

## II. Repertoire – Repertorio



# «Rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia»

Da Carmagnola alle arene di Milano e Firenze: la parabola di *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano* (Antonio Fassini)

Paola Ranzini

## *I. Risorgimento e teatro: città e provincia*

Le celebrazioni dei 150 anni dell’Unità d’Italia, ormai 10 anni fa, sono stati l’occasione per una serie di nuovi studi sul teatro del Risorgimento, che forse però hanno messo in primo piano più il teatro d’opera che non il teatro risorgimentale di prosa, interessandosi in particolare ai teatri dei grandi centri. Eppure, proprio nel corso dell’Ottocento si aprono nuovi teatri nelle cittadine di provincia, molti dei quali risultano chiusi già all’inizio del Novecento. Il presente studio intende indagare un’anomalia: la programmazione nel 1848 in un teatro di provincia di un dramma legato ad eventi risorgimentali ancora in corso, proprio mentre i teatri in città come Torino, Milano, o Venezia chiudono provvisoriamente i battenti o propongono titoli non immediatamente legati alla situazione storico-politica. A questa prima particolarità se ne aggiunge poi un’altra: nel 1859 il componimento in questione verrà recuperato e in parte riscritto (il diritto d’autore a teatro, come è noto, è questione che verrà sollevata e discussa solo dopo l’unità italiana)<sup>1</sup>, questa volta per il pubblico di due grandi città, Milano e Firenze.

Studiando la programmazione al teatro di Carmagnola, cittadina nei pressi di Torino, di una *pièce* di teatro militante, nel 1848, ispirata a eventi patriottici ancora in corso, si cercherà allora di rispondere ad alcuni interrogativi: quali sono i criteri che presiedono alle scelte di programmazione di un teatro di provincia? Vi è un legame immediato con la realtà locale? A quale pubblico è destinato lo spettacolo di un teatro di provincia? Divertire o educare? Quale funzione si attribuisce un teatro di provincia negli anni cruciali del Risorgimento? Quali sono le condizioni materiali dello spettacolo?

<sup>1</sup> Sulla questione, si vedano Moise Amar, *Dei diritti degli autori di opere dell’ingegno. Studi teorico-pratici sulla legislazione italiana in rapporto colle leggi delle altre nazioni, coi trattati internazionali e colle decisioni dei magistrati italiani e stranieri*, Torino 1874; Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d’autore*, Milano 1876; Moise Amar, *Dei diritti degli artisti in Italia e all’estero*, Torino 1880; Enrico Rosmini, *Parole dell’avvocato Enrico Rosmini sulla proposta di una Società generale italiana degli autori [III Congresso drammatico nazionale]*, Milano 1881; Voce: Diritto d’autore, in *Encyclopédie dello spettacolo*, Roma 1954-1965; Irene Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell’Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma 2001.

## *II. Uno spettacolo patriottico nel 1848 a Carmagnola*

Il Teatro di Carmagnola è uno dei teatri fatti costruire nella prima metà dell’Ottocento, un teatro che non esiste più oggi. Lo si deve ad Angelo Cayre<sup>2</sup> e fu in seguito donato all’Ospizio di Carità di Carmagnola (l’Opera pia Cavalli).<sup>3</sup> L’archivio storico comunale di Carmagnola conserva un fascicolo intitolato *Teatri. Locali, rappresentazioni, sorveglianza, polizia ed affari generali relativi (dal 1759 al 1914)* che precisa dunque gli anni di attività. Proprio questa cittadina periferica e non la vicina Torino, propone, nel 1848, nell’immediatezza degli eventi, un dramma ispirato alle Cinque giornate di Milano. Sulla questione dell’esistenza e della qualità di una drammaturgia strettamente legata, anche cronologicamente, ai moti rivoluzionari e alle guerre di indipendenza attraverso cui si realizza la costruzione dell’unità italiana, ci sarebbe molto da dire. Nel numero di *Sipario* del 1961 dedicato al teatro del Risorgimento, Ferdinando Palmieri ed Ettore Caprioli hanno affermato che:

Durante il Risorgimento, un copione veramente significativo d’argomento risorgimentale il Teatro non lo espresse [...]. In compenso c’è tutta una serie di copioni più o meno scombinati, più o meno improvvisati, che lo stato d’animo patriottico lo esprimono audacemente e che la polemica per la libertà la fanno [...].<sup>4</sup>

Una ricerca più capillare mostra invero che la produzione patriottica è variegata, diversa per destinazione (rivolta a un pubblico talvolta di soli lettori, al pubblico borghese che affolla i grandi teatri delle principali città italiane o al pubblico popolare che riempie le arene estive dove si fa spettacolo di giorno), duttile nell’adozione di un genere (dramma, dramma storico, dramma in versi, commedia – di carattere o di costume –, commedia allegorica), composta da autori di fama, da esordienti o raffazzonata da capocomici e attori che non ritenevano utile firmare i copioni che portarono in scena. Il momento culminante del teatro patriottico si pone a ridosso appunto dell’Unità, tra il 1859 e il 1861.<sup>5</sup> Nel 1848 invece, le rivoluzioni popolari di Milano e Venezia, e l’esperienza della Repubblica Romana, incitano piuttosto a celebrare i martiri eroici del passato, e solo raramente ispirano direttamente taluni drammi popolari.

<sup>2</sup> Cfr. Melchiorre Pugnetti, *Notizie storiche sulla tipografia di Carmagnola*, Carmagnola 1893. Alla famiglia Cayre appartenne la tipografia di Carmagnola fino al 1785, anno in cui passò ai Barbiè.

<sup>3</sup> Si veda Raffaello Menochio, *Memorie storiche della città di Carmagnola*, Carmagnola 1890, p. 174 (rist. anastatica 1997).

<sup>4</sup> Ferdinando Palmieri/Ettore Caprioli, Editoriale: Allora, in *Sipario* 184-185, 1961 (*Il Risorgimento nel teatro*), p. 2.

<sup>5</sup> Secondo Giuseppe Deabate, autore di un breve articolo pubblicato nel 1917, il teatro italiano fu patriottico nel 1848, 1849 e nel 1859 «come lo provano i titoli stessi dei lavori rappresentati e più applauditi in quegli anni; dal *Giovanni da Procida* del Niccolini e *Siamo tutti fratelli* di Giacometti, nel ‘48, al *Troppi tardi* e ai *Garibaldini* del Ciconi, ed allo *Spartaco*, di Ippolito Tito D’Aste, nel 1859.» Giuseppe Deabate, Un teatro patriottico, in *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera*, 1º novembre 1917, pp. 922-927, qui a p. 922.

Scarsi sono i componimenti di argomento patriottico che dalle scene passarono poi ai torchi: probabilmente, la selezione si fece sul successo ottenuto a teatro, sulle qualità e sulla fama delle compagnie che li portarono in scena, sulla rinomanza dell'autore che a essi prestò la penna. È però evidente che le *pièces* cui possiamo attingere oggi non sono che una parte minima della produzione coeva dedicata alle tematiche e agli eventi risorgimentali. A tale selezione legata alla trasmissione dei testi, si deve poi aggiungere il fatto che molti altri componimenti ispirati agli eventi del Risorgimento nell'urgenza dell'attualità non giunsero mai né alle scene né, quindi, alla stampa, bloccati dalla censura.<sup>6</sup>

Tale quadro generale fa risaltare l'eccezionalità, almeno per tre aspetti, del componimento che vide la luce sul palco del teatro di Carmagnola oggetto del presente studio: contemporaneità fra materia del dramma e sua rappresentazione in teatro; passaggio, praticamente immediato, del copione dalle scene alla stampa (il testo fu pubblicato, nel medesimo anno, dalla tipografia Barbié di Carmagnola);<sup>7</sup> contesto periferico tanto rispetto al circuito dei teatri delle grandi città quanto rispetto ai centri nevralgici della storia che gli eventi di allora stavano scrivendo.

### *III. L'autore e la composizione del dramma. Argomento e personaggi*

Autore di tale componimento è Antonio Fassini, piemontese, attivo fra Torino (in tale città insegnò nel Regio Liceo Cavour), Asti e Carmagnola, dove sarebbe diventato insegnante di lettere italiane al liceo (negli anni 1879-1882 e 1883-1888).<sup>8</sup> Apparteneva con ogni probabilità a una famiglia di Carmagnola.<sup>9</sup> Possiamo quindi affermare che l'opera rappresentata nacque in seno a quella comunità cittadina cui è rivolto il messaggio, chiaro e preciso nel suo legame all'attualità degli eventi. Fassini, che sarebbe divenuto di lì a poco uno stimato professore, pubblicando, in tale veste, una serie di commenti ai classici della letteratura italiana destinati all'uso nelle scuole,<sup>10</sup> era allora molto giovane e alla sua prima prova.

<sup>6</sup> Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società*.

<sup>7</sup> Antonio Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*, Carmagnola [1848 o 1849].

<sup>8</sup> Giacomo Mantellino, *La scuola primaria e secondaria in Piemonte e particolarmente a Carmagnola dal secolo XIV alla fine del secolo XIX*, Carmagnola 1909, p. 331.

<sup>9</sup> La medesima di quel Francesco Antonio Fassini che, nel 1815, aveva pubblicato a Carmagnola, per i tipi Barbié, un *Inno a Dio pel ritorno felicissimo di S.S.R.M. Maria Teresa arciduchessa d'Austria ... negli stati di terra ferma*. Ringrazio la dottoressa Ilaria Curletti (Archivio Storico del Comune di Carmagnola) per avermi aiutata nelle ricerche riguardanti la presenza del Fassini a Carmagnola.

<sup>10</sup> Paolo Mottura/Antonio Fassini, *Trattato elementare di letteratura secondo il programma ministeriale per gli esami di magistero*, Casale 1853; Antonio Fassini, *Elogio funebre di Pio Parone recitato nella chiesa di S. Martino in Asti il 20 dicembre 1858*, Asti 1859; idem, *Dei principii generali della composizione*, Torino/Milano 1862; idem, *Libro di letture italiane con note e avvertenze ad uso de' ginnasi e de' collegi militari*, Asti 1860 (con numerose riedizioni); idem, *Libro di letture italiane con avvertenze intorno ai vari generi di componimenti*, Torino 1861 (seconda edizione); idem, *Alberto Nota e la commedia italiana nella prima metà del secolo 19. Discorso letto il 18 marzo 1872*, Torino 1872; idem, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, Torino

Il titolo del suo componimento è esplicito nel rimando all'attualità: *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*. Quanto al genere di appartenenza, esso viene definito «dramma» per affermare la libertà dalle regole dei generi codificati, ma anche per indicarne il legame con la tradizione – romantica – del dramma storico, per ribadire cioè che l'attualità può fornire materia al teatro e deve essere trattata con pari dignità e con le medesime modalità dei soggetti storici. Vi figurano personaggi di invenzione, ma anche figure storiche, che vengono evocate nei dialoghi (Pio IX, Carlo Alberto di Savoia, Josef Radetzki) o che agiscono sulle scene (il conte Carlo Borromeo). La stessa protagonista Luigia è ispirata da una figura storica: si tratta, come dichiara Fassini stesso nell'introduzione del volume a stampa, di Luigia Battistotti. Della di lei vita si conoscono le coordinate essenziali: nata a Stradella nel 1824, si trasferì a Milano dopo il matrimonio con un artigiano (un certo Sassi). Allo scoppio dell'insurrezione milanese delle Cinque giornate, la Battistotti Sassi contribuì alla costruzione delle barricate presso Porta Ticinese e partecipò ad azioni armate, fra cui l'assalto a un deposito di munizioni sul Naviglio. Dopo la fuga degli Austriaci, il Governo provvisorio di Milano la volle in prima fila per il *Te Deum* di ringraziamento nel Duomo e le assegnò una pensione annua. Il suo ritratto (se ne hanno due versioni, sovente mostrate ed esposte in occasione delle diverse celebrazioni dei 150 anni) si vendeva per le strade di Milano e fu pubblicato anche in vari periodici milanesi. Un personaggio del popolo, una donna, una patriota: è questa l'eroina che diviene degna di essere celebrata sulle scene. Una cronaca coeva, citata dallo storico Della Peruta, così ne presenta le gesta:

Fu essa la prima a formare le barricate nel suo quartiere abbattendo alberi. Strappata di mano una pistola ad un soldato, intimò ad altri cinque d'arrendersi [...]. Al Borgo di Santa Croce, vestitasi da uomo, arrestò per la prima tre guardie dell'ex polizia [...]. Fattasi conduttrice di circa cento uomini, inseguì una mano di fanti e cavallieri, e questo sotto una pioggia di palle, che dal campanile di Sant'Eustorgio cadevano sul bastione tra Porta Ticinese e S. Celso. Recatasi nel Borgo della Fontana sostenne, unita a varj Pompieri, una lunga fucilata contro i Croati colà stanziati.<sup>11</sup>

Nel farne un personaggio teatrale, Fassini aggiunge all'eroismo della donna un dato assente nella di lei biografia: la morte del marito (nel dramma chiamato Francesco) che avviene nel momento stesso della liberazione di Milano. Il dramma risulta costruito sul dilemma amore familiare – amore per la patria, dilemma che mina, nell'urgenza della storia, i protagonisti, Luigia e il marito Francesco, e cui una sola è la risposta possibile: la patria è da amarsi sopra ogni cosa, fino

[1879?]; idem, *La vita nuova di Dante Alighieri*, Roma 1882; idem, *Di alcuni pregiudizi intorno alle nostre scuole*, Torino 1887; idem, *I Sepolcri. Carme di Ugo Foscolo*. Terza edizione, Torino [1889]; idem, *Niccolò Macchiavelli nella sua vita e nelle sue opere*. Seconda edizione, Torino 1890; idem, *Poesie edite e inedite del prof. Pietro Giuria; con cenni del prof. A. Fassini intorno alla vita ed alle opere dell'autore e con documenti in zincografia*, Savona 1890.

<sup>11</sup> [Anon.], *Racconti di 200 e più testimonj oculari dei fatti delle gloriose Cinque giornate in Milano*, Milano [1868], p. 92. Cfr. anche Franco Della Peruta, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano 1992, p. 201.

all'estremo sacrificio degli affetti più cari. «O libertà, qual sacrifizio mi costi!» è la chiusa significativa del dramma, una battuta pronunciata dall'eroina Luigia sul corpo del marito Francesco, mentre la bandiera tricolore sventola ormai anche sull'ultimo baluardo austriaco, il Castello.<sup>12</sup> Nell'Introduzione aggiunta alla versione stampata del dramma, l'autore dichiara che «d'invenzione» è «il fatto privato, che voll[e] incarnare colla rivoluzione».<sup>13</sup> L'invenzione si innesta sulla verità storica degli eventi, ma è su quest'ultima che intende insistere Fassini, al punto da giustificare eventuali discrepanze con l'esigua distanza temporale dagli eventi descritti.<sup>14</sup> Fassini dichiara infatti di avere scritto il dramma «subito dopo le cinque gloriose giornate di Milano» e spiega che l'intenzione della rappresentazione di un simile componimento è di «rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».<sup>15</sup>

#### *IV. Un dramma militante?*

Le Cinque giornate di Milano (18-22 marzo 1848) rappresentano, come è noto, uno degli eventi popolari di maggiore importanza e dell'«anno dei portenti» e del Risorgimento nel suo complesso. Dopo i movimenti che portarono alla concessione di una carta costituzionale in alcuni degli stati italiani (Regno delle due Sicilie, Granducato di Toscana e Regno di Sardegna) e dopo che la ribellione toccò anche il cuore dell'impero Asburgico, i territori del Lombardo-Veneto si rivoltarono al fine di ottenere l'indipendenza dall'Austria. A Milano la ribellione portò alla proclamazione di un governo provvisorio, quindi all'intervento di Carlo Alberto re di Sardegna e, dopo la formazione di una larga coalizione cui prese parte anche il Papa Pio IX, alla prima guerra di Indipendenza.<sup>16</sup>

La prossimità temporale degli eventi in oggetto, la storicità o, almeno, la verisimiglianza storica dei personaggi, la destinazione a un pubblico di un teatro di provincia sono tutti dettagli che fanno del componimento del Fassini un dramma militante. Ma la finalità di tale militanza non deve essere fraintesa. Che l'autore

<sup>12</sup> Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 56. Scrive Cattaneo: «Il castello è un ampio quadrato; centro dell'antica fortezza, di cui Napoleone fece smantellare il poligono esterno; perlochè resta diviso dalla città per vasto spazio. Da quel ricovero, Radetzki spingeva le due braccia dell'esercito lungo la curva dei bastioni, cingendo e minacciando da quelli alti terrapieni tutta la città e separandola dalla campagna.» Carlo Cattaneo, *L'insurrezione di Milano* [1849], Nuova edizione, a cura di Marco Meriggi, Milano 2011, p. 61.

<sup>13</sup> Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [4].

<sup>14</sup> «Quando io vi posì mano, non poteva ancora avere conoscenza piena de' particolari di quella eroica rivoluzione, epperciò se la realtà storica non è in tutto conservata, spero di trovar compatimento presso il benevolo lettore». Ibid., p. [3]; Al benevolo Lettore.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Per un quadro storico, si veda Carlo Cattaneo, *L'insurrezione di Milano*, a cura di Marco Meriggi, Milano 2011; Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. 3: *La rivoluzione nazionale (1846-1849)*, Milano 1995 [1970].

vedesse nelle Cinque giornate di Milano la «più gloriosa pagina della storia moderna»,<sup>17</sup> come afferma nell'introduzione, ciò non significa che egli intendesse promuovere le tesi democratico-mazziniane quanto alla strategia da porre in atto per la conquista dell'indipendenza dagli Austriaci. Certo le barricate, i personaggi popolari e, con Luigia, le stesse donne del popolo invadono lo spazio della scena, ma il messaggio del dramma è piuttosto la dimostrazione della necessità morale dell'entrata in guerra dell'esercito piemontese per venire in aiuto del popolo milanese sofferente. Fin dall'introduzione, Fassini precisa la sua volontà «di tributare un debole omaggio di ammirazione all'eroismo Lombardo, al nostro Re ed al prode suo esercito».<sup>18</sup> Tale prospettiva è ribadita dal disegno del dramma, al cui centro è infatti lelogio dei piemontesi e di Carlo Alberto per il generoso aiuto fornito ai 'fratelli' milanesi nella lotta per la liberazione dal giogo austriaco. Tale elogio è fatto pronunciare, in modo assai significativo, dai ribelli milanesi stessi. Del resto, nell'azione del dramma, l'aiuto dei 'fratelli' piemontesi non giunge soltanto con l'invio di truppe regolari, dopo il celebre proclama di Carlo Alberto del 23 marzo: ancor prima dello scoppio della rivoluzione milanese, sudditi del buon sovrano vengono a offrire la loro vita e il loro coraggio alla causa milanese, come quel Lamberto genovese che bussa alla porta di Francesco mentre fervono in città i preparativi per la ribellione imminente, o i contingenti schierati lungo il Ticino che disertano per venire in aiuto dei Milanesi ancor prima di averne ricevuto l'ordine. La cronologia stessa delle cinque giornate risulta concentrata: l'azione del primo atto si svolge la notte del 17 marzo; l'atto secondo si apre su di una mattina, il terzo giorno dallo scoppio degli scontri (cfr. Lamberto: «son giunto a Milano solo da tre giorni»,<sup>19</sup> II.4), quindi la mattina del 21 marzo, giorno della proposta di tregua da parte di Radetzki; l'atto terzo si apre sulla mattina successiva (dunque il 22 marzo), ma in questa medesima giornata vengono fatti convergere il proclama di Carlo Alberto (che è invece del 23 marzo), l'assalto finale al castello, ultima roccaforte tenuta dagli Austriaci, e l'arrivo delle truppe piemontesi.

Dramma militante, dunque, quello del Fassini, per il suo promuovere il ruolo che il re del Piemonte aveva svolto e avrebbe dovuto svolgere nelle guerre per l'indipendenza italiana. Torniamo allora all'intento dichiarato: «rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».<sup>20</sup> Quel 'rallegrare' ci dice molto sulla funzione attribuita al teatro in una cittadina di provincia. Educare il popolo, attraverso l'esempio di un 'patrio' spettacolo. Non si tratta di divertire, ma di divertire educando. L'intento di educazione popolare con effetti che si proponevano di essere 'immediati', per così dire, risulta evidente. Il dramma era infatti destinato al pubblico di un piccolo teatro di provincia del Piemonte, formato dunque da uomini e donne i cui familiari erano o sarebbero stati chiamati a partire con i contingenti dell'esercito, e che erano sudditi di quel re, Carlo Alberto,

<sup>17</sup> Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [4].

<sup>18</sup> Ibid., pp. [3-4].

<sup>19</sup> Ibid., p. 28.

<sup>20</sup> Ibid., p. [3].

presentato quale la generosa e virtuosa spada pronta a intervenire in difesa dei popoli in rivolta contro l'oppressore straniero. Ecco in che senso si deve parlare di teatro militante: insistendo sul cerchio che racchiude produzione e fruizione entro la dimensione provinciale dell'evento, e considerando la finalità concreta e immediata della rappresentazione.

### *V. Esterni e interni, scene di massa e scene intimiste*

Ma vediamo attraverso quali immagini e con quale forza il messaggio viene trasmesso in scena, direttamente, attraverso le azioni rappresentate, o indirettamente, attraverso i dialoghi. Dopo una prima parte (Atto I e scene 1-5 dell'Atto II) in cui la rappresentazione degli eventi delle Cinque giornate di Milano è delegata al racconto all'interno dei dialoghi tra i personaggi, a partire dalla sesta scena del secondo atto l'azione si trasferisce nelle strade e nelle piazze milanesi: la scena rappresenta una «Piazza. Da una parte del Teatro si vede una barricata, dietro cui stando varii cittadini sparano colpi. Dall'altra al di dentro si odono altri colpi che si suppongono di Tedeschi – Balconi da cui le donne gettano coccarde tricolori» (II.6).<sup>21</sup> Purtroppo nel caso in esame non abbiamo tracce superstiti (né testimonianze) dell'allestimento. La descrizione accurata contenuta nelle didascalie ci fa capire come le scene tendessero a una rappresentazione realistica degli elementi chiave (le barricate, i balconi, le coccarde tricolori). Sottolineiamo però che la didascalia fa esplicito riferimento allo spazio della rappresentazione, cioè al palcoscenico («Da una parte del Teatro si vede...») ben più che descrivere il luogo della finzione rappresentata (la Piazza).

La sommossa popolare invade lo spazio scenico, presentata direttamente attraverso scene di massa. La rappresentazione in scena degli scontri fra milanesi e austriaci ricorre a modalità che divengono, nella drammaturgia coeva, veri e propri *clichés*, aventi la finalità di riassumere le azioni in immagini fortemente simboliche tali da imporsi agli spettatori: da un lato le onnipresenti bandiere e coccarde tricolori, dall'altro l'aquila 'grifagna' e la bandiera gialla e nera; da un lato la bandiera tricolore issata, dall'altro la bandiera austriaca calpestata. Un altro particolare significativo nel dispositivo di rappresentazione è che lo spettatore veda in scena i combattenti per la libertà di Milano, mentre non vede mai concretamente i nemici austriaci, la cui presenza è evocata solo dai colpi di fucile provenienti 'da dentro' (cioè fuori scena).

La finalità di educazione del popolo è presentata all'interno del dramma, *en abyme*, in una scena fondamentale in cui si rappresenta il popolo milanese, sul punto di accettare la tregua proposta da Radetzki, destinatario di due opposti discorsi pro e contro la tregua (II.7).<sup>22</sup> In tale scena, infatti, il discorso di Carlo, un milanese favorevole alla tregua, si alterna con il discorso di Francesco, il marito

<sup>21</sup> Ibid., pp. 34-35.

<sup>22</sup> Ibid., pp. 36 e sgg.

di Luigia, che afferma invece la necessità di continuare l'opposizione armata al nemico. Del popolo («Tutti») è data un'immagine assai negativa, per la facilità con cui esso si lascia persuadere dalla proposta di Radetzki, anche se poi si convince a seguire la parola e l'esempio di Francesco, il quale, con un gesto energico e fortemente simbolico, strappa e calpesta il foglio con la proposta della tregua. Tale scena<sup>23</sup> ha un sapore shakespeariano, nell'allusione alle reazioni contraddittorie e con i cambiamenti di umore repentina del popolo romano di fronte ai discorsi opposti di Bruto e, quindi, di Marco Antonio sul corpo di Cesare nella celebre scena, la seconda del terzo atto, del *Giulio Cesare*. Come è noto, in tale scena Bruto, nel Foro, convince i cittadini Romani delle ragioni dell'uccisione necessaria di Cesare da parte di chi amasse più Roma di Cesare stesso e rifiutasse ai Romani un destino di sottomissione, ma all'apparire in scena del corpo di Cesare, pianto da Antonio che tesse un elogio del defunto, il popolo cambia repentinamente parere e non vede più in Bruto un eroe liberatore, ma piuttosto un traditore e un cospiratore. L'atto II del dramma di Fassini si conclude quindi rapidamente su immagini di vittoria: mentre Borromeo informa i cittadini della richiesta di aiuto inviata ufficialmente al re del Piemonte, Luigia, vera e propria eroina delle Cinque giornate, esorta gli uomini (Lamberto, Giuseppe e Francesco) a seguirla all'assalto del castello, l'ultimo baluardo della difesa austriaca. La sua esortazione fa ricorso a ovvie contrapposizioni tradotte in immagini (tricolore *vs* aquila; libertà *vs* tirannide):

LUIGIA. Il castelletto è il solo rifugio del nemico. La bandiera tricolore sventola sul palazzo di città, sul duomo, su tutti quasi gli edifizii, e nel castelletto s'annida ancora l'aquila austriaca: noi la caceremo. [...] io voglio con questa mano piantare la santa bandiera della libertà là dove ora sventola quella della tirannide.<sup>24</sup> (II.9)

Nell'atto terzo, che si apre sulla notizia del ferimento di Francesco, l'intento pedagogico e militante del dramma è dichiarato apertamente, al punto che l'azione in scena dei personaggi fintizi o pseudo-storici lascia spazio alla pura semplice citazione di documenti, e dunque alla parola 'vera' della Storia. Il dramma si fa qui teatro documentario *ante litteram*. Nella seconda scena del terzo atto, il proclama di Carlo Alberto del 23 marzo 1848 viene riprodotto per intero mediante l'espediente della lettura che Borromeo ne fa al popolo milanese. La teatralizzazione della citazione del proclama viene effettuata grazie a un semplice espediente: la lettura viene interrotta più volte dalle grida della folla acclamante (III.2: «Tutti. Bravo! bravo! [...] Tutti. Evviva Carlo Alberto! viva l'Italia!»<sup>25</sup>), cosicché il testo del proclama risulta distribuito in diverse battute. Come si è detto, la cronologia storica degli eventi viene compressa nel dramma; così, fin dalla scena che segue quella della lettura del proclama, si rappresenta l'arrivo delle truppe piemontesi, quasi una garanzia di vittoria per i milanesi. Qui l'autore fa di nuovo ricorso a una

<sup>23</sup> Ibid., pp. 26-27.

<sup>24</sup> Ibid., p. 43.

<sup>25</sup> Ibid., p. 48.

citazione documentaria attraverso la trascrizione dei canti patriottici che Francesco sente avvicinarsi sempre più mentre in casa, ferito, riceve le cure della vecchia serva Anna (III.3).<sup>26</sup> La drammaturgia risorgimentale<sup>27</sup> ricorre spesso a tale modalità di rappresentazione, per cui la Storia non viene seguita direttamente negli spazi esterni in cui si svolge, ma piuttosto nel suo riflesso e nella sua eco che si ripercuotono in un interno ricostruito in scena (il mondo familiare dei personaggi di invenzione). A partire dalla quinta scena del terzo atto, grazie a un cambiamento di scena, l'azione si sposta però nuovamente in esterno, nelle vie di Milano, al centro degli scontri armati intorno al castello: «Si vede da una parte del Teatro il Castelletto, dalla cui sommità s'affaccia talora qualche Tedesco tirando colpi: dall'altra una mano di giovani dietro una barricata.» (III.5)<sup>28</sup> All'immagine di Luigia che issa la bandiera tricolore sul castello, fa seguito, nella scena conclusiva del dramma, la rappresentazione del suo dramma privato, con la morte di Francesco che avviene proprio nel momento in cui le truppe piemontesi giungono al castello. Tale coincidenza fra la liberazione di Milano per azione del popolo e l'arrivo delle truppe piemontesi in Milano, ottenuta grazie a una forzatura della cronologia reale degli accadimenti storici, è oltremodo significativa: la figura del martire è riscattata dall'entusiasmo patriottico dei 'fratelli'. La chiave di lettura del dramma di Fassini non è dunque da cercarsi nella celebrazione delle 'gesta' popolari nelle Cinque giornate, ma nella dimostrazione della necessità, per i sudditi di Carlo Alberto, di sostenere il loro re nell'intervento militare, presentandolo quale nobile azione in difesa della virtù degli sventurati 'fratelli' italiani sofferenti sotto il giogo degli austriaci.

## VI. Una protagonista femminile

La scelta di una donna come protagonista è eccezionale nella produzione del teatro risorgimentale, tanto più in ragione dell'estrazione sociale di tale personaggio femminile. Una simile scelta consente all'autore di introdurre come secondo filo conduttore quello dell'amore e della famiglia, che si intreccia con il tema principale della lotta per la libertà e dell'indipendenza generando un dilemma. Quanto poi alle modalità di rappresentazione di tale dilemma, il dramma risorgimentale ricorre a immagini che diverranno veri e propri *topoi*: la contrapposizione fra l'immagine della donna (nel dramma del Fassini la sposa, in altri drammi, e più frequentemente per via di una più facile ed efficace sovrapposizione metaforica, la madre) e l'immagine della patria, donna e, anzi, madre, da amare sopra ogni cosa. La prospettiva scelta è dunque quella del dilemma tragico fra vita privata e vita per la patria. Si è già accennato a come Fassini muti più di un particolare della biografia della Battistotti Sassi per trasformarla nel personaggio teatrale di

<sup>26</sup> Ibid., pp. 50 e sgg.

<sup>27</sup> La scena storica, di massa, è allora descritta da un personaggio che vede o ascolta attraverso un filtro interno/esterno (la finestra della propria dimora, popolare, borghese o nobiliare).

<sup>28</sup> Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 54.

Luigia, con la finalità di focalizzare il proprio componimento precisamente su tale dilemma. La Luigia di Fassini paga personalmente, con la perdita più grave nella sfera privata degli affetti, il prezzo di essere l'eroina delle Cinque giornate. È questa personale l'unica sconfitta di cui il dramma del Fassini rende conto. Per ragioni molto probabilmente cronologiche, la sconfitta militare di Novara non è contemplata nel dramma e l'immagine della bandiera della libertà che sventola su Milano è presentata quale il pegno di un sacrificio quanto mai amaro, in una equivalenza sommaria, che verrà sconfessata dalla Storia, fra eroismo e vittoria.

### VII. Programmazione coeva nei teatri torinesi

Mentre dunque a Carmagnola un giovane mette in scena con entusiasmo l'eroismo dei milanesi e dei 'fratelli piemontesi', i teatri della capitale sabauda non sembrano, invece, accogliere e rappresentare tanto prontamente tale fermento. Qualche eco sporadica si fa sentire nei teatri periferici (quelli a rappresentazione diurna) o dai teatri delle maschere e delle marionette. Per esempio, il 6 maggio 1848, mentre al Carignano si rappresentano commedie quali *Una moglie che si getta dalla finestra* e *Era mio figlio!*, il Circo Sales fuori Porta Palazzo annuncia: «Domani 7 corrente, alle 5 1/2 si rappresenterà (a benefizio delle famiglie povere de' contingenti) la tragedia *Francesca da Rimini*, con farsa *I Vagabondi*, con *Meneghino*. Dopo il secondo atto della tragedia verrà declamata una poesia all'Italia.»<sup>29</sup> E, mentre Felice Romani nella *Gazzetta piemontese* deploра la mancanza di opere adatte al momento cruciale «dell'Italia redenta»,<sup>30</sup> i cartelloni teatrali si aprono timidamente a soggetti storici allusivi al presente.<sup>31</sup> La produzione più diretta-

<sup>29</sup> Bianchini, Teatri d'oggi, in *Gazzetta piemontese* 114, 6 maggio 1848, p. [4]. Si tratta della tragedia del Pellico.

<sup>30</sup> Quale 'capo estensore' della *Gazzetta piemontese*, Felice Romani fin dal 1848 dedica pagine alla questione del teatro patriottico. Il 16 maggio 1848, in prima pagina, pubblica un articolo intitolato «Antonio Bazzini», in cui, esprime parole di elogio per tale violinista e auspica una rigenerazione politica dell'Italia da compiersi grazie all'attività di artisti e intellettuali: «Ora più che mai parmi venuto il tempo, che gli spiriti più eminenti d'Italia debbano concorrere insieme a qualsiasi incremento italiano [...]. Date, o poeti, date una gran cantica al Bazzini degna dei tempi, affinch'e i l'accompagni delle ispirate sue note: datela a lui [...] e il suo violino tuonerà come il bronzo fulminante sui campi di battaglia, squillerà come la campana suonante a stormo e minacciante il nemico, e avrà la voce della tromba e del timpano, e canterà il fervore della mischia, e l'inno della vittoria, e la gioia del trionfo, e la felicità dell'Italia redenta.» [Felice] R[omani], Antonio Bazzini, in *Gazzetta piemontese* 121, 16 maggio 1848, p. [1].

<sup>31</sup> A Torino, fra il 20 e il 27 maggio 1848, vanno in scena *I Lombardi alla prima crociata* (Giuseppe Verdi), *La zingarella ovvero l'indipendenza d'America nel 1775* (anonimo) e *Beatrice di Tenda* (Vincenzo Bellini), rispettivamente al Teatro Nazionale, al Teatro Carignano e al Teatro D'Angennes. Dal 3 giugno al Carignano va in scena *Giovanni da Procida ovvero il Vespro Siciliano* di Giovanni Battista Niccolini, quindi, sempre al Carignano, *Il trionfo della Lega Lombarda* «produzione nuovissima di scrittore italiano», mentre il ballo grande rappresentato al Gerbino dal 21 giugno celebra *La disfatta di Federigo Barbarossa a Legnano*. Il 22 luglio al Teatro Carignano la compagnia drammatica reale sarda rappresenta *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, mentre al Teatro Nazionale, la compagnia drammatica lombarda Alamanno Morelli diretta da Francesco Augusto Bon rappresenta tre produzioni «nuovissime» il cui soggetto è

mente legata ai temi patriottici e agli eventi della svolta quarantottesca è la rappresentazione di un'opera al teatro Gerbino, a partire dal 12 luglio 1848 (fino al 20 luglio)<sup>32</sup> intitolata: *Le cinque gloriose giornate di Milano*. Tale opera, come si apprende dal periodico *La Fama*, viene presentata dalla compagnia melodrammatica che, nella primavera 1848, si era esibita ad Asti e di cui fanno parte il tenore Francesco Muggiò e la primadonna Adelaide Ramaccini,<sup>33</sup> ma, purtroppo, è tutto quello che è possibile sapere di essa. Sempre al Teatro Gerbino, negli ultimi mesi dell'anno dei portenti, la compagnia drammatica diretta da Mancini rappresenta alcuni titoli ispirati direttamente all'attualità politica: *Un episodio della guerra d'Italia, ovvero i profughi Lombardi in Torino nell'agosto 1848*<sup>34</sup> e *La caduta di Messina nel settembre 1848*<sup>35</sup> annunciato nel trafiletto quotidiano dedicato agli spettacoli del giorno («Teatri d'oggi») della *Gazzetta piemontese* quale «dramma in 4 parti, nuovissimo, del sig. Federico Garelli torinese», rappresentato il 23 novembre 1848:<sup>36</sup> un soggetto immediatamente ripreso anche dal teatro di marionette.<sup>37</sup> Nelle cronache pubblicate nella *Gazzetta piemontese*, con il titolo «Drammatica», in prima e seconda pagina, in appendice, Felice Romani si sofferma talvolta sul teatro patriottico ma sulla base di edizioni a stampa, poiché raramente tali componimenti sono messi in scena a Torino.<sup>38</sup> Nel marzo 1849, solo il teatro delle

preso da passate congiure o sommosse: *La congiura di Fiesco in Genova*, dramma novissimo (il 15 settembre), *Una rivoluzione di Bologna nel 1527*, dramma nuovissimo (il 22 ottobre), *Masaniello*, produzione nuovissima di Giovanni Sabbatini modenese (l'11 novembre). La compagnia lombarda diretta da Francesco Augusto Bon, il 16 dicembre del medesimo anno, rappresenta al Teatro Carignano un altro soggetto storico legato a eventi rivoluzionari: *Napoli nel 1798 al 99 ovvero la Corte e la Repubblica*, dramma storico politico nuovissimo del sig. Pietro Corelli.

<sup>32</sup> Dalla rubrica «Teatri oggi» della *Gazzetta piemontese* si apprende che tale opera fu in cartellone il 12 luglio, il 13 luglio, il 15 luglio, quindi il 17, il 19 e il 20 luglio. Ognuna delle recite al Gerbino fu seguita, come annunciato nel quotidiano, dal balletto *La finta sonnambula*.

<sup>33</sup> «Asti. Spettacolo di Opera per la primavera imminente: prima donna assoluta Adelaide Ramaccini, comprimaria Amalia Malugani, primo tenore assoluto Francesco Muggiò, altro tenore Gabetti, primo basso cantante assoluto Antonio Del Vivo. Ballo: Compositore Antonio Regini, primi ballerini danzanti David Costa e Rachele Terni, primi mimi Teresa Bini e Francesco Villa, quattro coppie di secondi ballerini, ecc.» [Anon.], Teatri, Spettacoli e Concerti, in *La Fama* 8/32, 20 aprile 1848, p. 120.

<sup>34</sup> Cfr. *Gazzetta piemontese* (a partire dal 17 ottobre). Il mese prima (dal 19 settembre), il medesimo dramma era stato già rappresentato al Circo Sales dalla Compagnia drammatica Capella.

<sup>35</sup> Il testo non risulta essere stato pubblicato.

<sup>36</sup> La produzione presentata, sempre al Gerbino, dalla compagnia Mancini il 12 dicembre 1848 celebra, invece, un fatto del passato allusivo al presente: *Balilla, ovvero la cacciata dei tedeschi da Genova nel 1746*, «produzione nuovissima del sig. A[lessandro] Galleano».

<sup>37</sup> Dal 20 dicembre, al San Martiniano: Gianduja marionette: *I martiri della Sicilia, col bombardamento di Messina*.

<sup>38</sup> Si veda per esempio nel numero dell'8 marzo 1849, la recensione dedicata a «*Guido di Biandrate ossia la lega lombarda contro gli austriaci*, tragedia pubblicata dal prof. Fortunato Tartaglia a beneficio dell'eroica Venezia, Pinerolo, tipi di Gius. Lobetti-Bodoni, 1849», un componimento che Felice Romani giudica pessimo, ma di cui loda appunto l'intento politico dichiarato nella prefazione d'autore: «ravvicinare alla grand'epoca antica la non men grande epoca presente». Così, nel numero del 17 marzo 1849, il medesimo critico elogia la rappresentazione al Teatro d'Angennes del *Bruto secondo* alfieriano, precisando che la programmazione teatrale «poiché

marijuana celebra le vittorie dell'esercito piemontese nella guerra ancora in corso («al San Martiniano [...] si recita colle Marionette, con nuovo ballo *La vittoria di Goito* avvenuta l'8 aprile 1848»), del resto ormai prossima alla fine disastrosa.<sup>39</sup> Dopo la sconfitta alla battaglia di Novara (23 marzo 1849) che conduce all'armistizio e all'abdicazione di Carlo Alberto (26 marzo 1849),<sup>40</sup> i teatri della capitale chiudono e alla successiva riapertura (domenica 8 aprile) ripropongono opere lontane dall'attualità politica (con l'eccezione del teatro di marionette al San Martiniano che osa ancora presentare *La vittoria di Goito*).

Questo rapido confronto fra la programmazione esitante dei teatri della capitale sabauda e la messa in scena del dramma del Fassini, a ridosso degli eventi che ne costituiscono la materia, in un teatro di provincia, può condurre a formulare l'ipotesi di un diverso funzionamento della censura tra centro e periferia, ma soprattutto pone in luce il saldo legame esistente fra la comunità cittadina della provincia e il suo teatro, con la conseguente attribuzione di una finalità pedagogica più immediata. Il dramma del Fassini, al di là del valore letterario (non siamo certo di fronte a un capolavoro ignoto da riscoprire), con la sua dichiarata intenzione di «allegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia»,<sup>41</sup> è da annoverare fra le *pièces* che tentano di colmare quello che appariva un vero e proprio difetto del teatro prorisorgimentale: l'assenza di un teatro educatore e popolare.

### VIII. Teatro popolare e teatro educatore

Eppure, che il teatro dovesse farsi carico dell'istruzione del popolo in un frangente storico così delicato era opinione assai diffusa, formulata tanto dagli uomini di teatro quanto dagli anonimi redattori dei periodici popolari. Si ricordi che, in esilio a Parigi, Gustavo Modena<sup>42</sup> nel 1836 scrive e pubblica nel giornale parigino *L'Italiano* il suo celebre manifesto *Teatro educatore*, in cui, dopo avere lamentato la povertà del teatro italiano che copia quello francese, osserva come il «teatro educatore», di soggetto storico e fondato però sui sentimenti, manchi ad entrambe le nazioni.<sup>43</sup> Nel fatidico 1848, il fiorentino *Giornaletto pei Popolani*,

i tempi finalmente il consentono, dev'ella prescegliere que' drammi che sono capaci di risvegliare negli animi le scintille delle antiche virtù». ([Felice] R[omani], Teatri, in *Gazzetta piemontese*, 17 marzo 1849, p. 2).

<sup>39</sup> *Gazzetta piemontese*, 15 marzo 1849.

<sup>40</sup> La *Gazzetta piemontese* del 30 marzo 1849 pubblica il testo in francese dell'armistizio.

<sup>41</sup> Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [3].

<sup>42</sup> Sull'attore e capocomico mazziniano Gustavo Modena, si veda Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma 1971. Lo studioso paragona il contributo di Gustavo Modena all'arte drammatica a quello di Giuseppe Verdi al melodramma: «Ambedue sentirono con urgenza il compito di legare l'arte alla nazione e al popolo italiano». Ibid., p. 60.

<sup>43</sup> Gustavo Modena, Teatro educatore, in *L'Italiano*, 31 ottobre 1836, p. 258, edizione moderna in Gustavo Modena, *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma 1957, pp. 244-254.

nel numero di gennaio, in un articolo significativamente intitolato *I teatri a pochi soldi*, passando in rivista gli spettacoli proposti nella stagione del Carnevale dai teatri a frequentazione popolare, scrive:

Ragioniamo anche noi dei frutti del Carnevale. E prima fermiamoci in Borgognissanti o sulla Piazzavecchia. Della Pergola e dei teatri di mezzo, se pure oseremo parlarne, lo faremo con più comodo un'altra volta. Il Borgo e la Piazza [...] sono rimasti ora i soli teatri che aprano la loro porta a chi non vuole spendere più di sei soldi e otto per la commedia, e a chi si coccola le *stenterellate*, le *azioni spettacolose*, le *opere musicali* messe in *burletta*.

Mentre da tutti e per tutto si brama che sia provveduto alla educazione e alla istruzione dei braccianti; non va dimenticato che anche il teatro [...] è scuola, importantissima scuola di costumi. [...]

Il teatro spicciolo non doveva già essere abbandonato mai a scrittori drammatici inetti, scimuniti, spropositati, sanguinarj, osceni. Peggio sarebbe se lo stesso avvenisse ora che anche la censura drammatica è più libera, ora che è più facile provvedere anche col teatro alla suprema necessità d'infondere nella moltitudine sentimenti patriottici, verità politiche, virtù cittadine, precetti civili. [...]

Se non è possibile che nei teatri a buon mercato si vedano attori [...] di primo o di secondo ordine, si faccia almeno provvista di componimenti che dilettino, educhino, istruiscano l'uditore, invece di baloccarlo con scempiaggini, di depravarlo con immondezze, di guastarne il criterio con i pregiudizi. [...]

Vadano i giovani scrittori [...]. E li move la carità patria, e li move lo zelo per la educazione del popolo a provvedere col loro ingegno, che il teatro non sia depravatore del suo criterio e del suo costume!<sup>44</sup>

Insomma, proprio i teatri di provincia e i teatri popolari dovevano (e forse potevano) promuovere l'educazione popolare attraverso la rappresentazione di eventi legati all'attualità politica e alla storia recente. Gli storici del teatro hanno fin qui studiato la presenza dei componimenti di soggetto risorgimentale nei repertori dei teatri delle principali città e il risultato un po' deludente di tale produzione è commisurata a tali repertori. Lo studio di tale fenomeno attraverso i repertori dei teatri di provincia potrebbe dare risultati diversi e ribadire le conclusioni che si possono trarre dall'esperienza di Carmagnola con il dramma di Fassini, ad avvalorare l'impressione di un legame più necessitante fra teatro e immediata istruzione del popolo.

#### *IX. Ripresa del dramma di Fassini nel 1859. Dalla periferia al centro: un cambiamento di prospettiva?*

Ma la frontiera teatro di provincia-teatro di città non è impermeabile: a dimostrarlo è proprio la circolazione del copione di Fassini, probabilmente grazie alla stampa del testo, visto che è difficile ipotizzare una circolazione degli attori che recitarono a Carmagnola nel 1848, dato che quasi certamente essi non appartenevano a compagnie professionalistiche, ma erano legate, proprio come l'autore del

<sup>44</sup> [Anon.], I teatri a pochi soldi, in *Giornalotto pei Popolani* 1/10, 8 gennaio 1848, pp. 1-2, cit. in *I Periodici popolari del Risorgimento*, a cura di Dina Bertoni Jovine, Milano 1959, pp. 481-484.

dramma stesso, al contesto locale. Nel 1859, di fronte a eventi che facevano sperare come ormai imminente il raggiungimento dell'indipendenza, le opere patriottiche tornavano di attualità. In tale contesto il dramma di Fassini del 1848 rinasce a nuova vita, arricchito di una seconda parte dedicata ai nuovi fatti, cioè alla seconda guerra di indipendenza. Per la verità il suo titolo appare mutato: *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*. Il nome dell'autore del componimento originale è tacito, secondo una pratica teatrale del tutto consueta: quella dell'appropriazione, da parte di una compagnia di comici, di un copione altrui. Il nuovo dramma, annunciato come anonimo, è rappresentato a partire dal 28 agosto 1859 (con due repliche, il 29 e 31 agosto) all'arena Valletta di Porta Ticinese a Milano, all'aperto e alla luce del giorno, al di fuori dunque dal circuito dei teatri tradizionali, da una compagnia poco nota (Branca).<sup>45</sup> Nel 1860 (6, 7 e 8 maggio), il dramma viene rappresentato, ancora a Milano, questa volta al teatro della Commenda, da una compagnia un po' più nota (Asti e Prina).<sup>46</sup> Grazie alle nuove rappresentazioni, che mostrano la traiettoria seguita dal componimento, e cioè da un allestimento in provincia (nel 1848 a Carmagnola) a un allestimento periferico (arena, spettacolo diurno, destinato a un pubblico popolare) in Milano nel 1859, quindi in un teatro milanese nel 1860, il testo a stampa, nella nuova forma, appare nel 1861 per i tipi dell'editore milanese Luigi Cioffi.<sup>47</sup> Proprio grazie all'edizione milanese, la *pièce* può allora avere una circolazione ampia: il 5 giugno 1861 essa viene rappresentata a Firenze all'Arena Goldoni e per l'occasione, come riporta il quotidiano *La Nazione*, viene annunciata come «Commedia nuovissima».<sup>48</sup> Il dramma che circola come componimento affatto nuovo è, in realtà, nella prima parte («Epoca I.») una trascrizione quasi battuta per battuta del dramma di Antonio Fassini *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*, più precisamente dai dialoghi della scena 5 dell'Atto secondo che introducono alla sollevazione di piazza della scena 6 (da cui sono riprese precisamente le didascalie) alla fine del dramma originale.<sup>49</sup> Il pubblico è mutato, l'intento anche, dato che non si tratta più di un'a-

<sup>45</sup> Per una ricostruzione esaustiva del repertorio dei teatri milanesi per il periodo 1805-1861, si veda Paolo Bosisio/Alberto Bentoglio/Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità: 1805-1861*, Roma 2010, e specialmente il CD-rom allegato.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> [Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859. Dramma storico diviso in 2 epochhe e cinque atti*, Milano 1861. Il testo venne quindi pubblicato nel 1961, in occasione delle celebrazioni del centenario dell'unità italiana, nel numero monografico di *Sipario (Il Risorgimento nel teatro)*, con il titolo «Milano nel 1848 e Milano nel 1859. Dramma storico diviso in due epochhe e cinque atti di anonimo» (pp. 42-49), senza che i curatori diano informazioni sulla sua genesi. Affermando che si tratti di un «documento di una certa visione del Risorgimento verosimilmente diffusa nei primordi del Regno», essi dichiarano infatti: «ignoriamo se sia stato rappresentato, e con quale esito». Ibid., p. 41.

<sup>48</sup> Annuncio, in *La Nazione* 3/156, 5 giugno 1861, p. 4.

<sup>49</sup> Le poche varianti riguardano tutte minime questioni di forma. Del resto, la materia delle scene precedenti che non viene trascritta nel nuovo dramma anonimo (e cioè l'Atto I e le prime cinque scene dell'Atto II del dramma di Fassini) appare parzialmente ripresa in alcune parti del nuovo dramma. Nella prima scena della nuova versione del dramma, vi è l'introduzione di alcuni dettagli, aventi la funzione di adattare il dialogo a quella che è divenuta la scena di apertura del

zione volta all’istruzione popolare e avente una finalità pratica immediata, ma né l’anonimo drammaturgo né le compagnie che la riprendono nei teatri cittadini sembrano preoccuparsene, visto che la prospettiva politica nella presentazione non cambia, pur essendo venuta meno l’esigenza di spiegare le ragioni di inviare contingenti piemontesi in appoggio ai milanesi. La parte aggiunta («*Epoca II.*»), che riguarda i fatti del 1859 (seconda guerra di Indipendenza), fu composta prima del 28 agosto 1859 (data della prima rappresentazione all’arena Valletta), ma l’azione si ferma alla battaglia di Magenta (4 giugno 1859) e agli austriaci che abbandonano Milano il giorno dopo.<sup>50</sup> Questo fa supporre che la parte nuova sia stata composta prima del trattato di Villafranca (11 luglio), oppure si deve pensare che la decisione di fare terminare l’azione con la liberazione di Milano corrispondesse alla volontà di creare un efficace parallelismo *Epoca Prima/Epoca Seconda*.<sup>51</sup> Il dramma termina infatti su una nuova liberazione, che è presentata come non più effimera perché fondata su nuove condizioni: la diplomazia di Cavour, l’azione di Garibaldi e l’alleanza con i Francesi:

*Odoar[do].* Finalmente siamo riusciti. – La nostra terra è libera, e questa volta speriamo che la [sic!] sarà per sempre.

*Conte.* Sì, perchè un grand'uomo l'ha ideata, il braccio di un eroe la sostiene, il popolo la vuole, una grande nazione a noi alleata la protegge e la difende, con queste basi non si può fare a meno di fruire la tanto sospirata Libertà! – Viva Milano!

*Tutti.* Evviva!<sup>52</sup>

L’ironia della storia fece sì che tali parole venissero pronunciate in scena dopo il trattato di Villafranca, facendole risuonare come una giustificazione della decisione di Napoleone III.

## X. Conclusione

La parabola della composizione di Fassini, nata in un preciso contesto, mostra come i teatri di provincia svolgessero anzitutto una funzione di educazione e di formazione dell’opinione pubblica. Tale funzione è meno evidente quando il medesimo componimento, essendo venute meno l’urgenza degli eventi e l’immediata e pratica finalità di convincere gli spettatori quanto alla necessità di fornire

---

dramma. Per esempio, «*Luigia prima ne dava l’esempio*» (Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 32) diviene: «*Luigia, la tua prode moglie, prima ne dava l’esempio*» ([Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*, pp. 5-6), il che consente di presentare il personaggio, non ancora apparso in scena.

<sup>50</sup> Nessun cenno, dunque, alle battaglie decisive di Solferino e San Martino (24 giugno).

<sup>51</sup> L’*Epoca prima* si conclude con la liberazione di Milano del 1848, l’azione della seconda inizia nei primi mesi del 1859, con Milano sotto il dominio austriaco. Gli eventi che hanno fatto precipitare la situazione non sono rappresentati e, pur nella frattura temporale, la continuità dell’azione è assicurata dalla presenza degli stessi personaggi. Luigia, l’eroina-sposa del 1848 diviene, nell’*Epoca seconda*, una madre inquieta. Protagonista della nuova parte è il figlio Odoardo e il nuovo dilemma è fra l’amore della patria e l’amore per la propria madre.

<sup>52</sup> [Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*, p. 43.

contingenti di volontari all'esercito piemontese, viene presentato al pubblico milanese e fiorentino. Rappresentato all'Arena Valletta di Porta Ticinese alla fine di agosto del 1859, il dramma conserva una destinazione popolare e un legame con l'attualità grazie alla parte aggiunta. Poi però il suo senso suona come celebrazione, peraltro sconfessata dagli eventi recenti.

La vicenda di questo dramma e della sua riscrittura evidenzia la necessità di studiare i repertori dei teatri di provincia di quegli anni, al fine di verificare se la vicinanza fra l'autore e il suo pubblico, stretti in un patto di educazione come istruzione immediata che ispira un'azione politica, è riscontrabile anche nelle scelte di altri teatri di provincia. Per Carmagnola, purtroppo, non abbiamo documenti sullo spettacolo nella sua materialità (scene, costumi, ecc.). Altri teatri di provincia potrebbero fornire questo importante anello mancante consentendoci di guardare alle creazioni appartenenti a tale tipologia nel loro complesso, quindi nel loro valore teatrale, correggendo il giudizio riduttivo, e fondato sul solo valore letterario, che le considera alla stregua di copioni più o meno scombinati e improvvisati, sovente anonimi.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Cfr. sopra, nota 4.