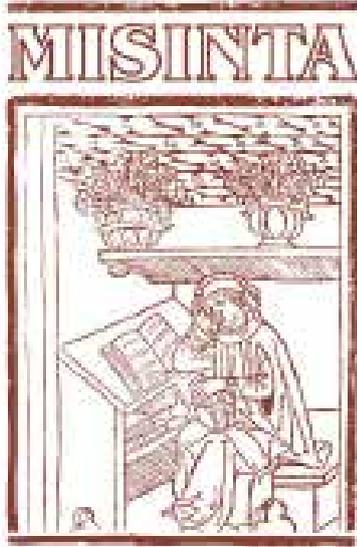

INDICE



ANNO XXVIII

NUMERO 58

DICEMBRE 2022

ISSN 2038-1735

www.misinta.it



- Con Alessandro Gazzoli rileggiamo Giorgio Manganelli nel primo centenario della nascita
di MINO MORANDINI.....3
- Tutti in castello! La prossima conquista di Garibaldi
di ALESSANDRO BERTOLI.....11
- Ethos del lavoro, bellezza e amore per la scrittura nei libri di Roberta Anati *Innovazione e anima e la prima ad averti accolta*
di MINO MORANDINI.....19
- Liberato da ogni mal pestifero, et da morte subitanea*. Superstizione e censura nelle stampe di Pietro Farri e di Francesco Rampazetto
di SEVERINO BERTINI.....33
- La confraternita di San Rocco di Travagliato
di CESARE BERTULLI.....41
- Le lacrime di Ulisse
di DANILO FALSONI.....49
- “Quisque ille fuerit” Giuseppe Pallavicino dei Marchesi di Varano (1523-1575)
di IVANO LORENZONI.....63
- Rovato: storia e fisionomia del suo territorio
di ALBERTO FOSSATI E GIOVANNI DONNI.....69
- Breve storia dell’acqua Evian
di LUCA MILANA.....85
- Un nunzio in Polonia. Giovanni Andrea Archetti (1775-76)
di DANIELE MONTANARI.....89
- Brixia bizantina*
di GIUSEPPE NOVA.....99
- I Grassi di Mompiano “mercatores” di carta a Brescia tra XV e XVI secolo
di GIUSEPPE NOVA.....101
- Note di viaggio tra le legature irlandesi
di FEDERICO MACCHI107
- I Cittadini Salfi, Mocini e Pederzoli: tre autori teatrali tra governo provvisorio e Cisalpina
di MATTEO ROSSI.....119
- Sybyl Pye ovvero la legatura inglese ad intarsio nel XX secolo
di FEDERICO MACCHI.....133
- Archivio storico Molin-Salvadego. Padernello (Borgo S. Giacomo) riordino e inventario a cura del prf. Gianni Donni
di FLORIANA MAFFEIS E FRANCESCO ZEZIOLA.....143
- Canova Bibliofilo “audiolettore” e *restitutor* del patrimonio artistico italiano. Per un’antologia post-canoviana
di MINO MORANDINI.....151

I CITTADINI SALFI, MOCINI E PEDERZOLI: TRE AUTORI TEATRALI TRA GOVERNO PROVVISORIO E CISALPINA

MATTEO ROSSI

Università degli studi di Padova

ABSTRACT

Dopo circa tre secoli e mezzo dalla dedizione alla Serenissima Repubblica di Venezia, con la cosiddetta «Presca del Broletto» il 18 marzo 1797, si inaugura anche a Brescia la stagione repubblicana¹. Tra le prime preoccupazioni del governo provvisorio che venne costituendosi in città, e che ne rese le sorti sino all'ingresso nella Repubblica Cisalpina (20 novembre 1797), vi fu quella dell'istruzione del popolo². Immediatamente, le autorità rivolsero la propria attenzione alla vecchia istituzione teatrale, riferimento cittadino sin dal XVII secolo, tentando di piegarla alle esigenze del nuovo regime. Accanto al problema della riforma delle vecchie strutture del mondo dello spettacolo d'antico regime, si pose da subito la questione dell'aggiornamento dei repertori, spingendo alcuni tra i per-

sonaggi più attivi politicamente a cimentarsi direttamente nella composizione di pièce adatte alle nuove finalità entro cui le scene dovevano essere inserite.

I. INTRODUZIONE

I tentativi di riforma teatrale a Brescia sono ben noti agli studiosi di storia del settore³ e sono stati oggetto dell'attenzione anche degli storici bresciani che si sono occupati delle vicende del principale teatro cittadino⁴. Ciò che forse non è stato ancora sufficientemente notato dagli uni e dagli altri, è la natura assai eterogenea, talvolta contraddittoria, delle proposte avanzate⁵. Eterogenea perché il teatro si ri-

1. Sull'argomento di vedano: U. DA COMO, *La Repubblica Bresciana*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1926. A. FRUGONI, *Breve storia della Repubblica Bresciana*, Brescia, Vannini, 1947. S. ONGER, D. MONTANARI, M. PEGRARI (a cura di), *1797 il punto di svolta*, Brescia, Morcelliana, 1999. *Alle origini del Risorgimento. La Repubblica bresciana dal 18 marzo al 20 novembre 1797*, Atti della giornata di studio, Brescia, 18 marzo 1997, a cura di L.A. Biglione di Viarigi, Brescia, Ateneo di Brescia, 2000.

2. Sull'importanza dell'istruzione nella retorica e nei provvedimenti dei governi repubblicani, si vedano: L. GUERCI, *Mente, cuore, coraggio, virtù repubblicane. Educare il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Torino, Tirrena Stampatori, 1992; L. GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Bologna, il Mulino, 1999. Per uno studio sull'istruzione in senso stretto e Repubblica Bresciana si veda: M. CASTELLI, *Ad ogni modo però il repubblicano deve essere istruito: prime note sulla legislazione in materia d'istruzione nella Repubblica Bresciana*, «Italian Review of Legal History», 5 (2019), n. 4, pagg. 123-167. Per ciò che riguarda la produzione a stampa del periodo con scopi educativi ai nuovi valori, si veda: C. BAZZANI, *Il catechismo, il giornale, il libro: la letteratura democratica a Brescia durante l'epoca rivoluzionaria (1796-1799)*, «Misinta», n. 48 (XXIV), 2017, pp. 67-85.

3. Per una breve rassegna di studi sul teatro del periodo repubblicano si vedano: C. DE MICHELIS (a cura di), *Il teatro patriottico*, Venezia, Marsilio editore, 1966; V. MONACO, *La repubblica del Teatro. Momenti italiani (1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 11-50; G. AZZARONI, *La rivoluzione a teatro, antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, Bologna, editrice Clueb, 1985; P. BOSISIO (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni editore, 1989; P. BOSISIO, *Tra Ribellione e Utopia, l'esperienza teatrale nell'Italia delle Repubbliche napoleoniche (1796-1808)*, Roma, Bulzoni editore, 1990. P. THEMELLY, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Roma, Bulzoni editore, 1991.

4. Per studi specifici sul teatro a Brescia si vedano: *La Musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, Grafo edizioni, 1981; *Il Teatro Grande di Brescia*, Brescia, Grafo edizioni, 1985, voll. 2; P.A. FRANINI, *Dall'Accademia degli Erranti al Grande*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1995» (1998); *Cultura musicale bresciana, reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T.R. Barezzani, M. Sala, Brescia, Morcelliana, 2017.

5. Sono tuttavia ben note le vicende del concorso per la riforma dei teatri indetto dal governo della Cisalpina, che portò alla presentazione di proposte alquanto variegata e contrastanti fra loro. Per un'analisi del concorso cisalpino e dei progetti presentati si veda:

volgeva a tutte le componenti della società, andando a costituire quello che Paolo Bosisio ha definito un «fenomeno unico», senza paragoni in Europa, dato dalla varietà dell'estrazione sociale degli spettatori: «il pubblico – sostiene Bosisio – che frequenta assiduamente i luoghi di spettacolo è composto da cittadini appartenenti a ogni classe sociale, senza alcuna esclusione»⁶. Se guardiamo alla realtà bresciana, una prima conferma – in termini cronologici – di questa osservazione ci viene dallo spoglio dei *Decreti del governo provvisorio*, il quale da subito dovette affrontare i problemi derivanti da una simile partecipazione popolare alle rappresentazioni del teatro cittadino. Continui e reiterati sono per tutto il periodo aprile-ottobre 1797 i decreti volti a favorire il mantenimento dell'ordine pubblico in sala. Riaperto il teatro il 17 aprile, già il 21 il *comitato di vigilanza e polizia* del governo bresciano fu costretto ad emanare un decreto, dai toni alquanto aspri, avendo osservato «che molti Cittadini si siano comportati al Teatro in modi indecenti e non conformi al costume Repubblicano e si siano fatto lecito di forzare alcuni palchi con offesa de' diritti delle proprietà altrui [...]»⁷. Se prestiamo la dovuta attenzione alle parole utilizzate, notiamo che i popolani che intervennero a teatro privi di un palchetto, e dunque appartenenti alle fasce più basse della popolazione, furono «molti», confermando e avvalorando le affermazioni di Bosisio.

Anche per ciò che concerne il periodo precedente, è possibile ipotizzare una simile partecipazione popolare agli spettacoli. Le stagioni erano infatti gestite dalla nobile Accademia degli Erranti in regime di appalto ad impresari⁸, secondo le modalità consuete del teatro pubblico italiano, ricercando cioè il successo per ragioni essenzialmente economiche. In tale contesto, a Brescia si cercò di mettere in scena «di preferenza, drammi già collaudati e debitamente approvati dal pubblico, opere di grande notorietà, la cui esecuzione poteva garantire un certo successo»⁹. Insomma, un teatro, quello degli Erranti, che doveva la propria sopravvivenza al gradimento del pubblico, composto sia dai palchettisti – ben ventinove per ognuno dei tre ordini, cui si sommavano otto palchi di prosenio – i cui affitti fornivano le maggiori entrate del teatro, sia da quanti affollavano la platea o la cosiddetta *loggia dei servi*, ossia la galleria, così chiamata

proprio per la nutrita frequentazione popolare¹⁰.

Dunque, un teatro così largamente e tradizionalmente frequentato doveva rispondere alle diverse aspettative del pubblico che si assiepava tra i palchi, la platea e la galleria. Con l'irrompere del nuovo regime politico, come è stato ben osservato da Luciano Guerci, gli sforzi per un'educazione democratica non portarono all'applicazione di un'unica strategia, ma si diversificarono in base agli interlocutori individuati. Se consideriamo la vastissima produzione di materiale a stampa, di natura alquanto eterogenea, pubblicato durante il Triennio repubblicano, con lo scopo di fornire un'educazione ai nuovi valori, per Guerci possiamo rilevare l'esistenza di un «pubblico n. 1» e un «pubblico n. 2»¹¹. Il primo che era già in possesso di un proprio percorso intellettuale, al quale si rivolgevano dunque i prodotti più avanzati della cultura dell'epoca – periodici, giornali, opuscoli. Il secondo era invece del tutto privo di una cultura politica e risultava largamente analfabeta. Spostando la nostra attenzione dalla letteratura al teatro – ambito esplicitamente evitato da Guerci – l'ipotesi dell'esistenza di due gruppi distinti di fruitori dello spettacolo apre delle prospettive interessanti. Infatti, la partecipazione di un'ampissima parte della società agli spettacoli dei numerosi teatri pubblici della Penisola – cui abbiamo già fatto cenno – sia durante l'antico regime, sia durante il Triennio repubblicano e per tutto il XIX secolo, condusse a teatro persone munite di bagagli culturali estremamente variegati e diversificati. Dunque, se guardiamo alla realtà degli spettatori con la chiave di lettura di Guerci, si pone un problema evidente e fondamentale: i due pubblici si presentavano a teatro come un'unica massa indistinta, alla quale gli autori *in primis*, gli attori e gli esecutori poi, dovevano rivolgersi, senza la possibilità di distinguere fisicamente gli appartenenti ai due gruppi. Per assecondare gli uni e gli altri, e per assicurare il duraturo successo del teatro pubblico italiano, nei secoli precedenti si era proceduto mettendo in campo una molteplicità di linguaggi – musica, costumi, poesia, rudimentali effetti speciali – da presentare al pubblico come un tutto omogeneo.

Assai più difficile divenne assicurare un successo tanto ampio e una frequentazione così assidua dei teatri allorquando si diffuse, a partire dai riformatori più radicali, l'idea che «Il primo teatro della repubblica sia quello della declamazione. Da questo dipendano, come subalterni gli altri destinati alla musica ed alla danza [...]»¹². Rapidamente si pose quindi il problema

BOSISIO, *Tra ribellione e utopia*, pp. 213-272.

6. *Ibidem*, p. 94.

7. F. BETTONI, *Raccolta dei decreti del Governo provvisorio bresciano e di altre carte pubblicate a quell'epoca con le stampe*, Brescia, Tipografia dipartimentale, 1804. Decreto n. 275, p. 209-210.

8. FRANINI, *Dall'Accademia degli Erranti al Grande*, p. 271.

9. M.T.R. BAREZZANI, *L'opera in musica*, in *La Musica a Brescia nel Settecento*, p. 23.

10. D. ROSSATO, *Le attività musicali negli ambienti culturali*, in *La Musica a Brescia nel Settecento*, pp. 107-110.

11. GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane*, pp. 42 e 46.

12. F.S. SALFI, *Norme per un Teatro nazionale*, «Termometro politico della Lombardia», n. 10, 26 luglio 1796. Il testo dell'articolo, da cui è tratta la citazione, si trova in *Termometro politico della Lombardia*, a cura di V. Criscuolo, Roma, Istituto storico italiano

di una riforma in grado di affidare una nuova funzione educativa allo spettacolo, tenendo però conto del bisogno di far convivere i due diversi pubblici nel medesimo contesto, senza offendere il gusto degli uni e mortificare gli altri.

Alla questione, la realtà bresciana propose due risposte differenti e contraddittorie. La prima è quella messa in campo da Francesco Salfi¹³ e Giacomo Mocini¹⁴. Salfi fu fautore di una riforma radicale del teatro, una «rivoluzione» nelle scene, stabilendo il primato dell'educazione del popolo attraverso la prosa, ponendo – l'abbiamo già visto nell'articolo appena citato e attribuito a Salfi¹⁵ – la musica e la danza in una posizione decisamente secondaria ed ancillare. Centrale nel discorso salfiano rimaneva il ruolo dell'emotività del pubblico, che andava stimolata attraverso «una scena veramente tragica e tragicamente declamata»¹⁶. Volendo fare piazza pulita dello spettacolo barocco, la proposta di Salfi, lungi dal creare un teatro veramente «nazionale», ossia per tutto il popolo¹⁷, rinforzava invece implicitamente quella dicotomia di cui parla Guerci. Da un lato troviamo perciò un teatro che potremmo definire «alto» per quel «pubblico n. 1» già munito di un proprio bagaglio culturale, al quale era possibile proporre un prodotto culturale senza necessità di edulcorarlo con la musica o con trovate spettacolose. Dall'altro si svilupparono invece proposte decisamente più «popolari», destinate al «pubblico n. 2», spesso non solo analfabeta, ma in grado di comprendere solo il dialetto. Se questo pubblico riusciva comunque a partecipare agli spettacoli dei

secoli precedenti godendo della musica, degli sfoggi dei cantanti, delle acrobazie scenografiche e degli sfavillii dei costumi, privato di questi che vengono considerati meri espedienti, viene ora chiamato a teatro non più per mero divertimento, ma per essere istruito, necessitando quindi di un linguaggio comprensibile e semplificato. Sostituendo il teatro d'evazione con quello d'educazione, il popolo più minuto doveva essere trattato secondo le proprie ridotte capacità intellettuali affinché anch'esso apprendesse le massime e i principi del nuovo regime. Ecco dunque apparire figure come quella di Giacomo Mocini, le quali si sforzarono di tradurre i nuovi valori nella lingua dei ceti più bassi – ossia il dialetto – semplificandoli al massimo. Se per Salfi possiamo quasi parlare di una scrittura cifrata, continuamente allusiva ai fatti della politica contemporanea, l'intreccio e le forme adottate da Mocini sono quanto mai piane e lineari. Il confronto fra questi due stili agli antipodi ci restituisce tuttavia le due facce della medesima medaglia, testimoniandoci gli opposti esiti di un eguale radicale moto di riforma teatrale che implicitamente tese a separare pubblici e proposte, rompendo quell'unità di pubblico realizzata dalla partecipazione veramente popolare allo spettacolo teatrale italiano del periodo precedente.

Una seconda proposta, decisamente più moderata, fu quella di Giacomo Pederzoli¹⁸, il quale aveva ben presente che, per non dividere il pubblico in due sotto-gruppi, era necessario conservare quegli aspetti ludici che avevano fatto la fortuna del vecchio teatro italiano. Se quest'ultimo aveva certamente bisogno di una riforma e di un adattamento al nuovo contesto socio-politico, ciò non significava per Pederzoli che esso andasse smantellato sino a quelle fondamenta costituite dall'aureo principio del *miscere utile dulcis*.

I testi che si propongono nelle pagine seguenti sono tutti tratti da volumi appartenenti al patrimonio librario della biblioteca Queriniana e sono accomunati dalla natura letteraria delle edizioni consultate. Infatti, non abbiamo notizia certa di alcuna rappresentazione bresciana delle *pièces* considerate. Anzi, se per i testi contenuti nella raccolta di Pederzoli possiamo ipotizzare, secondo le parole dell'autore, una qualche rappresentazione in data del tutto incerta, sappiamo che la *Virginia* salfiana venne stampata con l'intento di essere letta e non recitata in teatro, approdando sulle scene solo più tardi¹⁹. Nulla ci è poi possibile dire delle rappresentazioni del popolare *El diaol l'ha pers i coregn*.

Le uniche notizie certe, nella scarsità di fonti per il Triennio repubblicano, di rappresentazioni teatrali a

per l'età moderna e contemporanea, 1989, vol. I, pp. 161 segg.

13. Per una biografia di Francesco Salfi si vedano: C. NARDI, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi 1759-1832*, Genova, Libreria editrice moderna, 1925; E. BIGI, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. IV, pp. 927-944; *Francesco Saverio Salfi un calabrese per l'Europa*, Atti del Convegno (Cosenza, 23-24 febbraio 1980), a cura di P.A. De Lisio, Napoli Società editrice napoletana, 1981; V. FERRARI, *Civilisation, laïcité, liberté. Francesco S. Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

14. Giacomo Mocini è una di quelle figure attive nel Governo provvisorio bresciano e nella Cisalpina di cui ben poco è noto con certezza. Per una sua brevissima biografia, che contiene almeno gli estremi cronologici della sua vita e i principali incarichi, si veda: G. NICOLINI, *Accademici, defunti dall'anno 1837 a tutto 1844. Biografie*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1844», Brescia, Tipografia della Minerva, 1845, pp. 183-184.

15. Cfr. *infra* nota 12.

16. SALFI, *Norme per un Teatro nazionale*.

17. «Nel progetto dell'illuminista calabrese, la parola “nazionale” non significa “italiano”, “non straniero”, come accadde più tardi, ma è usata nel senso che il nuovo teatro si rivolge a tutto il popolo, è al suo servizio, non è più un divertimento per pochi [...]». AZZARONI, *La rivoluzione a teatro*, p.114. Su questo punto, si veda anche MONACO, *La repubblica del Teatro*, p. 20.

18. Per qualche notizia su Giacomo Pederzoli si rimanda al sezione IV di questo scritto.

19. R. SERPA, *Francesco Saverio Salfi. Il teatro giacobino*, Palermo, Palumbo editore, 1975, p. 91.

Brescia si riferiscono al teatro musicale che, speriamo, sarà oggetto di un prossimo intervento volto a colmare le lacune presenti negli studi sino ad ora presentati.

II. FRANCESCO SALFI

Senz'altro tra i testi più importanti e rappresentativi dell'intero panorama drammaturgico italiano del Triennio repubblicano, la *Virginia Bresciana* di Francesco Salfi si presenta come un compendio di ciò che l'autore aveva espresso nei diversi suoi articoli circa la riforma teatrale²⁰, nonché come un esempio di applicazione pratica dei principi teorici salfiani. Esplicita nell'esprimere l'intento programmatico dell'opera, di particolare interesse risulta la breve introduzione anteposta al libretto vero e proprio. La tragedia si ispira alle omonime opere di Alfieri e del bresciano Durante Duranti²¹ e si riferisce ad una cronaca dell'XI secolo, riportante alcuni fatti bresciani risalenti all'VIII secolo, ossia alla presa della città da parte dei Franchi²². Il testo è preceduto da un «tratto di storia bresciana» con cui l'autore colloca con esauriente precisione l'azione scenica nel contesto storico cui appartengono i fatti narrati e nella quale dà ragione delle scelte drammaturgiche intraprese²³.

Salfi considerava apertamente la propria tragedia come un «primo saggio» di applicazione concreta «dello stile e del metodo teorico» che aveva proposto per la sua riforma del teatro. Se per quanto concerne lo stile il modello è quello dantesco, l'argomento scelto da Salfi è semplice, senza però «pregiudicare al movimento dell'azione».

20. Secondo Vittorio Criscuolo solo alcuni articoli sul teatro usciti sul *Termometro politico della Lombardia* sono «senza dubbio» di Salfi, annoverando tra questi gli articoli usciti: nel numero 10 (26 luglio 1796), nel numero 17 (20 agosto 1796), nel numero 37-38 (15 novembre 1796), nel numero 52 (30 dicembre 1797) e nel numero 95-96 (28 novembre 1798). *Termometro politico della Lombardia*, a cura di V. Criscuolo, vol. I, p. 23, nota 47. Paolo Bosisio assegna alla penna di Salfi anche articoli usciti nei numeri 23 (20 settembre 1797) e 36 (4 novembre 1797). Bosisio, *Tra Ribellione e Utopia*, pp. 121 e ss.

21. D. DURANTI, *Virginia tragedia dedicata a sua altezza reale il signor duca di Savoia etc. etc.*, Brescia, Giammaria Rizzardi, 1768.

22. F.S. SALFI, *Virginia bresciana tragedia di Franco Salfi, intitolata al popolo bresciano*, Brescia, Stamperia Nazionale, 1798, p. XI.

23. L'uso politico della storiografia durante la Rivoluzione è stato recentemente oggetto di alcuni studi, tra i quali si segnalano: D. DI BARTOLOMEO, *Nelle vesti di Clio. L'uso politico della storia nella Rivoluzione francese (1787-1799)*, Roma, Viella, 2014; *Scrittura e uso politico della storia in Rivoluzione*, a cura di F. Dendena, Milano, Mondadori, 2017. F. BENIGNO, D. DI BARTOLOMEO, *Napoleone deve morire. L'idea di ripetizione storica nella Rivoluzione francese*, Roma, Salerno editrice, 2020. Per il rapporto tra storia e teatro a Parigi durante i primi mesi della Rivoluzione, si veda in particolare DI BARTOLOMEO, *Nelle vesti di Clio*, pp. 113-120.



Figura 6: Francesco Salfi, *Virginia Bresciana*, frontespizio. Biblioteca Queriniana, coll. SB.A.III.19.

La *Virginia bresciana* è un saggio pratico della riforma salfiana anche per via delle finalità con cui il soggetto era stato selezionato e sviluppato: «I fatti patrii e domestici debbono esser sempre mai prescelti a cagione dell'effetto, che possono produrre grandissimo nell'animo d'un uditorio, che a preferenza degli altri mette sempre maggiore interesse in quelli, che più gli appartengono»²⁴.

Emerge in questo breve passo uno dei temi più radicati nel ragionamento salfiano attorno al teatro: la necessità di giungere alla piena partecipazione emotiva del pubblico per rendere possibili «quei grandi cambiamenti del cuore e dello spirito [che] non possono farsi rapidamente senza il soccorso dell'entusiasmo»²⁵. Si noti a tal proposito l'abilità con cui Salfi sceglieva di rivolgersi ai ben radicati sentimenti «campanilistici» del pubblico locale. Il soggetto è infatti praticamente sovrapponibile a quello trattato da Duranti e da Alfieri, salvo separarsene per la diversa ambientazione, volta appunto all'accensione dei sentimenti patriottici dei bresciani.

Nel segnalarsi come archetipo, la *Virginia* salfiana cercava dunque di applicare a tutto tondo le aspirazioni riformatrici dell'autore, sfruttando il tema tradizio-

24. SALFI, *Virginia bresciana*, pp. XV-XVI.

25. *Termometro politico della Lombardia*, a cura di V. Criscuolo, vol. I, pp. 440 e segg.

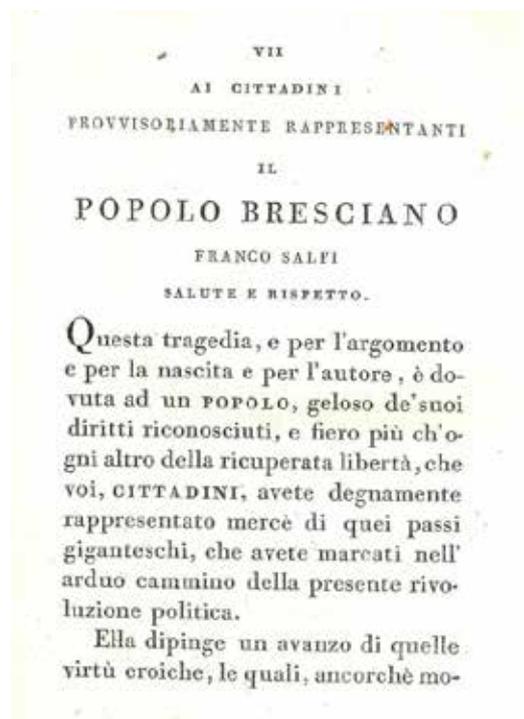


Figura 7: Francesco Salfi, *Virginia Bresciana*, dedica dell'opera ai «cittadini provvisoriamente rappresentanti il popolo di bresciano». Biblioteca Queriniana, coll. SB.A.III.19.

nale di lotta contro i tiranni, declinandolo però secondo le necessità della nuova politica culturale.

Per il suo valore programmatico, merita qui la tragedia di Salfi di essere brevemente riassunta e commentata.

L'autore, certo dell'efficacia dell'ambientazione, trae i nomi dei personaggi direttamente dalla cronaca dell'XI secolo, scegliendo di conservarli «religiosamente [...] ancorché non troppo grati a certi orecchi troppo schizzinosi»²⁶. Dunque troviamo la bella e virtuosa Scomburga, la *Virginia bresciana*, che nella prima scena confessa alla madre Imberga di essere stata fatta oggetto delle attenzioni disoneste del tiranno Ismondo, che aveva conquistato con l'inganno Brescia, giustiziando il duca longobardo e prendendo possesso della città in nome di Carlo Magno. A causa delle intenzioni lascive del despota, Scomburga vuole rompere il fidanzamento con il promesso sposo Ridolfo, con l'intenzione di assicurargli «almeno la pace». Ridolfo, udito da Scomburga il proposito, ne chiede le ragioni, e la fanciulla si lancia allora in una descrizione della «Squallida Brescia», resa tale da «un tiranno», a causa del quale la città «al guardo altrui non offre / che tristi avanzi delle sue rovine, / che vie deserte d'innocente sangue, / e d'insepolte ceneri de' nostri / Sparse per tutto [...]»²⁷. Ridolfo, al quale nuovamente

si oppone il rifiuto di Scomburga, si rivolge allora al padre di lei, Doduno, il quale – ci avverte Salfi – aveva il ruolo di «schiavino» che era «la carica più illustre nella classe togata de' cittadini. Esso corrispondeva al giudice di collegio»²⁸.

Il primo atto si conclude con Doduno che parte risoluto per convincere la figlia a sposare Ridolfo, nonostante le minacce del tiranno.

Il secondo atto si apre con il feroce Ismondo che, circondato dagli sgherri, gode delle sue malefatte e della sua malvagità: «Alle mie voglie / non si resiste impunemente; e questa / benchè strania al mio cor, mi rode oltr'uso. / Lampo di goja ancor non vidi. Mille / rischi affrontammo; il longobardo regno / sotto il poter cesse del franco; e bacia / la serva Italia l'onorato incarco, / che re Carlo le impone: e tu ben sai, / quanta parte io pur v'abbia»²⁹. Bisogna adesso per un attimo considerare la cronologia della composizione dell'opera: essa venne conclusa il 21 ottobre 1797 e data alle stampe a dicembre³⁰. Siamo dunque nel pieno del clima di Campofornio e il risentimento di Salfi nei confronti dei francesi, o meglio nei confronti di Bonaparte, non potrebbe essere più esplicito³¹. Interessante infine notare come ritorni, in forma di citazione, il tema dantesco dell'italica servitù, segnalando dunque ancora una volta il sommo Poeta come esempio.

La vicenda prosegue poi in maniera non dissimile da quella narrata da Alfieri e Duranti, ma viene tuttavia punteggiata da riferimenti alla cronaca bresciana, ricordando per esempio la distruzione di Pontevedio. Dopo i continui rifiuti di Scomburga, questa viene arrestata per ordine di Ismondo e in un dialogo con Ridolfo la ragazza cerca di indurre quest'ultimo a lasciar cadere i propositi di vendetta. Imberga e Doduno arringano il popolo, pregandolo di far vendetta «D'infame insidiator, che finor tutto / ci tolse, e che l'onor rapirci or tenta, / per farci schiavi ognor più tristi e vili»³². Se è corretto inserire la *Virginia Bresciana* nel torrente in piena del risentimento italiano del dopo-Campofornio, le parole di Salfi – quasi un rivoluzionario di professione – sono quanto mai esplicite nell'incitare all'aperta rivolta anti-francese dopo il tradimento delle speranze patriottiche. Nel medesimo contesto, secondo Giovanni Calendoli, vanno collocate anche le ultime battute della tragedia. Con il pretesto di convincere la figlia a concedersi, giunge in prigione anche Doduno, che per salvare l'onore di lei la trafugge. Ridolfo si vedica uccidendo Ismondo e si rivolge al corpo senza vita di Scomburga: «Or, che

28. *Ibidem*, p. XIII.

29. *Ibidem*, p. 19.

30. SERPA, *Francesco Saverio Salfi. Il teatro giacobino*, p. 90.

31. Cfr. THEMELLY, *Il teatro patriottico*, p. 135.

32. SALFI, *Virginia bresciana*, p. 81.

26. SALFI, *Virginia bresciana*, cit., p. XV.

27. *Ibidem*, p. 13.

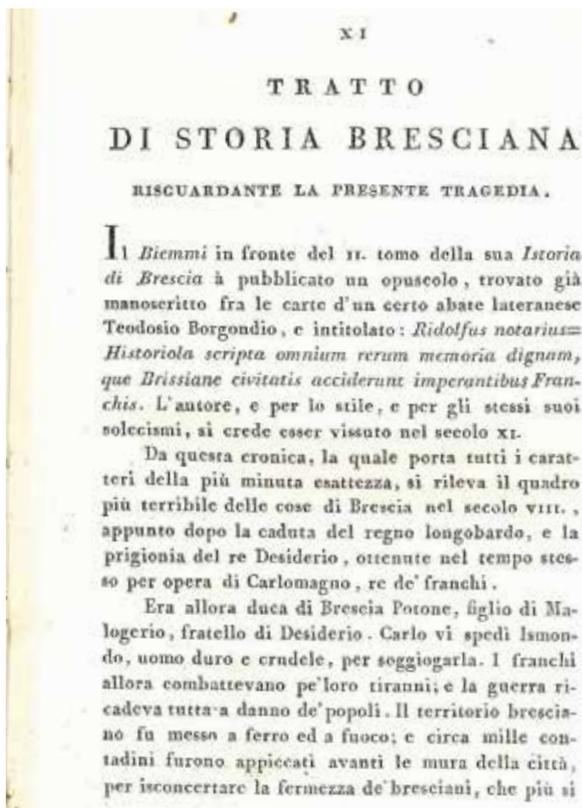


Figura 8: Francesco Salfi, *Virginia Bresciana*. «Tratto di storia bresciana». Biblioteca Queriniana, coll. SB.A.III.19.

mi giova / La libertà, che voi mi deste? Oh sposa! / E a qual vita mi serbi? Ah! mi si tolga»³³. Disperato per la morte dall'amata, il giovane non trova più un senso per la propria esistenza, perché quella vendetta consumata uccidendo il tiranno non gli rende che una libertà mutila. Allo stesso modo, monca è pure – agli occhi dell'autore – quella libertà che Bonaparte aveva concesso all'Italia, rendendo inutile la distruzione del passato regime³⁴.

Come già detto, non abbiamo notizie circa una rappresentazione del dramma salfiano a Brescia. Anzi, l'Autore intese la pubblicazione del libretto esplicitamente per una lettura privata del testo e non in occasione – come era d'uso – della messinscena teatrale. Nell'invocare dunque il «giudizio da leggitori intelligenti», nella già più volte richiamata introduzione, Salfi rimanda la rappresentazione della propria tragedia fintantoché «le nostre scene saranno prostitute sotto il barbaro despotismo d'inetti buffoni e di ciarlatani infami»³⁵. Giudizio questo non certo pellegrino, ma già più volte espresso sulle colonne del *Termome-*

33. *Ibidem*, p. 87.

34. G. CALENDOLI, *Il teatro del giacobino Francesco Saverio Salfi, in Atti del convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, Vicenza 14-16 settembre 1989, a cura di M. Richter, Vicenza, Accademia olimpica, 1991, p. 294-95.

35. SALFI, *Virginia bresciana*, p. XVI.

tro Politico³⁶ e reiterato poi nel progetto di riforma teatrale bresciano di cui Salfi sarà autore³⁷.

III. GIACOMO MOCINI

*El Diaol l'ha pers i coregn, osia l'aristocratech convertit*³⁸ rappresenta un esempio tra i più curiosi della produzione del teatro giacobino. Questa «farsa in versi ed in lingua bresciana» uscì a breve distanza dai fatti rivoluzionari del marzo 1797, pubblicata con la firma di Anellino Gettibacca, in realtà anagramma di Gaetano Baccinelli, che a sua volta parrebbe essere lo pseudonimo usato da Giacomo Mocini. L'identità tra Baccinelli e Mocini risulterebbe confermata dal fatto che durante il periodo del governo provvisorio vennero pubblicati, con lo pseudonimo di Gaetano Baccinelli, tre dialoghi «Fra le due statue libere e parlanti ovvero dialogo Tra i due Fratelli che suonan l'ore all'Orologio della Piazza di Brescia, soprannominati I Matti». A questi dialoghi, pubblicati da Bettoni nella sua *Raccolta dei decreti*, fecero seguito altri tre dialoghi posteriori, pubblicati anonimi tra 1808 e 1809 ma attribuiti a Giacomo Mocini³⁹. Nel primo di questi dialoghi, Antonio, una delle due statue, afferma che «furono applauditi non solo, ma riconosciuti ammissibili nella *Raccolta dei Decreti del Governo Provvisorio Bresciano e di altre carte ec...* anche i Dialoghi da noi fatti nel 1797 [...]», legando alla stessa mano le due serie⁴⁰. Dell'attività letteraria di Mocini siamo informati dalla breve biografia pubblicata nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia* in occasione della morte dell'autore, sopraggiunta il 18 dicembre 1842. Nato ad Odolo nel 1765, dove fu anche «educato rozzamente», grazie alle proprie capacità riuscì a meritarsi la fama di «arguto ed elegante poeta». Alla passione per le belle lettere, Mocini sommò l'impegno politico: «Dopo la rivoluzione bresciana del 1797 ebbe posti cospicui nei successivi governi, ed eletto a far parte del consi-

36. Si veda, a titolo di esempio, l'articolo *Sulla declamazione* datato 26 luglio 1796 in *Termometro politico della Lombardia*, a cura di V. Criscuolo, vol. I, pp. 161 segg.

37. Vd. *Discipline per la Riforma del Teatro Nazionale decretata in Brescia*, Archivio di Stato di Milano, *Atti di governo, Spettacoli pubblici*, parte antica, busta 15, teatri, comuni, Brescia.

38. A. GETTIBACCA, *El Diaol l'ha pers i coregn, osia l'aristocratech convertit* [Il diavolo ha perso le corna, ossia l'aristocratico convertito], Brescia, Stampator Vescovi, 1797.

39. Vedi: G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di autori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, t. I, p. 291. V. PERONI, *Biblioteca Bresciana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1818, vol. 2, p. 280.

40. A.A., *Dialogo primo fra le due statue di bronzo che suonano le ore in Brescia dette I Matti delle Ore sotto i nomi di Antonio e Battista*, Brescia, Spinelli e Valotti, 1808, p. 4. verso il secondo e fuso un vero e proprio dialogo, ma rimane ancorato al modello del catechismo in cui a semplici domande fanno s



Figura 1: Anellino Getibacca: *El Dial l'ha per i coregn, o sia l'aristocratech convertit*. Frontespizio. Si noti l'attribuzione anonima della farsa alla penna di Gaetano Baccinelli, alias Giacomo Mocini. Biblioteca Queriniana, coll. 4a.F.XI.15m6.

glio legislativo e del comitato (come allora si diceva) di pubblica vigilanza [...]». Il coinciso epitaffio ne ricorda infine le attività letterarie in quanto scrittore di varie opere d'occasione: «Lasciò tre dialoghi in prosa sopra materie di patrio interesse, e molte poesie, parte stampate in raccolte, parte in foglio volante, parte inedite»⁴¹. È dunque assai verosimile ritenere questa farsa opera di un acceso fautore ed animatore del governo provvisorio prima e della municipalità bresciana poi, inserendola in quell'ambiente popolato da figure come quelle di Carlo Fisogni e di Giacomo Pederzoli, cioè di patrioti attivi nell'azione di governo e particolarmente attenti, in virtù di una propensione personale, all'uso del teatro a sostegno del nuovo regime.

La farsa merita tuttavia di essere qui ricordata, non solo perché opera di un politico prestatato al teatro, ma soprattutto perché compie lo sforzo di popolarizzare il messaggio rivoluzionario attraverso l'utilizzo della «lingua bresciana», ossia del dialetto. Il referente di quest'opera risulta essere il popolo meno istruito, quello che Luciano Guerci ha definito il «pubblico n. 2», costituito dalla fascia largamente analfabeta della popolazione. Ad essa l'autore si rivolgeva non solo attraverso l'uso del dialetto, ma ovviamente anche cercando di tradurre i concetti centrali del vocabolario politico rivoluzionario in forme chiare e comprensibili anche per il popolo illetterato⁴².

41. NICOLINI, *Accademici, defunti dall'anno 1837 a tutto 1844*, pp. 183-184.

42. Sulla letteratura in dialetto del Triennio si veda GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane*, pp. 47 e segg. Invece, per una rassegna di testi bresciani pubblicati con intenti educativi durante il Triennio si veda il già ricordato contributo di BAZZANI, *Il catechismo, il giornale, il libro*, pp. 67-85.

L'autore si preoccupava anche di fornire delle ambientazioni note e familiari al proprio pubblico: l'azione si apre ad esempio nella «Piazza vecia de Bressa, dove sa ved piantat dei legn enturen alla Coluna»⁴³, ossia alla colonna col leone marciano, attorno alla quale era stata montata un'impalcatura per facilitare la rimozione delle insegne del passato governo.

Sulla piazza si radunano dei popolani: Momolo e Checco, insieme ad un «coro de Sittadi» che cantano insieme un inno alle nuove virtù repubblicane. Partitosi il coro, sopraggiunge Bernardi, popolano amico degli altri due, ansioso di raccontare l'incontro fatto poco prima con Tone, personaggio che si spaccia per aristocratico, essendo in realtà «un Vilà nassit en Valcamonegà»⁴⁴. Bernardi e Momolo fanno a gara a raccontare la vita di questo falso nobile, che «con sto mesterolì, con mille usure / a forza de scanà pese e misure / l'ha 'ndoppiat le sò entrate [...]»⁴⁵ sino ad emulare in tutto e per tutto lo stile di vita aristocratico: «e andà 'n Carozza quel Vilà / Che no ghià gna Polenta de majà»⁴⁶.

Bernardi, incontrando questo povero arricchito, l'aveva salutato con il titolo di «Patrù Sior Sittadi»⁴⁷, cagionando la più viva rabbia di Tone che si era scagliato con male parole contro l'interlocutore, il quale però perde ogni freno quando sente gli insulti rivolgersi «Contro 'l Governo, e contra l'Eguaglianza»⁴⁸.

Il disprezzo dei tre si rivolge contro un popolano fattosi ricco con l'inganno, risvegliando nel pubblico l'atavica indignazione contro la ricchezza, che per il povero sembra sempre accumulata con l'imbroglio e la frode, ammettendo implicitamente che tutti i nobili si erano comportati alla stessa maniera per giungere alla loro posizione. L'aristocrazia viene dunque squalificata in quanto classe giunta al potere con truffe e usure a danno dei poveri, riprendendo un tema quanto mai popolare contro la nobiltà. La farsa assume poi le tinte di un manuale di etichetta del buon cittadino quando Bernardi ammette che la propria rabbia non era tanto per gli insulti a sé rivolti, ma per quando aveva sentito dileggiati quei nomi tanto cari ai repubblicani. In una parola, veniva tradotta qui in pratica

43. «Piazza vecchia di Brescia, dove si vedono piantati dei legni attorno alla Colonna». GETIBACCA, *El diaol*, p. III.

44. «Un villano nato in Val Camonica». *Ibidem*, p. IX.

45. «Con questo mestiere disonesto, a forza di imbrogliare con pesi e misure, ha raddoppiato le sue entrate». *Ibidem*.

46. «E andava in carrozza quel villano, che non aveva nemmeno la polenta da mangiare». *Ibidem*, p. X.

47. «Padrone signor cittadino». *Ibidem*.

48. *Ibidem*, p. XI.

la necessità di educare il popolo alla difesa delle nuove istituzioni e al disprezzo delle antiche con episodi semplici e familiari.

Altrettanto familiare era l'ambientazione delle scene successive:

strada avanti 'l Corp de Guardia de Brolet. Veduta interna del Palazz Nazional. Bandera de tre culur piantada insima a un Pilù del Restell. Ensima al Portù se ved Zent che colle mazze i scarpa soeu un Sanmarch de bass rilev de preda. Guardie che spasesa⁴⁹.

Mentre il tricolore sventola appeso al pilastro del cancello, il coro commenta la scena incoraggiando la distruzione delle «marche indegne», e in un angolo Tone grida sconvolto, cercando vendetta per «un ingiuria issè granda»⁵⁰. L'ira dell'aristocratico giunge al colmo ed egli non può che esplodere in un «Evviva i Venezia, viva San March», al che il coro risponde con ingiurie e minacce, mentre la guardia civica si dispone e «drezza i Scciopp vers Tone»⁵¹. Questi, atterrito e spaventato implora il perdono dei soldati, dinnanzi ai quali depone la spada che aveva sguainato contro Momolo che cercava di catturarlo. Il coro e gli altri personaggi sulla scena risolvono di perdonare Tone:

«Salvom Sittadi, zà 'l se renditt; / Sarà nostra la gloria, e so 'l profit», ma a patto che egli «'l zure fedeltà, / Che l'Eguaglianza 'l tollere, / Che 'l cride Libertà»⁵². L'aristocratico acconsente, ma chiede che possa giurare con atto di ragione, non per forza o per timore di essere ucciso. Momolo propone di prendere in casa propria Tone allo scopo di convertirlo alla causa repubblicana.

Le scene che seguono si svolgono in un interno «con varie porte, canapè, tavoli, scagne» sulle quali Momolo, la moglie Stella e Tone si siedono a discorrere.

Tone vorrebbe che tutto gli fosse spiegato:

Coss'è sta ribelliù? Coss'è sti sgarbi / Facch a la Nobiltà? / Coss'è la Sovranità / De Plebe, e de Vigliacch senza creanza? / Ch'èla sta Libertà? Coss'è Uguaglianza?⁵³

La farsa si trasforma in un dialogo tra un rappresentante del vecchio regime e due cittadini di chiara

fede repubblicana, che cercano in maniera analitica di educare l'interlocutore, ponendone in luce gli errori e insegnandogli il vero significato delle parole d'ordine della Rivoluzione.

Così la nobiltà, che per Tone si risolve «Nel nasser recch / De gloria e de splendor»⁵⁴, è per il repubblicano Momolo l'essere d'anima «Generusa e magnanima, Che servess a toeugg, / Vestida de virtù, nuda de vesse [...]»⁵⁵. Per corroborare la sua spiegazione, Momolo cita alcuni sonetti di «un Poeta Bressà», che una nota ci informa essere «Il Cavalier Bartolomeo Dotti», il quale si era fatto propugnatore della causa giusnaturalista contro il privilegio di nascita. La nota dell'autore e la citazione colta paiono confermare la tesi di Guerci sui due pubblici, ammettendo la necessità di «mediatori (il pubblico 1)», incaricati di una spiegazione orale che doveva raggiungere il popolo»⁵⁶.

Tone insiste che vorrebbe conoscere di più sul «tradimento orrendo» consumatosi il 18 marzo 1797. La risposta di Momolo non ammette replica:

Che tradiment? ... Dopo una tirannia / de quasse quatter secoi / un Popol vilipes, / Che vendica i so togg, scarpa i so sepp, / che riciama in Paes / La bandita Giustizia, e la Virtù / Moribonda e straolta anima e stima, / El farà 'n tradiment?⁵⁷

Tone critica poi il nuovo regime perché nemico della religione; Momolo risponde chiedendo che gli fossero esposti i proclami contrari ai principi religiosi, lasciando ancora una volta l'aristocratico senza parole⁵⁸.

Momolo e Stella proseguono poi col loro catechismo e spiegano finalmente i dogmi dell'uguaglianza e della libertà:

Toeutt quel che no contamina / La Legge, e salva l'anima / L'è toeutta Libertà. / Ma la Virtù sodissima / Ma l'Onestà purissima I ha semper de restà. / L'è l'Uguaglianza un jus, / Che indifferentement / El miser e 'l potent / Serca giustizia e 'l l'ha⁵⁹.

Finalmente l'aristocratico, dinnanzi ad una così limpida esposizione dei principi del nuovo regime, che ha fugati pregiudizi e convinzioni erronee, è con-

54. «Nascere ricchi, di gloria e di splendore». *Ibidem*, p. XXI.

55. «Generosa e magnanima, che serve tutti, vestita di virtù, nuda di vizzi». *Ibidem*, p. XXII.

56. GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane*, p. 46.

57. «Che tradimento? Dopo una tirannia di di quasi quattro secoli un popolo vilipeso che vendica i suoi torti, che rompe i suoi ceppi, che richiama in paese la bandita giustizia e anima e stima la virtù moribonda, fa un tradimento?» GETTIBACCA, *El diaol*, p. XXIII.

58. *Ibidem*, p. XXVII-XXVIII.

59. «Tutto quello che non contamina la legge, e salva l'anima è tutto libertà. Ma la virtù sodissima, ma l'onestà purissima devono sempre restare. È l'uguaglianza un diritto in base al quale indifferentemente il povero e il ricco cercano giustizia e la ottengono». *Ibidem*, p. XXIX.

49. «Strada davanti al corpo di guardia del Broletto. Veduta interna del Palazzo Nazionale. Bandiera dai tre colori piantata sulla cima di un pilastro del cancello. Sopra il portone si vede gente che con le mazze atterra un San Marco in basso rilievo in pietra. Guardie che passeggiano» *Ibidem*, p. XIV.

50. *Ibidem*. La nota scenica appunta: «Tone 'l freme».

51. «Puntano gli schioppi verso Tone». *Ibidem*, p. XVI-XVIII.

52. «Salviamolo cittadini, già si è reso conto. Sarà nostra la gloria e suo il profitto [...] Giuri fedeltà, tolleri l'uguaglianza, gridi libertà». *Ibidem*, p. XIX.

53. «Cos'è questa ribellione? Cosa sono questi sgarbi fatti alla nobiltà? Cos'è la sovranità della plebe e dei vigliacchi senza creanza? Cos'è questa libertà? Cos'è l'uguaglianza?» *Ibidem*, p. XX-XXI.

vertito ed esclama: «Basta. Conosce finalment / Quant lera ingarbojat, sporch e nefand / El passat regimen-t»⁶⁰.

Tutti si portano sulla piazza, dove si vedono bruciare «La Furca, la Corda», segni dell'oppressione del regime veneziano, sostituiti dall'albero della libertà che sta venendo issato⁶¹. Qui Tone giura finalmente «d'esser un bu Sittadi», di difendere la propria riacquistata libertà e d'essere fedele al «Popol sovrano»⁶².

Nella semplicità dell'intreccio e nell'uso del dialetto risiede l'importanza di questa farsa, che pone sulla scena il genere ben sperimentato del catechismo rivoluzionario⁶³. Il cuore dell'opera non è tanto la vicenda di Tone, che risulta francamente insignificante, se non per i dettagli biografici che emergono dal racconto di Momolo e Bernardi, ma la sezione didattica, in cui non v'è praticamente alcuna azione e i personaggi dialogano seduti, apprendendo uno, esponendo gli altri i principi del nuovo regime. L'autore non compose dunque un'opera ispirata ai principi della drammaturgia, ma piuttosto un catechismo rivoluzionario, in forma di dialogo drammatico, con lo scopo di giungere sino a quel popolo più minuto che non sapeva leggere, né conosceva altro idioma che quello dialettale.

È lecito supporre che Mocini abbia tratto ispirazione da un'altra opera bresciana contemporanea, il *Dialogo fra un'aristocratica ed un democratico* del sacerdote Paolo Marini, il quale non compone un vero e proprio dialogo, ma rimane ancorato al modello classico e più diffuso del catechismo, in cui a semplici domande fanno seguito risposte didattiche⁶⁴.

Oltre all'intento popolarizzante, dobbiamo notare come Gettibacca, alias Mocini, mescolava nella propria farsa, accanto ad elementi più propriamente didattici o, se si vuole, catechetici, tematiche popolari, come la già notata polemica anti-nobiliare, che ben poco avevano di educativo, ma che in realtà rinfocolavano tradizionali odi, con lo scopo di dirigerli, anche nelle loro esplosioni violente, contro gli esponenti dell'antico regime e i nemici del nuovo.

Tone si converte non per forza, o per spavento, ma a seguito di un ragionato e attento processo di apprendimento dei principi repubblicani, divenendo modello sia per quanti preferivano arroccarsi dietro

il pregiudizio e la nostalgia, anziché abbracciare la nuova realtà, sia per coloro che erano saliti sul carro del vincitore per convenienza e senza convinzione. Tone diviene quindi l'esempio del buon cittadino, allorché rifiuta un'adesione superficiale ai valori rivoluzionari, ma si mostra desideroso di comprenderli appieno per poter giurare ad essi fedeltà.

Per concludere, *L'aristocratech convertit* è un esempio, pur nella forma peculiare di catechismo drammatico, di come il nuovo teatro cercò l'appoggio dei ceti più popolari e di come la dicotomia tra teatro d'evasione e teatro educativo-didattico venisse risolta nella prassi con un deciso sbilanciamento verso il secondo.

IV. GIACOMO PEDERZOLI

Parlando della farsa di Giacomo Mocini abbiamo cercato di porre in luce come lo sforzo dell'autore si articoli sul piano linguistico e su quello concettuale per una traduzione del linguaggio rivoluzionario che fosse comprensibile anche al popolo più minuto. Così, trattando di Giacomo Pederzoli dobbiamo rimanere ancora nell'ambito delle traduzioni. In questo caso però siamo dinnanzi ad un'opera di traduzione in senso stretto, proponendo qui lo spoglio degli *Scelti componimenti teatrali tradotti dall'idioma francese nell'italiano*⁶⁵. Prima di addentrarci nel commento a quest'operetta, occorre inquadrare la figura di Pederzoli nel contesto più ampio delle riforme teatrali a Brescia. Nato a Gargnano il 13 giugno 1752, Pederzoli si era impegnato nel servizio della Serenissima prima ed era stato tra gli entusiasti del nuovo regime poi. Nominato da Francesco Gambarà nella municipalità provvisoria di Salò, ricoprì successivamente diversi incarichi istituzionali nella Cisalpina e per questo dovette riparare in Francia – come d'altronde fu anche per Mocini – durante l'interregno austro-russo. Al ritorno dei francesi occupò ancora ruoli importanti e dopo uno scontro diretto con Napoleone, per essersi opposto veementemente alla tassa di registro, si dedicò allo studio, vivendo ritiratamente sino al 7 novembre 1820⁶⁶. È particolarmente interessante sapere che Pederzoli fosse proprietario di un piccolo teatro a Gargnano⁶⁷ e, proprio per questa sua attività, venne scelto

60. «Basta, conosco finalmente quanto era ingarbugliato, sporco e nefando il passato regime». *Ibidem*, p. XXX.

61. *Ibidem*, p. XXXI.

62. *Ibidem*, p. XXXII.

63. Così Giorgio Bertinasso a proposito della vicinanza tra produzione teatrale e catechismi giacobini: «Molti dei dialoghi al centro dei drammi didascalici giacobini non si differenziano molto dalla semplice lettura drammatizzata delle domande e risposte di un catechismo». Citazione in BOSISIO *Tra Ribellione e Utopia*, p. 377.

64. Vd. GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane*, p. 77.

65. G. PEDERZOLI, *Scelti componimenti teatrali tradotti dall'idioma francese nell'italiano dal Citt^o J.P.*, (3 voll.), Brescia, Tipografia dipartimentale, 1801 (?).

66. Su Pederzoli si vedano: F. GAMBARA, *Notizie intorno a Giacomo Pederzoli di Gargnano*, Brescia, Tipografia Vallotti, 1821; G. BRUNATI, *Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò*, Milano, Tipografia Pogliani, 1837, pp. 107-108; F. BETTONI, *Storia della Riviera di Salò*, Brescia, Stefano Malaguzzi editore, 1880, vol. II, p. 299.

67. Archivio di Stato di Milano, *Atti di governo, Spettacoli pubblici*, parte Antica (p.a.), busta 21, teatri-comuni, Desenzano.

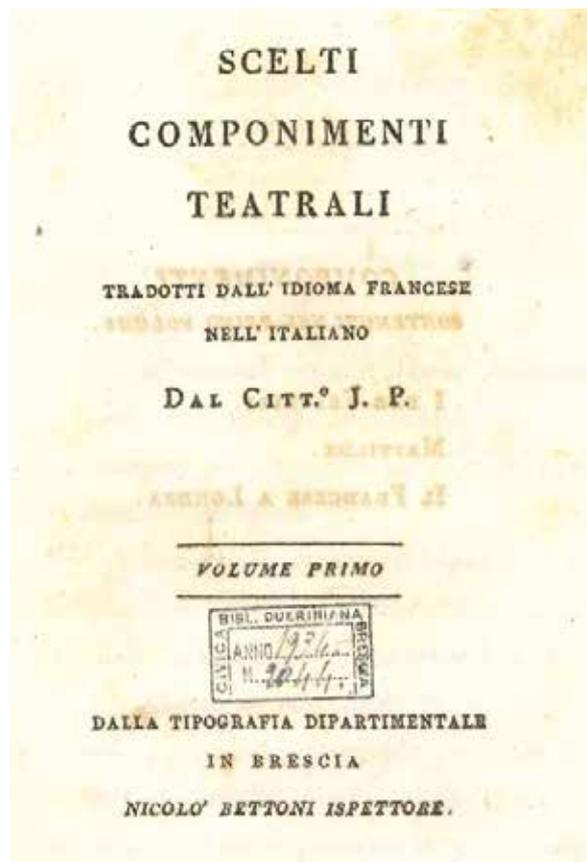


Figura 2: Giacomo Pederzoli, *Scelti componimenti teatrali*, frontespizio del primo volume. Biblioteca Queriniana, coll. Qa.IV.49.

insieme a Federico Mazzucchelli e Gaetano Maggi tra i componenti della commissione che doveva vigilare sul funzionamento del Teatro Nazionale dopo la soppressione dell'Accademia degli Erranti⁶⁸, che cessò di esistere con decreto del 23 luglio 1797⁶⁹. Alla mano di Pederzoli è da attribuire quasi sicuramente l'anonimo *Saggio di riforma teatrale proposto da un ispettore del teatro di Brescia*⁷⁰, con il quale l'autore si discosta dai giudizi più estremi contro il teatro d'antico regime, ponendosi in aperto contrasto con le proposte più radicali di riforma, che trovarono in Salfi uno dei principali fautori. Pederzoli rifiutò dunque quella tanto auspicata «rivoluzione» delle scene, situando invece

68. BETTONI, *Raccolta dei decreti*, vol. 3, p. 330.

69. Il testo del decreto non è presente nella raccolta del Bettoni, ma viene ricordato in V. FRATI, *Il teatro dal Governo Provvisorio all'età napoleonica*, in *Il Teatro Grande di Brescia*, Vol. 2, p. 97 e in M. SALA, *L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato*, in *Cultura musicale bresciana*, a cura di M.T.R. Barezzi, M. Sala, p. 355. È comunque possibile leggere il testo del provvedimento che viene riportato integralmente in copia nel registro della Reggenza dell'Accademia. Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Civico, *Teatro Grande*, busta 7, parte c, Reggenza del Teatro.

70. A.A., *Saggio di riforma teatrale proposto da un ispettore del teatro di Brescia*, Brescia, Stamperia nazionale, 1797.

la necessità di rivedere il vecchio teatro in seno alla corrente riformista che aveva animato tutto il dibattito teatrale del Settecento italiano. La moderazione che guida la proposta di riforma di Pederzoli verte sulla necessità di equilibrare le due funzioni fondamentali dello spettacolo: quella didattica e quella ludica. L'autore auspicava dunque una riforma che non spazzasse via lo spettacolo d'intrattenimento di matrice barocca, ma che fosse in grado piuttosto di renderlo più conforme ai principi fondanti il nuovo regime. Sebbene il *Saggio* sia percorso da una profonda esigenza di riforma, essa non si traduce però nell'abbandono totale del teatro di intrattenimento. In tal senso deve avere profondamente influenzato il pensiero di Pederzoli la sua esperienza come proprietario di un teatro ai margini dell'ex-dominio veneto, in un territorio rurale caratterizzato da un'endemica scarsità di risorse. In tale contesto, proprio il teatrino di Gargnano costituiva l'unico svago per tanti abitanti della Riviera. Dunque, Pederzoli orientò le sue proposte tenendo conto sia della necessità di fornire una qualche forma di educazione attraverso le rappresentazioni, sia del bisogno di divertimento cui le scene potevano rispondere.

La preoccupazione che il teatro potesse diventare poi un'arida scuola di principi, un'arena in cui seccamente declamare i fondamenti del nuovo regime, dovette acuirsi in Pederzoli in quei mesi del 1797, in cui giunsero alle stampe opere come *El diaol l'ha pers i coregn*, che sublima in sé quella scarsità di articolazione degli intrecci, quella secca opposizione tra bene e male, quella descrizione stereotipata e superficiale dei personaggi che costituiscono alcune delle caratteristiche più tipiche della drammaturgia di parte dei lavori del teatro della Rivoluzione. Perciò, non a torto l'*inspettore* mette in guardia i lettori del *Saggio* dai rischi di una demonizzazione delle forme e delle finalità del teatro d'intrattenimento, auspicandone solo una revisione e un inserimento nella nuova cornice politica.

Se nel suo *Saggio di riforma* Pederzoli proponeva a livello teorico di cercare un equilibrio tra le due funzioni – il divertimento e l'insegnamento – cui doveva tendere il teatro. Con i suoi *Scelti componimenti*, l'autore forniva invece un esempio pratico di ciò che andava messo in scena. Come aveva dunque fatto Salfi con la *Virginia*, così Pederzoli voleva presentare da un lato un esempio pratico che potesse corroborare il proprio discorso teorico, dall'altro desiderava rispondere ai bisogni quotidiani del teatro, fornendo dei testi che potessero essere utilizzati sulle scene senza urtare i vecchi gusti del pubblico e le nuove necessità del potere, in un momento in cui i repertori restavano ancora da aggiornare.

L'opera venne data alle stampe in una data incerta dopo il 1801 e raccoglie in tre volumi un totale di otto tra drammi seri e commedie. Sebbene la silloge sia stata pubblicata in un periodo successivo al Triennio, lo stesso Pederzoli segnala come alcune delle *pièce* proposte fossero state tradotte

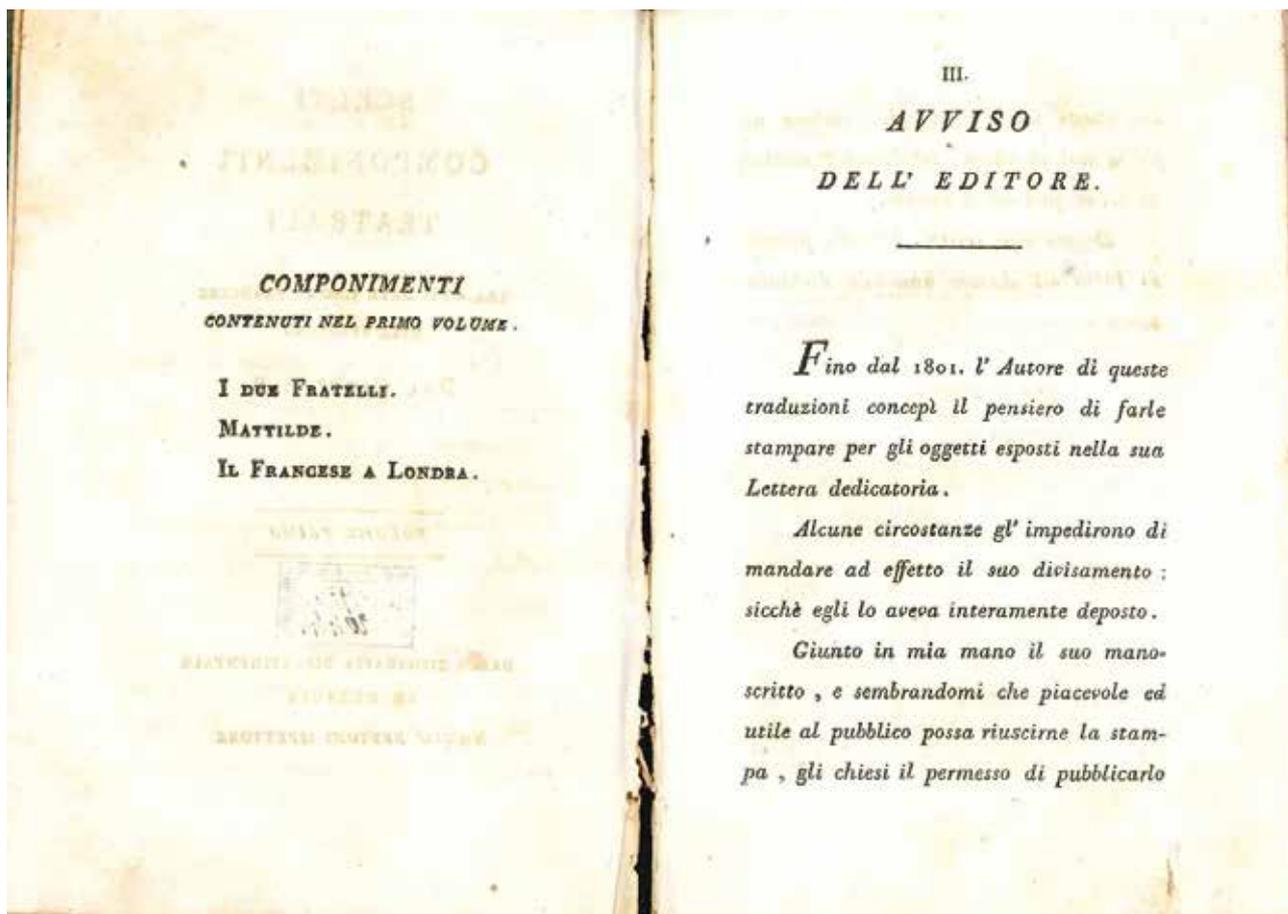


Figura 3: Giacomo Pederzoli, *Scelti componimenti teatrali*. Contenuti del primo volume e nota dell'editore. Biblioteca Queriniana, coll. Qa.IV.49.

varj anni sono, per far piacere a' miei amici, e per uso d'un mio Teatrino di Società; e sono desse l'unico avanzo di molti miei manuscritti caduti in mano de' ladri nello spoglio della mia casa accaduto nell'aprile 1799⁷¹.

Al periodo dell'esilio ai tempi dell'Interregno risalgono la maggior parte delle traduzioni presenti nei tre volumi, realizzate «nell'ozio della Francia, dove infautse combinazioni mi trassero»⁷².

Le *pièce* risalenti al periodo pre-rivoluzionario sono tutte commedie: *Il Francese a Londra*; *Guerra aperta, ossia Furberia contro furberia*; *L'artefice sfortunato ossia La famiglia virtuosa*; *Il Tamburo notturno ossia Il marito indovino*.

Il Francese a Londra, secondo le parole di Pederzoli, ha come scopo principale quello di «far conoscere che tutti i popoli hanno il loro lato brillante, ed il loro lato ridicolo», uno scopo che è ben «più utile e più morale di quello, che possa per avventura sembrare a prima vista; servendo a rettificare i giudizi, a sradicare

le prevenzioni, ed a stringere i nodi delle nazioni»⁷³.

Anche *L'artefice sfortunato*, finito di tradurre il 29 agosto 1789, presenta – secondo Pederzoli – degli aspetti di interesse e moralità tali da averne invogliata la traduzione e la rappresentazione⁷⁴. Le altre commedie raccolte nella silloge sono invece scritte «più per far ridere, che per istruire», uno scopo questo ben valido e nobile, perché «in mezzo a tanti guai che affliggono l'umanità, è benemerito l'Autore, che trova il segreto di farci ridere»⁷⁵.

Per Pederzoli, ancora dopo il Triennio e l'Interregno, risultava centrale l'aspetto ludico del teatro, cui le rappresentazioni non potevano abdicare, pena la perdita del ruolo sociale cui gli spettacoli assolvevano.

L'importanza della funzione sociale del teatro, come luogo *in primis* di divertimento, era ribadita con forza anche nell'ampia introduzione che il traduttore anteponeva alla raccolta, in cui – tra l'altro – Pederzoli difendeva il teatro musicale, largamente attaccato dai riformatori più radicali:

73. *Ibidem*, p. XVI.

74. *Ibidem*, vol. II, p. 171.

75. *Ibidem*, p. 91.

71. PEDERZOLI, *Scelti componimenti teatrali*, vol. I, p. XII.

72. *Ibidem*, p. X.



Figura 4: Giacomo Pederzoli, *Scelti componimenti teatrali*, frontespizio del secondo volume. Biblioteca Queriniana, coll. Qa.IV.50.

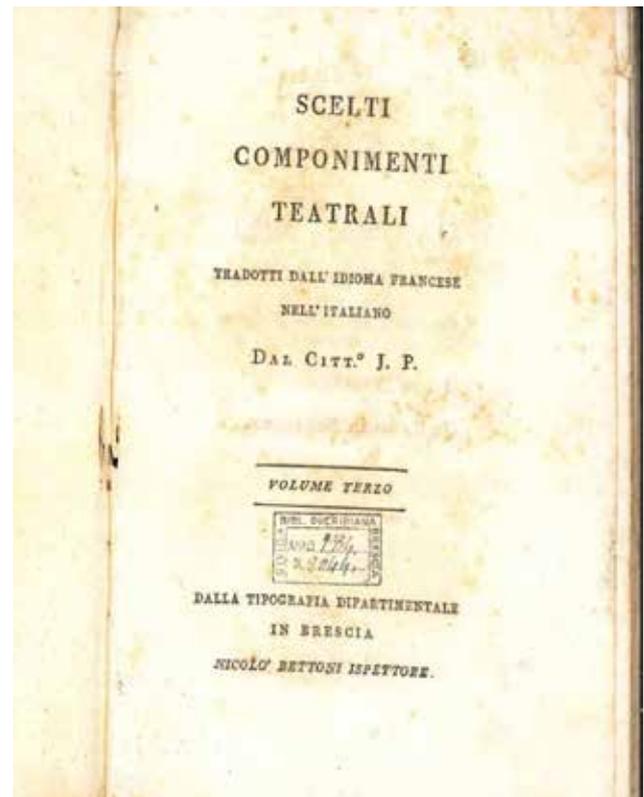


Figura 5: Giacomo Pederzoli, *Scelti componimenti teatrali*, frontespizio del terzo volume. Biblioteca Queriniana, coll. Qa.IV.51.

In ogni Città vi sieno dei Teatri distinti per l'opere in musica, e per la declamazione. I primi si lascino, come sono: i secondi si costruiscano come dovrebbero essere. In quelli si ciancj, si giuochi, si mangi, si faccia all'amore, finchè l'attenzione non è strappata. In questi si taccia, si ascolti, e si procuri di approfittare: e così viviamo tutti in pace una volta, s'è possibile, contribuendo pure d'accordo e sinceramente al bene della pubblica causa⁷⁶.

Il teatro risultava dunque, nell'ultimo periodo della Cisalpina, quando uscirono le traduzioni di Pederzoli, ancora da riformare. Così infatti amaramente si lagnava il traduttore nella prefazione alla raccolta:

«È una rancida verità il dire che il Teatro sia per ogni governo il mezzo più possente, onde promuovere e diffondere i principj analoghi al proprio sistema, e le virtù necessarie al bene ed al piacere della società⁷⁷».

Questa verità risultava sempre più vecchia, sempre più trita e *rancida* perché evidentemente si era andati ripetendola sin dal primo apparire dei francesi sul suolo italico, senza però riuscire a realizzare una riforma complessiva che avesse fatto delle scene quella fabbrica del consenso che tanto lucidamente aveva delineato Salfi. Perché era mancata durante il Triennio l'auspicata rigenerazione del teatro, Pederzoli ancora

dopo il 1801 auspicava «quelle provvide leggi, e quelle sagge istituzioni, la combinazione perseverante delle quali può sola sviluppare e consolidare quella nazionale prosperità [...]»⁷⁸ cui i governi, tanto più quelli repubblicani, dovevano tendere. Più oltre, l'autore notava come il teatro italiano «abbisogna»⁷⁹ – usando il presente – in maniera speciale di riforme, segnalando così un'esigenza che era, al tramonto definitivo della Cisalpina, ancora impellente. La preoccupazione che portò il traduttore, non senza le insistenze dell'editore, alla pubblicazione delle proprie fatiche, fu in maniera precipua la consapevolezza della necessità di una riforma, prima di tutto dei repertori, segnalando l'assenza cronica di autori di fede repubblicana come uno dei difetti principali che ammorbavano il teatro italiano:

«L'Italia, così ferace d'ingegni, maestra, e spesso felice imitatrice delle altre nazioni in ogni ramo dello scibile, deve certamente riconoscere, in confronto ad alcune fra desse, la propria inferiorità in questi due rami»⁸⁰

ovvero nei rami della recitazione e della drammaturgia. Se per sopperire alle mancanze della seconda Pederzoli pubblicava le proprie traduzioni, i problemi

76. *Ibidem*, vol. I, p. IX.

77. *Ibidem* p. V.

78. *Ibidem*.

79. *Ibidem* p. VII

80. *Ibidem* p. VI.

che affliggevano la prima erano ancora complessi e legati, secondo l'autore, alla struttura medesima dei teatri, i cui palchetti erano la ragione delle distrazioni, del cicaleccio, delle ostentazioni e delle indecenze di cui il pubblico si rendeva colpevole, scoraggiando le compagnie comiche al miglioramento qualitativo delle *performance*. La proposta, che abbiamo già ricordato, di riformare il solo teatro di prosa, se accolta, avrebbe almeno portato ad un incremento delle capacità degli attori e dunque del valore della declamazione.

Accanto alle soluzioni che sommariamente avanzava nell'introduzione, Pederzoli ricordava anche il proprio impegno quale riformatore durante il Triennio, notando però con dispiacere che il suo lavoro, invece di giungere a qualche utilità, gli aveva meritato «da mille bocche il titolo di fanatico novatore, e probabilmente anche un altro, che ho già pagato abbastanza caro, benché non l'abbia meritato»⁸¹. Forse l'autore faceva riferimento allo scontro che doveva essere sorto in seno alla commissione del teatro tra i propugnatori di una riforma radicale, che troncasse in profondità i rapporti con la tradizione teatrale, che avevano trovato in Salfi il loro campione, e la parte decisamente più moderata e a tratti conservatrice, le cui posizioni erano state sintetizzate nel *Saggio di riforma* di Pederzoli. Questi era stato quindi forse colpito con il titolo di «anti-rivoluzionario» proprio per il suo scritto, e dunque a quell'episodio probabilmente faceva riferimento nel passo appena ricordato.

D'altronde, Pederzoli era rimasto ben fedele alle proprie convinzioni e con chiarezza le esponeva allorquando dichiarava che il teatro serviva a generare «le virtù necessarie al bene ed al piacere della società». Bene e piacere non potevano essere disgiunti, né l'uno poteva in alcun modo prevaricare l'altro nella prospettiva dell'autore. Nelle prime righe della sua introduzione, egli ribadiva con forza la necessità di costituire un teatro che fosse utile, ma anche piacevole, che potesse essere scuola di virtù, ma anche luogo di evasione. E certo non è solo nell'esposizione programmatica degli intenti della raccolta che emerge la duplice natura del teatro, ma anche nella scelta delle *pièce* che vengono tradotte e presentate al pubblico. Come abbiamo già visto, Pederzoli non ebbe timore a dare alle stampe commedie che non avevano altro scopo che quello di far ridere e divertire il pubblico, costruendo dunque un piccolo repertorio che potesse fornire «all'uditorio italiano» un «piacevole ed utile trattenimento»⁸².

La testimonianza di Pederzoli, risulta particolarmente interessante perché ci restituisce un quadro piuttosto organico dello stato del teatro italiano, e dunque bresciano, al termine dell'esperienza politica

della Cisalpina. Certo, l'interregno austro-russo aveva portato alla piena restaurazione delle istituzioni teatrali precedenti, a partire dalla ricostituzione della Reggenza accademica⁸³. Ma Pederzoli faceva chiaramente riferimento non solo al teatro del post-interregno, che pure era stato rapidamente riportato alla situazione esistente durante il Triennio repubblicano, ma cercava di abbracciare tutta l'esperienza teatrale, in primo luogo bresciana, vissuta dalla cacciata dei veneziani sino al momento della pubblicazione delle sue traduzioni, ignorando invece le vicende austro-russe, da un lato ritenendole un episodio privo di seguito, dall'altro per via dell'esilio francese, cui l'autore fu sottoposto. Il suo giudizio è quindi sì emesso a posteriori, ma riguarda nel suo complesso l'intero periodo del teatro repubblicano, di cui Pederzoli fu animatore, sebbene con le peculiarità che si sono a più riprese evidenziate.

Infine, nella generale scarsità di fonti che abbiamo rilevato circa il teatro del periodo, la testimonianza di Pederzoli risulta essere di grande valore, consentendoci di rilevare tra le righe la duplice insofferenza per un teatro che ancora stentava a mutare rispetto ai canoni del teatro tradizionale, nonché nei confronti di riforme troppo radicali e deleterie per la rilevanza sociale dello spettacolo.

81. *Ibidem* p. VII.

82. *Ibidem*, p. XI.

83. Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Civico, *Teatro Grande*, busta 7, parte c, Reggenza del Teatro.

V. CONCLUSIONE

La composizione di opere da inserire nei repertori per il nuovo teatro, primo e fondamentale passo per una rigenerazione generale degli spettacoli che soddisfacesse alle esigenze di educazione democratica del nuovo regime, ebbe a Brescia esiti assai diversi. I testi lasciatici in eredità dall'esperienza repubblicana bresciana ci restituiscono una sostanziale dicotomia tra i fautori di un teatro confacente in tutto e per tutto ai dettami dell'educazione democratica e gli esponenti di una corrente più moderata, intenzionata a conservare alcuni degli aspetti più peculiari del teatro del periodo precedente. Le due diverse impostazioni non furono solo motivo di scontro politico in seno agli organi collegiali incaricati di riformare il teatro, ma produssero – lo abbiamo visto – molteplici ed eterogenei risultati letterari. La considerazione degli uni e degli altri risulta particolarmente utile se inserita nella prospettiva generale dei movimenti democratici nell'Italia delle repubbliche napoleoniche, perché previene il rischio di guardare ai fenomeni culturali che segnarono l'agitata vita di quelle compagini politiche dandone per scontati gli esiti. La lettura delle opere teatrali e dei testi teorici di tre animatori dell'universo culturale bresciano tra governo provvisorio e Repubblica Cisalpina, arricchisce insomma il quadro storico di quel periodo dipingendolo come una grandiosa fucina di idee, talvolta contraddittorie, il cui procedere è segnato da un alto grado di sperimentazione. Si evitano così facili letture teleologiche, ponendo in luce contrasti, scontri e divergenze, in un'ottica che vuole da un lato sottolineare la vivacità dei dibattiti del periodo sul teatro, dall'altro far emergere la complessità del problema e valorizzare la varietà delle soluzioni proposte.