

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Marietta Gaudiosi da 'Santarella' a attrice che scrive

Marietta Gaudiosi from 'Santarella' becoming an actress writing plays

GILDA DEIANIRA CIAO

ABSTRACT

Già acclamata protagonista di *Santarella*, con la sua prima opera *Na ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina* Marietta Gaudiosi diventa attrice che scrive commedie originali, collocandosi in una posizione poco consueta per il panorama teatrale del suo tempo. Nella trama fitta di effetti comici, la Gaudiosi intesse citazioni dal variegato contesto musicale partenopeo, costruendo una rete semantica chiara per lo spettatore del tempo e giocando sui tratti distintivi della sua identità performativa.

PAROLE CHIAVE: Teatro napoletano, Marietta Gaudiosi, metateatralità, tradizione

Already wellknown in the main role of *Santarella*, with her first comedy *Na ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina* Marietta Gaudiosi became an actress who writes new plays, placing herself in an uncommon role for a woman at that time. In a plot full of comic twists, she puts references from the Neapolitan culture music background. These quotes, bonding the audience real life to the fiction on stage, are a mark of the performer and author identity.

KEYWORDS: Neapolitan Theatre, Marietta Gaudiosi, tradition, meta-theatrical

AUTRICE

Gilda Deianira Ciao affianca la ricerca storico-critica alla pratica scenica. Studia Lettere Moderne alla Scuola Normale di Pisa; consegue il dottorato di ricerca in Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Pisa con la tesi "Classico e regia in Italia: 1946-1956. Shakespeare, Ruzante e Brecht per Strehler e De Bosio". Diplomata alla Scuola Paolo Grassi di Milano, è attrice di prosa e teatro danza, e conduce laboratori di recitazione.

deiagilda@gmail.com

Il 16 gennaio 1892 al Rossini, teatrino popolare nei pressi di piazza Dante a Napoli, debutta *Na ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina*. La commedia è

firmata dall'attrice napoletana Marietta Gaudiosi, e costituisce la sua prima prova da autrice.¹

Acclamata due anni prima come protagonista di *Santarella* nella compagnia di Eduardo Scarpetta, la figura e le capacità interpretative di Marietta erano ben note al pubblico e alla stampa del tempo. Per questo nel percorso della Gaudiosi la messinscena della sua opera prima acquista un peso specifico: con *Na ruciuliata* Marietta, già affermata interprete di copioni altrui, diventa attrice che scrive. Ampliando le proprie competenze e assumendo la funzione di autrice di commedie originali, Marietta si colloca in una posizione poco consueta per il panorama del suo tempo, sia napoletano che nazionale, visto che allo stato attuale non sono note altre opere coeve scritte da attrici professioniste. La Gaudiosi, che scriverà in seguito altre commedie, risulta la prima attrice italiana a diventare autrice di testi messi in scena con successo dalla compagnia di famiglia nell'ultimo decennio dell'Ottocento.²

La pratica drammaturgica è ampiamente diffusa tra gli attori del teatro dialettale napoletano del tempo, in cui la scrittura comica è innanzitutto abilità di composizione che attinge al giacimento comune della tradizione partenopea e lo modella per rispondere alle esigenze della compagnia – come ha notato Isabella Innamorati a proposito della formazione di Scarpetta accanto a Petito.³ Eppure tale competenza pare essere appannaggio prevalentemente maschile: stando alle notizie finora a disposizione ben più rari risultano gli esempi femminili, tra cui ricordiamo Gaetana Rosa, autrice di traduzioni e riduzioni.

L'obiettivo di queste pagine è tracciare un profilo della Gaudiosi fotografando il suo passaggio da interprete ad autrice, ricostruendo le tappe principali del percorso compiuto fino alla rappresentazione di *Na ruciuliata*, per poi esaminare gli aspetti salienti del testo.

¹ La data della prima rappresentazione è desunta dall'articolo apparso senza autore su «Corriere di Napoli», 17-18 gennaio 1892.

² Dallo spoglio delle locandine conservate presso la Biblioteca Lucchesi Palli, Loc. B, si ricavano i titoli di altre tre commedie scritte dalla Gaudiosi: *A casa d''e cufecchie* e *A casa d''e brigante*, rappresentate nel 1899 al Teatro Rossini; *Duje sunature ambulante*, rappresentata nell'aprile 1900 al Teatro Partenope. Non è stato possibile finora rintracciare i copioni delle commedie. Ringrazio qui calorosamente tutto il personale bibliotecario per la costante disponibilità e il supporto alla ricerca.

³ Cfr. I. INNAMORATI, *La drammaturgia capocomicale di Scarpetta*, in «Drammaturgia», 9 novembre 2017, <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7002>

1. Il percorso d'attrice da Scarpetta alla compagnia di Girolamo Gaudiosi

Di Marietta non è nota la data di nascita e mancano notizie sui primi anni di avvicinamento al palcoscenico. Sorella minore di Girolamo, a sua volta attore-autore, si può ipotizzare che abbia iniziato come lui affacciandosi al vivace mondo del teatro popolare napoletano in recite semi-professionistiche. Le prime apparizioni dei Gaudiosi nei programmi teatrali cittadini sono nel 1883: mentre Girolamo figura come autore di commedie in cui è anche interprete di Felice Sciosciammocca, Marietta debutta nella compagnia di Eduardo Scarpetta nel ruolo di Nannina in *La Signorina Piripipì* al San Carlino (27 ottobre 1883).⁴ Dall'esordio fino al successo di *Santarella*, la carriera dell'attrice è legata a Scarpetta: tra il gennaio e il marzo 1884 recita in dieci commedie al San Carlino, poi, dopo una assenza dalle scene napoletane di circa due anni, torna sul palco il 1° settembre 1886 come Nannina in *Li nepute de lu sinneco* al Teatro Nuovo.⁵

Da questo momento Marietta rimane stabilmente nella compagnia Scarpetta, e nel giro di tre anni arriva a ricoprire il ruolo che segna la sua consacrazione. Eduardo Scarpetta nelle sue memorie scrive:

Marietta Gaudiosi trasfuse nella parte tutta la sua grazia birichina, tutta la sua vivacità maliziosa e tutto il fascino della sua personcina irrequieta, fino al punto di

⁴ Le date delle rappresentazioni e i titoli delle commedie si desumono dal «Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti e altri divertimenti pubblici», A. 1883, consultabile presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli. In merito cfr. T. MEGALE, *I 'Programmi giornalieri degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici' a Napoli fra arti sceniche e arti tipografiche (1838-1890)*, in *Il teatro delle riviste. Le Théâtre des revues (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale. Les périodiques comme objets et outils de l'historiographie théâtrale*, a cura di M. I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 21-30.

⁵ Questi gli spettacoli e rispettivi ruoli interpretati dall'attrice secondo quanto risulta dal «Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti e altri divertimenti pubblici», A. 1884: *Nu pasticcio*, ruolo: Mariuccia, 25 gennaio 1884; *La casa n. 7*, ruolo: Lisetta, 4 febbraio 1884; *Tetillo*, ruolo: Amalia, 11 febbraio 1884; *Tetillo Nzurato* Marietta, 12 febbraio 1884; *Il romanzo di un farmacista povero*, ruolo: Nannina, 14 febbraio 1884; *La Nutriccia*, ruolo: Concetta, 25 febbraio 1884; *Na capa sciacqua*, ruolo: Nannina, 1 marzo 1884; *Nu buono giuvinotto*, ruolo: Virginia, 20 marzo 1884; *Lo Scarfaliotto*, ruolo: Emma, 22 marzo 1884; *Tre pecore viziose*, ruolo: Rosina, 26 marzo 1884.

far sembrare che lei fosse nata apposta per rappresentare Santarella, e che Santarella fosse stata immaginata e scritta apposta per lei.⁶

Dalla stampa è definita «adorabile demonietto», che rende le «grazie maliziose e birichine»⁷ di una Santarella «da non confondersi con le altre: una birichina napoletana nella quale gli occhi, il sorriso, ogni gesto, hanno una espressione efficacissima».⁸

Vitalità esuberante, gestica espressiva e mimica del volto che concentra l'attenzione sullo sguardo e gli occhi scuri: sono i tratti distintivi dell'attrice che si ricavano dallo spoglio di quotidiani e riviste. Il particolare magnetismo dello sguardo è confermato anche da due testimonianze francesi: il giornalista di «Correspondance de Rome» assiste alla *Santarella* al Valle e sottolinea l'aria candida e furba al tempo stesso e gli occhi così grandi che «fanno il giro di tutta la testa»,⁹ esattamente come nella caricatura dell'attrice presente nel volume di Henry Lionnet dedicato al teatro napoletano.¹⁰ Le lodi per le capacità attoriali non si limitano alla sua interpretazione di Nannina-Santarella: «la Gaudiosi è insuperabile nella quadruplice parte che essa sostiene»¹¹ nella commedia *Pazzie di Carnevale*, che Scarpetta mette in scena al Sannazaro di Napoli nel febbraio 1890.

Eppure, nel pieno del successo, Marietta lascia la compagnia insieme a suo fratello, che pure era stato scritturato per diverse recite e aveva conquistato il pubblico con il ruolo del Marchesino Sparice proprio nella *Santarella*. Di lì a poco, nel settembre 1890, Girolamo Gaudiosi debutta al Teatro Rossini con la formazione da lui diretta, e non manca di proporre la propria riduzione di *Santarella*, in cui interpreta ora il personaggio che era stato di Scarpetta, ovvero l'organista maestro di musica delle giovani ospiti del convento. Anche questa versione conferma che «Marietta Gaudiosi oltre all'essere una riuscitissima

⁶ E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, Gennarelli, Napoli, 1922, pp. 508-509.

⁷ Articolo senza autore in «Popolo romano», 19 novembre 1889.

⁸ Articolo senza autore in «Capitan Fracassa», 2 dicembre 1889.

⁹ Cfr. «Correspondance de Rome», 20 novembre 1889.

¹⁰ Cfr. H. LYONNET, *Pulcinella & C.: le théâtre napolitain*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901, p. 297.

¹¹ Articolo senza autore in «La Gazzetta teatrale, artistica, musicale», 2 febbraio 1890.

artista è ancora quella simpatica creatura dai suoi occhioni neri e dal suo carattere vispo ed allegro» che si lascia «amare da un intero pubblico».¹²

Dalla stagione 1890/91 in poi la compagnia di Girolamo Gaudiosi è una delle più amate nel contesto delle piccole sale cittadine fino agli anni dieci del Novecento, con un repertorio in buona parte basato sulle commedie dello stesso Girolamo, che diventa il principale interprete di Felice Sciosciammocca oltre a Scarpetta. Il debutto di *Na ruciuliata* al teatro Rossini si colloca appunto nella seconda stagione di attività della compagnia, in cui consolidare la scelta di un percorso autonomo e per certi versi parallelo a quello scarpettiano.

2. La commedia

Oltre allo spoglio della stampa, le fonti a disposizione per lo studio della commedia sono tre locandine e un copione manoscritto (ma non autografo) conservati presso la Biblioteca Lucchesi Palli. Il copione, datato 1906, appartiene al repertorio dell'attore italo-americano Armando Cennerazzo, a lui pervenuto presumibilmente tramite altra copia d'attore, e costituisce ad oggi l'unica versione disponibile del testo. Secondo la locandina della rappresentazione al Teatro Rossini il 26 gennaio 1892, la commedia è in 4 atti, che diventano 5 nella locandina datata 15 febbraio 1899 sempre al Rossini; anche il copione del fondo Cennerazzo mantiene la suddivisione della commedia in 5 atti.¹³

L'esigenza di costituire un quinto atto nasce, probabilmente, per limitare i cambi di scenografia e mantenere l'unità di luogo in ciascun atto. Le ambientazioni – descritte

¹² Articolo senza autore in «La Gazzetta teatrale, artistica e letteraria», 14 settembre 1890.

¹³ Cfr. M. GAUDIOSI, *Na Ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina*, copione manoscritto, Biblioteca Lucchesi Palli, raccolta Cennerazzo, C 32. Il copione fa parte del fondo Armando Cennerazzo, attore nato in provincia di Avellino ed emigrato negli Stati Uniti dove, dagli anni dieci del Novecento, diventa capocomico inserendo nel proprio repertorio numerose commedie napoletane. Il manoscritto, in buona grafia, è costituito da un quaderno a righe, con frontespizio in cartoncino e pagine non numerate. Il frontespizio reca la scritta «Proprietà di Armando Cennerazzo 59 James Street»; la pagina seguente reca in alto a destra il luogo e la data: «New York, 16 novembre 1906» e al centro «Armando Cennerazzo comico». Segue nella pagina successiva il titolo e l'autore della commedia: «*Na ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina*. Commedia dell'artista Marietta Gaudiosi». Le locandine riguardano tre diverse date di rappresentazione: 26 gennaio 1892, 15 febbraio 1899, 10 marzo 1899, conservate in Biblioteca Lucchesi Palli, Loc. B.

con accuratezza in didascalia – prevedono infatti una scenografia articolata. La resa degli spazi stava evidentemente a cuore a Marietta, tanto da sottolineare in locandina che «le scene sono state espressamente dipinte dai conosciuti scenografi Fania e Masi», attivi nel teatro d'opera al San Carlo e al Bellini, due anni prima lodati dalla stampa per le scene dell'*Armida* di Gluck.¹⁴

Protagonisti sono la giovane cameriera Lisetta, interpretata dall'attrice stessa, e Felice Sciosciammocca, interpretato da Girolamo. La capacità di attingere al bagaglio di intrecci, situazioni, tipi della tradizione è evidente nella fluidità della composizione di una trama che «è tutta una sequela di combinazioni esilarantissime, per le quali l'ameno Girolamo Gaudiosi perseguitato da fantastici rivali precipita dai tetti in cantina».¹⁵

La storia ruota intorno all'amore clandestino tra Lisetta e Felice, e si concentra nell'arco di un'unica serata in cui i due devono rivedersi. Lo zio di Lisetta, portiere e tuttofare di Don Matteo, vuole però farla sposare con qualcuno della sua stessa classe sociale. Il topos dell'amore contrastato si declina nelle vicende di altre due coppie, che si svolgono parallelamente all'interno dello stesso palazzo. Giulietta, modista che abita al piano di sotto, sta aspettando il suo innamorato Cesarino, di nascosto al fratello Achille, capitano navale manesco e aggressivo. A sua volta Achille è innamorato di Matilde, la figlia di Don Matteo. Don Matteo, però, ha promesso Matilde al nipote di Don Gaetano, un vecchio amico di famiglia. Arrivato a Napoli per incontrare Lisetta, Felice scopre che suo zio Don Gaetano ha combinato il fidanzamento con Matilde che si svolgerà la sera stessa con una grande festa.

La segretezza degli incontri tra i giovani innamorati genera continui imbrogli e peripezie a discapito di Felice, che viene scambiato da Achille per un pretendente di Giulietta, e perciò malmenato e inseguito. Per sfuggire alle botte Felice si intrufola in una canna fumaria sbucando per caso sul tetto della casa di Don Matteo. Qui per sua fortuna giunge Lisetta, ma il giovane resta incastrato nella cavità finché non precipita attraverso il camino in casa di Giulietta. Costretto nuovamente a fuggire per l'arrivo del capitano e poi del fidanzato di Giulietta, tenta di non farsi riconoscere indossando abiti femminili; scoperto, si arrampica sui cornicioni e resta chiuso fuori a un balconcino di casa di Don

¹⁴ Cfr. «Il teatro illustrato», aprile 1890.

¹⁵ Cfr. articolo s. a. in «Corriere di Napoli», 17-18 gennaio 1892.

Matteo; scatena scompiglio alla festa aggirandosi con parrucca e soprabito del padrone di casa; si rifugia in cantina dove è costretto infine a svelare la sua identità. Ritrova così lo zio a cui dichiara il suo amore per Lisetta: il fidanzamento dei protagonisti corona il lieto fine.

Le continue disavventure di Felice generano una incessante comicità di situazione, a cui si aggiunge il comico di carattere, come nel caso del personaggio di Achille che corrisponde ai tratti tipici del Capitano. Il Felice scritto da Marietta per suo fratello Girolamo mantiene le caratteristiche del carattere «dedito alla gaffe continua»:¹⁶ giovane provinciale di buona famiglia, ingenuo, abituato a contare sulla tranquillità che gli garantisce il suo status sociale, fin dalla prima apparizione in scena sbucando dal comignolo si presenta maldestro e incapace di difendersi se non ricorrendo alla fuga o a ridicoli travestimenti. Qui Felice tende all'autocommiserazione a cui aggiunge a tratti uno sguardo auto-ironico, con un linguaggio che passa dall'italiano altisonante a schiette espressioni dialettali, sintomo del suo «volere apparire senza essere»:¹⁷

[...] (guardandosi intorno) Oh! Eccomi bloccato a 23 metri sopra il livello del mare (cammina con precauzione sul tetto, in fondo). Avesse almeno studiato per conciatetti...Oh! Mamma mia bella non me fa j' abbascio!...(traballa, cade sul convenevole e sdrucchiola) [...].¹⁸

Per intreccio, situazioni e tipi comici *Na ruciuliata* si colloca in continuità con il repertorio partenopeo, anche ricorrendo a elementi che la riforma scarpettiana tendeva a superare ma che ancora mantenevano scenicamente la propria vitalità comica. I segni distintivi della commedia in cui si condensa l'identità autoriale della Gaudiosi sono quelli strettamente legati alla personalità artistica e alla pratica performativa dell'attrice che scrive, testimoniando l'imprescindibile coesione tra scena e scrittura e il continuo dialogo tra spettacolo e contesto di riferimento.

¹⁶ A. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciamocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 136.

¹⁷ A. BARSOTTI, *Scarpetta in Viviani: la tradizione del moderno*, in «Il castello di Elsinore», V, 1992, 15, p. 89.

¹⁸ M. GAUDIOSI, *Na Ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina*, cit., atto I, scena 4.

Na ruciuliata è intessuta di citazioni dal variegato panorama musicale partenopeo, tra degradazione in parodia e gioco metateatrale con il pubblico: non si tratta solo di inserire il canto nell'azione scenica, ma di imprimere un segno distintivo di appartenenza a un sistema culturalmente sfaccettato, costruendo una rete semantica chiara per lo spettatore dell'epoca, fin dall'*incipit* del primo atto. Il sipario si apre mostrando il tetto della casa su cui Lisetta, togliendo la biancheria stesa ad asciugare, canta:

Vurria essere l'aria e tu me respirasse
vurria essere 'o sole e t'arreparasse
cuscino vurria essere e t'arrepusasse
e dint'a 'e suonne d'oro tutto me vasarisse.¹⁹

L'*incipit vurria addeventare* è un topos della tradizione campana, dalle villanelle tra Cinquecento e Seicento, tra cui quella di Giallonardo dell'Arpa poi ripresa da Basile in *Lo Cunto de li cunti. Quarta Iurnata*. L'invocazione a trasformarsi per amore in elementi della natura o del mondo animale attraversa i secoli e le formule ritmiche della musica popolare tra Campania, Lucania e Puglia fino agli anni Ottanta del Novecento, come testimoniano le ricerche etnografiche e le registrazioni raccolte sulla scia dei lavori di Annabella Rossi e Roberto De Simone. A De Simone si deve tra l'altro la notorietà di *Vurria addeventare* anche sulla scena e al di fuori dagli ambiti strettamente tradizionali, con *La Gatta Cenerentola* e la Nuova Compagnia di Canto popolare.²⁰

I versi che Lisetta canta in apertura della commedia corrispondono a quelli pubblicati qualche mese prima e firmati da Ferdinando Russo,²¹ uno dei principali autori del periodo d'oro della canzone napoletana. In questi anni la tradizionale festa di Piedigrotta diventa occasione per il lancio di nuove canzoni, per cui si moltiplicano le pubblicazioni sulla stampa locale di testi e spartiti, fino all'iniziativa nel 1890 di un concorso per stabilire i brani più meritevoli presso lo stabilimento balneare Chiatamone a Chiaia.

¹⁹ Ivi, atto I, scena 1.

²⁰ In merito allo spettacolo di Roberto De Simone si rimanda a A. SAPIENZA, *Il suono e il segno: la Gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.

²¹ «Numero strenna per Piedigrotta 8 settembre 1891», senza autore.

Tra gli interpreti previsti all'esibizione finale figurano sia Girolamo che Marietta Gaudiosi, mentre il brano vincitore, cantato dal baritono Edoardo Sottolona, è scritto da Fernando Russo. L'anno dopo, il concorso per Piedigrotta lanciato dalla rivista «Partenope teatrale» si svolge il 13 settembre 1891 proprio presso il Teatro Rossini e vincitrice risulta la canzone *Sciure sciurille*, cantata da Marietta Gaudiosi.²²

Il canto di Lisetta ad apertura di *Na ruciuliata* assume così, a circa quattro mesi di distanza dal concorso e dalle pubblicazioni piedigrottesche, una duplice valenza: quella di implicito omaggio a Ferdinando Russo, e di associazione con la recente Piedigrotta che aveva rinnovato la visibilità dell'attrice e cantante Marietta.

In mancanza di spartito associato al copione e di una composizione musicale associata ai versi di Ferdinando Russo, non conosciamo la melodia del cantato, che potrebbe anche essere stato eseguito in scena secondo le forme tradizionali. L'artista che scrive ricorre a una forma tipica della tradizione campana poche scene dopo, in cui il dialogo tra Giulietta e Lisetta che deridono il cattivo gusto da *parvenue* di Don Matteo e Matilde si trasforma in una *fronna* a due voci:

[...] Giulietta:

Fiore 'e granato

Matte', me pare

No caprone spennato

Tiene 'o lampione

E tiene 'a zella ncopp' 'o mellone

Ah!Ah!Ah!

[...] Lisetta:

Fronn' 'e limone

Io non voglio 'o lietto 'e fierro

'O voglio ottone

Voglio 'o commò a se' campane.²³

²² Cfr. A. SCIOTTI, *Storia del festival di Piedigrotta: 1890-2010*, Napoli, ed. Bascetta, 2023.

²³ M. GAUDIOSI, *Na Ruciuliata 'a coppa 'e tittole abbascio 'a cantina*, copione manoscritto, cit.

Vurria di Lisetta in apertura e la *fronna* con Giulietta nella scena 3 del primo atto costituiscono le due occasioni principali in cui il canto è parte integrante dell'azione scenica; a queste seguono nel corso della commedia altre citazioni musicali: nella scena 2 del secondo atto Giulietta, accendendo il fuoco del camino, canta i versi di una barcarola, altro genere di canzone ampiamente diffuso:

Vieni sul mar, vieni a vogar
Sentirai l'ebbrezza del marinar.²⁴

Di tutt'altro tipo è invece il riferimento che chiude la scena 4 del quarto atto. Qui Felice, dopo botte, passaggi nella canna fumaria, inseguimenti sul tetto, cadute rovinose da un piano all'altro del palazzo e fortunato atterraggio sul balcone interno al cortile, viene ritrovato da Lisetta malconcio e bagnato fradicio dalla pioggia. Per metterlo al riparo la giovane gli dice di fuggire da una delle due rampe di scale presenti; sapendo di poter finalmente scendere utilizzando degli scalini Felice esclama:

Na gradiata!...finalmente!...Ah! dolce voluttà...Desio d'amor gentil (cantando sbaglia la porta ed entra alla prima a dritta – spogliatoio – senza che Lisetta se ne avveda) [...].²⁵

I versi cantati da Felice sono tratti dal *Ruy Blas* di Filippo Marchetti, dramma lirico tra i più rappresentati dal debutto scaligero nel 1869 fino alle soglie del Novecento. Il successo del *Ruy Blas* fu tale che nel giro di 4 stagioni ebbe circa 130 allestimenti: a Napoli, dopo la prima messinscena al San Carlo nel 1871 è ripreso nel 1882; nel 1886 va in scena al Teatro Bellini dove è nuovamente nel 1890. I versi cantati da Felice provengono dalla scena 3 del terzo atto, in cui la Regina rivela a Ruy Blas, inginocchiato ai suoi piedi, di ricambiarne l'amore. La popolarità di questo duetto è testimoniata anche dalla sua presenza nelle antologie di arie celebri tra fine Ottocento e inizi Novecento, e nelle incisioni realizzate dal 1902 in poi dal noto tenore napoletano Fernando De Lucia.

²⁴ Ivi.

²⁵ Ivi.

La trasposizione nel contesto di *Na ruciuliata* degrada la nobiltà eroica del modello originario, sovrapponendo all'agognato amore di Ruy Blas per la Regina quello di Felice che canta i versi in adorazione per gli scalini, con immediato effetto comico.

Simile operazione avviene nella scena 3 del quarto atto, in cui Donna Colomba, una vicina con pretese di eleganza e superiorità, dopo aver denigrato gli ospiti e lo stesso Don Matteo, rivendica il suo diritto a partecipare alla festa per la grazia della sua voce, di cui offre dimostrazione intonando alcuni versi che riprendono l'aria di Leonora *Io son la farfalla* della *Contessa d'Amalfi* (scena 3, terzo atto). Anche in questo caso si tratta di un'aria di successo trasposta in un contesto basso e svilta dalla fisionomia e dal comportamento dell'interprete, le cui pretese aristocratiche sono palesemente in contrasto con l'abbigliamento eccessivo e il linguaggio che passa da insulti in dialetto – «che te cride che non si sape che sì zilloso» – a termini aulici scorretti – «la mia mellifluitosa vocia», «rimarranno entusiasticati, incanteggiati, affascicatati».²⁶

Con queste due deformazioni in senso comico di arie celebri, prima ad opera di Felice e poi di Donna Colomba, Marietta Gaudiosi aggiunge il melodramma tra i riferimenti della commedia, confermando «il continuo intersecarsi del genere colto con la cultura popolare»²⁷ che caratterizza il teatro napoletano del XIX secolo e che aveva trovato espressione nelle parodie di Pasquale Altavilla e Antonio Petito al San Carlino.

Il gioco di rimandi e citazioni attraversa i principali fenomeni musicali coesistenti nella città di Napoli a fine Ottocento, in cui la vitalità della cultura popolare mantiene attive le forme tradizionali, interagisce con la nuova canzone d'autore e si rapporta al genere alto dell'opera. Pare quindi che l'attrice che scrive utilizzi di volta in volta questi riferimenti per affermare l'appartenenza a un contesto condiviso con il pubblico, relativo ad esperienze della vita cittadina oltre la scena: il rito collettivo della festa di Piedigrotta, la popolarità delle nuove canzoni, la persistenza del melodramma e del suo ribaltamento scenico in chiave comica. Così Marietta sembra apporre la propria firma all'interno della partitura drammaturgica, giocando fin dall'inizio sulla propria identità pubblica di attrice-cantante e utilizzando le citazioni musicali come spazi di rispecchiamento e

²⁶ Ivi.

²⁷ A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998, p. 26.

coinvolgimento dello spettatore, chiamato a riconoscere la propria dimensione culturale nelle forme della rappresentazione scenica.

Due foto di scena sembrano condensare il passaggio di Marietta da interprete ad attrice che scrive: la prima (fig. n. 1) ritrae un momento dell'atto I di *Santarella* al Teatro Sannazzaro di Napoli nel maggio 1889, con Marietta-Santarella appassionata nel canto religioso, Rosa Gagliardi-Madre Superiora che la ascolta ammirata ed Eduardo Scarpetta nei panni dell'organista che rivolge lo sguardo in macchina, allo spettatore.²⁸ La seconda (fig. n. 2) ritrae in posa la compagnia Gaudiosi nella commedia *La bolgia infernale* scritta da Girolamo: qui Marietta guarda in macchina, interrompendo la continuità mimetica costruita dagli altri attori.²⁹ Lo sguardo in macchina apre il dialogo con il pubblico, coinvolge l'essere dell'attore in scena oltre la rappresentazione. Il confronto tra le due immagini rende evidente la posizione consapevolmente assunta dall'attrice: se nel 1890 il pubblico la identifica come Santarella sovrapponendo ruolo e interprete, dal 1892 in poi Marietta rivendica l'autonomia del proprio sguardo e della propria voce autoriale oltre i confini del personaggio.

²⁸ Immagine conservata presso la Biblioteca Lucchesi Palli, LP fot. 599: compagnia Eduardo Scarpetta, *Na Santarella* di E. Scarpetta, atto I, (E. Scarpetta, M. Gaudiosi, R. Gagliardi), Teatro Sannazzaro, 15 maggio 1889.

²⁹ Immagine conservata presso la Biblioteca Lucchesi Palli, L.P. fot. 289: compagnia Gaudiosi nella commedia in tre atti di Girolamo Gaudiosi *Na bolgia infernale*, in scena al Teatro Fenice di Napoli il 19 ottobre 1900.