi, si è rimodellata per arrivare fin lì.

Questi sintetici ritratti ci permettono anche di vedere la moltitudine di quelli che invece nell'«Ottocento» non ci sono passati: le centinaia d'aderenti, per esempio, ai Teatri Patriottici, cui pure loro talvolta contribuirono, i funzionari scomparsi con le epurazioni alla fine del Regno italico, e anche coloro che sì, ci sono passati, ma inseguendo e inventando il mestiere di letterato, o gli esiliati più anziani, qualche volta dalla biografia teatrale più interessante come quella di Francesco Saverio Salfi.

Se li ricacciamo però nella continuità di un vecchio mondo da cui sembra non si siano mai mossi, perdiamo le tracce del silenzioso salto in cui c'imbattiamo nei primi decenni dell'Ottocento.

Ci troveremmo, magari, come l'attore e drammaturgo Francesco Augusto Bon, davanti al bivio che aveva di fronte nel 1811. Continuare a vestirsi con i panni dell'ufficiale francese salvando il decoro della decaduta aristocratica famiglia e partire per Marsiglia, oppure da attore dilettante accettare la scrittura di una compagnia di mercato e partire per Napoli<sup>11</sup>?

I nostri «tragediografi» non dovettero nemmeno trovarsi di fronte a un simile bivio, e dunque potremmo, dopo averne tratteggiato i contorni, lasciare che nel loro insieme vadano a far da campionario delle mutazioni delle élite del primo Ottocento, e chiudere qui la faccenda.

Questi reclutati al teatro, invece, stanno benissimo nel libro di Mazzoni, e un po' troppo bene nell'elenco sbadato di Faccioli.

Stanno lì a coprire un vuoto altrimenti insopportabile in una storia letteraria o in un'antologia che pretende di salvare il genere con le eccezioni. Come passare altrimenti da Alfieri a Manzoni, via Foscolo?

Mazzoni però non aveva bisogno di scoprire chissà quale efficacia. Era ancora abituato a vedere passare gente minuta, raramente portatrice di cose belle, ma che se veniva scacciata si rischiava di non capire perché le cose belle erano tali e forse più di quanto ci si potesse aspettare.

Ma i nostri «tragediografi» stanno benissimo anche in una storia teatrale.

Certo non li troveremo nei maggiori centri culturali che si sono succeduti nella prima parte dell'Ottocento, se non, talvolta, alle loro

<sup>11</sup> Francesco Augusto Bon, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, edizione, Introduzione e note di Teresa Viziano, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 79-81.

pendici, nemmeno nella Milano dei romantici. Qui i protagonisti saranno ben altri.

Proviamo allora a salire rapidamente in alto, laddove tanti di loro, come Luigi Céola, erano andati a cercare fama, altri, come Fabbri, mandavano i loro drammi, e Urbano Pagani Cesa sfidava Alfieri e Monti, anche a tempo scaduto.

Proviamo anche noi a perderli di vista, così com'è accaduto dopo il Mazzoni, cominciando a osservare come il loro più illustre coetaneo fosse arrivato a chiudere i conti con il teatro.

Dopo la perdita della cattedra di Pavia, Foscolo aveva tentato di ricavare un sentiero che salvaguardasse la sua dissidenza dal regime e dai gruppi sempre più numerosi che cominciavano ad attaccarlo nella capitale del Regno. A sua difesa aveva richiamato anche «un romanzo fratello dell'Ortis» con cui prendere di mira i nuovi letterati asserviti al regime o comunque ormai funzionali a esso.

Come gli era capitato fin dagli anni giovanili, Foscolo quando progetta un romanzo finisce per cercare «un fratello dell'Ortis»<sup>12</sup>. Anche ora ne va in cerca. In privato quei «fratelli» potevano prendere le sembianze di uno dei suoi amici più stretti, oppure dei giovani a cui leggerà l'*Ajace* prima della rappresentazione, o dell'amico invitato a prendere in mano quel dramma dopo le amare burrasche della messa in scena.

Ma a mancargli è una viva comunità, un luogo come quello degli studenti pavesi dove «gli ascoltanti tutti a mezza recita cominciarono mostrarsi commossi; la sala e le finestre erano affollate di volti che ascoltavano con mesta attenzione; gli occhi miei rivolgendosi nel discorso incontravano molti occhi pieni di lacrime»<sup>13</sup>.

Nel cercare fratelli, Foscolo aveva ricominciato a interrogare l'identità dell'autore teatrale. Da qui, infatti, era partito per costruire la prima immagine di letterato trapiantato a Venezia in cerca di quella patria che dopo poco, nel mezzo di un acceso apprendistato, gli verrà tolta con il trattato di Campoformio.

È nota la sua istintiva capacità di sradicato (e di soldato) nell'occupare rapidamente i punti strategici negli ambienti da conquistare<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Edizione Nazionale delle Opere, Epistolario*, vol. III, pp. 385-388.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>14</sup> Della vasta bibliografia foscoliana dedicata a questi anni mi limito a ricordare due interventi che hanno integrato e discusso il saggio fondamentale di Carlo Dionisotti (*Venezia e il noviziato di Foscolo*, ora in *Appunti sul moderno: Foscolo, Leopardi, Manzoni ed altri*, Bologna, il Mulino, 1991): Vincenzo Di Benedetto, *Fo-*

Si era schierato accanto ad Alfieri nel momento in cui a Venezia si tornava a discutere il valore e l'esemplarità del suo teatro, mentre ne prendeva politicamente le distanze nei circoli democratici dove si lanciava contro la «torma di miserabili» di cui era composta la vecchia società veneziana. Con altrettanta abilità aveva subito creato un'intima distanza dalla figura incombente di Cesarotti che, non conoscendo ancora la natura di quest'uomo nuovo, aveva creduto di poter accudire al suo apprendistato di tragediografo. Tra sé e il principe delle lettere venete aveva messo anche la fama teatrale di Isabella Teotochi Albrizzi che lo aveva aiutato, senz'essere un nobile come Pepoli o Giovanni Pindemonte, ad approfittare del favore che lì ancora si attribuiva al poeta in cartellone.

Ora le cose erano profondamente mutate: le comunità politiche e associative erano vicine al silenzio, soddisfatte o disperse. Tornava al teatro sperimentando gli eccessi e i difetti che gli forniva il nuovo ruolo, seppure laterale, di funzionario napoleonico.

Eccesso di poeta, come autore di tragedie si sentiva ancora vicino a quella prima e fortunata battaglia, e difetto di partecipazione alla classe dei nuovi funzionari.

Aveva aderito al primato della recitazione tragica, al teatro d'élite della compagnia Vicereale, come voleva il regime, senza però adeguarsi ai compiti di revisore dei testi e all'osservanza ideologica.

Agli attori si era rivolto quasi con la stessa «superiorità» che aveva espresso verso le arti figurative. La poesia avrebbe dovuto svolgere il ruolo di stimolo per l'immaginazione degli attori.

Com'era insoddisfatto dei ritratti che non lasciavano spazio alla rielaborazione personale, così spettava all'attore trovare nei suoi versi «gli accidenti naturalissimi e minimi che riecitano le passioni dei personaggi». Questo era il «moto dell'azione tragica» che raccomandava a un Pellico<sup>15</sup> alle prese con le sue prime tragedie. Nel dargliene una prova concreta non aveva pensato alle tragedie, ma significativamente al suo romanzo: «E per darti un esempio a cui le donne e i fanciulli assentiscono, vedi tutto intero il libro dell'Ortis benché senza azione d'avventure progredisce rapidamente e pietosamente per progresso della sola passione d'un uomo riecitato da pochissimi e naturali accidenti».

scolo a Venezia, in *Il sesto Tomo dell'Io*, Torino, Einaudi, 1991; Christian Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, CLUEB, 2004.

<sup>15</sup> *Edizione Nazionale delle Opere, Epistolario*, vol. IV, p. 221.

Insomma, Foscolo, attraverso «il fratello Ortis», immaginava il poeta teatrale come un equivalente degli attori.

Da qui le fatiche, le tensioni che gli procuravano le prove, ma finché si trattava di avere a che fare con Paolo Belli Blanes o la Pellandì, le *vedettes* della Vicereale, quella lotta lo tratteneva dal delegittimare gli attori.

Dopo le polemiche seguite alla rappresentazione dell'*Ajace*, gli equivoci e i fragili equilibri che avevano tenuto insieme il suo ritorno al teatro stavano venendo allo scoperto.

Secondo il ricorrente doppio livello con cui agiva la censura politica napoleonica, Foscolo era stato diffidato a non esibire atteggiamenti contrari alle opinioni del regime e dei letterati che lo sostenevano, ma senza colpire il patto d'adesione che regolava il rapporto con i letterati di prestigio.

Le ritirate strategiche e le scommesse personali, dunque, potevano venir accolte ancora nello spazio compreso tra la fama pubblica e lo slancio dello sradicato in cerca di una patria attraverso l'identità dell'autore teatrale.

Eccolo allora tornare ancora al teatro con la *Ricciarda* nel 1812.

Mentre iniziava la stesura, era iniziata l'invasione della Russia e cominciavano ad arrivare in Italia le notizie di una guerra cruenta che stava facendo strage dei giovani soldati italiani.

Nel maggio dello stesso anno, dopo la battaglia di Lützen, Foscolo era tornato a credere nella possibilità che la questione italiana potesse risolversi di fronte alle pericolanti prospettive dell'impero napoleonico.

In questi mesi il poeta è tra Firenze e Milano dove si era fermato per risolvere i problemi di censura suscitati dalla *Ricciarda*. Aveva scritto alla Albany: «S'è fatto credere che Averardo è un incendiario, che Guelfo è prototipo della politica vendicativa italiana, che Guido è un seduttore, e che tutta la tragedia è un tessuto d'impolitica e d'atrocità, però s'è proibita»<sup>16</sup>.

In quel contesto la censura aveva sostanzialmente ragione.

Nella lotta tra i due fratellastri per il regno, Averardo, padre di Guido, si era mostrato il politico aristocratico destinato a ricucire i vecchi dissidi che avevano lacerato l'Italia, un'allusione fin troppo trasparente al partito unitario che si era sfaldato durante il regime e che ora veniva invitato a tenersi pronto per ottenere l'indipendenza italiana di fronte alle incerte fortune napoleoniche.

<sup>16</sup> Lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 15 luglio 1813.

Guelfo, il tiranno, invece è davvero un «impolitico»: un vecchio aristocratico animato da istinti feudali che non riconosce allo Stato la delega della giurisdizione. Infatti, fa giustizia da sé. Uccidendo se stesso e la figlia Ricciarda, falsamente promessa a Guido, toglie di mezzo ogni possibilità di uno scambio politico col fratellastro Averardo.

Guido appare solo «un seduttore» perché ha abbandonato il ruolo militare. Dopo aver partecipato alla guerra che ha fatto strage degli altri figli di Averardo e Guelfo, si rifiuta di combattere per affermare un destino che non è più il suo.

La tragedia, secondo l'autore, doveva «essere tutta amore»<sup>17</sup>. Amore tra figli e padri, e naturalmente tra Guido e Ricciarda. Era stata la spada ad aver lacerato la possibile concordia dei figli caduti nelle guerre, e ora è sempre la stessa spada a minacciare il patto familiare dei superstiti.

Oggi le storie familiari e amorose di tanti drammi ottocenteschi ci sembrano incongruenti o slegate dagli appelli politici e patriottici facendoci credere che siano state messe lì dagli autori per confondere le acque, lasciar passare messaggi altrimenti censurabili o per rendersi gradite alla cassetta dei comici che dovrebbero essere sempre solidali o tanto sbadati da veder compromesso il loro commercio con stratagemmi tanto evidenti.

E certo non possiamo sospettare Foscolo di tanta grossolanità.

Quell'incongruenza dipende in gran parte dall'idea che abbiamo di nazione e di patria. Soprattutto quando quelle idee erano in formazione facevano appello a realtà «prepolitiche» sperimentate, per esempio, attraverso la scoperta della «fratellanza di sangue» dei soldati italiani che combattevano per Napoleone.

Qui stava anche la scommessa teatrale di Foscolo in quegli anni di ritiro a Firenze, ma con l'orecchio teso alle avvisaglie del terremoto. La tragedia politica «tutta amore» lo aveva spinto a usare più esplicitamente l'equivalenza tra l'immaginazione del poeta e quella degli attori.

Rispetto all'*Ajace*, gli «accidenti naturalissimi e minimi» sono tessuti con grande insistenza. Il filo che li tiene assieme è la vera e propria peripezia della spada che infine ucciderà Ricciarda: la sua lama si intromette nelle esitazioni, nei dubbi, nei dialoghi d'amore dei personaggi con tanta frequenza che Foscolo dovette trovargli un «romanzo anteriore» per giustificarla.

<sup>17</sup> Lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 20 luglio 1812.

Quell'«umile ferro», dopo aver ucciso il primo figlio di Guelfo, era finito nelle sue mani, da queste era stato trasferito in quelle di Ricciarda che inconsapevole del dono velenoso del padre, ossessionato da quel ferro come l'ombra di Banquo, l'aveva trasformato in una spada regale. Infine era giunto nelle mani ignare di Guido. Nell'indecisione tra uccidere Guelfo, sacrificare la loro esistenza, salvare comunque Ricciarda, quella spada danza ossessiva e mortale, per quasi un intero atto, tra le mani dei due amanti.

Sebbene capiti talvolta che il poeta vada da una parte e il drammaturgo dall'altra, l'immaginazione teatrale di Foscolo scopertamente si «sostituisce» a quella degli attori.

La licenza non si farà attendere troppo e la *Ricciarda* verrà allestita a Bologna, lontano dunque dalla capitale. Una rappresentazione in tono minore che sanciva le difficoltà del mandato culturale assegnato a Foscolo autore di teatro.

La Vicereale intanto aveva perso i suoi attori rappresentativi, mostrando quello che poteva essere: un precario compromesso tra un teatro d'eccezione a imitazione francese e il necessario riuso delle pratiche mercantili abilmente promosse dal capocomico Fabbrichesi.

Quel teatro, che avrebbe dovuto sancire un patto tra il prestigio imperiale e l'adesione dei suoi poeti rappresentativi, nei fatti aveva finito per generare un'improduttiva sovrapposizione.

Foscolo, dopo la recita, si lamentò degli attori. Ricciarda, ai suoi occhi, era diventata «una ragazza *sentimentale*»<sup>18</sup>; Guelfo, ch'egli stesso a ragione giudicava il personaggio più debole, non era stato sostenuto «dall'immaginazione» dell'attore.

Tutte le contraddizioni erano venute al pettine e Foscolo tronca il rapporto con gli attori, giudicati ora apertamente inadeguati; con gli spettatori che lo invitavano a esibirsi come ingrediente della serata con modi e usanze non di «cittadini», ma di sudditi venuti a tributare l'omaggio al poeta di Stato; e con il regime che aveva affrontato il rapporto con il teatro con un equivoco mecenatismo di Stato.

Quel teatro non solo non aveva nulla davanti a sé, ma nemmeno, ormai, alle sue spalle.

Il regime napoleonico italiano, mentre sceglieva di rappresentarsi con una controfigura del teatro imperiale francese, aveva cominciato a mettere sotto protettorato i vari Teatri Patriottici nati nel periodo giacobino. Senza contrastarli apertamente li aveva lasciati sopravvivere come emanazione dell'organizzazione statale. Di fatto

<sup>18</sup> Lettera a Luisa Stolberg d'Albany del 19 settembre 1813.



aveva neutralizzato quelle comunità come eterogenei esempi di vita associativa, promuovendoli in continuità con le altre forme che avevano preso avvio nell'era napoleonica<sup>19</sup>.

Ne rimaneva spesso la scorza, fatta di drammi stereotipati, velleitari, mentre all'interno assumevano sempre più la dimensione concessa allo svago cittadino dei nuovi funzionari napoleonici. Fu uno dei luoghi in cui più visibilmente la promozione culturale dei cittadini si poteva riflettere nella nuova identità assegnata dallo Stato.

Monti vi aveva collaborato solo fino al 1802 con una tragedia, *Caio Gracco*, che ancora dialogava con le discussioni politiche intorno al destino dei democratici italiani, Foscolo stesso vi aderì formalmente, mentre Carlo Porta ebbe buon gioco a dissociarsi dal basso, mettendo in contraddizione la lingua comica con la tragedia di maniera alfieriana e patriottica.

Dallo svuotamento sostanziale delle comunità legate ai vari Teatri Patriottici e dal sostegno formale accordato al decoro del teatro protetto, comincia una brusca perdita di memoria, tanto che a lungo parve esserci una continuità tra le consuetudini dei teatri dilettanti nel corso dell'Ottocento e i centri teatrali raccolti intorno alle élite aristocratiche attive ancora alla fine del Settecento.

Di fatto le prime avevano sperimentato i progetti di una cultura teatrale che rivendicava il confronto con quella europea, le seconde sono state uno degli ambiti in cui rimodellare l'autopromozione sociale, il decoro municipalista, le buone maniere dei ceti in ascesa.

Molto diverso da quello riservato al teatro era stato l'atteggiamento della politica culturale napoleonica nel promuovere, con un'azione organica e senza precedenti, un patto d'adesione costante ed efficiente tra gli uomini di cultura e lo Stato. Il regime delle sovvenzioni di Stato aveva sollecitato la creazione e la diffusione di un'autonoma tradizione culturale italiana, di una rinnovata pubblicistica e del mercato editoriale.

Sono fatti noti<sup>20</sup>. Li ricordiamo perché hanno un peso decisivo nel provocare una frattura tra la mancata politica teatrale e l'affermazione di un ceto letterario proiettato in una dimensione nazionale.

Mentre cominciavano a fervere progetti editoriali e libri, si affermavano i nuovi protagonisti della stampa e dei periodici e si concre-

<sup>19</sup> Gli studi sulle élite, le classi dirigenti e l'«associazionismo» nell'Ottocento sono ormai numerosi. Il libro di riferimento, in questo caso, è quello di Marco Meriggi: *Milano borghese. Circoli ed élites nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1992.

<sup>20</sup> Mi riferisco, soprattutto, ai libri e all'insegnamento di Marino Berengo.

tizzavano gli appelli, come quelli di Foscolo, a raccogliere le storie patrie, la presenza del teatro nella cultura diventava inattiva.

La fine dell'epoca napoleonica, com'è altrettanto noto, costringerà la moltitudine degli intellettuali cresciuti attraverso le sovvenzioni di Stato a inventarsi la professione e il mestiere di letterato. D'ora in poi i letterati lavorano, organizzano e «vivono» dentro una dimensione nazionale che sostanzia le loro identità e che contribuisce a mantenere vivo il loro spirito d'opposizione e lo stesso mercato delle lettere.

La nazione italiana, per buona parte di loro, già esiste nella lingua, nelle tradizioni storiche, nella stirpe, nel genio innato, nei legami etnici e razziali che hanno radici in un tempo immemorabile.

Le storie s'incaricano di raccontare non ciò che avverrà, ma quello che già dà vita alla comunità nazionale nonostante le molteplici fratture e differenze a cui è sottoposta.

Non è compito di questa nota raccontare come entro questa nuova dimensione, profondamente diversa da quella precedente le vicende giacobine, cominciasse ad agire gli scambi e i dislivelli tra le storie degli attori e le storie nazionali e patriottiche che gli attori raccontavano, cioè in sostanza i repertori ottocenteschi, ma sottolineare come questo «vital fervore», a cui si richiamava Mazzoni, fosse essenziale anche nel reclutamento dei letterati al teatro.

Questi non erano affatto mossi dal desiderio e la volontà di propagandare una «idea di nazione», né tantomeno, come immaginava Faccioli, di trasmettere strumenti per educare e creare cittadini e patrioti, ma di raccontare che essa era viva, che stava lì, nel sottosuolo, appena sotto i piedi degli spettatori, sepolta e umiliata. Anche in un angolo riposto di quel suolo c'era una storia, un eroe, casomai una tragica vicenda di famiglia in cui era stata offesa la dignità di una donna, l'onore di una sposa, la speranza di due giovani amanti.

Persino l'eterno duello dei «drammi d'arena» aveva un'eco nella pratica dei giovani aristocratici di sfidare, con motivi pretestuosi, gli ufficiali austriaci: «Ragazzate! Potrà esclamare qualcuno nel leggere questi fatti [...] Ma a nostra discolpa ripeterò ancora una volta che a quel tempo noi ci consideravamo già in guerra»<sup>21</sup>.

C'è poco da aggiungere: l'aveva scritto chiaramente Berchet.

Parlava di romanzi, ma ovviamente i suoi consigli valevano anche per i drammi:

<sup>21</sup> Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute, 1847-1860*, a cura di Ennio Di Nolfo, Milano, Rizzoli, 1959, p. 16.

*Va cauto e fa' di non lasciarti traviare in soggetti non verisimili, quando essi siano tolti di peso dalla fantasia tua. Ché se l'argomento ti viene prestato da una storia scritta o da una tradizione che dica: – Il tal fatto è accaduto così, – e tu senti che comunemente è creduto così, allora non instare ad angariarti il cervello per timore d'inverisimiglianze, da che tu hai le spalle al muro. Però nella scelta siati raccomandato d'attenerti più volentieri ai soggetti ricavati dalla storia che non agli ideali. Né ti fidare molto a quelle tradizioni che non uscirono mai del recinto d'un solo municipio, perché la fama tua non sarebbe che municipale del che non ti vorrei contento<sup>22</sup>.*

«Va cauto»: era appunto un'«arme industrie e accorta».

Certo, quell'«arme» non poteva bastare a un Manzoni che scriveva tragedie pensando a romanzi, ma sì ai tanti che praticavano la «poesia civile». Oggi, forse la chiameremmo «teatro civile» se alla parola «inverisimiglianza» sostituissimo favola o leggenda e a «municipio» fonti orali e se, naturalmente, si rischiasse qualcosa oltre gli applausi altrettanto civili.

Come tutti i consigli anche quelli di Berchet non garantivano l'efficacia, né ci possono spiegare come quella ricerca, raramente «ferace di cose belle», alimentasse quel ricco artigianato militante.

È difficile oggi stanare i modi in cui «il sentire» è comune, come una storia di casa avesse potuto trovare un'eco in altre storie, perché tante cadessero nel vuoto o fossero ammirate da letterati come Tommaseo o Manzoni.

Anche delle storie arcinote dei «capolavori da teatro», come *Francesca da Rimini*, non s'afferra, con ragioni solo letterarie e sociologiche, perché lo spostamento della famosa scena dantesca e del proclama di Paolo, dopo le prime rappresentazioni, provocassero il «successo», né tantomeno perché i mutamenti suggeriti, oltre che da un Foscolo irritato, da Di Breme, da Carlotta Marchionni e da altri attori della compagnia fossero alla fine così importanti da determinare la lunga permanenza di quel dramma nei repertori ottocenteschi.

E perché lo stesso Di Breme, che certo digiuno di buone letture non era, v'investisse tanto da convincersi a scrivere drammi e un romanzo interrotto che mantiene sepolta la storia di quei rapporti sotterranei.

E infine quelle storie rimarranno inutilmente retoriche e ripetitive se non ci prende anche la pena di sapere chi fossero Luigi Céola o Francesco Gambarà con i suoi *Cesenati del 1377*, lui che con il «sen-

<sup>22</sup> Giovanni Berchet, *Agli amici in Italia. Scritti critici e letterari*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912, p. 66.

tire comune» aveva varcato uno spazio ed era giunto nell'Ottocento e nel farlo aveva speso quasi una vita e il patrimonio.

È difficile: non solo perché gli studi letterari di solito non s'accorgono affatto o hanno ritenuto non valesse la pena di indagare l'altra metà della luna, la vita materiale delle compagnie e quella degli attori, ma perché nelle storie dell'Ottocento le frane documentarie e memoriali riguardano spesso il punto di vista soggettivo degli individui e delle comunità d'appartenenza, reali e immaginarie che siano.

Mentre abbiamo un grande ventaglio di risposte analizzabili dal punto di vista sociopolitico, istituzionale, economico, letterario, sono scomparse le ragioni che «spingevano» quegli individui.

Per esempio, qualche anno fa, Alberto Banti<sup>23</sup> si è preso il compito di studiare «perché si diventava patrioti», perché migliaia d'individui si associavano nelle società segrete, decidevano di procurarsi libri proibiti o immaginavano «ipotesi di trasformazione geopolitica radicalmente eversive»<sup>24</sup>.

Per ottenere delle risposte, Banti ha costruito un «canone risorgimentale» (ricavato in parte da Mazzoni!) d'immagini letterarie e si è chiesto perché fosse efficace tanto da indurre centinaia di migliaia d'individui a prendere le armi, a subire l'esilio, a mutare drasticamente comportamenti e opinioni, molto spesso a morire.

A sollecitare queste analisi c'era quello che Banti chiamava «un oggetto perduto»<sup>25</sup> dalla tradizione storiografica degli studi risorgimentali, l'identità nazionale italiana.

Di fronte agli studi teatrali non c'è «un oggetto perduto».

Ci possono essere moltissimi «oggetti» trascurati, negletti, accantonati, smarriti, resi anche ridicoli, ma veramente nessun oggetto è «perduto», se non nella sua forma riflessiva: s'è perso, come si direbbe delle chiavi di casa.

Men che mai c'è qualcosa di lontanamente paragonabile all'«urgenza degli avvenimenti internazionali»<sup>26</sup> dell'ultimo decennio che Banti indica come stimolo al rinnovato interesse per lo studio dell'identità nazionale italiana.

Nessun teatro del presente o del passato prossimo ha mai pensa-

<sup>23</sup> Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentele, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>24</sup> Alberto Mario Banti, *Introduzione*, in *Ivi*, p. X.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. IX.

to, comprensibilmente, di rintracciare nell'Ottocento un qualche an-tenato o un focherello significativo per la vita e l'arte teatrali. O se lo ha fatto, come Carmelo Bene, ha presupposto un oggetto perduto per specchiarsi in quel vuoto.

Come dire: «il valore» dell'Ottocento teatrale sembra sia un affa-re che riguarda soprattutto gli storici. Questa constatazione non s'è fatta per alzare il tono del discorso finale, ma per richiamare a una necessità artigianale.

S'è preso prima l'esempio di Faccioli solo perché fosse chiaro che non è la mancanza di finezza dello studioso o il disguido della consegna del bagaglio culturale al seguito a far apparire buffa quel-l'analisi, ma proprio l'amputazione delle spinte soggettive, laddove Guido Mazzoni, pur senza farsene del tutto una ragione, lasciava che la folla delle reclute oltrepassasse allegramente i limiti ragionevoli di una storia letteraria.