

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestésie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<p><i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i>, a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)</p>	721
<p>GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i>, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)</p>	724
<p>SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)</p>	728
<p><i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)</p>	731
<p>EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)</p>	767
<p>PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)</p>	771
<p>FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)</p>	773
<p>LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i>, a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)</p>	775
<p>PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)</p>	778
<p>ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)</p>	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Milena Contini

STANISLAO MARCHISIO: UN COMMERCIANTE A TEATRO

Nel panorama degli autori teatrali piemontesi del primo Ottocento, Stanislao Marchisio è una figura tra le meno studiate: la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* a lui dedicata¹ si rifà in gran parte all'unica monografia riservata a Marchisio, *Un commediografo negoziante: Stanislao Marchisio* di Onorato Allocco Castellino (1911)², la quale, pur elargendo qualche utile notizia sulle opere dell'autore (che non fu solo un commediografo, come dichiarato nel riduttivo titolo di Castellino, ma, come vedremo più avanti, anche un tragediografo), non approfondisce dal punto di vista critico la produzione di Marchisio, limitandosi più che altro a fornire un poco significativo riassunto delle trame. Può essere, quindi, di qualche interesse dedicare uno studio all'analisi tanto delle opere quanto dell'intensa attività teatrale di Marchisio.

Stanislao nacque a Torino il 17 settembre 1773, da famiglia modesta³, come tiene a sottolineare nella lettera all'erudito e lessicografo Antonio Bazzarini del 24 luglio 1821 (pubblicata in calce all'edizione in quattro volumi delle proprie

¹ A. CARRANNANTE, *Marchisio, Stanislao*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2007, vol. LXIX, *ad vocem*.

² O. ALLOCCO CASTELLINO, *Un commediografo negoziante: Stanislao Marchisio*, Tipografia Galileiana, Firenze 1911.

³ Non sono stati rintracciati documenti che attestino una parentela tra Stanislao e la famiglia Marchisio di Buttigliera d'Asti, nella quale nacquero importanti personalità dell'ambito musicale come Antonino e Giuseppe Enrico Marchisio, pianisti e costruttori di pianoforti, e le applauditissime sorelle Barbara e Carlotta Marchisio, rispettivamente contralto e soprano. Cfr. A. COLTURATO, *La Società torinese del Quartetto (1854-1867)*, Centro studi piemontesi, Istituto per i beni musicali in Piemonte, Torino 1996, pp. 167-218: 182-183 (Estratto da «Il Gridelino: miscellanea di studi», IV); EAD., *Un'industria troppo "imperfetta": la fabbricazione dei pianoforti a Torino nell'Ottocento*, in «Fonti Musicali Italiane», XII, 2007, pp. 167-214.

opere⁴): Marchisio, mosso dal desiderio di correggere svariati spropositi scritti sul proprio conto nell'edizione, curata appunto da Bazzarini, *Scelto Teatro Inedito Italiano, Tedesco e Francese* (Venezia, Rizzi, 1821), nell'epistola fornisce preziose informazioni sulla propria biografia. Dopo i ringraziamenti di rito per aver scelto di riportare alcuni «cenni biografici» sul proprio conto nella prestigiosa pubblicazione e l'immancabile professione di modestia, Marchisio tiene, infatti, a sottolineare come nell'opera siano presenti «certe notizie intieramente opposte al vero»⁵ che devono esse emendate e che si possono suddividere in quattro punti:

Primo. Ella mi fa nato da illustri ed ottimi genitori forniti a dovizia de' beni di fortuna. Che i miei genitori fossero ottimi, niuno il può sapere meglio di me [...]; ma non erano ricchi, essendo la famiglia di mio padre stata ridotta al verde da anni parecchi. Dovevasi dunque dire che i miei genitori furono ottimi, ma scarsi di beni di fortuna⁶.

In questo brano si può notare come Marchisio desideri evidenziare le proprie origini umili, probabilmente mosso dal desiderio di far risaltare, per contrasto, la presente agiatezza, conquistata attraverso l'attività di commerciante, alla quale fa riferimento nel secondo punto:

Secondo. Ella asserisce aver io riportata la laurea nella patria università, e la mia professione essere quella di trattar le cause. Vaglia il vero, così strana cosa parvemi a prima giunta il vedermi da lei insaccato nella toga dottorale che, per poco, n'ebbi a trasecolare. Sappia, signor Antonio Ornatissimo, ch'io non ho mai studiato in legge, e che non sono avvocato; sappia ch'io spendo i miei

⁴ S. MARCHISIO, *Opere teatrali*, Batelli e Fanfani, Milano 1820-1821. L'opera rimase disponibile per l'acquisto per molti anni. Nella «Gazzetta piemontese» del 20 settembre 1834 (CXIII, p. 604) nella rubrica «Biblioteca teatrale» si legge: «camminò su buone tracce il pur nostro Marchisio, e le poche sue opere teatrali già pubblicate, nell'assegnargli un posto distinto fra i moderni autori benemeriti della scena italiana, fanno desiderare ch'egli di più felice contentatura delle cose sue, dia alla luce quanto prima pur quelle, per cui egli ha soddisfatto al novenario precetto di Orazio». Nella nota, in cui viene fatto l'elenco delle sei opere pubblicate nei quattro volumi, si precisa, inoltre, che copie della raccolta sono disponibili presso la libreria Pomba di Torino. Marchisio ripubblicherà le opere inserite nell'edizione milanese del 1820-1821, ma non darà alle stampe altre sue opere teatrali.

⁵ Le pagine della lettera a Bazzarini, pubblicata in chiusura del volume IV, non sono numerate: le indicheremo con numero crescente a partire da quello dell'ultima pagina numerata (p. 80): MARCHISIO, *Opere teatrali*, cit., IV, pp. 81-82.

⁶ Ivi, p. 82.

giorni standomene allo scrittojo del mio banco computando, tenendo ragione in sui libri e scrivendo lettere, e che l'onorata mia professione è il commercio al quale mi son dato fin dalla prima mia gioventù; e sappia per conseguenza ch'io sono e voglio essere negoziante⁷.

È possibile ipotizzare che Bazzarini, per quanto concerne la professione, avesse confuso Marchisio con il coevo autore teatrale piemontese Alberto Nota, laureato in giurisprudenza presso l'Università di Torino, ma, al di là di questo, è per noi interessante sottolineare la fierazza con la quale Marchisio dichiara di essere un commerciante, perché ritroveremo l'importante tema del «vanto» di essere un uomo produttivo nelle sue commedie. Marchisio in questa lettera (come in altri scritti) desidera autorappresentarsi come un onesto nonché abbinante negoziante con la passione per il teatro. Egli, come è messo in chiaro nel terzo punto, non vuole essere percepito come un "intellettuale" con aspirazioni da drammaturgo:

Terzo. Ella soggiunge che lungi dal arrestarmi nella sfera de' semplici traduttori o redattori (compilatori) volli divenire originale e lo divenni. Non che non arrestarmi, non ho voluto por piede in quella sfera, e non mi consentì mai l'animo di darmi al tradurre, perché porto opinione che, in fatto di teatro, dal mestiere di traduttore possa venirne danno alla professione di autore⁸.

Dopo questi primi tre punti più generali, Marchisio entra nel vivo della propria attività teatrale, cogliendo l'occasione per stilare un elenco (in verità, come vedremo, volutamente lacunoso) delle rappresentazioni delle proprie commedie e tragedie:

Quarto. E per ultimo, ella fa noto che la mia prima commedia è stata l'*Impegno di vera amicizia*, stata rappresentata, a suo dire, la prima volta in Torino dalla comica compagnia Goldoni il 16 gennaio 1796. Senza arrestarmi allo sbaglio del titolo della commedia, noterò due errori in questa sola sua asserzione. Il primo, che questa sia la mia prima commedia il secondo, che la mia prima commedia sia stata rappresentata nel 1796. Ella ha dunque a sapere che la mia prima commedia è l'*Avviso alle figlie* da me scritta nella tenera ed inesperta età di vent'anni, e stata rappresentata la prima volta in Torino, con esito favorevole, dalla comica compagnia Goldoni il dì 16 agosto 1798. E giacché

⁷ Ivi, pp. 82-83.

⁸ Ivi, p. 83.

senza sua saputa, e per essere male in formata de' fatti miei, le venne travolto l'ordine col quale si succedettero sulle pubbliche scene i miei componimenti, così avrà per bene ch'io lo emendi, facendole conoscere il quando vennero per la prima volta dalle comiche compagnie rappresentati. Ed è il seguente, oltre il già detto dell'*Avviso alle figlie*.

Nel 1801 in Torino dalla comica compagnia Paganini.

Probità ed Ambizione commedia.

Il Moribondo commedia.

1803 in Torino dalla comica compagnia Bazzi.

La Spia muta commedia.

I Monopolisti commedia.

La vera e la falsa amicizia commedia.

1808 in Milano dalla comica compagnia Fabbrichisi detta allora Reale.

Saffo tragedia.

1810 in Torino dalla comica compagnia Verdura.

I Cavalieri d'industria commedia.

1817 in Milano dalla comica compagnia Goldoni.

L'Inimico delle donne commedia.

1821 in Milano dalla comica compagnia Rosa Belloni.

*La Borsa perduta commedia*⁹.

Questo elenco delle rappresentazioni ci può essere utile per avere un quadro generale della produzione di Marchisio e, soprattutto, per conoscere i preziosi nomi delle compagnie teatrali con le quali venne in contatto, che indagheremo in modo approfondito più sotto. In merito alla prima prova compositiva dell'autore, va detto che presso la Biblioteca Civica di Torino (dove sono custodite altre carte, autografe e in copia, di Marchisio, che aveva donato un cospicuo numero di documenti all'orientalista Giovanni Flechia nel 1857, i quali furono poi a loro volta donati alla Civica da parte del nipote Giuseppe Flechia nel 1902) è conservato l'autografo inedito (ms. 147) di una commedia da lui scritta a diciassette anni: *L'apparenza inganna, ossia il pedante smascherato, ossia il matrimonio in contrasti, ossia la moglie è cosa vana, ossia la gioventù s'inganna, ossia pasticcio marchisiano, vale a dire la mania di essere autore all'età di 17 anni. Commedia di cinque atti in prosa*. Il documento è probabilmente una copia realizzata dallo stesso Marchisio in età più avanzata nella quale l'autore non volle intervenire sul testo, lasciando così una

⁹ Ivi, pp. 83-84.

testimonianza dell'ortografia zoppicante, della goffaggine della sceneggiatura nonché delle ingenuità dovute all'imaturità. Castellino tiene a sottolineare come, grazie a questo autografo, Marchisio risulti essere il primo imitatore di Goldoni in Piemonte:

Con ciò la commedia riesce ad essere uno dei primissimi documenti dell'imitazione goldoniana, praticata dai commediografi piemontesi. In questo il Marchisio ha preceduto Alberto Nota, il quale di fatto cominciò la sua attività di autor comico coll'imitare le commedie sentimentali e romantiche e comprese solo più tardi la bellezza delle opere del Goldoni¹⁰.

Al di là del primato nell'imitazione goldoniana, il manoscritto de *L'apparenza inganna* ci attesta la precocità della passione di Marchisio per il teatro, che si concretizzò dieci anni dopo con la fondazione dell'Accademia filodrammatica di Torino (1801), nella quale svolse l'attività non solo di autore, ma anche di primo attore, sceneggiatore e "regista" (o meglio "concertatore"). Le capacità pratiche affinate attraverso l'esercizio della mercatura lo resero un eccellente organizzatore e gestore dell'Accademia: nell'introduzione all'edizione in quattro volumi delle opere si legge infatti:

Formatasi, fin dall'anno 1801, in uno dei teatri di Torino, una scelta accademia filodrammatica della quale era primo attore il signor Marchisio, videsi egli aperto in tal modo un vasto campo, ove dar saggio del suo valore, sia recitando, sia scrivendo. Benigna accoglienza e non volgari applausi sempre ottennero le opere di lui prodotte e replicate sulle scene private di quella colta accademia, e sulle pubbliche degli altri teatri di quella città; e l'autore ebbe così a provare la rara fortuna di essere profeta in patria¹¹.

In merito alla nascita e alla storia dell'Accademia filodrammatica possediamo scarse e fumose notizie: Tamburini ne *I teatri di Torino* sostiene che l'istituzione dell'Accademia Filodrammatica era sorta nel 1828¹², basando questa affermazione sul saggio di Molineri *I teatri*, nel quale si legge: «Alla storia del teatro della nostra città appartiene anche l'*Accademia Filodrammatica*,

¹⁰ ALLOCCO CASTELLINO, *Un commediografo negoziante*, cit., p. 5. L'importanza di Marchisio «per chi studi il continuamento dell'opera Goldoniana in Italia» è sottolineata anche nella «Rivista teatrale italiana» (XIV, 1919, p. 322).

¹¹ MARCHISIO, *Opere teatrali*, cit., I, p. III.

¹² L. TAMBURINI, *I teatri di Torino: storia e cronache*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966, p. 154.

fondata nel 1828, morta nel 1860 e risorta nel 1876»¹³. Questa affermazione, però, non è supportata da alcun documento o riferimento bibliografico. Data l'assenza di informazioni precise, si può congetturare che l'Accademia fosse sorta a inizio Ottocento e poi, nel corso degli anni, si fosse evoluta fino a diventare l'istituzione alla quale fa riferimento Molineri. In un appunto allegato alle carte marchisiane conservate presso la Biblioteca Civica di Torino (ms. 55) si legge che la commedia *L'inganno* (ovvero *I cavalieri d'industria*) era stata «rappresentata la prima volta dall'Accademia drammatica di Torino al teatro Sutera li 29 giugno 1804». Presso il teatro Sutera (ex Gallo-Ughetti e futuro Rossini) di via Po era, in effetti, sorta nei primi anni del XIX secolo una «Accademia drammatica del Teatro Sutera»¹⁴: è possibile, quindi, ipotizzare che l'Accademia filodrammatica nella quale era attivo Marchisio fosse in un primo momento quella del teatro Sutera. Un fatto certo è che il teatro dell'Accademia Filodrammatica fu ultimato solo nel 1842: dal 1884 al 1928 divenne poi sede del Liceo Musicale, in seguito «Casa del soldato» e, a partire dal 1955, fu ripristinato come «Teatro Stabile» e intitolato a Gobetti. È, infine, curioso ricordare che nella seconda metà dell'Ottocento il teatro per qualche tempo ospitò una «sala Marchisio»¹⁵, che però non aveva nulla a che vedere con Stanislao, ma era legata ai pianisti e costruttori di pianoforti Antonino e Giovanni Enrico Marchisio¹⁶.

Tornando alle opere marchisiane, dall'elenco riportato nella lettera a Bazarini apprendiamo che queste non furono rappresentate solo a Torino, ma varcarono il territorio piemontese: l'autore cita la *Saffo*, rappresentata a Milano dalla compagnia Fabbrichesi il 19 agosto 1808 e, invece, tace il fatto che la commedia *L'inimico delle donne* fu recitata dalla medesima compagnia il 16 luglio 1808 (come si evince dall'*Elenco cronologico degli spettacoli proposti dalla compagnia vicereale* inserito nel volume *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*¹⁷) con esito non disprezzabile, a differenza della tragedia che incontrò un clamoroso insuccesso, come vedremo. Del resto Marchisio in quel periodo frequentò e fu in contatto epistolare con importanti intellettuali che in quegli anni vivevano (o si recavano spesso) a Milano: Ugo Foscolo,

¹³ G. C. MOLINERI, *I teatri, in Torino 1880*, Roux e Favale, Torino 1880, pp. 462-494: 474.

¹⁴ TAMBURINI, *I teatri di Torino*, cit., p. 112.

¹⁵ Cfr. A. BASSO, *Il Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» di Torino: storia e documenti dalle origini al 1970*, UTET, Torino 1971, pp. 86-87.

¹⁶ Cfr. *supra*, nota 2.

¹⁷ A. BENTOGGIO, *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 234-235. Si noti che nell'elenco la *Saffo* di Marchisio è erroneamente attribuita a Luigi Scevola, la cui tragedia *Saffo* è, invece, più tarda (1814).

Silvio e Luigi Pellico e Vincenzo Monti¹⁸. Altri due importanti letterati con i quali Marchisio intrattenne rapporti epistolari e personali furono Giuseppe Grassi e Camillo Ugoni¹⁹; dal nostro punto di vista, un corrispondente d'eccezione è poi Carlo Botta, perché le 168 lettere di Botta a Marchisio, conservate presso la Biblioteca Reale di Torino (ms. Varia 264)²⁰, risultano di particolare interesse per inquadrare la figura di Marchisio: la prima missiva rintracciata è del 18 giugno 1821 e l'ultima è dell'11 giugno 1837, poco prima della morte di Botta (avvenuta il 10 agosto 1837). Grazie a una memoria di Marchisio pubblicata da Giuseppe Flechia nell'articolo *Un amico di Carlo Botta* («Gazzetta del popolo», 1° febbraio 1902), apprendiamo che l'autore teatrale, prima di diventare il principale interlocutore epistolare di Botta, commise due gravi torti nei confronti dello storico: Marchisio racconta, con stile brioso e dovizia di particolari, di aver attaccato verbalmente la moglie di Botta, Antoniette Vierville, durante il carnevale del 1801 (perché nutriva risentimento, senza conoscerlo, nei confronti del marito che in quel periodo faceva parte della commissione esecutiva detta «il governo dei tre Carli», insieme a Carlo Bossi e Carlo Giulio) e di aver scritto una recensione velenosa sulla lingua dell'opera bottiana *Storia dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809), per partito preso e senza aver nemmeno sfogliato il testo, accorgendosi poi, una volta iniziata la lettura, che si trattava di un vero capolavoro. Nel giugno del 1821, con i quattro volumi delle *Opere teatrali* freschi di stampa, Marchisio trovò il coraggio di scrivere a Botta, ormai residente in Francia da numerosi anni, che, dimentico dei torti subiti, si mostrò subito prodigo di lodi e incoraggiamenti: iniziò così un'intesa e vivace conversazione epistolare, della quale, stando allo

¹⁸ V. MONTI, *Epistolario*, a cura di A. BERTOLDI, Le Monnier, Firenze 1930, v (1818-1823), p. 202; U. FOSCOLO, *Epistolario (1809-1811)*, a cura di P. CARLI, Le Monnier, Firenze 1953, p. 201; C. L. PEDRAGLIO, *Silvio Pellico: cenni biografici, con un'appendice di documenti inediti*, Omarini, Como 1904; G. FLECHIA, *Lettere inedite di Silvio Pellico a Stanislao Marchisio*, in «La Scuola libera popolare» (Bollettino ufficiale dell'Unione veneta delle scuole libere popolari ed istituzioni affini), VII, 2, 1908, pp. 19-21; P. CARLI, *Ancora di una lettera di U. Foscolo a Stanislao Marchisio*, in «Italia», XXVII, 3, 1950, pp. 245-249; D. CHIATTONE, *Una lettera di Silvio Pellico a Stanislao Marchisio*, in «Piccolo archivio storico dell'antico marchesato di Saluzzo», Annata I, Ristampa anastatica, Editoriale Rosso, Saluzzo 1987; A. COLOMBO, *Vincenzo Monti e il «Conciliatore»*, in *I lunghi affanni ed il perduto regno: cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Presses Universitaires de Franche-Comte, Besançon 2007, pp. 111-141.

¹⁹ G. GRASSI, *Operette varie*, Marietti, Torino 1832, pp. 138-143; M. LUPO GENTILE, *Voci d'esuli*, Trevisini, Milano 1911, p. 139.

²⁰ Tutte le lettere a Marchisio saranno pubblicate nell'edizione completa dell'epistolario di Carlo Botta (composto da oltre 1600 epistole), diretta dal prof. Luca Badini Confalonieri.

stato attuale delle ricerche, sono giunte fino a noi solo le lettere di Botta, nelle quali si possono ritrovare gustose informazioni sulla biografia di Marchisio. Botta, ad esempio, chiama il suo amico «Toderò» (con chiaro riferimento galdoniano) a causa della sua personalità facile alle lagnanze e lo prende in giro per il suo essere, nonostante l'età, ancora vittima del gentil sesso²¹. Botta fa poi riferimento alla deliziosa villa con vigna di Marchisio, situata in posizione scenografica sui colli di Moncalieri, nella quale Stanislao era solito passare i mesi estivi in compagnia di una festante brigata di amici amanti del buon bicchiere (torneremo sulla passione dell'autore per il vino nell'analisi delle commedie), e all'esercizio commerciale, con annessa dimora, di Marchisio in via Dora Grossa (l'attuale via Giuseppe Garibaldi) a Torino che, nonostante l'aspetto poco accattivante, nasconde delizie al proprio interno²². Le lettere più interessanti dal nostro punto di vista riguardano poi i commenti di Botta sulle opere di Marchisio: allo storico piacciono le commedie dell'amico («Io non le posso dire quanto mi siano piaciute le sue commedie», scrive il 6 aprile 1822) e tiene a sottolineare la grandezza del Piemonte nel calzare tanto il coturno quanto il socco, alludendo ad Alfieri da una parte e a Nota e Marchisio dall'altra²³. Interessanti sono anche le lettere nelle quali Botta cerca di consolare l'amico per i dispiaceri e le arrabbiature derivate dalle numerose rappresentazioni non autorizzate delle sue opere²⁴: Botta pone l'accento sul fatto che le commedie “rubate” a Marchisio avevano, però, avuto successo in Piemonte e che quindi l'autore aveva motivo di inorgogliersi e, soprattutto, di riprendere in mano la penna per scriverne altre.

Marchisio si era lamentato del malcostume delle compagnie teatrali – che proponevano opere “violentate” nei contenuti e nella forma con tagli, adattamenti e titoli falsificati per mascherare il furto – anche negli anni precedenti. Nella lettera all'attrice Camilla Lampo Anselmi premessa alla tragedia *Saffo* (30 maggio 1821), stampata nell'edizione Batelli e Fanfani si legge:

²¹ In una lettera del 6 febbraio 1832 all'amico medico ostetrico Giovanni Giordano, ad esempio, Botta scrive: «Dite a Toderò Brontolon, cioè al nostro amatissimo Stanislao, che mi scriva pure, perché il suo lungo silenzio mi dà una gran noja. Che stitichezza è mai diventata la sua? Se è pei conti, lo compatisco. Se è per le donne, lo compatisco anche di più».

²² Cfr., ad esempio, la lettera a Marchisio del 7 febbraio 1834.

²³ Botta nutriva una profonda venerazione per l'Alfieri. In merito al giudizio di Botta su Alfieri tragico cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *Botta, Sismondi, Alfieri. Un'eco europea della polemica romantica italiana: Parigi, dicembre 1816*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, a cura di G. FIORONI, M. SABBATINI, Pensa MultiMedia Editore, Lecce-Rovato 2018, pp. 147-175.

²⁴ Cfr. lettere di Botta a Marchisio del 6 febbraio 1827, 4 marzo del 1827 e 22 gennaio 1828.

Che che adunque vadano cianciando quelli i quali, quanto meno sanno, e più voglion fare gli sputatondi e darsi importanza di uomini gravi; io porto ferma opinione che non possa esservi speranza di riforma nel nostro teatro finché, sull'esempio delle più colte nazioni, le opere teatrali, sottomesse alla sola politica censura, non potranno essere rappresentate senza il dovuto permesso dei rispettivi autori, onde così ricavare gran frutto dai loro avvisi, impedire la cattiva distribuzione delle parti e togliere il vergognoso scandalo di mirare le opere stesse o accorciate o mutilate o svisate, e sempre manomesse dall'altrui inurbana e presuntuosa ignoranza²⁵.

Si noti, inoltre, che nella medesima edizione la prefazione a tutti i volumi si apre con queste parole:

Le opere teatrali del signore Stanislao Marchisio sono da parecchi anni rappresentate con esito felice sui varj teatri d'Italia, dove per lo più si tace il nome dell'autore, seguendo i nostri commedianti loro strana usanza di badare al solo proprio interesse, e non al decoro degli scrittori²⁶.

E si veda ancora un altro brano della lettera di Marchisio ad Antonio Bazzarini citata sopra, nel quale vengono condannate anche le pubblicazioni abusive fondate su copioni "contraffatti":

Ma il male sarebbe da nulla se il guasto degl'istrioni non cadesse che a danno dei titoli delle opere. Il peggio si è che la fanno a gara a chi più manomette le opere stesse e ne fa rapina e mercato; onde passando esse così magagnate e sconcie dagli uni agli altri di sì fatti corsari, inciampano finalmente, per colmo di disgrazia, a mani dei peggiori i quali le stampano alla grossa come vien viene²⁷.

Nella lettera all'attrice Camilla Lampo Anselmi premessa alla *Saffo* Marchisio fa anche una tirata contro l'assenza di professionalità degli «istrioni», dovuta alla mancanza di una seria scuola di recitazione: egli pone l'accento, quindi, sul cruciale problema della formazione dell'attore, della pedagogia teatrale e del tirocinio, oltre a sfiorare altre interessanti "faccende di palco-

²⁵ MARCHISIO, *Opere teatrali*, cit., IV, pp. VIII-IX.

²⁶ Ivi, I, p. v.

²⁷ Ivi, IV, p. 83.

scenico”, che risultano essere un documento interessante per inquadrare il panorama teatrale piemontese (e non solo) di inizio Ottocento:

Che nello stato di indolenza e di ignoranza, in cui si giaciono quasi tutti i commedianti italiani la miglior opera, per sostenere l'onore delle nostre scene, sarebbe pur quella delle accademie filodrammatiche, composte di persone educate colte e che tutta conoscono la convenevolezza dei modi del vivere sociale; mentre i primi, perduti spesso d'ogni necessario ammaestramento, e mancando di una scuola di lingua, di declamazione, di contegno e di gestire, camminano per lo più a caso, ed inciampano, e cadono; né vale a sollevarli lo stupido applauso del volgo, di cui tanto si mostrano avidi. E questo scadimento del teatro va crescendo ogni giorno; e già siamo condotti a sì mal punto da scambiare l'ottimo col mediocre; onde obbliata, per esempio, quella grand'anima della Pellandi, vuolsi ormai, da più d'uno, far tenere in conto di valorosissima attrice una Carlotta Marchionni della quale nessuno, io credo, può fare più retto giudizio di Voi, poiché aveste argomento, in quella stessa vostra commedia, di sperimentarla di tanto inferiore ad una Vidari²⁸.

In questo brano si fa riferimento a quattro attrici, delle quali la destinataria della lettera, Camilla Lampo Anselmi, è sicuramente la meno nota: grazie alle notizie forniteci da Marchisio, sappiamo che questa nobildonna piemontese fu prima attrice dell'Accademia Filodrammatica di Torino nonché autrice della commedia *Lo spergiuro*, portata in scena (pare con grande successo) sotto la direzione della stessa Anselmi. Marchisio riserva poi ampie lodi alla celebre Anna Fiorilli Pellandi (1772-1841), che era prima attrice della «vicereale» di Milano diretta da Salvatore Fabbrichesi (sulla quale torneremo tra breve), quando questa compagnia aveva messo in scena *L'inimico delle donne* e la *Saffo* di Marchisio. Fu tra le maggiori artiste del suo tempo, grazie a una straordinaria versatilità, che le permetteva di spaziare dalla commedia alla tragedia. Marchisio è, invece, critico nei confronti di Carlotta Marchionni (1796-1864), apprezzata interprete di tragedie di Alfieri, Pellico (ricordiamo, solo per fare un esempio, il ruolo di protagonista femminile nella *Francesca da Rimini*) e Marenco. Non sono chiariti da Marchisio i motivi della sua poca stima per questa attrice, ma possiamo ipotizzare che il propendere della Marchionni per la “parte romantica” non la rendesse amabile agli occhi di un classicista come Marchisio. Da ultimo viene citata con ampie lodi Amalia Vidari-Griffoni

²⁸ Ivi, IV, p. VII.

(Vicenza, XVIII secolo-1840 circa), anch'essa illustre per la sua poliedricità oltre che per le sue doti organizzative.

A livello generale è bene, inoltre, sottolineare che Marchisio era venuto a contatto con numerose compagnie teatrali e aveva avuto altresì l'occasione di saggiare le differenze che intercorrevano tra le itineranti e le privilegiate. Egli, infatti, pur essendo un dilettante²⁹ (si definirà con questo termine in un brano di una lettera a Foscolo del 5 maggio 1810³⁰), non si chiuse nella propria accademia, ma conobbe e frequentò gli attori girovaghi³¹ come risulta dall'elenco delle rappresentazioni inserito nella lettera a Bazzarini citata sopra: collaborò con la compagnia Paganini (ai tempi diretta da Anna Corona, vedova di Onofrio Paganini); con la comica compagnia Bazzi, il cui capocomico torinese Gaetano Bazzi fu poi attivo nella Compagnia Reale Sarda come organizzatore (e fu anche autore del postumo *Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, 1845³², che ebbe notevole diffusione e successo); con la meno nota comica compagnia Verdura; con la compagnia dei capocomici Angelo Rosa e Antonio Belloni; e, soprattutto, la Compagnia Goldoni, ovvero la compagnia fondata dall'attore e capocomico Antonio Goldoni e dall'attrice Gaetana Andolfati (proveniente da una numerosa famiglia di attori e sorella del

²⁹ E. MATTIODA, *Per una definizione storica di "Dilettante" (1660-1800)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIII, 2016, pp. 354-405.

³⁰ «Dilettante, per genio, del teatro, sono parecchi anni che vado scrivendo qualche scenica produzione; ma, convien pur confessarlo, io sono come un orbo che cammina frugando col bastone, né trova strada, che lo guidi alla desiderata meta», FOSCOLO, *Epistolario*, cit., p. 380.

³¹ Le compagnie itineranti erano "società" composte da teatranti professionisti, molto spesso imparentati tra loro (i matrimoni tra giovani, talvolta giovanissimi, attori erano assai frequenti) guidati da un capocomico, figura che in alcuni casi coincideva con quella del primo attore, altre invece poteva essere accostato a quella del direttore e dell'impresario teatrale *ante litteram*, che si occupava della scelta dei testi da rappresentare, il più delle volte traducendoli (soprattutto dal francese) o "riadattandoli" con aggiunte minime o cospicue a seconda dei casi. La situazione economica di queste compagnie era raramente florida: la paga degli attori – che, nella maggior parte dei casi dovevano sborsare di propria tasca il necessario sia per vestiario di scena sia per i continui viaggi – era assai magra, tanto che le autorità di polizia tenevano sempre d'occhio i comici (termine con il quale si faceva riferimento, in generale, ai «recitanti» tanto di commedie quanto di tragedie), temendo che quest'ultimi si dessero a traffici illeciti per arrotondare il misero stipendio, approfittando della vita girovaga e "libera". A proposito di libertà, anche i ministri religiosi sorvegliavano le compagnie, giudicando severamente la condotta morale degli attori e, soprattutto, delle attrici, tacciate di libertinismo. Le donne di teatro incarnavano, del resto, il modello d'emancipazione femminile del tempo, attraendo le curiosità delle nobili e delle signore dell'alta borghesia.

³² G. BAZZI, *Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, Fodratti, Torino 1845.

noto attore Pietro Andolfati), che, dopo la morte del marito, aggiunse il nome del nipote Luigi Riva alla compagnia (dal 1818 si parla, quindi, di compagnia Goldoni-Riva). Con questa compagnia Marchisio lavorò più volte: nel 1798, nel 1817 (come ricordato nell'elenco) e anche nel 1816, come esplicitato in una nota allegata al manoscritto dell'*Avviso alle figlie* conservato presso la Civica di Torino (ms. 148): «Rappresentata nuovamente in Torino al teatro d'Angennes dalla comica compagnia della vedova Goldoni, Sabato 23 9^{mbre} 1816».

Marchisio ebbe, però, anche l'occasione di venire a contatto con le compagnie privilegiate come la compagnia Fabbrichesi, detta «vicereale», primo esempio di compagnia fissa in Italia³³, che, come abbiamo già ricordato più volte, portò in scena *L'inimico delle donne* e la *Saffo*. Marchisio nel 1808 saggìo questo nuovo modello di teatro che ritrovò, anni dopo, nella compagnia Reale Sarda³⁴, un'altra compagnia privilegiata, fondata a Torino nel 1821 per volontà della casa reale e attiva fino al 1855. Oltre al già ricordato Bazzi, nella Reale Sarda ebbero ruoli importanti sia il conte Piovasco sia Alberto Nota; non sono stati reperiti, invece, documenti che testimonino una collaborazione tra Marchisio e questa compagnia, che mise in scena tre commedie del nostro

³³ I francesi, desiderosi di riproporre anche nel Regno d'Italia il modello della Comédie-Française risposero favorevolmente, nella persona del viceré Eugenio di Beauharnais, alla proposta avanzata da Salvatore Fabbrichesi rispetto alla creazione di una compagnia fissa. I vantaggi materiali per gli attori di questa compagnia erano lampanti: una paga molto alta, la possibilità di portare avanti tournée nel Regno con facoltà di accrescere il prezzo del biglietto, e, soprattutto, la «privativa», ovvero la regola secondo la quale quando recitava la compagnia vicereale, nessun'altra compagnia di prosa poteva esibirsi in teatro (il divieto non riguardava l'opera e il balletto). Tutte queste concessioni avevano, però, un prezzo: gli attori erano percepiti come figure istituzionali e, di conseguenza, avevano il dovere di osservare una condotta morale specchiata e di essere diligenti sul lavoro. I comici, ad esempio, avevano l'obbligo di essere puntuali, fare un numero elevato di prove, essere rigorosi nella scelta dei costumi e della scenografia e, cosa più importante, non erano più liberi di scegliere i testi da rappresentare, perché era una apposita Commissione sugli spettacoli a farlo. Cfr. a questo proposito il capitolo *L'istituzione della vicereale* in A. BENTOGGIO, *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, cit., pp. 37-49.

³⁴ A proposito della compagnia Reale Sarda cfr. G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, pref. di L. FORTIS, Kantorowicz, Milano 1893; A. MANZI, *Gustavo Modena, il governo e la compagnia Reale Sarda: con nuovi documenti e lettere inedite di G. Modena*, in «Il nuovo Stato», IV, 2-3, 20 febbraio 1936, pp. 2-38; L. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Cappelli, Bologna 1963; M. CHIANALE, *Il conte Lodovico Piovasco de Feys e la compagnia Reale Sarda dal 1820 al 1830: esame di un epistolario inedito*, Università degli Studi, Torino 1987. Cfr. anche la lezione *Tra politica e teatro: la vicenda artistica della Compagnia Reale Sarda (1821-1855)* di Alberto Bentoglio (Fondazione Firpo, 2018) disponibile all'indirizzo <https://vimeo.com/275571605>.

autore: *I cavalieri d'industria* (1824); *La vera e la falsa amicizia* (1826) e *La borsa perduta* (1827)³⁵, così commentata nel volume *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano*: «è da lodare il sentimento etico che pervade questa interessante commedia»³⁶. Nel 1823, dopo due anni di intense trattative (durante le quali l'attrice si era spinta a chiedere di non essere soggetta ad alcun capocomico, ma di dipendere direttamente dalla direzione), la Marchionni era diventata prima attrice della Compagnia Reale Sarda, ruolo che rivestirà fino al 1840, quando si ritirerà dalle scene per diventare insegnante presso l'Accademia Filodrammatica di Torino, scelta che, forse, non fece piacere a Marchisio. All'interno della Compagnia Reale Sarda si progettò di creare una scuola di recitazione (poche, purtroppo, sono le notizie a riguardo), iniziativa già auspicata da Marchisio nel brano riportato sopra. Questa è la riprova del fatto che a livello generale si percepiva l'urgenza di creare un istituto che formasse l'attore³⁷ («una scuola di lingua, di declamazione, di contegno e di gestire»³⁸, scrive Marchisio), capace di proporre un modello alternativo a quello dei «figli d'arte» sul quale si basavano le compagnie itineranti, nelle quali i bambini imparavano il mestiere, potremmo dire, “sul campo” con un costante tirocinio familiare che nulla aveva a che vedere con le lezioni teoriche e pratiche impartite nelle accademie.

Tornando alla lettera alla Lampo Anselmi, dopo le accuse rivolte ai comici, la sferza di Marchisio non si arresta, anzi si torna a stigmatizzare lo scandalo delle rappresentazioni non autorizzate:

A raddrizzare si storti giudizi, a condurre il gusto del pubblico nei termini della natura e del bello ed a por freno ai molti istrionici abusi richiederebbersi molto maggior disciplina per gli attori, e molto maggior rispetto per gli autori, che non suol trovarsi. E non odesi forse dire a certi cervelli balzani, che gli autori teatrali si spogliano d'ogni diritto rendendo, colla stampa di pubblica ragione le loro opere? Certo che, generalmente parlando in fatto di scienze e di lettere, si può guardare la stampa come l'ultimo passo da tentarsi da uno scrittore per ottenere il sicuro giudizio del pubblico. Ma ogni regola soffre eccezione; e questa eccezione sta appunto nelle opere teatrali, alle quali solo

³⁵ Cfr. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda*, cit., p. 129.

³⁶ COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, cit., p. 67.

³⁷ Anche Fabbrichesi si era impegnato a «fondare una scuola di recitazione, con sede a Milano, al fine di istruire nuovi elementi da inserire, negli anni futuri nell'organico della compagnia» (BENTOGGIO, *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, cit., p. 43).

³⁸ MARCHISIO, *Opere teatrali*, cit., IV, p. VII.

non basta il giudizio del pubblico per mezzo della stampa, ma vuoi quel del teatro, essendo ogni dramma scritto particolarmente per essere rappresentato; né potendo meritar lode quello che incontrando favore alla lettura, scapitasse sulle scene. E se il teatro è lo scoglio principale per un autore ragion vuole ch'ei debba poter impiegare maggiori mezzi dove maggiori sono i pericoli e le difficoltà da superarsi; ed il volergli contendere ogni arbitrio sulla distribuzione delle parti, sulle prove e su quanto può contribuire al buon esito della rappresentazione, parmi lo stesso che invitare un guerriero a discendere nell'arena, e privarlo nel punto stesso di tutt'armi onde potere animosamente ed onoratamente combattere³⁹.

Leggendo questa pagina si percepisce in modo chiaro come Marchisio volesse rappresentarsi come uomo di teatro prima ancora che come autore di testi teatrali. Le dichiarazioni di questo brano dimostrano che Marchisio – lungi dall'essere l'ennesimo ricco borghese che, chiuso nel proprio gabinetto di scrittura, schiccherava qualche opera da dare alle stampe per alimentare la propria vanagloria – era un “militante” del palcoscenico, come evidenziato anche dall'immagine pugnace usata al termine del brano sopracitato.

Dopo aver dato spazio alle posizioni portate avanti da Marchisio nelle pagine polemiche, torniamo alle informazioni desunte dalle lettere inedite di Botta: grazie a un'epistola del 10 gennaio 1827 apprendiamo, ad esempio, che la commedia *I cavalieri d'Industria* era stata tradotta in francese da Sigismondo Visconti⁴⁰, che nel 1823 aveva già compiuto la medesima operazione per la

³⁹ Ivi, pp. VII-VIII.

⁴⁰ Si tratta del letterato e traduttore Sigismondo Visconti, tra gli arcadi Leocle Megaridense, fratello maggiore dell'architetto Louis Tullius Joachim Visconti e figlio dell'archeologo Ennio Quirino Visconti. Non si hanno molte notizie sulla sua vita: sappiamo (anche grazie a un'altra lettera inedita di Botta a Marchisio del 31 dicembre 1835) che dopo essersi cimentato nelle traduzioni in francese di opere teatrali italiane a Parigi rientrò in Italia, dove pubblicò alcune raccolte di liriche e racconti (S. VISCONTI, *Estemporanei del cavaliere Sigismondo Visconti in occasione del minacciato cholera-morbus*, Ostinelli, Como 1835; *La morte di S.A.R. il serenissimo principe Ferdinando, duca d'Orléans, accaduta li 13. luglio 1842: novella*, Pirola, Milano 1842; *Poesie del cavaliere Sigismondo Visconti romano, tra gli arcadi Megaridense*, Pirola, Milano 1845) nonché una tragedia «sacra», *Gezabele* (ID., *Gezabele: tragedia sacra*, Omobono Manini, Milano 1835). Sappiamo inoltre che Visconti sposò una certa Angela Berta, stiratrice conosciuta a Milano alla quale lasciò la sua non cospicua fortuna quando morì nel 1862 (V. DE VIT, *Il Lago Maggiore, Stresa e le isole Borromee notizie storiche colle vite degli uomini illustri dello stesso lago*, Alberghetti, Prato 1876, vol. II, p. 43). Sigismondo si era impegnato a tradurre anche altri autori italiani come testimonia il tomo XXI della *Collection des théâtres étrangers* (1823), nel quale si ritrovano sue traduzioni de *Lajo nell'imbarazzo* di Giovanni Giraud, *Il cortigiano*

commedia *La vera e la falsa amicizia*, come testimonia una copia manoscritta (ms. 55) della traduzione conservata presso la Civica di Torino (*La véritable et la fausse amitié, comédie en trois actes et en prose de Stanislas Marchisio, traduite de l'italien par Sigismond Visconti*. Paris, 1823). Sigismondo Visconti, inoltre, si profuse in ampie lodi verso Marchisio in un articolo scritto in francese apparso su «Revue encyclopédique: ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts» nell'agosto del 1823 (pp. 408-409), nel quale recensì la raccolta *Opere teatrali* (1820-1821), rappresentando Marchisio come uno dei principali autori di commedie in Italia e sottolineando freschezza di dialogo e vivacità di stile tanto delle commedie quanto delle tragedie.

Nelle lettere di Botta, infine, si ritrovano anche numerosi riferimenti a una tragedia inedita di Marchisio, *Il conte Ugolino della Gherardesca*, il cui manoscritto, oggi introvabile (in una lunga nota dedicata a Marchisio dell'articolo *L'«Edippo tragedia di Wigberto Rivalta»* del 1979⁴¹ si dichiarava che «il manoscritto è conservato da privati», senza aggiungere altri dettagli), compì un lungo viaggio attraverso l'Europa: grazie alle lettere di Botta⁴², siamo riusciti a ricostruire che Marchisio ne aveva fatta recapitare una copia all'amico a Parigi, il quale, dopo averla letta e analizzata, l'aveva spedita a sua volta, attraverso il barone Friddani, a Camillo Ugoni, che si trovava in Scozia. Il manoscritto della tragedia era poi ritornato a Parigi da Botta, il quale, attraverso Giuseppe Filli, l'aveva fatto recapitare a Torino nelle mani di Stanislao. Marchisio nel 1826 aveva, inoltre, tentato di sottoporre *l'Ugolino* al giudizio di Manzoni, che si era garbatamente sottratto a tale incombenza, come testimonia una lettera manzoniana dell'11 aprile 1826⁴³. Il manoscritto della tragedia, pur essendo citato negli elenchi delle carte donate da Marchisio a Flechia, non è presente nel fondo della Civica⁴⁴. In verità la “sparizione” del manoscritto precedette la

onesto di Giovanni Gherardo de Rossi, *Il filosofo celibe* di Alberto Nota e *Un riparo peggior del male* di Camillo Federici (*Chefs-d'oeuvre du théâtre italien moderne*, Giraud, de Rossi, Nota, Federici, Paris, Ladvocat, Palais Royal, 1823).

⁴¹ MARIO SCOTTI, *L'«Edippo tragedia di Wigberto Rivalta»* (*Un inedito giovanile di Ugo Foscolo?*), in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1, 1979, pp. 1-71: 7.

⁴² Cfr. le lettere di Botta a Marchisio del 18 novembre 1824; 2 dicembre 1824; 30 aprile 1825 e 12 luglio 1825.

⁴³ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. ARIETI, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. ISELLA, Adelphi, Milano 1986, vol. I, pp. 393-394.

⁴⁴ Cfr. *Per Giovanni Flechia nel centenario della morte: 1892-1992*, Atti del convegno (Ivrea-Torino, 5-7 dicembre 1992), a cura di U. CARDINALE, M. L. PORZIO GERNIA, D. SANTAMARIA, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994, p. 401.

donazione delle carte di Marchisio alla Civica da parte di Giuseppe Flechia, come testimonia un brano inedito di lettera (databile tra il 1882 e il 1892) conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino⁴⁵, in cui la studiosa Emilia Regis chiede a Flechia informazioni sul «perduto» *Conte Ugolino*.

Marchisio, come già accennato, compose altre due tragedie, la *Saffo* (1808) e il *Mileto* (1819), poi confluite nel IV volume della raccolta del 1820-1821: entrambe le tragedie furono oggetto di aspre critiche, ma trovarono anche qualche apologeta. Per quanto concerne la *Saffo*, nella recensione uscita sulla «Biblioteca Italiana» (gennaio 1822)⁴⁶, ad esempio, si critica la scelta del soggetto (difficilmente adattabile alla scena tragica), la caratterizzazione di alcuni personaggi (soprattutto quello di Faone), ma, al contempo, si lodano la delineazione del personaggio di Saffo («nell'espression dell'amore, e in quella della gelosia, e nel furore e nelle imprecazioni»⁴⁷) nonché i bellissimi versi. E parole benevole sono riservate anche alle considerazioni polemiche di Marchisio inserite nella lettera dedicatoria alla Lampo Anselmi.

Nella tragedia, a livello generale, si può riscontrare un linguaggio cruschevole e un'eccessiva verbosità unita all'urgenza di tutto spiegare ed esplicitare con dovizia di particolari, che appesantisce il dialogo. L'introspezione psicologica dei personaggi è spesso acuta nonché venata di accenti non scontati, ma soffocata da una sovrabbondanza di suggestioni, talvolta affastellate le une sulle altre senza armonizzazione. Innegabile è la ripresa del modello alfieriano, compromessa, però, dalla gravosità degli endecasillabi sciolti: l'esito dell'imitazione è perlopiù goffo, come dimostra il seguente esempio, tratto dalla scena 1 dell'atto I della *Saffo*, nel quale Marchisio tenta di spezzare l'endecasillabo alla maniera di Alfieri (si pensi al celeberrimo scambio di battute tra Creonte e Antigone che apre l'atto IV dell'*Antigone*: «Cr. Scegliesti?; Ant. Ho scelto; Cr. Emon?; Ant. Morte; Cr. L'avrai») con risultati alquanto infelici. Saffo sta confessando alla sua ancella Rodope il proprio intento suicida:

Rodope

Ferma

In tuo pensier sei dunque?

Saffo

Il son.

⁴⁵ Fondo Flechia, ms. I132.4/366.

⁴⁶ *Opere teatrali di Stanislao Marchisio, vol. IV*, in «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», xxv, 1, gennaio 1822, pp. 43-46.

⁴⁷ Ivi, p. 44.

Rodope
 Né un solo
 Di tregua istante accorderai?
Saffo
 Né un solo.
Rodope
 Ah Saffo!
Saffo
 Parti.
Rodope
 I preghi ascolta.
Saffo
 I cenni
 Adempì.
Rodope
 Ancor sospendi...
Saffo
 Io tel comando⁴⁸.

È da notare poi che il sacerdote pagano che tenta di dissuadere Saffo dal suo insano gesto sembra più che altro un prete cristiano, che viene a rappresentare il suicidio come un peccato. Nell'atto I, scena 3 si legge infatti:

Ma con tai sensi
 Tu il cielo oltraggi; e saper dei che forza
 Al ciel non fassi; e l'uom che in lui confida,
 Non ingiusti pensier nutre, ma serba
 Puro cor, docil mente e cieca fede⁴⁹.

Notiamo, quindi, che Marchisio non sembra a proprio agio nel trattare le vicende di «pagani» e, in generale, nel gestire l'andamento di una tragedia. Nel buio di quest'opera si fa strada una timida occhiata di sole, quando Saffo descrive il momento in cui “cade innamorata” di Faone:

Spinta, dal crine i fior mi svelgo, e un serto
 Ne inteso e, frettolosa indi la calca

⁴⁸ MARCHISIO, *Opere teatrali*, cit., IV, pp. 4-5.

⁴⁹ Ivi, p. 7.

Fendendo, a lui, di gloriosa polve
 Olimpica cosperso ed onorato
 Sudor grondante, la presento in atto
 Supplichevole, e stommi; e i lumi alzando,
 Che per tema eran chini, io lo mirai...
 Ah perché non fui cieca! In quel semiante
 Tal beltà risplendea che s'ei tra Greci
 Eroe comparve, a me comparve un dio⁵⁰.

Marchisio sfrutta bene il *topos* della sensualità del maschio madido di sudore, dopo la pugna, la caccia o il gesto atletico, che verrà magistralmente impiegato un decennio dopo da Manzoni nel celebre coro dell'atto IV dell'*Adelchi* nel quale Ermengarda ripensa a Carlo che si terge il sudore, dopo un eroico gesto venatorio. Tornando all'imitazione alferiana, nella *Saffo* si riscontrano non pochi echi della *Mirra*: la passione che divora e non lascia tregua e, soprattutto, il senso di morte che pervade ogni cosa. E la *Mirra* torna anche nell'altra tragedia edita di Marchisio, il *Mileto*, incentrato sull'incestuoso amore tra fratello e sorella. Nel *Mileto* i versi spezzati di imitazione alferiana si sprecano, anzi, in alcuni brani si assiste a vere e proprie citazioni. Ne riportiamo tre esempi: il primo tratto dall'atto IV, scena 10, in cui Bibli, figlia di Mileto, dialoga con Dioneo, uomo che ama e che non sa essere in realtà suo fratello Cauno, comparso sotto mentite spoglie:

Dioneo
 D'amor opra tu miri. Dimmi:
 Scegliesti?
Bibli
 E sceglier posso?
Dioneo
 A te l'impose
 Il padre...
Bibli
 A te vicin, la scelta accenna
 Amor; ma quindi...
Dioneo
 Amor scordar tu dei.

⁵⁰ Ivi, p. 9.

Bibli

Che dici?

Dioneo

Oh smania!

Bibli

Ch'io scordar mel deggia?

E tu, Dioneo, lo chiedi?⁵¹

Il secondo è tratto dall'atto IV, scena 11, in cui Bibli parla col padre Mileto:

Mileto

Bibli.

Bibli

Signor.

Mileto

Qual è tua scelta?

Bibli

Morte.

Mileto

Ah figlia!...⁵²

E, infine, il terzo esempio è tratto dall'atto IV, scena 14, in cui ritroviamo, oltre a Mileto e Bibli, il capo delle milizie Abante:

Abante

A guerra

Ritorni?

Mileto

Ho fermo.

Bibli

A guerra? Oh sorte!

Abante

Ah, pensa...

Mileto

Pensai⁵³.

⁵¹ Ivi, pp. 56-57.

⁵² Ivi, p. 58.

⁵³ Ivi, p. 61.

Come nel caso della *Saffo*, anche il *Mileto* si rivela una tragedia tediosa, se si eccettua l'appassionata e al contempo funerea descrizione della battaglia contro i cretesi fatta da Mileto nell'atto v, scena 2, nel quale ritroviamo un ritmo non disprezzabile:

Destar terrore e scompiglio, fu un punto.
 Fiamma eran gli occhi, la sua voce un tuono,
 Fulmine il brando. Ai passi suoi tremendi,
 Al truce orror, che di sua vista uscìa,
 Sbigottì, palpitò, l'audacia in tema
 Tolse il Cretense. Sbaragliate e rotte
 Già son sue schiere trepidanti. Scampo
 Han sol le navi. Già in confusa fuga
 Nearco è astretto; ma Dioneo lo giunge
 In men che non balena, e d'un fendente
 Gli ha tronco il capo, che del brando in vetta
 Mostra, al nemico spaventosa insegna.
 Tanto restava a mia vendetta. Incontro
 Slanciomi al folto de' suoi fanti; in mezzo
 Precipito; il rovescio; e 'l ferro tutto
 Gl'immergo in petto. Ei l'alma sua spergiura
 Col sangue esala. Allor la strage è al colmo.
 Di Cretensi feriti e spenti ingombro
 È 'l suolo. Pochi ebber salvezza; e in Creta
 Tristo faran ritorno. Alfin fiaccato
 E appien 'l orgoglio di Minosse; alfine
 Intiera ho pace, e appien felice io sono⁵⁴.

Il *Mileto* fu criticato da Monti per i versi poco maestosi uniti agli accenti troppo alfieriani e il suo giudizio sul *Mileto* scatenò una polemica tra Monti e gli intellettuali del «*Conciliatore*»: la «sgradevole questione del *Mileto*»⁵⁵ è stata ricostruita, attraverso l'analisi degli scambi epistolari, da Angelo Colombo nel saggio *Vincenzo Monti e il «Conciliatore»*, al quale rimando. Al *Mileto* – oltre all'annuncio del numero 61 (1° aprile 1819) e a un farraginoso

⁵⁴ Ivi, pp. 68-69.

⁵⁵ COLOMBO, *Vincenzo Monti e il «Conciliatore»*, cit., p. 124.

nonché dispersivo articolo di Giovan Battista de Cristoforis nel numero 84 (20 giugno 1819) del «foglio azzurro»⁵⁶ – venne dedicato anche un intero opuscolo anonimo (firmato D. C.) *Osservazioni critiche sulla tragedia Il Mileto del signor Stanislao Marchisio e sopra altre tragedie sullo stesso soggetto* (1819)⁵⁷, nel quale, a livello generale, vengono criticati la trama non tragica («niuno de caratteri è degno del coturno»), i personaggi, lo stile pedantesco e viene condotta un'analisi atto per atto con riferimenti particolareggiati. Nelle *Osservazioni* si assiste a una stroncatura totale di tutti gli atti, dal primo (che si conclude con questa esclamazione: «Povero coturno chi ti tocca calzare dopo aver calzato Alfieri!»⁵⁸) al quinto:

Eccoci campati da questo pelago. Ecco questo tragico colosso tritamente esaminato interroga lo spettatore se stesso. Io ho udito parlare di parecchie battaglie, ho udito dei ragionamenti politici, ho dato ascolto a degli oratori, ho veduto nel primo Atto due spasimanti, ho veduto nell'ultimo uno che si uccise quando benissimo poteva vivere; ma sono io stato commosso, atterrito? No. Onde è che io sbadigliavo quando si recitavano bellissimi versi? Perché il mio cuore non era interessato. Onde è che mi sono mortalmente annoiato? Perché la tragedia è pessima⁵⁹.

L'autore anonimo non si arresta alla critica dell'opera di Marchisio, ma la paragona ad altre due tragedie dedicate allo stesso soggetto e uscite nel medesimo anno: la *Bibli* di Gasparinetti⁶⁰, nella quale viene riscontrata una felice ripresa del modello alfieriano e la *Bibli* di Quaquarelli⁶¹, che invece è giudicata una pedissequa e insopportabile imitazione della *Mirra*. L'anonimo se la prende, inoltre, con le considerazioni positive sul *Mileto* espresse da parte di un «nostro concittadino meritamente conosciuto per erudizione, e per bel dire toscano» che «prese su di un pubblico foglio ad incensare l'amico Autore del *Mileto*, e fece che parecchi colti a questo amo dessero di mano al

⁵⁶ *Il Conciliatore*, a cura di V. BRANCA, Le Monnier, Firenze 1947-1954, II, 2, pp. 395 e 742-749. De Cristoforis, dopo un lungo, disorganico e inconcludente preambolo, critica la *Bibli* di Gasparinetti e il *Mileto* di Marchisio per il tema trattato e la mancanza di originalità.

⁵⁷ D. C., *Osservazioni critiche sulla tragedia Il Mileto del signor Stanislao Marchisio e sopra altre tragedie sullo stesso soggetto*, Barberis, Torino 1819.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 8.

⁵⁹ *Ivi*, p. 27.

⁶⁰ A. GASPARINETTI, *Bibli tragedia*, Sonzogno, Milano 1819.

⁶¹ G. QUAGUARELLI, *Bibli tragedia*, Paganino, Parma 1819.

borsello, onde possedere questo portentoso parto»⁶². L'anonimo allude al già citato Giuseppe Grassi, grandissimo amico di Marchisio (e anche di Botta), che aveva scritto una positiva recensione del *Mileto* sulla «Gazzetta piemontese» del 13 maggio 1819:

Ognun sa, che un foglio volante come il nostro non lascia la facoltà d'imprendere un severo esame di simili componimenti, e l'antica amicizia che unisce chi scrive questo articolo col bravo autore di essa tragedia sembra frapport qualche ostacolo a quella manifestazione di piena lode, che si avrebbe in animo di esprimere. Ma sicuri nel giudizio già dai migliori critici d'Italia recato, e francheggiati dal sentimento del vero, che in noi prevale ad ogni altro, non dubiteremo d'asserire, che questo felice tentativo è da tenersi in conto d'un gran passo fatto nella carriera tragica; che la tragedia è sceneggiata maestrevolmente; che la nefanda passione sulla quale s'aggira è in tal modo pannelleggiata da togliere ogni sfavorevole impressione, che da essa si potesse ragionevolmente temere; e che gli accidenti sono disposti con bellissimo artificio, e principalmente quelli dell'atto quinto⁶³.

Grassi aveva scritto recensioni entusiastiche anche sulle commedie di Marchisio⁶⁴, che, a livello generale, avevano riscontrato pareri più positivi rispetto alle tragedie. Certo è che alcuni difetti riscontrati nelle tragedie (verboosità, mancanza di agilità nelle battute) sono presenti anche nelle commedie, all'interno delle quali è possibile trovare, però, anche alcuni punti d'interesse. Marchisio, ad esempio, inserisce in più di una commedia il tema del commercio e, soprattutto la figura del commerciante, ingiustamente vituperato dai vacui e aridi nobili. Questo tema, di per sé non originale, acquista pregnanza, perché l'autore dei testi è esso stesso un commerciante, un appartenente alla borghesia attiva, che "si è fatto da sé" e ha vissuto in prima persona tutta la fatica e le soddisfazioni del lavoro. Ritroviamo questo aspetto nella commedia *I cavalieri di industria* (che si distingue dalle altre per una certa vivacità di dialogo e un buon ritmo nelle battute), nella quale il conte Peretola non vuole concedere la mano della propria figlia a Gustavo Andolfini, perché è un commerciante: nell'atto I scena 10 si assiste a uno scambio di battute tra i due volto a sottolineare l'ottusa arroganza del nobile (che, poi si scoprirà,

⁶² D. C., *Osservazioni critiche sulla tragedia Il Mileto* cit., p. 29.

⁶³ G. GRASSI, Recensione del *Mileto*, in «Gazzetta piemontese», 13 maggio 1819, p. 254.

⁶⁴ Cfr. ID., *Operette varie*, cit.

ha comprato il titolo, ed è nipote di un rigattiere e figlio di un lanaiolo) e lo spirito brillante e al contempo umile del negoziante:

Conte

Chi siete?

Gustavo

Un negoziante

Conte

Non proseguite. Ed io chi sono?

Gustavo

Il signor conte Peretola, padre...

Conte

Non proseguite. Avete detto assai. Io il signor Conte; voi negoziante. Insensato. Allontanatevi.

Gustavo

Signore...

Conte

Partite.

Gustavo

Credo non meritarmi un simile procedimento.

Conte

Meritate peggio. Quale demenza è la vostra? Un negoziante aspirare alla mano di una mia figlia! Ecco, ecco gli effetti della moderna corruttela! Che sono cotesti negozianti cotanto ringalluzzati? Gente sollevata dal fango colle guadagnerie; fatta petulante, perché pecuniosa, avara del soldo, stolido, ignorante; che non conosce altro dovere che l'usura, ed altra scienza che quella di quattro e due danno sei, e sei meno due restano quattro. Vergognatevi; arrossite; ne cimentate più oltre la mia tolleranza.

Gustavo

Signore, voi mi pungete, e tentate avvilirmi; ma tutto io soffro dal vostro labbro, né mi confondo. Non ho mai creduto offendere la purezza del vostro sangue, proponendomi per isposo a madamigella vostra figlia. Sono negoziante, è vero; ma negoziante d'onore; e questo sì è il pregio, di cui mi vanto, e che mi procaccia la stima altrui; pregio per me prezioso, perché acquistato coll'essermi fatto utile alla mia patria, e con una illibata condotta. Forse, coll'oro, potrei anch' io acquistarmi il favore di un titolo, ed essere pari a voi fra un anno, come vostro padre era pari a me trent'anni sono, ma più d'ogni altro titolo, io apprezzo quello d'uomo di onore. Se fra i negozianti vi è chi si deturpa con sordida avarizia ed ignoranza, vi è pure chi potrebbe far pompa d'alto intendi-

mento, d'indole generosa e di luminose virtù. Ogni ceto è composto di buoni e di cattivi. Perdonate la schiettezza di una risposta suggerita dal dovere⁶⁵.

In questo brano si percepisce tutta la ferezza di Marchisio nel difendere la propria "categoria": «Sono negoziante, è vero; ma negoziante d'onore; e questo sì è il pregio, di cui mi vanto». Il tema del vanto di essere un uomo onesto e produttivo tornerà, come vedremo, in altre commedie: l'orgoglio di essere un commerciante, del resto, è palese anche nella lettera ad Antonio Bazzarini, nella quale l'autore si firma: «Stanislao Marchisio, Negoziante in Torino». Se ne *I cavalieri d'industria* ritroviamo un nobile che disprezza ingiustamente un negoziante, in *Probità ed ambizione* il punto di vista è ribaltato: si hanno gli uomini d'affari che disprezzano giustamente la frivolezza dei nobili. Viene, quindi, ribadito il contrasto tra l'intraprendenza e la sobrietà di costumi dei commercianti e l'immobilismo e i vizi della nobiltà. Si veda l'atto 1, scena 8 nella quale il commerciante Teodoro (che verrà definito con il peggiorativo di negoziante, «negoziantaccio», dai nobili), cerca di dissuadere il fratello Federico dallo sposare una nobile squattrinata, arrogante e superficiale:

Teodoro

La vostra condotta ed il vostro matrimonio.

Federico

Non lo approvate forse?

Teodoro

Me ne guardi il cielo!

Federico

Il vostro mi sembra un delirio.

Teodoro

Federico, facciamoci a parlar chiaro. Chi vive laborioso, tranquillo e contento del proprio stato, non può delirare, ma chi è scioperato, ambizioso e senza freno ai desideri, delira facilmente.

Federico

Voi non sapete che essere negoziante.

Teodoro

E me ne do vanto, perché so essere utile ed onesto cittadino.

Federico

Ma siete negletto e quasi deriso nel gran mondo.

⁶⁵ MARCHISIO, *Opere teatrali*, I, pp. 15-16.

Teodoro

Io disprezzo i pregiudizi dell'ignoranza, e stimo la mia professione come la più necessaria alla società.

Federico

Ben vi starebbe, se foste in Inghilterra, in Francia od in Olanda.

Teodoro

Sono in Italia dove il commercio rese cospicue le città di Venezia, di Genova e di Firenze.

Federico

Io non bado ai tempi scorsi, ma ai presenti,

Teodoro

Ed io bado alla ragione che dee prevalere in tutti i tempi.

Federico

Con questo matrimonio io reco alla nostra casa un onore. . .

Teodoro

Non proseguire. Questa è la terza volta che in pochi momenti tu nomini l'onore; ma io dubito di non andar teco d'accordo nel significato di questa parola. Che intendi tu per onore?

Federico

Tale domanda non merita risposta.

Teodoro

Te lo dirò io. L'onore vero è fondato sulla virtù che sola produce il merito e dee far distinguere l'un uomo dall'altro. Senza di essa l'onore non è che un nome fallace, un vano fumo che pascola gli stolti, ed io lo disprezzo. Pensa adesso quale stima io faccia dell'onore che tu meni gran vanto di recare alla nostra casa⁶⁶.

Probità ed ambizione in una prima redazione era stata intitolata *Il negoziante italiano ossia i delitti dell'ambizione*, con un marcato riferimento alla professione di Teodoro; di questa prima versione della commedia sono rimasti un manoscritto non autografo⁶⁷ (ms. 55), conservato presso la Civica di Torino, e un testo a stampa mutilo del frontespizio, esemplato in toto sul manoscritto, inserito in un volume miscelaneo privo di qualsiasi indicazione bibliografica (che reca in costa la dicitura *Teatro inedito* e nel quale trovano spazio altre

⁶⁶ Ivi, III, pp. 19-20.

⁶⁷ La copia risulta deteriorata: le prime otto carte presentano danni materiali nel bordo inferiore, che impediscono la lettura di alcune battute.

sette opere teatrali⁶⁸), oggi conservato in unica copia presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Grazie un appunto vergato sul manoscritto, sappiamo che *Il negoziante italiano* fu rappresentato la prima volta a Torino presso il teatro Carignano il 30 maggio 1801 dalla compagnia Paganini e che ci furono due repliche il 31 maggio e il 1° giugno. Le differenze tra le due redazioni sono cospicue: il brano da noi citato sopra nella prima versione risulta assai più verboso e greve. L'esaltazione del commerciante torna ancora ne *Il falso officioso* (atto I, scena 12), quando nell'elenco dei pregi di un buon partito da sposare figura anche la sua attività di negoziante: «Roberti è mio amico, negoziante, ricco, onorato, ed in età ancor fresca»⁶⁹.

Oltre al commercio, un'altra passione di Marchisio era il vino, come testimoniato da numerose lettere di Botta, nelle quali lo storico descrive le allegre bevute dell'amico e le vendemmie presso la vigna della villa sui colli di Moncalieri: Marchisio, da buon piemontese, era un amante del buon bicchiere e questo tema torna in più di una commedia. Sempre ne *I cavalieri d'industria* vi sono numerosi riferimenti al vino e alla "torinesità": nell'atto I scena 18, ad esempio, Giannotto si dichiara con fierezza un focoso piemontese competente in fatto di uve:

Ceccherino

Che te ne pare, amico, di questo vino?

Giannotto

Buono, non lo nego; ma...

Ceccherino

Ma non ti piace. La mi pare che tu sii molto difficile su questo proposito.

Giannotto

Figurarsi, quando bevo vino fo sempre un peccato di desiderio, pensando a quel buon nebbiolo astigiano che un giorno io beveva a casa mia.

Ceccherino

Sei tu Piemontese?

Giannotto

Lo sono.

⁶⁸ Nel medesimo volume trovano spazio la tragedia *Odoardo* di Giovanni Greppi, la farsa *Il tesoro* di Luigi Silvestri, il dramma *Mundewal* del conte Miari, la commedia *Gli equivoci* di Bassano Finoli, la tragedia *Oreste in Tauride* di Carlo Mancini, la commedia *I due mariti* di Gaetana Decesari Rosa e la traduzione di Carlo Bridi della commedia *Lastuccio delle gioie* di Dumianant.

⁶⁹ STANISLAO MARCHISIO, *Opere teatrali*, III, p. 15.

Ceccherino

Me ne rallegro; e godo sempre più di aver fatto la tua conoscenza. A me piacciono i Piemontesi, perché sono larghi di cuore, buoni amici, coraggiosi e capaci di farsi portar rispetto.

Giannotto

Verissimo; e se occorresse di menar le mani vorrei farti veder prodigi.

Ceccherino

Anche questo è un merito. Qual è la tua patria?

Giannotto

Torino⁷⁰.

La scena più importante de *L'inimico delle donne* gira tutta intorno al vino, tanto che anche l'immagine che nella pubblicazione del 1821 introduce la commedia rappresenta Argenide nell'atto di offrire del vino al capitano Albani e sotto si leggono in didascalia le battute: «Capitano Albani: "Alla salute..."; Renato: "Di chi ha recato il vino"». Argenide è la sposa di Emilio, amatissimo figlio adottivo del capitano, l'«inimico delle donne», che non sa della presenza della donna in casa sua, perché allettato da tempo. Una sua repentina guarigione costringe, però, Emilio a presentare la donna al capitano (che a fine commedia scoprirà, con una prevedibile agnizione, che Argenide è sua figlia, avuta da una donna disonesta, la quale, abbandonandolo, aveva provocato in lui la nascita di una patologica misoginia) e per ingraziarselo, conoscendo la passione del padre adottivo per il vino, suggerisce ad Argenide di offrirgli un calice pregiato. A parte questa scena, i riferimenti al vino ne *L'inimico delle donne* sono continui: Renato, il vecchio attendente del capitano, ama la bottiglia (che chiama scherzosamente «Margherita», come fosse una sua fidanzata) e ne fa numerosi elogi, tra i quali questo, tratto dall'atto I scena 3:

Con questa scaccio il mal umore quando mi assale. Se il padrone è costretto a guardare il letto, io mi metto in un canto della sua stanza con Margherita al fianco. S'egli è tranquillo, io gli canterello la canzone della guerra dei sette anni, e lo fo ridere. Ma se è burbero, ingrognato, strapazzatore, io bevo. Egli è un po' corto di vista, e non ci distingue troppo; e mentre brontola e 'grida, e grida e brontola, io me ne sto centellando il biccherino per digerire con facilità le pillole ch'ei mi fa ingozzare. Egli si sfoga, ed io son contento, e lo soffro, e lo

⁷⁰ ID., *Opere teatrali*, cit., I, p. 23.

servo, e lo amo. Insomma sono buon Italiano, sono. Vecchio soldato, e non mi smentisco. Buon cuore, vino, ed allegria. (*Versa del vino, beve, e parte cantando*)
 Benedetto il buon liquore,
 Ch'ognor rende allegro il core;
 Ch'all'uom dà felicità⁷¹.

Sempre Renato nell'atto I scena 5 beve per sopportare la situazione insostenibile dovuta alla cocciutaggine e alle fissazioni del capitano. L'unico aspetto sul quale vanno d'accordo il capitano e Renato è il vino, come mostra la scena 7 dell'atto II, in cui è presente anche l'amico Armando:

Capitano

[...] E giacche questa mane ho fatto un po' di colazione, prenderò il mio solito beverage.

Renato

Un bicchier di vino?

Capitano

Appunto.

Renato

Viva il mio capitano.

Armando

Il vino rallegra il cuore.

Capitano

Il vino è la poppa dei vecchi.

Armando

Vi piace il Chianti, e la lagrima di Napoli?

Capitano

Che strana domanda da farsi a un militare, a un italiano. Il buon vino piace a tutti⁷².

Le vigne di Moncalieri furono sempre un luogo prediletto da Marchisio, che si spense a Torino, altro luogo amatissimo dall'autore, il 23 aprile 1859 a quasi 86 anni. Le poche testimonianze in nostro possesso descrivono con tinte uggiose l'epilogo della sua vita:

⁷¹ Ivi, II, p. 8.

⁷² Ivi, p. 39.

Orbato di parenti e di amici, e travagliato dagli acciacchi senili, consumò in dolorosa solitudine gli anni della decrepitezza. Le ultime sue volontà furono di beneficenza ai pii luoghi della città di Torino⁷³.

Queste parole, non supportate da alcun riferimento puntuale o testimonianza, potrebbero, però, rappresentare l'ennesimo errore sulla vita dell'autore: c'è, infatti, il sospetto che, in mancanza di documenti, il compilatore della biografia abbia applicato a Marchisio il topos del vecchio solo e abbandonato, basandosi sul fatto che non si era mai sposato (e non aveva avuto figli), che i suoi coetanei erano morti pressoché tutti prima di lui e che nel 1860 l'Accademia dei Filodrammatici aveva chiuso i battenti (per poi riaprirli nel 1876⁷⁴). Illuminante in questo senso sarebbe il ritrovamento delle lettere marchisiane degli ultimi anni, che, allo stato attuale delle ricerche, risultano perdute.

⁷³ *Nuova enciclopedia popolare italiana, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia*, UTET, Torino 1872, vol. VI, p. 455.

⁷⁴ Cfr. MOLINERI, *I teatri*, cit., p. 474 e TAMBURINI, *I teatri di Torino*, cit., p. 155.