



Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Filologia moderna

SCUOLA DI DOTTORATO «*HUMANAE LITTERAE*»

DOTTORATO IN

STORIA DELLA LINGUA E DELLA LETTERATURA ITALIANA

*Ferravilla autore,
Ferravilla attore.*

*La parola di Edoardo Ferravilla
tra oralità e drammaturgia*

Tesi dottorale di
Andrea Sciuto
Matr. R08875

Tutor
Ch.mo prof. Martino Marazzi

Coordinatore
Ch.mo prof. Francesco Spera

Indice generale

Premessa	1
I. Vita e opere di Ferravilla	
I.1. Vita	11
I.1.1. Ferravilla capocomico, Ferravilla autore	31
I.2. Opere	
I.2.1. Il problema del canone	33
I.2.2. Opere di Edoardo Ferravilla	
I.2.2.1. <i>Vun che v`a e l'alter che ven</i>	49
I.2.2.2. <i>La vendetta d'ona serva</i>	51
I.2.2.3. <i>On agent teatral</i>	53
I.2.2.4. <i>El sur Pedrin in quarella</i>	56
I.2.2.5. <i>El sur Pedrin ai bagn</i>	61
I.2.2.6. <i>El sur Pedrin in conversazion</i>	65
I.2.2.7. <i>Don Baldassar</i>	67
I.2.2.8. <i>Un brus democratich</i>	69
I.2.2.9. <i>La class di asen (rimando)</i>	72
I.2.2.10. <i>Massinelli in vacanza</i>	73
I.2.2.11. <i>L'amis del papà</i>	77
I.2.2.12. <i>I foghett d'on cereghett</i>	86
I.2.2.13. <i>La luna de mel del sur Pancrazi</i>	89
I.2.2.14. <i>Ona lezion a gratis</i>	91

I.2.2.15. <i>I prodezz del Tecoppa</i>	94
I.2.2.16. <i>La caccia del scior Brugnell</i> (rimando)	96
I.2.2.17. <i>La compiacenza del sur Cont; La sura Clarin</i>	97
I.2.3. Opere di dubbia attribuzione	
I.2.3.1. <i>Martin e Zibetta</i>	97
I.2.3.2. <i>I difett del sur Tapa</i>	97
I.2.3.3. <i>L'opera del maester Pastizza</i>	100
I.2.3.4. <i>On spos per rid</i>	104
I.2.3.5. <i>Pomarella e Pertevani</i>	107
I.2.4. Opere scritte a quattro mani	
I.2.4.1. <i>El dottor di donn</i> , di G.F.	110
I.2.4.2. <i>Tecoppa & C.</i> , di E. Ferravilla e Carlo Rota	116
I.2.4.3. <i>El Lucchett (de cadenass)</i> , di G.F.; <i>La famiglia Porretti: commedia in tre atti</i> , di G.F.; <i>El sur cont Castegna</i> , di G.F.; <i>I trii fradei</i> , di G.F.	120
II. Sul personaggio ferravilliano	
II.1. Il personaggio ferravilliano come esperimento metateatrale	121
II.2. Galleria dei personaggi	135
II.2.1. Sur Pedrin	138
II.2.2. Gigione	143
II.2.3. Maestro Pastizza	144
II.2.4. Massinelli	150

II.2.5. Sur Panera	154
II.2.6. Zio Camola	159
II.2.7. El sindech	161
II.2.8. Il vecchio della Scena a soggetto	163
II.2.9. Tapa	168
II.2.10. Tecoppa	169
II.2.11. Tobiselli	187
II.3. Il ruolo e la maschera	187
III. Due opere a confronto	201
III.1. <i>La class di asen</i>	201
III.1.1. Trama e struttura	204
III.1.2. Spazio e tempo	206
III.1.3. Personaggi	207
III.1.4. Punti di vista	210
III.1.5. Genere	212
III.1.6. Temi	214
III.1.7. Fortuna	224
III.2. <i>La caccia del scior Brugnell</i>	230
III.2.1. Trama e struttura	231
III.2.2. Spazio e tempo	239
III.2.3. Personaggi	240
III.2.4. Punti di vista	241
III.2.5. Genere	242
III.2.6. Temi	243
III.2.7. Fortuna	249

IV. Modernità e no	253
IV.1. L'innovazione nel contenuto	255
IV.2. L'innovazione formale	274
IV.3. L'innovazione nelle modalità esecutive	
IV.3.1. Sul piano della messinscena	284
IV.3.2. Sul piano della recitazione	294
IV.3.3. Tra messinscena e contenuto	302
IV.3.4. Ancora sulle modalità esecutive: la questione del grande attore e del mattatore	306
V. La lingua di Edoardo Ferravilla	
V.1. La questione della lingua e il teatro milanese	323
V.1.1. La lingua e il dialetto nella letteratura milanese	324
V.1.2. La lingua e il dialetto in teatro	337
V.2. La lingua di due opere di Ferravilla	
V.2.1. La lingua della <i>Class di asen</i>	354
V.2.2. La lingua della <i>Caccia del scior Brugnell</i>	360
V.3. Alcune questioni critico-linguistiche	
V.3.1. Trascuratezza	363
V.3.2. Oralità, dialogicità, convenzionalità	366
V.3.3. Plurilinguismo	379
V.3.4. Comico del significato e del significante	389

V.3.5. Forza illocutoria del testo teatrale	393
V.4. Testi nel testo. Tipologie testuali ricorrenti	
V.4.1. Componenti poetici	403
V.4.2. Lettere d'amore	414
V.4.3. Due discorsi elettorali di Tecoppa	417
Conclusioni	427
Ringraziamenti	430
Appendice. Ferravilla e alcuni intellettuali e personalità dell'Otto e Novecento.	433
1. Giuseppe Verdi	435
2. Amilcare Ponchielli	437
3. Giosue Carducci	438
4. Giovanni Verga	438
5. Arrigo Boito	439
6. Mario Rapisardi	440
7. Edmondo De Amicis	441
8. Achille Giovanni Cagna	442
9. Contessa Lara	443
10. Filippo Turati	443
11. Giacomo Puccini	444
12. Italo Svevo	445
13. Gabriele D'Annunzio	446
14. Giovanni Tebaldini	447
15. Gaetano Salvemini	448

16. Alfredo Bottai	449
17. Paolo Buzzi	450
18. Filippo Tommaso Marinetti	451
19. Tom Antongini	451
20. Umberto Saba	452
21. Franz Kafka	454
22. Benito Mussolini	455
23. Guido Gozzano	457
24. Marino Moretti	458
25. Delio Tessa	459
26. Piero Calamandrei	460
27. Alberto Savinio	460
28. Antonio Gramsci	461
29. Carlo Emilio Gadda	461
30. Camilla Cederna	462
31. Albino Luciani	463
32. Gianrico Tedeschi - Giovannino Guareschi	463
33. Angelo Casè	464
Il Tecoppa sbagliato	465
Bibliografia	469
1. Bibliografia primaria	
1.1. Opere di Edoardo Ferravilla	470
1.2. Opere attribuite ad Edoardo Ferravilla	472

1.3. Opere scritte da Edoardo Ferravilla in collaborazione con altri autori	473
1.4. Opere di altri autori dell'orbita del Teatro Milanese	474
1.5. Opere di altri autori	477
2. Bibliografia secondaria su Edoardo Ferravilla	
2.1. Memorialistica	480
2.2. Monografie	481
2.3. Bibliografia secondaria a carattere non monografico	484
3. Altra letteratura secondaria citata	
3.1. Memorialistica	489
3.2. Monografie, opere generali	490
3.3. Bibliografia secondaria a carattere non monografico	496
4. Repertori, dizionari, enciclopedie	502
5. Risorse e fonti su media diversi	
5.1. Discografia	504
5.2. Filmografia	506
5.3. Sitografia	507
5.4. Cartellonistica	507
5.5. Spartiti musicali	508
5.6. Fonti iconografiche	508

Premessa

Oggetto della presente ricerca è l'attività drammaturgica di Edoardo Ferravilla, commediografo milanese del secolo XIX (1846-1915).

Supponendo di dover giustificare questa definizione, cominciamo dal secolo: Ferravilla è morto nel 1915. Potrebbe a pieno titolo essere un autore del XX secolo. In fondo non abbiamo mai avuto remore nel qualificare come personaggi novecenteschi Scipio Slataper e Renato Serra. O, se proprio non si vuole arrivare a «novecentesco», si potrebbe adottare una di quelle definizioni del tipo «operante a cavallo tra i due secoli» – come abitualmente si fa per Luigi Capuana o Jarro.¹

Tuttavia, bisogna osservare che Ferravilla si ritirò praticamente dall'attività teatrale nel 1902. E questo fa di un uomo che ha esordito nel 1869, senza alcun dubbio, un uomo dell'Ottocento. Se nei primi anni del '900 Ferravilla appare sulle scene sempre più di rado, nel 1914 si cimenta però con uno strumento nuovo: il cinema – proprio negli stessi anni in cui un esperimento simile, con ben più seri risultati e in un'operazione che assumerà in seguito portata molto più ampia, è avviato da un altro grande commediografo dialettale, Nino

1. Pseudonimo del critico e scrittore Giulio Piccini (1849-1915). Tutti e quattro i personaggi citati sono, appunto, morti nel 1915.

Martoglio.²

Veniamo così alla questione del 'commediografo': questo lavoro non intende riferirsi genericamente all'attività di Ferravilla come attore; nasce da un progetto di storia della letteratura. Ebbene, nelle storie del teatro in genere Ferravilla si trova all'interno di un capitolo dedicato al «grande attore», ai «mattatori», e simili. Così, per esempio nella *Storia del teatro moderno e contemporaneo* Einaudi e nella *Storia Universale del teatro drammatico* di Vito Pandolfi.³

Pochi i riferimenti, invece, nelle storie letterarie:

Ferravilla, poi, ci ha lasciato dei testi che più che mai sono inscindibili dalla

2. I primi esperimenti di Martoglio alla macchina da presa, infatti, risalgono agli anni 1913-15. Sull'argomento si può vedere la fondamentale ricerca di S. Zappulla Muscarà, E. Zappulla, *Martoglio cineasta*, Roma, Editalia, 1995. Sulle apparizioni cinematografiche di attori comici dialettali, si sofferma Sergio Raffaelli, *Il dialetto nel cinema in Italia (1896-1983)*, «Rivista italiana di dialettologia», 7 (1983), pp. 13-96, ora capitolo II di Id., *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 45-144, con il titolo *Il dialetto nel cinema*.

3. Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in Aa.Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo* dir. da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 611-675. V. Pandolfi, «Il grande attore italiano», in *Storia universale del teatro drammatico*, II, Torino, Utet, 1964, pp. 345-381.

sua recitazione nel loro impasto di bonaria comicità.⁴

Anche gli studi più brevi si sono in genere concentrati su Ferravilla attore. Così, per non citarne che due, quello di Cesare Levi su «Nuova Antologia», che instaura il confronto tra Ferravilla ed Ermete Novelli, e quello di Camilla Guaita in una raccolta di *Filosofie sull'attore*.⁵

D'altro canto, la vulgata su Ferravilla recita:

Primattore dal 1876, F. recitò sempre in dialetto milanese, portando sulle scene per lo più testi propri che, privi di un autonomo valore letterario, rappresentano tuttavia eccellenti occasioni per le battute e i lazzi dei suoi personaggi.⁶

E, più in generale, sul teatro di quell'epoca:

4. Giorgio Pullini, *Il teatro fra verismo e intimismo*, in Armando Balduino (a c. di), *Storia letteraria d'Italia*, Padova, Piccin, 1997, vol. X, t. 3, pp. 2294-2380; citaz. da p. 2335.

5. C. Levi, *Ermete Novelli*, in «Nuova Antologia», serie VI, CCIII (1919), pp. 125-134; C. Guaita, *Edoardo Ferravilla e la scena dialettale milanese*, in Katia L. Angioletti (a c. di), *Filosofie sull'attore*, Milano, L.E.D., 2010, pp. 33-49.

6. *Enciclopedia dello spettacolo*, direttore Piero Gelli, Milano, Garzanti, 1997², s.v. *Edoardo Ferravilla*. Naturalmente, in una tesi non andrebbero inserite fonti enciclopediche. Ma in sede di introduzione l'operazione è necessaria per mettere a fuoco la percezione dello stato dell'arte in una fonte non specialistica.

La sorte di una drammaturgia in questa direzione [i.e. *che rifletta la vita quotidiana*] è legata in modo decisivo alla personalità e diciamo pure ai capricci di attori dialettali, che avevano bisogno di testi per affermarsi, ma appena ne erano in grado li modellavano e ne componevano per proprio conto, incuranti degli autori, in quanto sapevano che il loro successo pratico era legato assai più all'esprimersi della loro arte di attore in qualsiasi forma, che al significato e all'importanza del loro repertorio.⁷

Resterebbe da discutere se davvero sia fatto così disdicevole che gli attori «modellino» e «compongano» per proprio conto i testi, e se davvero «l'esprimersi della loro arte» debba contrapporsi al «significato» piuttosto che arricchirlo. Ma concentriamoci su un altro aspetto.

Questa storia, al lettore moderno, non suona del tutto nuova. Un attore che scrive da solo i suoi testi, lavorando sul dialetto. Dedicandosi a una feroce satira di costume. A Milano. E i critici che non lo prendono sul serio come autore.

Per anni hanno fatto di tutto, con articoli, saggi, dedicandomi perfino grossi volumi (vedi Puppa e Binni), per convincermi, per farmi capire che io mi salvo e cado in piedi come teatrante non grazie alle mie qualità di scrittore di

7. V. Pandolfi, *Cronache della scena moderna nei sec. XIX e XX*, in *cit.*, II, pp. 383-746: p. 561 – la citazione è tratta da un paragrafo significativamente intitolato «Regionalismo e universalismo in Italia».

testi teatrali, ma grazie alle mie straordinarie doti di attore... di istrione. Io ho resistito, ma alla fine ho dovuto farmene una ragione e cedere. Sì, è vero, mi sono ormai convinto: ecco davanti a voi uno dei più prestigiosi attori che esistano al mondo. (...) Io scrivo che è uno schifo, ma poi so porgere la schifezza con tal istrionismo e talento, che la rovescio. Sono un mostro, anzi sono proprio un padreterno. (...) E naturalmente la mia meraviglia, il mio stupore, straripano quando mi accorgo che all'estero, impazziti, traducono e mettono abbondantemente in scena testi miei e di Franca.⁸

E chissà come si sarebbe meravigliato, Dario Fo, se gli avessero detto che di lì a pochi anni l'Accademia di Svezia gli avrebbe anche dato il premio Nobel. D'altra parte, anche le opere di Ferravilla, quelle «inscindibili dalla sua recitazione», furono ritradotte e rappresentate in altri dialetti italiani.⁹

8. Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore* (1987), Nuova edizione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2001, p. 173. L'idea del paragone Fo-Ferravilla non è mio: è di Luciano Bianciardi, *La cucina di Dario*, «Avanti!», 14 ottobre 1962, ora in *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, Milano, Baldini e Castoldi, 1995, pp. 70-71.

9. Si veda per esempio *Batstén in pretura*, versione bolognese di *Tecoppa in tribunal* di Rota-Ferravilla, tradotta in bolognese da Carlo Musi e interpretata negli anni da diversi attori tra cui Augusto Galli: ne parla Arrigo Luchini, in *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, nuova ed. a c. di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006, p. 38. L'autore riporta, in *ibid.*, nota 91, che lo stesso Augusto Galli ricorda di aver eseguito per le scene bolognesi la *Scena a soggetto musicale* (intervento

Paragone troppo azzardato? Forse perché riconosciamo a Fo una piena consapevolezza della propria opera, nelle sue implicazioni e nella sua portata politica e culturale? E perché non dovremmo riconoscere una simile consapevolezza anche a Ferravilla? Quando Paolo Valera, nel 1883, propose di metter in scena la propria commedia *Resistemmm*, Ferravilla rifiutò

e perché la produzione non aveva pregi artistici (tanto è vero che nel Maggio 1897 rappresentata al Filodrammatici di qui dalla compagnia Carnaghi cadde alla metà del secondo atto) e perché svolgeva un argomento e teorie troppo spinte.¹⁰

Che, poi, il filtro posto da Ferravilla sul contenuto del repertorio, opponendosi a un autore anarco-socialista come Valera, sembri dirigersi in direzione politicamente contraria a quella di Dario Fo, è un altro paio di maniche.¹¹ Quel che conta è che l'immagine di capocomico che si ricava da

drammaturgico di Ferravilla su testo di Cletto Arrighi, poi assunto a testo autonomo).

10. *Il Fascicolo «Paolo Valera» al Casellario politico*, Appendice prima a Romain Rainero, *Paolo Valera e l'opposizione democratica all'impresa di Tripoli* («Quaderni dell'istituto italiano di cultura di Tripoli», 3), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983, p. 31.

11. Che andrebbe comunque discusso. Se dobbiamo spulciare l'elenco degli autori che Ferravilla rappresenta, ne ricaveremo l'immagine di un repertorio leggero, ma dove i testi di intellettuali politicamente impegnati non mancano, e non certo dalla parte destra dello schieramento: nomi come Cletto Arrighi, Felice Cavallotti, Carlo Dossi,

questo episodio sembra divergere notevolmente da quella del tipo «incurante degli autori», a cui il testo serve solo come pretesto per gigioneggiare davanti al proprio pubblico esprimendo «la propria arte in qualsiasi forma».¹²

Ulisse Barbieri, lo stesso Paolo Valera (di cui, prima del rifiuto di *Resistem*, Ferravilla aveva recitato *Ona scenna de la vita*, 1882) sono tra i capiscuola dell'agitazione culturale della sinistra italiana – con tutte le contraddizioni e i dissidi interni che caratterizzano la sua storia. Si dirà: certo, autori di sinistra, ma solo perché in epoca di destra storica gli autori conservatori non erano interessati al dialetto. Giusta osservazione (per cui vd. *infra*, V.1.1.3 e IV.3.4), ma da non generalizzare troppo: di intellettuali conservatori che si sono accostati al dialetto, a cavallo dei due secoli, non ne mancano, da Di Giacomo a Pirandello; e comunque Ferravilla non era certo obbligato a recitare in dialetto: l'Ottocento italiano è pieno di attori che, fattisi le ossa su un repertorio dialettale, passavano al teatro «serio» in lingua.

12. A onor di cronaca, occorre riportare anche la voce di Enrico Ghidetti, che ritiene che la commedia fu «rifiutata dal Ferravilla forse per istigazione di Cletto Arrighi e sicuramente in seguito alle pressioni della censura» (introducendo P. Valera, *Mussolini*, a c. di Enrico Ghidetti, presentazione di Rosario Villari, Milano, Longanesi 1975, p. xxxi. L'espressione è ripresa da Claudia Pianura, *La lingua di un follaiolo. Analisi lessicale di Milano sconosciuta di Paolo Valera*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università della Tuscia, Relatore dott. Danilo Poggiogalli, a.a. 2006-07, p. 2; si tratta però di una tesi in Linguistica italiana, e la giovane studiosa non corrobora in alcun modo l'affermazione, lasciandola cadere come per caso, in una nota nell'introduzione a un discorso che in tutt'altra direzione si sviluppa). L'accento alla pressione della polizia probabilmente è ricavata dagli scritti di Valera stesso (in particolare *Emma Ivon al veglione* (1883), che ha un'edizione moderna: Milano, Pozzi e

Ci siamo, però, forse allontanati troppo. La questione è cercare di capire se, e in che misura, possa darsi uno specifico che distingua i testi scritti da Ferravilla (dal punto di vista dello stile, del contenuto ecc.) rispetto a quelli di altri autori, da lui solo interpretati. E impostando il problema, bisogna tener conto di una questione teorica alquanto sottile: in un'arte performativa, in genere, l'autore della *performance* si considera, praticamente sotto tutti i punti di vista, quasi a titolo di erede, anche autore del testo. Chi studia, per dire, le canzoni di De Andrè non distingue, in generale, tra le canzoni in cui De Andrè ha scritto il testo, quelle in cui ha scritto la musica ma non il testo, e quelle nella cui composizione non è affatto intervenuto: si dà per scontato che, se l'autore sta proponendo un certo prodotto col suo nome, allora quel prodotto può, a buon diritto, essere considerato almeno idealmente suo.

Ora, cercare uno specifico come quello che ci siamo proposti, in una situazione del genere, è affare molto delicato: richiede di aver molto

Rancati, 1974), ma forse l'indicazione polemica dell'autore non è molto affidabile; quanto alla possibile influenza di un intervento di Arrighi, qualunque possa essere la fonte che ha ispirato lo studioso, ci sarebbe da chiedersi se e in che modo, nel 1883, Arrighi potesse avere ascendente su Ferravilla: dal poco che si riesce a ricostruire, a quell'altezza della storia della compagnia era piuttosto Ferravilla, dei due, quello che aveva la forza contrattuale di imporre la propria visione sull'altro (si può vedere ad es. Giovanni Acerboni, *Palcoscenico e duelli*, «La voce di Milano», maggio 1991, pp. 16-19; e Id., *Dopo la lite*, «La voce di Milano», giugno 1991, p. 12-13. Cfr. anche *infra*, I.1).

chiaramente identificato i due piani, quello dell'autore e quello del *performer*, di saperli studiare in maniera distinta l'uno dall'altro, ma tenendoli presenti entrambi, e di studiare il modo in cui ognuno determina l'altro.

Infine, il termine forse più complicato da definire: 'milanese'. Non sembra un paradosso: è davvero il termine più sfuggente. Nel senso che, per quanto riguarda la definizione del titolo, andiamo sul sicuro almeno qui: è milanese e non si scappa. Quanto, però, al dargli un valore come oggetto di studio, ci spostiamo su un terreno meno sicuro: qual è il senso, per Ferravilla, dell'uso del dialetto in un'Italia post-risorgimentale, e quale il senso per noi, in un'Italia in cui la riscoperta delle identità locali sembra mettere in crisi l'identità nazionale?

Sulla base di questi interrogativi e di queste questioni, la ricerca sarà impostata: dopo un primo capitolo che introduce vita e opere di Ferravilla, capitolo nel quale avrà un certo peso il problema della definizione di un *corpus* ferravilliano, il lavoro entrerà nel vivo nel secondo capitolo, che studia la questione del personaggio nell'opera di Ferravilla: problema fondamentale nel teatro ottocentesco, e che sarà affrontato sia con una serie di considerazioni generali sia analizzando singolarmente i principali personaggi creati da Ferravilla. Nel terzo capitolo, più espressamente letterario, si identificheranno due filoni differenti nell'opera di Ferravilla, e li si studierà mettendo a confronto due opere, una per ciascun filone. Il quarto capitolo interrogherà la modernità dell'opera di Ferravilla, basandosi sulle categorie proposte da Peter Szondi nella

Teoria del dramma moderno. Il quinto capitolo, infine, analizzerà la lingua dell'opera di Ferravilla. Dopo le conclusioni, una breve appendice raccoglie alcune citazioni che testimoniano i rapporti di Ferravilla con alcuni grandi autori dell'Otto e Novecento italiano.

I. Vita e opere di Ferravilla

I.1. Vita

Edoardo Ferravilla nasce a Milano nel 1846, dal nobile Filippo Villani, vicino alla *Giovine Italia*¹ (il quale, pur non riconoscendolo mai, avrà sempre con lui un rapporto assai tenero, e in seguito non gli farà mancare il proprio aiuto anche economico) e dalla cantante italo-portoghese Maria Luigia Ferravilla;² il

1. La circostanza è ricordata da Alberto Bentoglio, *Edoardo Ferravilla*, in Aa.Vv., «*Rezipte i rimm del Porta*». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a c. di Luca Danzi e Felice Milani, Milano, Biblioteca nazionale braidense – Metamorfosi editore, 2010, pp. 100-104; ma di rapporti tra Villani e Mazzini parla anche Antonio Strazza, *Filippo Villani e Ferravilla*, «*La Martinella di Milano*», n. 9-10/1960, pp. 382-9, e subito dopo Emilio Guicciardi, *Vita romantica di Filippo Villani*, ivi, pp. 390-401. È poi noto che Villani si sia reso colpevole di atteggiamenti antiaustriaci e che, per questo imprigionato nel gennaio 1848, sia stato liberato un paio di mesi dopo, in occasione delle Cinque giornate (lo riferisce Rolando Di Bari, *La Milano di Ferravilla*, Pavia, Selecta, 2001, p. 7).

2. Altre fonti riportano Ferrari come cognome della madre, e sostengono che il cognome Ferravilla nasca dalla fusione dei cognomi dei genitori. Il nome di battesimo della madre è oscillante: chi riporta Clara, chi Giulia, chi Maria Luisa (ma in quest'ultimo caso trattandosi di una donna di nascita straniera potrebbe semplicemente trattarsi di diversa traduzione dello stesso nome); di una cantante con questo nome abbiamo tuttavia diverse attestazioni: osservo, tra l'altro, che la rivista «*La fama*.

Giornale di scienze lettere, arti, industria e teatri» riporta nel 1850 una cronaca di un concerto dato in Verona da una cantante «M.L. Ferravilla» (n. 49/1850, p.196, su una serie di trafiletti intitolati collettivamente «Notizie»), e che nel libretto del *Trovatore* verdiano pubblicato come «da rappresentarsi al Teatro Carlo Felice di Genova il Carnevale-Quaresima 1853-54» (Milano, Ricordi, 1853), la parte di Azucena è attribuita a una certa Ferravilla Maria Luigia (non si tratta certo della prima del *Trovatore*, che andò in scena nel gennaio precedente e aveva nello stesso ruolo un mezzosoprano di nome Emilia Goggi). Che poi Ferravilla sia il cognome della madre è ricordato da Ferravilla stesso nelle sue memorie. (*Edoardo Ferravilla parla della sua vita della sua arte del suo teatro*, a c. di Renzo Sacchetti, Milano, Società Editoriale Italiana, s.d. (1911), p. 9. D'ora in avanti ci riferiremo a questo volume con la sigla FP) Curiosamente, però, Pagani – che propende per l'altra ipotesi – cita a supporto proprio il libro-intervista con Sacchetti (Severino Pagani, *Ciao Milano. Appunti di letteratura Milanese*, Milano, Virgilio, 1978, p. 215). Emanuela Agostini, sull'AMATI (Archivio multimediale degli attori italiani, diretto da Siro Ferrone), liquida così la questione: «Motivato dalla volontà di occultare la nascita illegittima dell'attore è il racconto secondo il quale la madre sarebbe stata una certa signora Ferrari, e Ferravilla un nome d'arte prodotto dal congiungimento dei cognomi dei genitori Ferrari e Villani» (s.v. *Edoardo Ferravilla*, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=191&idmenu=8>). Non si capisce però in che modo una simile affermazione avrebbe dovuto occultare la nascita illegittima. Alberto Bentoglio, 2007, p. 56, nn. 28 e 29, taglia la testa al toro citando l'atto di nascita e il registro delle nascite della parrocchia, informandoci peraltro che il bambino, inizialmente, è registrato come figlio di ignoti col nome di Filippo Filippini; in seguito, riconosciuto dalla madre Ferravilla Luigia, è registrato come Ferravilla Edoardo, mentre la paternità del marchese Villani è testimoniata in una postilla dalla nutrice del

cognome paterno, pur non spettandogli formalmente, gli sarà talvolta attribuito per gioco dal padre, a quanto possiamo dedurre dalle sue memorie:

Poi quando io insistevo sui tasti [del pianoforte, mentre la madre si esercitava, ella] mi batteva la manina e delicatamente mi metteva a terra dicendomi: «Tuo padre dice che sei il signor Villanino, ma io invece ti chiamerò Villanone, se continui a mettere la mano sul piano.»³

Morta la madre, è affidato alla tutela dell'amministratore dei beni del marchese Villani, tal rag. Giacomo Vignozzi, nel cui studio si avvia al lavoro di contabile, e in compagnia del quale si appassiona al teatro (il ragioniere amministrava tra le altre cose un teatro, che metteva un palco a disposizione della sua famiglia).

bambino. Incrociando i dati, si può osservare che il riconoscimento da parte della madre avviene poco dopo il secondo matrimonio del padre: si può forse ipotizzare che la Ferravilla avesse in un primo momento sperato di regolarizzare la propria relazione col marchese dopo la morte della prima moglie, affinché fosse lui a riconoscere il bambino, e che si sia decisa a farlo lei in seguito a questo secondo matrimonio dell'uomo. A proposito delle questioni controverse riguardanti la propria nascita, Ferravilla non si preoccupa di chiarire: «L'importante è che sono nato», dichiara (cit. da B.M. Luzzi, *Lui e il suo tempo*, in *Eodardo Ferravilla, il suo tempo, la sua arte, i suoi compagni*, a c. di Id. «La Martinella di Milano», n. 11-12/1954, pp. 748-785: p. 749).

3. FP, p. 9.

Comincia a recitare in una compagnia di dilettanti, la Filodrammatica «Gustavo Modena», nel 1867, spinto da un amico, tale Bazzero.⁴ Su proposta del

4. Potrebbe questo Bazzero essere lo scrittore Ambrogio Bazzero, narratore minore della scapigliatura milanese (1851-1882, per il quale si può vd. Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma, Laterza, 1997 e che fu studiato perfino da Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1957, pp. 312-7)? Non pare: le fonti lo ricordano come un carneade, non come uno scrittore noto – e comunque nel 1867 Ambrogio Bazzero avrebbe avuto solo sedici anni. Edoardo Giraud, nelle proprie memorie, ricorda anche, tra i propri amici dei tempi del teatro amatoriale, «i fratelli Bazzero, dei quali l’Ambrogio appartiene alla compagnia Ferravilla» (E. Giraud, *Le mie memorie* con prefaz. di Renato Simoni, Milano, Stabilimento Tipografico E. Reggiani, 1911, p. 31). Solo apparentemente l’identità del nome confermerebbe l’identità del personaggio: considerando la cosa più attentamente, dovremo, malgrado l’omonimia, scartare l’ipotesi che si tratti del noto scrittore; il Bazzero di cui si parla qui, infatti, ha evidentemente continuato a praticare l’arte drammatica, non come una frequentazione episodica e amatoriale dell’adolescenza ma come esercizio costante in una compagnia di professionisti che si impegnava in *tournee* in tutta Italia, mentre fra i mille e mille interessi del Bazzero scrittore non sembra essere nota alcuna attività drammatica. Semmai si potrebbe far coincidere questo Bazzero con «el Bazzar», il cui nome occorre nella *Lettera-prefazione* di Corrado Colombo ad A.M. Cervieri, *Il teatro milanese. Note e ricordi*, Milano, Poligrafica degli operai, 1933 (ma la monografia era in precedenza uscita sui numeri 14-19/1931 del «Giornale dell’arte»), p. 5, in un elenco, che il prefatore stila, di attori milanesi tralasciati dal testo principale: anche qui notiamo il riferimento a lui come a una persona che evidentemente ha avuto una carriera teatrale lungo tutta la vita, e nessun riferimento ad attività letteraria. Severino Pagani, *Ciao*

direttore, Ettore Manzoni, comincia con ruoli di amoroso, ma presto rivolge il proprio interesse alle parti comiche. Nel 1870 passa al professionismo nella neonata Compagnia del Teatro Milanese di Cletto Arrighi: anche qui viene assunto inizialmente con il ruolo di amoroso, che interpreta senza grandi entusiasmi.⁵ Lascia però il lavoro allo studio Viglezzi (nel frattempo passato al figlio di Giacomo, Enrico) e continua a recitare a tempo perso anche per la Filodrammatica «Gustavo Modena», per la quale scrive la sua prima opera, una

Milano. Appunti di letteratura milanese, Milano, Virgilio, 1978, p. 217 fa riferimento invece, a proposito dell'ingresso nella «Gustavo Modena», a un'intermediazione di tali «fratelli Bazzano»: non è dato sapere se si tratti di un altro nome a proposito dello stesso episodio, magari un errore materiale nel riportare il nome, o di circostanze completamente distinte che interessano differenti personaggi altrimenti ignoti.

5. Per essere precisi, Fontana ricorda (C. Arrighi, F. Fontana, *Ferravilla. Studio critico e biografico di Cletto Arrighi e Ferdinando Fontana con disegni originali dell'artista Vespasiano Bignami*, Milano, Aliprandi, 1893, p. 16) che la primissima scrittura di Ferravilla da parte di Arrighi fu come generico, e che solo poco dopo egli lo fece passare a parti di amoroso. Rolando Di Bari (*La Milano di Ferravilla*, Pavia, Selecta, 2001, p. 16) ipotizza poi che il contatto tra Ferravilla e «il mondo del teatro» sia stato permesso dalle conoscenze del padre dell'attore, il marchese Villani. Riporto qui la notizia, riconducendola più probabilmente al teatro professionistico che al teatro in generale, il contatto col quale in forma dilettantistica è noto. Peraltro, difficilmente Viglezzi si sarebbe opposto a quest'ultimo se fosse venuto da una proposta del suo datore di lavoro Villani.

breve farsa intitolata *Vun che v`a e l'alter che ven*.

Presto si allarga il tipo di parti in cui Ferravilla è chiamato a cimentarsi; si ricordano in quest'ultima Compagnia diversi ruoli drammatici: per esempio in *Teresa* di Carlo Righetti, dove funge da primo attore e (tappa classica della carriera dell'attore ottocentesco) muore in scena; poi in *Le ultime ore di Agesilao Milano* di Francesco Giarelli. Anche nelle commedie, come *Ona notizia falsa* di Giovanni Duroni, continua per lo più a interpretare il ruolo dell'amoroso.⁶

L'esordio nel ruolo comico, nella compagnia professionista, avviene per caso, nel sostituire un collega malato per il ruolo di Gervasin nel *Barchett de Boffalora* di Arrighi (adattamento della *Cagnotte* di Eugène Labiche), presumibilmente nello stesso 1870, e comunque entro il 1872.⁷ Infatti nel 1872

6. E. Agostini, AMAtI, cit.

7. L'episodio, non riportato da Ferravilla nelle sue memorie, è documentato da Jarro [Giulio Piccini], *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1898², p. 186. Questa commedia fu ripresa molte volte nella storia della compagnia del Teatro Milanese, e non è noto in quale delle numerosissime repliche (212 entro il 1876 secondo Acerboni, *Cletto Arrighi e il teatro milanese*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 87) esordì Ferravilla. Su questa commedia osserviamo come, nel principale allestimento di epoca contemporanea, quello del 1963 ad opera della Compagnia Stabile del Teatro Milanese (quindi, almeno idealmente, della stessa compagnia, ricostituita negli anni tra le due guerre per iniziativa di Gianni Barrella; la regia fu di Filippo Crivelli, le musiche di Fiorenzo Carpi), l'attore che si considera erede di Ferravilla, Piero Mazzarella, non interpreta il personaggio che fu di Ferravilla, ma il

Ferravilla chiede e ottiene il permesso di un intervento drammaturgico sulla commedia dell'Arrighi *Nôdar e perucchee*, ampliando la propria parte fino a dar vita a uno dei suoi personaggi più fortunati, sur Pedrin. Incoraggiato dal successo, Ferravilla scrive altri tre testi con sur Pedrin come protagonista: *El sur Pedrin in quarella*, *El sur Pedrin ai bagn* ed *El sur Pedrin in conversazion*,⁸ il primo del 1872 (prima rappresentazione il 2 dicembre), gli altri presumibilmente di poco successivi.

A proposito di questo passaggio, vanno sottolineate due cose. Innanzitutto, nel leggere di questo cambiamento, si ha quasi l'impressione che, per seguire romanticamente una sorta di vocazione innata, il giovane Ferravilla abbia rinunciato a una carriera da attore serio per ritagliarsi una parte marginale, comica nel senso medievale di non elevata: «La mia indole artistica, seguendo la via così timidamente tracciata dagli istinti nativi, si ribellò e volli provare tipi comici.»⁹

protagonista, il sindaco Spinazzi, mentre Gervasin fu affidato a un giovane Enzo Jannacci. Si noti che in seguito anche Ferravilla abbandonerà il personaggio di Gervasin, in favore però non del *sindech*, ma di un altro personaggio ancora, il sensale Parapetti (che presto divenne un personaggio femminile). Cfr. *infra*, II.2.1.

8. Quest'ultimo testo è rimasto inedito sino al 2007, quando è stato pubblicato nel volume E. Ferravilla, *On agent teatral, El sur Pedrin in conversazion, Ona lezion a gratis. Tre scherzi comici*, a cura di Alberto Bentoglio, Pesaro, Metauro, 2007.

9. FP, p. 17.

Tra l'altro nella ricostruzione di Arrighi, è il direttore stesso a progettare il passaggio dell'attore dal ruolo di amoroso a quello di brillante, a causa dello scarso rendimento dell'attore:

Egli è freddo e scettico come un Mefistofele. Bisognerà che gli muti *il ruolo*. Gli darò delle parti comiche. Si lamenta ch'io non gli abbia fissate che lire 3,50 al giorno. Ma finora non ne merita di più¹⁰

senza punto accennare all'esperienza di Ferravilla come brillante alla Filodrammatica, e quasi a sottolineare che il ruolo comico sia un ruolo minore.

In realtà, la sensazione è solo in parte corretta. È certamente vero che esiste una tradizione, non del tutto sopita, di complesso di inferiorità da parte dei comici italiani rispetto agli attori dal repertorio più serio che recitavano nelle

10. C. Arrighi, *Il teatro milanese (dal giornale della mia vita)*, in Aa.Vv., *Strenna-Album della associazione della stampa periodica in Italia*, Roma, Forzani e C, 1881, pp. 131-148; cito da p. 140. Si osservi che il testo è ripubblicato, ma non integralmente, in «La Martinella di Milano», marzo-aprile 1982, fasc. III-IV, pp. 5-14. Si noti anche che Ferravilla, nella citazione precedente, si riferiva al cambio di ruolo nella Filodrammatica «Gustavo Modena», non nella compagnia di Arrighi. A proposito di versioni diverse della stessa storia, riferiamo anche che secondo Jarro fu Domenico Induno, uno degli Accademici del Teatro Milanese, a salvare Ferravilla dal licenziamento per la sua scarsa riuscita nel ruolo di amoroso, suggerendo che si dedicasse ad altri ruoli (*Sul palcoscenico e in platea*, cit., pp. 185-6).

corti; la loro ambizione a un passaporto letterario passava talvolta attraverso una programmatica rinuncia agli aspetti più sguaiati della commedia, in favore di un'arte drammatica più contenuta: certamente questo fenomeno era ancora in parte presente all'epoca di Ferravilla (e, se è per questo, anche in epoche successive). Tuttavia, a ben guardare, questo accredito culturale veniva cercato in genere all'interno del registro comico, semmai elevato da riferimenti dotti, da conversazione amabile¹¹; è proprio il brillante, insomma, ad emergere: nelle compagnie dell'Ottocento, specie quelle con un repertorio leggero, la parte di brillante era una delle più importanti e acquistava importanza vieppiù; non era raro, come infatti accadrà a Ferravilla, che un brillante diventasse capocomico o caposocio. Uno dei pregi della Compagnia diretta da Cletto Arrighi, in particolare, era appunto quello di rivendicare il suo repertorio leggero come

11. Pensiamo ad esempio ad Antonio Scacchi, l'arlecchino per il quale Goldoni scrisse alcuni canovacci, e del quale ricordò la capacità di citare sempre a proposito gli autori della tradizione dotta senza mai uscire dal registro comico: «I suoi tratti comici e le sue lepidezze non eran tratte dal linguaggio del popolo, né da quello dei commedianti. Aveva messo a contribuzione gli autori comici, i poeti, gli oratori, i filosofi; si udivano, nelle sue parti all'improvviso, pensieri degni di Seneca, di Cicerone, di Montaigne; e aveva l'arte di appropriare in modo le massime di quei grand'uomini alla semplicità del carattere del balordo, che la proposizione stessa, degna di ammirazione nell'autor serio, faceva sommamente ridere quando veniva dalla bocca di questo attore eccellente.» (*Mémoires*, I, XLI, trad. it. di Francesco Costero, Milano, Sonzogno, 1908, p. 116).

punto di forza:

un repertorio dialettale popolare, che non sia più un surrogato della cultura teatrale delle classi dominanti, ma anzi si ponga all'avanguardia rispetto allo stesso teatro «maggiore». Tentativo questo che (...) trova un punto di riferimento nei modelli di una cultura «industrializzata» e laicista come quella francese. Il teatro dialettale meneghino (...) rinasce così sul modello francese della rivista-*vaudeville* e della *pièce ben faite*.¹²

In questo modo (e qui veniamo al secondo dei punti cui si accennava) il brillante, nato come ruolo da commedia di cassetta, diventa tra fine Ottocento e primi del Novecento una parte importante nella commedia a tesi e nel dramma sociale, finendo poi per confluire nel *raisonneur*, che tanta parte ha nel dramma borghese;¹³ dico questo anche per porre nella giusta luce le considerazioni sui rapporti tra alcuni personaggi ferravilliani e alcuni personaggi pirandelliani, di cui si parlerà in un capitolo successivo.¹⁴

12. Alberto Bentoglio, *Il percorso artistico di Edoardo Ferravilla*, introduzione a Ferravilla 2007, *cit.*, pp. 15-16.

13. Si veda la voce *brillante* del *Dizionario dei ruoli* posto in appendice a Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 252 sgg. Si veda anche *infra*, III.3.

14. III.1.7 e III.2.7.

È però vero che tanto Ferravilla nella propria autobiografia, quanto i recensori insistono sul «sacrificio dei baffi», tagliati via per rappresentare Massinelli: i baffi erano praticamente un segno distintivo dell'amoroso; e osserviamo che questo taglio col passato avviene abbastanza tardi, nel 1882.

Nel 1876 Cletto Arrighi abbandona la compagnia, e Ferravilla ne diventa direttore artistico; la compagnia prende il nome di Compagnia Ferravilla-Giraud-Sbodio.¹⁵ Spiega giustamente Camilla Guaita:

Consapevole del fatto che l'allontanamento di Arrighi dalla compagnia nel momento in cui essa iniziava a raccogliere ampi consensi sarebbe potuto apparire una scelta umanamente discutibile, Ferravilla sorvola sull'episodio nel suo racconto autobiografico, limitandosi ad affermare che il «povero Righetti» aveva un «cervello [...] mal ridotto» (R. Sacchetti, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, cit., p. 56). Egli avverte anche che gli attori

15. È curioso notare che di questo avvenimento non fa alcuna menzione Agostino Maria Cervieri nel suo *Il teatro milanese*, cit., che pure non è tenero con Ferravilla. Un po' più avanti (p. 18) il testo lascia cadere questo inciso: «Staccatosi il Ferravilla dal gruppo artistico capitanato dall'Arrighi», come sottintendendo che la Compagnia sia rimasta con Arrighi e non con Ferravilla, circostanza non confermata da nessun'altra fonte in mio possesso. Quello che dev'essere successo è che sì, tecnicamente sia stato non Arrighi ma Ferravilla a lasciare l'azienda – senonché Ferravilla si allontanò contemporaneamente al resto del «gruppo artistico capitanato dall'Arrighi» quasi al completo, e questi rimase in pratica a «capitanare» poco più che una scatola vuota.

principali della società accarezzavano «l'idea di sciogliersi dagli impegni col Righetti» (ivi, p. 57). Motivazioni più convincenti paiono quelle portate da Severino Pagani: «Nell'amministrazione egli [*scil.* Arrighi] era un disordinato: giocatore sfrenato, consumava in una sera gl'incassi di un'intera settimana, lasciando senza paga i suoi attori. Questi gli si ribellarono e nel 1876 lo estromisero da quel teatro, che egli in un primo tempo aveva portato all'onore di ribalta stabile» (*Enciclopedia dello spettacolo* fondata da S. D'Amico, Roma, UNEDI, 1975, s.v. *Cletto Arrighi*, vol. I, p. 970).¹⁶

A proposito della gestione economica di Arrighi, aggiungiamo comunque che sotto la sua direzione il Teatro Milanese era stato il primo in Italia a servirsi di un sipario con *réclame* pubblicitarie, cosa che al giorno d'oggi potrà parer meno scandalosa ma che all'epoca fece molto rumore.¹⁷

Comunque, tornando alla questione dell'allontanamento di Arrighi: mentre Ferravilla cerca appunto di sorvolare sulla vicenda, Arrighi ci rimane molto male, la rimugina frequentemente, fino al punto di dare alle stampe, qualche

16. C. Guaita, *Edoardo Ferravilla e la scena dialettale milanese*, cit., p. 38. Si ricorda che il «Carlo Righetti» qui citato non è altri che Cletto Arrighi: Ferravilla si riferisce a lui col vero nome. Tengo nel testo le note e le interpolazioni dell'autrice.

17. L'episodio è riportato da G. Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese*, cit., p. 171. D'altra parte la circostanza è notata anche da Franz Kafka ancora nel 1910 (*infra*, Appendice, 17).

anno dopo, una pubblicazione in fascicoli che si propone di raccogliere e confrontare figure storiche di usurpatori di fama delle diverse epoche, intitolata significativamente «Da Caino... a Ferravilla».¹⁸ Nel frattempo, il buon Ferravilla

18. *Da Caino... a Ferravilla: critica delle riputazioni per una società di uomini politici e di letterati*, Milano, [s. ed.], 1890. A onor del vero, bisogna ricordare che, fra gli articoli della rivista, non appare mai quello dedicato a Ferravilla. È anche vero, però, che il titolo ufficiale della testata era: «Da Caino a Boulanger, da Tespi a Ferravilla», e che le pubblicazioni si concludono dopo un anno, appunto con Georges Boulanger, senza mai nominare non solo Ferravilla ma neanche Tespi (nome che immagino si riferisse al poeta greco, non so per quali motivi considerato anch'egli un proverbiale fanfarone); si può dunque pensare che Arrighi potesse aver intenzione di riprendere le pubblicazioni con una nuova serie della rivista che però non pubblicò mai. In verità, anche se la sola presenza del nome «Ferravilla» nella testata è già abbastanza esplicita nel mostrare il malanimo che Cletto Arrighi conservò verso Ferravilla, in un momento successivo Arrighi trovò una posizione più equilibrata, partecipando alla stesura di un libretto di tono poco meno che encomiastico su Ferravilla, divenuto nel frattempo celeberrimo; in tale libretto, più volte citato nel presente lavoro, Arrighi si limita giustamente a sottolineare con puntiglio il proprio ruolo nella formazione dell'illustre allievo. Aggiunge però frecciate sui limiti di Ferravilla come direttore artistico: «Ormai la messa in scena del Milanese s'è fatta assolutamente troppo povera e meschina» (Si tratta di *Eodardo Ferravilla, studio critico e biografico*, Milano, Aliprandi, 1888, p. 122). Anzi, si può ipotizzare che risalga proprio ad Arrighi l'interpretazione cui accennavo in introduzione, di un Ferravilla troppo bravo come attore per aver bisogno di porsi preoccupazioni sui testi: «Non è che la personalità del Ferravilla, che oggidì supplisce alla vergognosa deficienza del repertorio. (...) Ferravilla non ha

non manca di mettere in berlina Arrighi portandone in scena la caricatura.¹⁹

Nella compagnia Ferravilla-Giraud-Sbodio entra in società anche Emma Ivon,²⁰ e Ferravilla (che grazie alla copertura finanziaria del padre godeva di una

bisogno di commedie artistiche fatte bene, logiche, interessanti, divertenti, ben pensate e bene scritte» (C. Arrighi, *Storia del Teatro Milanese (auto-pseudo-apologia)*, in Aa. Vv., *Milano Nuova*, Strenna del Pio Istituto dei rachitici di Milano, Milano, Bernardoni, 1890, pp. 39-54; cit. da p. 43).

19. Si tratta di un pezzo chiamato *El sur Cleto*. Di questi monologhi estemporanei, che fungevano da intermezzo, in cui Ferravilla si cimentava nell'imitazione di personaggi noti della società milanese, abbiamo solo notizie indirette. Dal momento che, se non altro per mancanza del testo scritto, non ne parleremo in questo lavoro, vale forse la pena di coglier l'occasione per accennare ad almeno due di questi. Uno, per il suo contenuto politico: si intitolava *Lament de on venditor de giornali*, e porgeva la caricatura di un edicolante milanese noto per le sue invettive piazzaiole contro Depretis, tale Richoeu detto "el Bell"; l'altro, un lavoro di Emma Ivon intitolato *Rivista del primo trimestre*, per motivi biografici: Ferravilla imitava nientemeno che il proprio padre naturale, il marchese Villani. Non ci interesseremo all'istanza edipica sottesa al compiacimento con cui Ferravilla ricorda il successo della propria imitazione, gli equivoci e scambi di persona, eccetera (FP., p. 50, ma cfr. Arrighi, *Altre macchiette*, in Arrighi-Fontana, cit., p. 92-93); ci limitiamo a dire, per restare a proposito, che anche l'interpretazione da dare a questo personaggio pare sia stata fonte di screzi tra Arrighi e Ferravilla. (FP, p. 50-51)

20. Che Ferravilla, nelle sue memorie, ricorda erroneamente come «nata a Firenze» (FP, p. 55); in realtà la donna, il cui vero cognome era Novi, era nata a Milano, si era

certa sicurezza²¹), forte anche della propria esperienza di contabile, dopo la morte del precedente amministratore Telamoni, assume l'incarico, divenendo di fatto il capocomico della Compagnia. La prima commedia scritta dopo l'allontanamento dell'Arrighi è *I difetti del sur Tapa* (considerata però apocrifia da Fontana, cfr. par. I.2). Sotto la direzione di Ferravilla, inoltre, la Compagnia comincia ad affrontare per la prima volta un circuito di *tourné* sull'intero territorio nazionale, mentre in precedenza esse si erano limitate al nord del Paese. La collaborazione con Arrighi presto riprende, se non altro perché l'autore scapigliato era il proprietario della sala, e la compagnia a questo punto lavora pagandogli un affitto; ma anche la perizia di scrittore di Arrighi continua ad essere sfruttata: solo che «il ruolo dei due si era ribaltato: il Ferravilla commissionava, pagava e giudicava; il Righetti rimaneva in posizione

trasferita dapprima a Torino e poi a Firenze, dove era diventata la favorita di Vittorio Emanuele, che le aveva procurato un matrimonio di comodo con un certo Pessina; conclusa la relazione con il Re, che nel frattempo si era trasferito a Roma, Emma era tornata a Milano con la madre. Le sue memorie sono pubblicate in *Le confessioni di Emma Ivon*, a c. di Baron Cicogna [Davide Besana], Milano, ditta Gaetano Brigola, 1883. L'errore di Ferravilla nell'attribuzione della nascita dell'attrice, che in seguito era stata anche sua amante, è forse dovuto a reticenza nel rivangare una presenza a Firenze che poteva essere ricollegata alla compromettente storia d'amore.

21. Bisogna a onor del vero dire che di tale copertura finanziaria la compagnia non ebbe mai bisogno, dal momento che il successo negli affari era tale da averle procurato lo scherzoso nomignolo di *creasoldi*.

subalterna, scriveva su commissione e doveva accettare ordini e reprimende dal suo ex pupillo.»²²

In questi anni di grande successo si colloca anche la polemica con Paolo Valera cui si accennava in premessa. Notiamo soltanto che, mentre Valera prova a difendere Arrighi contro gli attori della compagnia, mostrando una poetica teatrale molto tradizionalista che propugna il prevalere dell'autore sull'esecutore, Arrighi non si lascia trascinare dalla parte di Valera e si schiera, anzi, con i propri attori. La polemica degenererà poi sul personale e si trascinerà per molti anni.²³

Bisogna inoltre accennare allo scandalo che coinvolge Emma Ivon, accusata di sottrazione di infante: Ferravilla la allontana per tutto il periodo del processo; anche questo episodio è, dal punto di vista umano, molto criticato: il motivo con cui egli lo giustifica è il bene della Compagnia, di cui egli era amministratore e che non si sentiva di mettere a rischio; d'altra parte, sempre nelle sue memorie, egli tende a enfatizzare principalmente il riaccoglimento dell'attrice nella Compagnia a vicenda finita.²⁴

Nel 1890 la critica²⁵ colloca l'inizio del periodo discendente della carriera del

22. G. Acerboni, *Cletto Arrighi* cit., p. 177.

23. Sull'argomento, si può vd. G. Acerboni, *Cletto Arrighi* cit., pp. 179-84.

24. FP, pp. 68 sgg.

25. Per esempio Camilla Guaita, cit.

nostro: la compagnia Ferravilla-Ivon-Sbodio-Giraud è colpita da gravi lutti; inoltre Gaetano Sbodio lascia la compagnia e ne fonda un'altra insieme a Davide Carnaghi, esordendo con una delle opere più importanti del teatro dialettale italiano, *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi. Ferravilla scrive e interpreta però anche in questo periodo alcune opere di grande successo. Nel tentativo di rivitalizzare il proprio repertorio, Ferravilla si cimenta anche nella messa in scena di testi drammatici; ma, pur riportando un certo successo di critica, egli non riesce a impedire al pubblico di fraintendere il senso dell'operazione:

Al suo comparire, alle sue prime parole, e qua e là durante le sue scene, il pubblico usciva a ridere, e quasi sempre fuor di proposito. (...) Il pubblico deve abituarsi a non ridere sempre quando vede Ferravilla in scena. (...) Egli, pur così abituato al riso del pubblico, che è la sua gloria, deve aver provato un certo senso di dispetto l'altra sera, a quella specie di solito omaggio (...) Che egli non ricercava.²⁶

A proposito di queste incursioni nel drammatico, in particolare, lo storico Guido Lopez ricostruisce da alcuni carteggi come alla compagnia Sbodio-Carnaghi fosse stata affidata la messa in scena milanese del *Secrett*, traduzione dialettale del *Segreto* di Sabatino Lopez; e che, dopo il riavvicinamento, Sbodio

26. G.B. [Luigi Bufalini?], *I dionest di Girolamo Rovetta*, «Arte drammatica», n. 27, 4 maggio 1895, p. 1.

abbia portato a Ferravilla in dote anche il proprio repertorio; in particolare, è noto che il *Secrett* risulti in cartellone per la Compagnia Ferravilla-Sbodio, in cui Sbodio interpreta la principale parte maschile, quella del conte Altavi; si ha però notizia di una rappresentazione in una sera in cui Sbodio è certamente impegnato in altra opera; pertanto c'è da ipotizzare che la parte sia stata interpretata da Ferravilla.²⁷ Anche se della circostanza non si hanno testimonianze dirette, la congettura sembra piuttosto plausibile; quel che conta, comunque, è che questi tentativi su repertorio drammatico vadano almeno in parte anche ricollegati al ritorno di Sbodio all'interno della compagnia di Ferravilla, su un piano di parità tra i due capocomici.

Nel 1897, sempre più «stanco delle continue accuse»²⁸ rispetto alla sua conduzione, Ferravilla si lascia convincere dall'attore Francesco Grossi a lasciare la proprietà della società, che assume il nuovo nome di «Compagnia Milanese Grossi e De Capitani diretta da Edoardo Ferravilla», sovvenzionata dai capitali dell'industriale Della Seta. In questo periodo, forse influenzato dall'insoddisfacente riuscita dell'operazione precedente, Ferravilla si dedica a

27. Guido Lopez, *Edoardo Ferravilla da un Segreto a un Secrett*, in *Storia e storie di Milano. Da Sant'Ambrogio al Duemila*, Roma, Newton&Compton, 2005, pp. 251-260. Si noti di sfuggita che questo allestimento del *Secrett* fu anche uno dei primi successi di una importante attrice che nella Ferravilla e Soci esordì: Dina Galli.

28. Bentoglio, *cit.*, p. 46.

un teatro sfacciatamente di cassetta.

A proposito delle frequenti scissioni e fusioni delle compagnie teatrali a Milano, il «Guerin Meschino» annuncia spiritosamente le previsioni per la stagione 1898-'99:

Sbodio e Carnaghi si riuniranno in principio d'anno, ma pochi giorni dopo Carnaghi farà Compagnia da sé. In marzo lo Sbodio tornerà con Ferravilla, poi il Grossi si riunirà col Carnaghi. Ma il Ferravilla rinuncerà al capocomicato per un paio di settimane, quindi Sbodio tornerà con Grossi e il Carnaghi con Ferravilla per dividersi ancora verso la fine dell'anno in modo che per il prossimo carnevale si avranno le tanto desiderate sette Compagnie milanesi. Questa notizia non può non riuscire gradita ad ogni buon ambrosiano.²⁹

Intanto Emma Ivon, che con Ferravilla aveva intrattenuto anche una complessa relazione sentimentale, si ammala gravemente e muore nel gennaio 1899. Nominato Commendatore (mentre era già Cavaliere dal 1889), Ferravilla, che pure conserva la direzione della Compagnia, si fa vedere sul palco sempre più raramente fino a ritirarsi ufficialmente nel 1902, anche se occasionalmente calca ancora le scene negli anni successivi.

Le spiegazioni che Ferravilla dà del suo ritiro sono le seguenti:

29. Articolo riportato in Cervieri, *cit.*, p. 26.

Prima ragione: ritirarsi a tempo in ogni cosa è sana idea per non procurare al pubblico una indigestione. Inoltre un uomo in buona salute, non cretino ed onesto, dovrebbe avere per iscopo di lavorare dai venti ai cinquanta, così da procurarsi quanto occorre per l'età in cui le forze e le illusioni svaniscono e si sente il bisogno di vivere in santa pace. Mi sembra anzi un vano egoismo ostinarsi ad accrescere, oltre quel limite, il guadagno e la gloria. Terza ragione. Mi sono sentito ripetere centinaia di volte che certi attori, e fra questi specialmente gli imitatori, si lagnano del danno loro recato dalla mia prolungata presenza sul palcoscenico. Finché io recito, essi dicono, non possono mettere in rilievo i loro meriti.³⁰

Delle tre, quella più attendibile sembra la prima: è faticosa da ammettere per lo studioso moderno, che si trova davanti un gran numero di recensori entusiasti ancora ai primi del Novecento, ma probabilmente, dopo un certo numero di anni, la stanchezza del pubblico doveva essersi posta come problema. Non andrebbero però trascurate neanche le altre due, la spossatezza dell'autore verso un mondo fitto di polemiche e beghe meschine che si trova ad affrontare, e la sacrosanta pretesa di considerare quello dell'attore un vero lavoro, svolto il quale per un certo numero di anni ci si sente nel diritto di godersi una meritata pensione.

30. FP, p. 130.

Continua, anche dopo il ritiro ufficiale, a calcare occasionalmente le scene. Nel 1915, in punto di morte, sposa Francesca Remolli, che era sua compagna dalla morte della Ivon, e da cui aveva avuto tre bambine.

I.1.1. Ferravilla capocomico, Ferravilla autore

Un'interpretazione complessiva in chiave biografica della vicenda di Ferravilla capocomico è offerta da Silvia Asti.³¹ La studiosa legge un profondo iato nella psicologia di Ferravilla. Per un verso, agisce su di lui il rapporto con due genitori che furono entrambi amanti dell'arte scenica, l'una come cantante e l'altro come autore dilettante, ma che non si costituirono mai in un vero e proprio nucleo familiare. Per l'altro, l'educazione ricevuta in una vera famiglia, con una figura paterna e dei fratelli, ma una famiglia nella quale la professione teatrale è avversata in favore del lavoro serio come ragioniere. Col capocomicato egli tende a ricomporre in qualche modo questo dissidio, salvando da un lato l'attività artistica, dall'altro diventandone amministratore.

Giusto, aggiungiamo; ma non possiamo fermarci al livello del facile psicologismo: dobbiamo anche rilevare come questa condizione si rifletta nell'opera di un autore. Il quale, se vogliamo trovare un filo di continuità nella sua produzione, prende di mira l'ipocrisia di una società in cui il teatro è

31. Silvia Asti, *E. Ferravilla, attore, drammaturgo, capocomico*, Tesi di laurea, Università di Milano, a.a. 1989-90, rel. Paolo Bosisio, pp. 370-2.

perfettamente rispettabile, ma solo se sei il pubblico: se sei uno che, il teatro, lo fa, il rispetto viene meno. Nel mettere in berlina il borghese che pretende di fare teatro, il che vedremo è tema ricorrente in Ferravilla, egli da un lato fa ironia su sé stesso, che aveva appunto avuto un'educazione borghese e poi si era dato al teatro; dall'altro rivendica una professionalità, nel teatrante, che non può essere abbozzata o improvvisata dal primo *mamo* che passa e che non ha voglia di faticare. Vedremo meglio quest'ipotesi verificandola sui testi e sui personaggi.

Se, poi, è lecita una piccola divagazione letteraria, io credo che a Ferravilla, che certamente conosceva la letteratura dialettale milanese, non potesse esser sfuggito di essere, teatralmente parlando, un figlio della Ninetta del Verzee. Esiste infatti una bosinata di Giuseppe Bossi, *Pepp el perucché*, nella quale una tal Nina ha un banco di pesce al mercato del Verzee (il testo è del 1814, quindi precede di qualche mese quello di Porta – potrebbe anzi costituirne una fonte, problema da studiare prima o poi: in Porta Ninetta viene iniziata all'amore da un certo Pepp perucché)³², e viene sedotta da un certo marchese Villani. Ora, ammesso che questi fosse un personaggio reale, non poteva naturalmente essere

32. I due testi, Giuseppe Bossi, *El Pepp Perucchee* [sic, senza accento] e Carlo Porta, *La Ninetta del Verzee* sono pubblicati in volume insieme: Milano, Il Ruscello, 1947. Sull'opera di Bossi, si veda Giuliana Nuvoli, *Dalle «Bosinade» al romanzo: storie di seduzione e di virtù*, in Aa.Vv., *Milano da leggere. Atti della seconda edizione del convegno letterario ADI-SD 'Leggere Manzoni'*, a c. di Barbara Peroni, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2005, p. 134-151.

il padre di Ferravilla, nato nel 1813,³³ ma non per questo l'identificazione non funziona: il protagonista del testo di Bossi, Pepp, è un parrucchiere, innamorato della donna, che però gli preferisce il marchese. Bene: abbiamo visto che il primo intervento drammaturgico importante di Ferravilla è, nella commedia di Arrighi *Nôdar e perucchée*, relativo a un giovane, Pedrin, che si vede sottratta la donna di cui si è invaghito da un rivale più benestante. Voglio dire: l'aspetto edipico si sarebbe rilevato anche senza il riferimento alla *Ninetta*, ma la sovrapposizione letteraria non poteva non costituire una forte suggestione per Ferravilla. O almeno per Arrighi, che aveva la cultura e la malizia necessarie a rilevare il particolare.³⁴

I.2. Opere

I.2.1. Il problema del canone

Fra le opere attribuite a Ferravilla, si contano:

33. Emilio Guicciardi, *Vita romantica di Filippo Villani*, cit.

34. Bisogna però dire che, a proposito di parrucchiere, Edoardo Ferravilla pubblicizzò nei primi del Novecento la chinina Migone, una lozione per capelli, le cui *réclames* si trovano su diversi giornali dell'epoca. Altri testimonial della stessa campagna pubblicitaria furono Livia Berlendi, Eugenia Burzo, Emma Carelli, Eugenio Giraldoni, Elisa Petri: tutti celebri cantanti lirici, ai quali evidentemente, in qualche modo, Ferravilla doveva essere assimilato.

- ventinove titoli accreditati al solo Ferravilla:³⁵

Vun che v`a e l'alter che ven, (1870), 1874,

On agent teatral, (ante 1872), 2007,³⁶

El sur Pedrin in quarella, (1872), 1875,

El sur Pedrin ai bagn, (1872), 1886,

El sur Pedrin in conversazion, (1872), 2007,

Ciappa vun per batt l'alter, (1873), inedito,

La vendetta de ona serva, (?), 1874,

El progett del sur Finocchi, (1874),³⁷

I difett del sur Tapa, (1876), 1876,

Scena a soggetto musicale, (1876³⁸), inedito,

Ona scommessa, 1876,³⁹

35. Il numero tra parentesi indica l'anno di composizione o di prima rappresentazione; quello fuori dalla parentesi indica l'anno di prima edizione.

36. Da non confondere con l'omonimo testo di Giraud: Edoardo Giraud, *A. Bacchetta e C. Commedia in due atti. On agent teatral. Scherzo comico in un atto dello stesso*, Milano, Barbini, 1888.

37. *El progett del su Finocchi* e *Ciapp`a l'un per batt l'alter* sono attribuiti da Acerboni, cit., Appendice I. Quanto a *El progett*, la cita anche Sala, per cui vd. *infra*, n. 57.

38. La data indicata, che traggo da Acerboni, cit., Appendice I, è quella della prima attestazione come testo autonomo: si vd. *infra*, II.2.3.

39. Testo citato in Acerboni, cit., Appendice I – e di cui non è nota altra attestazione.

On brus democratich, (1879), 1880,
La class di asen, (1879), 1880,
On spôs per rid, (1879), 1884,
La sciora Clari, (entro il 1880),⁴⁰
Martin e Zibetta, (entro il 1880), inedito,
L'opera del Maester Pastizza, (?), 1880,
Don Baldassar, post 1880,
Massinelli in vacanza, (1880), s.d. [1880],
I reginn a Milan, post 1880,⁴¹
Tecoppa interprete, post 1880,⁴²
Pomarella e Pertevani, 1886,
Il Cantastorie, scena a soggetto, 1892,⁴³

Risultano al curatore due sole repliche, la prima delle quali il 7 febbraio 1876.

40. Opera oggi perduta. Ne abbiamo pochissime notizie da due fonti indirette: le memorie di Ferravilla («Sarebbe poco divertente per i lettori che ricordassi qui la lunga serie di commedie, mie o d'altri, nelle quali ho recitato e recito. Citerò per ora soltanto *La vendetta d'ona serva*, *La sciora Clari* [sic], commedie mie», FP, p. 49) e il saggio di Fontana, cit., p. 27 (dove è indicata però come *La sura Clarin*).

41. Dattiloscritto di epoca posteriore, conservato presso la Biblioteca Famiglia Meneghina.

42. Dattiloscritto di epoca posteriore, conservato presso la Biblioteca Famiglia Meneghina.

43. Non una vera commedia, ma un racconto di un paio di pagine in versi presentato

El fantasma del sur Pancrazi,

El sposalizi del sur Pistagna,

Ona prova interrotta,

I desgrazi del sur Marela,⁴⁴

La caccia del scior Brugnell,

Tecoppa spiritista.⁴⁵

da un breve testo in prosa, forse originariamente appartenente al *Minestron* di Giraud: «Il *Minestron*, spettacolo immaginato da me e da Giraud, si componeva originariamente dei quattro seguenti quadri: 1°. La fiera. (...) Nel primo quadro io mi divertivo a recitare una parte di cantastorie che poi tolsi quando incominciai a sentire il peso delle troppe trasformazioni in una sola serata.» (FP, p. 48). Se questa ipotesi è confermata, la ripresa del modo della *Bosinada* potrebbe avere valore parodico. Si noti che è documentata da Silvia Asti anche a nome di Felice Tecoppa un'edizione di un testo che potrebbe essere lo stesso (Asti, cit., p. 196) col titolo *Bosinada sora el Domm de Milan*, Milano, Aliprandi, s.a. – edizione di cui non ho trovato copia né prova, e mi limito a registrare la notizia. Del testo ferravilliano (si fa per dire, la recitazione lo rende quasi irriconoscibile) esiste una registrazione sonora alla Bibliothèque nationale de France, liberamente fruibile online all'indirizzo <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1293172>. Non giurerei, tuttavia, che l'attore che interpreta il brano sia Ferravilla.

44. Sic. Pubblicata però sotto il nome di Giraud: *I desgrazi del sur Pomarela*, Milano, Barbini, 1886.

45. Riporto questo titolo per completezza, ma esso non ha alcuna attestazione autorevole. Trovasi in un manifesto del Teatro Augusteo, presso cui tale Ambrogio Toppi, definito dal manifesto «l'unico imitatore di Ferravilla» avrebbe messo in scena

- Quattro collaborazioni con altri autori:

I prodezz del Tecoppa. Scene comiche, di E. Ferravilla e G[iuseppe] Stella, Milano, Aliprandi, post 1880,

El dottor di donn. commedia in tre atti di G. F. [Giraud, Ferravilla?], 1890?,

La famiglia Porretti: commedia in tre atti, (ante 1891), di G. F. [Giraud, Ferravilla?],

Tecoppa & C. Un atto di E. Ferravilla e Carlo Rota, (entro il 1904), Milano, Cesati, 1924.⁴⁶

- Cinque adattamenti dialettali di testi altrui

Ona lezion a gratis, (1870), 2004, da *Cura radicale* di Felice Cavallotti – poi diventato *Cura radical* (1884), idem,

La vedovin di cameli (da *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas, post 1880),⁴⁷

«*Tecoppa spiritista* – Scherzo comico di E. Ferravilla» il 10 novembre 1921. Il manifesto è conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, schedato 6x010-03084. Non è da escludere, visto il tema, che si tratti semplicemente di *Tecoppa & C.* (*infra*, I.2.4.2.) col titolo cambiato.

46. Il volume contiene precisamente: *Tecoppa in tribunal* [di Camillo Bosisio]. *Tecoppa notturno* [di Carlo Rota]. *Tecoppa e c.* [di Edoardo Ferravilla e Carlo Rota]. *Tecoppa brumista* [di Edoardo Giraud], (Collana Teatro milanese, Paolo Cesati, 4). La commedia è però attestata dal 1904.

47. Manoscritto cartaceo conservato dalla Biblioteca Famiglia Meneghina. Lo riporto

L'amis del papà (da *L'amico di papà* di E. Scarpetta), Milano, Barbini, 1882,

El decott de malva di Edoardo (da *La mandragola* di Machiavelli), 1887,

I camorristi all'osteria (da *I mafiusi all'osteria* di G. Rizzotto), 1888,

Il marchese Pipinì (da *Legerezza* di L. Veleità), 1907.

- Due parodie:

I foghett d'on cereghett. Scherzo comico in un atto (1882), Milano, Barbini, 1884,

parodia di *Il Cantico dei Cantici* di F. Cavallotti,

La luna de mel del sur Pancrazi. Scherzo comico in un atto, Milano, Barbini, 1884,

parodia di *La luna di miele* di F. Cavallotti.

fidandomi della nota manoscritta sulla copertina: «Copione datomi dalla figlia di Ferravilla, scritto da lui stesso», che potrebbe far pensare a un autografo di Ferravilla. In realtà, il curatore del catalogo della biblioteca attribuisce l'opera a Carlo Righetti, osservando: «Si tratta, con ogni probabilità, dell'adattamento-rifacimento di Carlo Righetti de 'La signora delle camelie' di Alexandre Dumas (per l'attribuzione, cfr. *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Milano, Ufficio Stampa del Comune, 1966, p. 65).» Non credo però che l'identificazione sia corretta: l'opera di Righetti è pubblicata (C. Arrighi, *La sciora di cameli*, Milano, Barbini, 1884), ed è un dramma in cinque atti, laddove il manoscritto in esame contiene un atto unico. Il che non vuol dire che Ferravilla debba necessariamente esserne l'autore, o che Righetti non possa aver proceduto a diverse riduzioni della stessa opera. Cfr *infra*, IV.3.2, n. 66. L'autore della monografia citata dalla biblioteca, *Il teatro dialettale milanese*, è Lamberto Sanguinetti.

A questo elenco vanno aggiunte diverse composizioni musicali pubblicate sotto il nome di Ferravilla, tutte dopo il 1880:

Arpeggi, mazurka,

Canottieri, valzer,

Massinelli al veglione. Polka – marcia, Milano, Ricordi, post 1880,

Martin e Zibetta, 1886,⁴⁸

Esercito italiano, valzer per pianoforte, Milano, Ricordi, 1913.

C'è poi una serie di testi pubblicati con le iniziali G.F., dietro cui si ipotizza possa nascondersi una collaborazione tra Ferravilla e Giraud:

El dottor di donn, commedia in tre atti,

El Lucchett (de cadenass), 1890,

La famiglia Porretti, commedia in tre atti, (ante1891)

El sur cont Castegna, 1896,

I trii fradei, 1896.

Nel computo di un regesto di questo tipo bisogna tener conto di tre fattori.

Il primo, abbastanza comune in questi casi, e documentato frequentemente per gli autori di commedie, da Plauto a Ruzante a Shakespeare, è il fatto che il nome del commediografo raccogliesse tanto successo da provocare la

48. Manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Famiglia Meneghina

circolazione di testi di ogni tipo falsamente a lui attribuiti.

Il secondo è l'esistenza di una stampa frettolosa, poco curata, che non sempre distingueva l'autore dall'interprete, e pubblicava sotto il nome di Ferravilla anche commedie che Ferravilla aveva solo rappresentato. Abbiamo per esempio anche pubblicazioni a nome Edoardo Ferravilla di *El duell del sur Panera*, in realtà attribuibile senza dubbio a Gaetano Sbodio, o di *Debit non paga debit* il cui autore è Filippo Villani, padre di Ferravilla⁴⁹.

Il terzo è l'obiettivo difficoltà nel delimitare un testo, in una situazione nella quale, come sempre capita in teatro, il testo è, letteralmente, un pre-testo, mentre il vero oggetto della comunicazione è la messinscena: è noto, per esempio, che nel già citato *El duell del sur Panera* Ferravilla scrisse autonomamente le battute del proprio personaggio, e solo quelle; che la cosiddetta *Scena a soggetto musicale* nacque in origine come improvvisazione all'interno di una commedia di Cletto Arrighi intitolata *Dal tecc alla cantina*, e in seguito assurse a opera autonoma, conservando la dicitura *a soggetto* nel titolo anche se ormai il testo si era completamente codificato in maniera definitiva; e

49. L'attribuzione errata a Ferravilla di *El duell del sur Panera* si trova nella *Bibliographical Appendix* di Lander McClintock, *The contemporary drama of Italy*, Boston, Little Brown and Company, 1920 p. 275; quella di *Debit non paga debit* in Carlo Sini, *Il comico. Enciclopedia tematica aperta*, Milano, Jaka Book, 2002, p. 105. Per i testi: Gaetano Sbodio, *El duell del sur Panera. Commedia in due atti*, Milano, Barbini, 1887; Filippo Villani, *Debit no [sic] paga debit, ossia La camorra di poveritt. Commedia in 3 atti*, Milano, Barbini, 1874.

ancora che nel *Minestron* di Giraud Ferravilla riscrisse completamente il terzo atto.⁵⁰ Alla luce, poi, della forte personalità di Ferravilla, Simoni annota:

È chiaro che quest'uomo non poteva essere che l'interprete di sé stesso. Non si acconciò mai a pronunciare parole scritte da altri. Quando non compose da sé il personaggio che voleva riprodurre, lo rinnovò di sana pianta, cancellò dalle commedie che gli altri gli offrivano la parte destinata a lui e sostituì all'invenzione dell'autore, non la prepotenza della fantasia, ma le azioni e le reazioni della sua sensibilità.⁵¹

Fatto di cui Ferravilla non fa alcun mistero:

Mi trovavo perfettamente d'accordo con gli autori che non solo mi accordavano la parte del protagonista, ma mi chiamavano a collaborare. Io ero libero di modificare il mio personaggio, di accarezzarlo e di studiarlo finché mi sembrasse in perfetto equilibrio con le mie attitudini.⁵²

50. L'episodio del *Minestron* è raccontato più in dettaglio nel successivo capitolo II. Cletto Arrighi, *Dal tecc alla cantina. Commedia in 3 atti*, Milano, Barbini, 1876; Edoardo Giraud, *Minestron*, in *A la pretura, commedia in un atto – Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti*, Milano, Barbini, 1879.

51. R. Simoni, *Il grande artista e le sue creazioni*, in Aa.Vv. (a c. di Stefano Tuscano), *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, Milano, Bestetti, 1946, pp. 10-13; citaz. da p. 12.

52. FP, p. 45. Abbiamo, poi, conferma di questo fenomeno da un esempio di Ferravilla stesso alla pagina successiva, a proposito di *Tecoppa in tribunal*: «il Bosisio mi portò la

Tenendo conto di tutto questo, Fontana propone⁵³ come sicuramente autentiche dodici commedie:

El sur Pedrin in quarella

Don Baldissar [sic in Fontana, ma evidentemente coincide con *Don Baldassar*]

Vun che v`a e l'alter che ven

La sura Clarin

On agent teatral

*La compiacenza del sur Cont*⁵⁴

I prodezz del Tecoppa

La class di asen

La vendetta d'ona serva

Massinelli in vacanza

El sur Pedrin ai bagn

On brus democratich

commedia lasciando addirittura in bianco la parte mia perché ve l'applicassi come a me piaceva meglio» (FP, p. 46).

53. C. Arrighi, F. Fontana, cit., pp. 27-28.

54. Di quest'opera, citata da Fontana, non ho altre notizie, se non che trovo il titolo nel cartellone di Quaresima 1883 del Comunale di Ferrara (riportato in Paolo Fabbri, *I teatri di Ferrara: il Comunale*, Volume 2, Lucca, LIM, 2004, p. 381): si tratterebbe di una «commediola in 2 atti» di Edoardo Ferravilla, rappresentata il 12 marzo 1883.

oltre alle due parodie di Cavallotti.

Fra i canoni redatti a posteriori, dopo la morte dell'autore, l'unico sistematico è quello contenuto nell'AMATI, l'Archivio multimediale degli attori italiani. La curatrice, Emanuela Agostini, propone una rosa ancor più ristretta, attribuendo a Ferravilla solo dieci commedie:

I foghett d'on cereghett, 1882;

El decott di malva, 1887;

Don Baldassar, 1890;

El sur Pedrin ai bagn, 1890;

La class di asen, 1890;

La luna de mel del sur Pancrazi, 1890;

El sposalizi del dottor Pistagna, 1890;

El maester Pastizza, 1894;

El Brugnell traditor, 1895 [si tratta di un più antico titolo di *La caccia del scior Brugnell*];

On spos per rid, 1896.⁵⁵

L'elenco sembra davvero troppo ristretto, e contiene anche opere che Fontana ha evidentemente considerato e rifiutato, come *El sposalizi del dottor Pistagna* ed *El decott de malva*. Credo però che tra gli scopi dell'AMATI non

55. <http://amati.furpress.net/s100?idattore=191&idmenu=7>.

rientrano tanto i problemi filologici legati all'attribuzione, quanto quelli di storia dell'evento scenico; pertanto la curatrice ha, a quanto pare, registrato tutte e solo le opere di cui ha reperito notizia di messa in scena, attraverso cartellonistica dell'epoca o altre fonti, e ha mantenuto senza intervento critico alcuno il nome dell'autore riportato nella fonte – fonti che infatti segnala sempre con perizia. In supporto di questa ipotesi, basta osservare le date offerte dalla studiosa, spesso di molto posteriori rispetto perfino alla data delle opere a stampa. Agli scopi letterari, pertanto, questa collazione si rivela poco utile.

Peggio che mai, l'elenco redatto da Giovanni Maria Sala, in appendice al suo saggio celebrativo per il centenario della nascita di Ferravilla: la documentazione su cui egli dichiara di basarsi è quella, orale, dei ricordi dell'attore Paolo Bonecchi, «che recitò nel 1907 col Ferravilla al teatro Olimpia.»⁵⁶ In altre parole, nel 1907, quando aveva venticinque anni, Bonecchi si era fatto raccontare da Ferravilla quali fossero state tutte le opere di una carriera che durava già da più di trent'anni. Poi, nel 1946, Bonecchi ha riferito a Sala quello che Ferravilla gli aveva riferito trentanove anni prima, e Sala lo ha trascritto: possiamo immaginare percorsi più affidabili. Resta il fatto che troviamo nell'elenco alcune opere di cui non abbiamo notizia altrimenti:

L'usurari e la napolitana

56. Giovanni Maria Sala, *Il grande Edoardo. Memorie ferravilliane 1846-1946*, Milano-Roma, Gastaldi, 1946, p. 107.

El maestrin sentimental⁵⁷

oltre a una sicuramente pubblicata:

El matrimoni del scior Giangiani

Per quest'opera abbiamo un'edizione a stampa come «commedia in tre atti / riduzione di G. F.», Milano, Barbini, 1885. Non è precisato, tuttavia, in che consista la «riduzione», ed, eventualmente, di che cosa sia riduzione. Vale anche in questo caso l'ipotesi che, dietro le iniziali G.F., possa nascondersi una

57. Quest'opera è citata nel *Dizionario biografico delle donne lombarde*, a c. di Rachele Farina, Milano, Baldini e Castoldi, 1995, s.v. *Dina Galli* (che fu attrice di Ferravilla e in questa commedia debuttò). La partecipazione della Galli è anche citata da Arturo Lancellotti, *I signori del riso*, Roma, Maglione, 1942, p. 69, in riferimento all'improvvisazione di Ferravilla: «La rappresentazione era annunciata e doveva aver luogo la sera e non una prova era stata ancora fatta. Io ero inquieta e mi dicevo: «Cossa disarò peu mi?». Finalmente qualche minuto prima di andare in scena presi il mio coraggio a due mani e gli feci mezza obiezione: «Le che la ghe pensa no!». E siccome io lo guardavo stupita, continuò: «Mi sunt un maester che gh'insegni a cantà...». E non mi disse altro, e il Maestrin sentimental venne fuori. Se non che invece di essere un giovane era un vecchio, che aveva lui pure l'affare della pallottite che la gh'andava su e giù! Alla seconda rappresentazione, che avvenne quindici giorni dopo al Fossati di Milano, Ferravilla mutò il tipo del personaggio, forse perchè gli parve più originale e comico e ne venne fuori El maestrin sentimental» (L'autore cita da Giuseppe Adami, *Dina Galli racconta*, Milano, Treves, 1936).

collaborazione Ferravilla-Giraud. Rifiutiamo quest'ultima opera, e, per le altre due, ci limitiamo a registrare la notizia – dal momento che non abbiamo modo di suffragare nessuna ipotesi per mancanza di informazioni.

Ci si attiene pertanto al canone di Fontana riportato in precedenza, che può essere accettato nella misura in cui si ricordi che è stato pubblicato nel 1893, quando ancora l'attività di Ferravilla era ben lungi dall'esaurirsi. Solo per gli anni successivi al 1893 si integra con le opere proposte da Agostini – con l'eccezione però di *On spos per rid*, opera che Agostini data 1896 ma che è certamente più antica e scartata *pour cause* da Fontana. Accogliamo pertanto nel canone solo *El Brugnell traditor* (altrimenti nota, come accennavamo, con il titolo *La caccia del scior Brugnell*), spalleggiati sia da Agostini, sia da Sala, sia da Bentoglio.

Questi ha recentemente scoperto e pubblicato tre commedie: *On agent teatral*, *El sur Pedrin in conversazion*, *Ona lezion a gratis*. Accogliamo senz'altro la proposta, che reimmette nel canone *On agent teatral*, la cui paternità ferravilliana, già proposta da Fontana, è data per assodata dalla curatrice del testo nel volume di Bentoglio, Alice Zanardi, senza sollevare la questione della diversa attribuzione cui si accennava in nota.

Silvia Asti, nella sua tesi di laurea, cita poi diverse altre opere attribuite a Ferravilla su recensioni e cronache dell'epoca:

Tecoppa al correzional, novembre 1891

El lament del Tecoppa, settembre 1892

Tecoppa dottor, 1902

La tosa di Tecoppa, 1904 (parodia di *Lulù* di Bertolazzi)⁵⁸

Almeno su quest'ultima, però, dobbiamo avanzare dei dubbi; non possiamo, inoltre, fidarci dei cronisti, che non sembrano molto accurati; se a questo aggiungiamo che, delle due commedie anteriori al 1893 presenti in questo elenco, Fontana non ne accoglie nel suo canone nessuna, ci sentiamo autorizzati a scartare l'ipotesi di attribuzione.

Il canone definitivo a cui ci atterremo risulta pertanto:

Vun che v`a e l'alter che ven, (1871), 1874

La vendetta d'ona serva, (1871), 1874

On agent teatral, (ante 1872), 2007

El sur Pedrin in quarella, (1872), 1875

El sur Pedrin ai bagn, (1872), 1886

El sur Pedrin in conversazion, (1872), 2007

La sura Clarin, (1872), 1880

Don Baldissar, (entro il 1878), post 1880

On brus democratich, (1879), 1880

58. La studiosa tuttavia non si pronuncia in alcun modo su questioni di autorità, e studia quali commedie di Ferravilla tutte e solo quelle pubblicate sotto il nome di Ferravilla.

La class di asen, (1879), 1880

Massinelli in vacanza, (1880), s.d. [1880]

I foghett d'on cereghett, (1882), 1884

La luna de mel del sur Pancrazi, (1883), 1884

La compiacenza del sur Cont, (entro il 1883)

Ona lezion a gratis - Cura radical, (1884), 2004

I prodezz del Tecoppa, (1887), 1890

El Brugnell traditor - La caccia del scior Brugnell, (1895), 1961

Più difficile è decidere come orientarsi sulle opere scritte a quattro mani. Nel caso di collaborazioni Ferravilla-Stella e Ferravilla-Rota, è abbastanza certo che Ferravilla sia l'autore principale: egli ha probabilmente chiesto ai giovani Stella e Rota di trascrivere dei testi prodotti sulla scena: pertanto, non è fuori luogo attribuire a Ferravilla la paternità di queste opere (ed è infatti quello che fa Fontana, almeno per *I prodezz del Tecoppa*) – sebbene ci sia da andar cauti sull'analisi linguistica o perlomeno sull'attribuire i fenomeni linguistici all'uso di Ferravilla, dato che i testi potrebbero risentire dell'uso dei due redattori. Diverso il caso dei testi attribuiti al fantomatico G.F. Se si accetta l'identificazione delle iniziali con Giraud-Ferravilla, l'ordine in cui esse sono proposte lascia intendere un Ferravilla autore secondario. Contrariamente a Rota e soprattutto Stella, Giraud era un uomo piuttosto colto, anzi di formazione letteraria certamente superiore a Ferravilla: restando valide le considerazioni di

cui sopra circa l'importanza dell'intervento di Ferravilla nel creare la forma definitiva del testo, si intravedono in queste opere preoccupazioni che non sembrano potersi attribuire a Ferravilla.

Un altro problema è costituito dalle opere con forti riferimenti intertestuali: Fontana sembra aver considerato, nel suo canone, solo le parodie. Che dire di tutti i rifacimenti, le traduzioni dialettali, eccetera? In termini pratici, la questione si pone solo per *L'amis del papà*, unico testo pervenutoci: sembra un'occasione preziosa per indagare il *modus scribendi* di Ferravilla, grazie al confronto con un autore certamente importante nella sua formazione quale fu Scarpetta; inoltre, se Ferravilla ha fatto pubblicare questo testo, e non gli altri, forse in qualche modo gli sembrava che qui il suo intervento fosse più personale o significativo rispetto a un originale già famoso.

I.2.2. Opere di Edoardo Ferravilla⁵⁹

I.2.2.1. *Vun che v'è e l'alter che ven* (1871), Milano, Barbini, 1874

Farsaccia giocata sull'omonimia di due personaggi. Achille Balendari ha deciso di lasciare la stanza in cui abita perché la relazione con la signora del piano di sopra, Lucia, è stata scoperta dal di lei marito, il Capitano. Lascia dunque alla padrona di casa un biglietto per la donna, salda l'affitto e

59. Le presento in ordine cronologico, lasciando però in fondo i testi oggi perduti.

scompare.

La stanza è affittata da un altro giovane di nome Achille, che deve subire le ire del marito (che di lui conosce solo il nome), l'amante abbandonata (che, ricevuta la lettera, gli lascia in un momento in cui la stanza è vuota il figlio della relazione adulterina), e un ragazzo di caffetteria che pretende sia saldato il conto dell'altro Achille. La situazione è risolta dall'arrivo della padrona di casa, non prima che Achille Caramelli abbia preso un bel po' di legnate destinate al suo omonimo.

Farsa che più non si può, giocata su scene brevi e veloci, equivoci e il classico servo bastonato: Achille, naturalmente, non è un servo, ma per il rapporto tra ruolo di *mamo* e zanni tradizionale cfr. *infra*, II.3. Oltretutto, il suo principale antagonista è un capitano sbruffone e manesco che si chiama semplicemente il Capitano – anch'esso richiamo a una maschera della commedia dell'Arte.

C'è in questa storia un duello a cui il protagonista cerca di sottrarsi, circostanza che potrebbe anticipare uno dei più fortunati personaggi ferravilliani, el sur Panera.⁶⁰ Achille infatti è un personaggio anomalo, se prescindiamo dalla sua funzione nel testo di prendere le legnate: lo abbiamo

60. La scena in cui Achille C. cerca di sottrarsi al duello è riportata *infra*, V.3.3.2. Del sur Panera si parla *infra*, in II.2.5.

definito genericamente 'mamo', ma non è un giovane malizioso,⁶¹ è al contrario fin troppo ingenuo e onesto. Le legnate puniscono in qualche modo il suo atteggiamento pavido e irresoluto, ma fin dalla prima commedia di Ferravilla si ha questo personaggio che degli eventi è più vittima che colpevole, e che si trova a dover affrontare le avversità con una certa dose di ironia («prima de mett anmò pè in ona stanza mobigliada, vuj vegh in man la fed de battesim e de bon costum di quj che gh'era prima», sc. XIX): il rapporto di anticipazione con sur Panera è tutt'altro che superficiale.

1.2.2.2. *La vendetta d'ona serva* (1871), Milano, Barbini, 1874

Emilio, studente in musica, aspetta la visita del proprio tutore Bernocoloni. Emilio presenta alla padrona di casa le proprie rimostranze sul comportamento della cameriera Gigin: pare però che sia stato lui a prendersi troppa confidenza con la ragazza. Dopo qualche scambio di battute acide tra Emilio e Gigin arriva questo Bernocoloni.

Mandatolo a letto la sera, Emilio esce per andare a un appuntamento galante, in ritardo per via della visita ricevuta. Gigin approfitta della sua assenza per dare a Bernocoloni una lettera destinata ad Emilio: nella lettera tale Fulgida annuncia a Emilio la propria visita per desiderio di conoscerlo. Tornato Emilio, che ha mancato l'appuntamento, Bernocoloni lo allontana e riceve lui

61. Mi riferisco a una espressione di Polese Santarnecchi, per cui cfr. *infra*, II.2, n. 23.

Fulgida fingendosi Emilio, poi presenta Emilio come proprio servitore, ma questi si mostra un autentico imbranato.

Svelato infine dal tutore stesso il gioco, Fulgida lascia la casa inviperita mentre Emilio accetta la lezione: vorrebbe baciare Gigin per la gratitudine, ma è Bernocoloni a baciarla al suo posto.

Commedia compositivamente un po' più fiacca della precedente, ma nel complesso più ricca di spunti. Si annuncia anzitutto un tema che percorre l'intera carriera di Ferravilla: la satira del personaggio con ambizioni musicali. Qui ce ne sono addirittura due: la padrona di casa Berta, che vuol essere accompagnata al piano in *Questi cari pargoletti*, dalla *Norma*, con annesso commento di Emilio: «Quella lì la pò vegh pargoletti de 60 anni l'un» (scena III). Ma anche il protagonista stesso, che fa lo studente di musica, in realtà deve nascondere al tutore di non capirne nulla: quello gli porge uno spartito della *Forza del destino*, ed egli suona l'unica cosa che sa suonare, una canzone popolare; il tutore riconosce il tema e finge di credere che Verdi possa averlo sentito e inserito nella propria opera. Non si capisce tuttavia in che senso Emilio non sappia suonare a prima vista lo spartito consegnato dal tutore, quando ha appena fatto lo stesso col brano richiesto dalla padrona di casa.

Classico il tema dello studente povero che chiede soldi al familiare tirato nello spendere: qui tra l'altro Emilio prova a intenerire il tutore (e fargli sganciare qualche soldo) leggendo sul tema una poesia di sua composizione.

La comicità nasce anche da epiteti e insulti originali o di tono molto popolare che i personaggi si scambiano: Emilio definisce il tutore *rangutan* ('orang-utan', scena III) e Gigin *tandaradan* ('babbeo' secondo il Cherubini, che però lemmatizza la variante con la *e*, *tanderadan*, scena IV); più avanti la chiama *cilap* ('sciocca'), ella chiama lui *pedoca* ('demonio', da *pelle d'oca*, scena VI) ed egli lei *baraba* ('furfante', forse dal personaggio evangelico *Barabba*, scena VIII).

Una battuta di Bernocoloni riferita a Gigin ed Emilio, «roba de ciapan vun per batt l'alter» (scena XVII) verrà poi riciclata dal sur Bussola nella *Class di asen* (scena IX), e nel titolo di una farsa, oggi perduta, di cui si hanno testimonianze indirette.⁶² Esiste poi notizia di una rappresentazione di autore anonimo il cui titolo è *Dighel no a papà*,⁶³ che potrebbe richiamare l'arietta che Bernocoloni riconosce e che il nipote cerca di spacciargli per la *Forza del destino* (potrebbe però naturalmente trattarsi di un brano popolare, anzi così è presentato dall'anziano).

I.2.2.3. *On agent teatral*, (ante 1872), Pesaro, Metauro, 2007

Sur Gambotta, commerciante in formaggio, è entrato in società con l'impresario Castagna, accettando di finanziare una stagione che questi

62. Cfr. *supra*, I.2.1.

63. Rappresentata il 24 novembre 1871, cfr. Acerboni, cit., Appendice I – che rileva anche il possibile collegamento tra i due testi.

intende produrre. I cantanti che egli scrittura sono però degli autentici cani – uno di loro, in una divertente sottotrama, ruba del formaggio a Gambotta mangiandoglielo sotto il naso.

Mancano poi parti di testo: probabilmente, in seguito a una prima disastrosa, devono esserci disordini, o proteste del pubblico; nella parte di testo sopravvissuta, i cantanti lasciano la produzione sdegnati. Ci sono poi due finali alternativi: in uno Castagna convince Gambotta di aver assunto degli esecutori incapaci per farlo risparmiare, e lo persuade a sganciare ancor più denaro per assicurarsi una compagnia decente; nell'altro, i cantanti tornano indietro e la compagnia si ricostituisce per mero opportunismo.

È un vero peccato che si sia perso il testo completo di quest'opera, della quale un'edizione a cura di Alberto Bentoglio e Alice Zanardi ricostruisce e mette in ordine il materiale rimasto (il quale contiene un termine *ante quo*, il visto della censura datato 20 gennaio 1872).

L'interesse della commedia nasce in primo luogo dall'anticipazione della scena di Gigione nel *Minestron* di Giraud: anche qui cantanti inadeguati mettono in scena *Il Trovatore*, straziando con le loro esecuzioni brani celebri.

Qui però la satira delle ambizioni artistiche non risparmia nessuno: non solo i cantanti incapaci, che millantano scritte a Roma e a Vienna (improbabilmente rifiutate in favore di questa scalcagnata produzione); ma anche Luigi, il servo di Castagna, sembra avere velleità artistiche e chiede con insistenza al padrone

di poter esser avviato a una carriera nello spettacolo; e soprattutto perfino il *formagiat* Gambotta, che pure ammette la propria ignoranza più volte, ma che si appassiona all'idea di calcare le scene– tanto che gli viene affidata la parte dell'elefante in un'arca di Noè (forse dal *Giudizio Universale* di Donizetti, nota giustamente Bentoglio). E non una figura migliore fa Castagna, che tagliuzza e ricuce l'opera verdiana a suo piacimento; e vediamo come i due parlino per la prima volta dell'idea del *Trovatore*:

GAMBOTTA ...E che comedia l'è che farien per la prima?

CASTAGNA Cioè che opera, el vorarà di?

GAMBOTTA Quel che l'è.

CASTAGNA Ecco – la prima – tant per contentà la *prima donna*, se dovaria dà el *Trovatore* – opera un pu vegia ma sempre bella.

GAMBOTTA El *Trovatore* (*Pensando*). Me par de averla vista. L'è quella che risuscita tutt qui mort e che dopo ven denter quel tal con in man quella pianta...?

CASTAGNA No, no, Quel l'è el *Roberto il diavolo*.

GAMBOTTA Ah, sì, bravo – difati *Roberto al diavolo* [sic] – quella l'è bella. Se poderia minga fà quella là?

CASTAGNA Come se fa? L'è un'opera trop d'impegn. Invece el ved – el *Trovatore* l'è una roba pussee facil de mett in scena e pœu l'è vœuna delle più belle opere di Verdi.

GAMBOTTA Verdi?... Chi l'è stoo Verdi?

CASTAGNA L'è un celebre autore musicale. L'è quel che ha scritt ultimament el *Don Carlo* [sic].

GAMBOTTA Ah vedi vedi – difatti l'hoo legiu. *Vita e miracoli di S. Carlo* – l'è minga mal.⁶⁴

Gambotta, consapevole dei propri limiti culturali, si condanna da sé con l'affezionarsi all'idea del partecipare alla rappresentazione; rinunciando a questa, egli torna anche in sé ed è l'unico ad avere la lucidità di dare chiaro e tondo un giudizio sui sedicenti artisti: «Qui li hin fachin de piazza. Hin mazza can.»

Colgo l'occasione per sciogliere un inghippo ecdotico. A p. 121 dell'edizione Bentoglio, trovo l'espressione: «Hinn tutta gent che vœeren vess in libertaa per i g ôr» – corsivo nel testo, e accompagnata da una nota: «Non è stato possibile decifrare il senso dell'espressione». In realtà, credo che quello che Bentoglio prende per un g minuscolo vada letto come una cifra 9. Pertanto, l'espressione può semplicemente interpretarsi come «vess in libertaa per i 9 ôr», 'essere in libertà per le ore 9'.

1.2.2.4. *El sur Pedrin in quarella* (1872), Milano, Barbini, 1875

Seguito di *Nôdar e peruchee* di Cletto Arrighi (Milano, Barbini, 1876).

64. Scena II, p. 105-6 dell'edizione a c. di Bentoglio.

Trama di *Nôdar e peruchee*. Pedrin è il giovane di studio del notaio Sangiorgio (o Sangiorgi), e spasima d'amore per una mima, Giulia, che anche il suo principale corteggia. Pedrin si sostituisce al parrucchiere che deve andare a pettinarla, e riesce ad entrare a casa sua, ma anche Sangiorgio va a trovarla per annunciarle che non potrà accompagnarla al veglione come le aveva promesso; Pedrin viene alla fine scoperto da Sangiorgio, ma anche quest'ultimo viene scoperto dalla moglie. Giulia si arrabbia con entrambi e finisce per accompagnarsi al veglione col vero parrucchiere.

Trama del *Sur Pedrin in quarella*. Il giorno dopo la conclusione della commedia precedente. La moglie di Sangiorgio vuole separarsi da lui, ma anche Giulietta (ora è chiamata così) vuole lasciarlo per non averle detto di essere un uomo sposato – circostanza che invece la donna aveva saputo da Pedrin.

Mentre quest'ultimo continua a corteggiare Giulietta con la complicità del collega Ernestin, ella riceve la visita di un suo antico amante, il marchese Santa Chiara, che si è finalmente deciso a sposarla. Desiderosa di vendetta verso il notaio, lo invita al veglione di carnevale e poi non si presenta; anzi, per umiliarlo ulteriormente, lo informa di aver invitato e gabbato anche l'«imbecille» Pedrin, implicitamente mettendo i due sullo stesso piano.

L'azione si sposta poi a casa di Pedrin, da dove il ragazzo cerca di uscire in barba ai genitori, non sapendo che essi stessi non sono in casa, usciti per festeggiare il carnevale.

La mattina dopo la festa arriva in casa del notaio il suocero, convocato dalla moglie per la separazione. Il notaio può però provargli, grazie alla lettera di congedo di Giulietta, che la sua relazione extraconiugale è finita e si rappacifica con la moglie; si presentano dal notaio anche Pedrin ed Ernestin, che, perso tutto il lor denaro al gioco durante la festa, implorano l'aiuto del notaio per poter riscattare i propri abiti ordinari pagando il noleggio dei costumi. Viene anche, infuriata, la madre di Pedrin a prendere il figlio, ma il notaio la convince a perdonarlo.

Pedrin si mostra incrollabile nella sua dabbenaggine. Anzi, in un'altra commedia ancora successiva, *El sur Pedrin in coscrizion* di Antonio Dassi,⁶⁵ egli rievoca i fatti continuando a esser convinto che Giulietta lo amasse davvero:

EDOARD Ma perché allora la t'ha lassaa ti e l'è andada insemma a on olter?

PEDRIN Perché l'ha trovaa vun che l'era scior, se g'avess avuu mi danee... E la proeuva l'è che quand l'è andada via de Milan, la g'ha mandaa ona lettera al sur nodar Sangiorg de saludamm mi.

EDOARD Oh el soo, «Salutatemi quell'imbecille.»⁶⁶

65. Milano, Barbini, 1877.

66. Battuta effettivamente presente in un biglietto mandato da Giulietta a Sangiorgio nel *Sur Pedrin in quarella*: testualmente, «Salutatemi quell'imbecille di vostro giovine di studio», atto IV sc. II; il notaio, scornato quanto Pedrin, della lunga e sarcastica lettera legge poi al giovane solo la frase a questi rivolta: atto IV sc. VII.

PEDRIN Sì, sì, imbecille, perché, cosse te vorariet di'? L'ha ditt insci perché la podeva minga sposamm a mi: la rabbia fa fa quest e alter, mi la compatissi.

(Sur Pedrin in coscrizion, I, IV)

Gli altri personaggi sono appena sbozzati, troppo poco delineati per una commedia più grande di loro – peggio che mai, appunto, tre commedie. Si tratta principalmente di personaggi-funzione. In particolare Ferravilla a un certo punto gioca con Cyrano, laddove Pedrin chiede a Ernestin di comporre per Giulietta una poesia, e l'amico gli scrive lì per lì dei versi di una bruttezza inascoltabile.

Deliziosa la parte in casa Bustelli, in cui la madre di Pedrin, Rachella, indica Pedrin come modello di giovane studioso al figlio minore somaro Tancœu.

In realtà, tutto l'atto ambientato a casa Bustelli, il III, non è funzionale alla trama, ed ha per Silvia Asti principalmente la funzione di stimolare l'identificazione del pubblico con i genitori di Pedrin, socialmente conformi ad esso; aggiungo però che non va dimenticato che, anche se non vogliono che il figlio esca a festeggiare, essi lo fanno – e il loro festeggiare, all'inizio progettato come modesto, cresce ogni volta che viene nominato: prima il padre vuole andare «a sorà i verz», poi «a fa ona passeggiada e beven on bicer», infine «a beven ona botteglia», poi «a mangià i tortej cont ona bottelieta de quell fino» (scena II, VII).

In questo atto notiamo anche in Pedrin un'uscita tipica del personaggio

ferravilliano: canta sbagliando le parole: «Ti vedrò nell'estasi raggianti di squallor», forse travisando «La rivedrà nell'estasi raggianti di pallor», aria di Riccardo in *Un ballo in maschera*; il giovane, evidentemente, si rende conto che il *pallore* del personaggio non si addice alla sua bella, e, mentre trasforma le terze persone in una prima e una seconda, cerca di correggerlo con la prima parola che gli sovviene – si noti che avrebbe potuto dire «raggianti di splendor», che è sintagma ricorrente nella tradizione poetica italiana.

Sul piano linguistico notiamo come Giulietta si esprima più volte, nei confronti del notaio, con un ironico registro infantile, suggerito inizialmente come risposta a una battuta del notaio stesso:

SANGIORGI Solit stori de vialter donn. Da chi el me belee che mi giughi pu.
Bagajad e nient d'alter.

GIULIETTA Soo minga de mi e de lù chi l'è el pussee bagaj. El se ricorda no che
jer sira è vegnuu la mamma a tœul per on oregin e menal a casa a fa ninin? (II,
IV)⁶⁷

e poi mantenuto anche in dialoghi successivi:

SANGIORGI E mi ve prometti che sabet sera andarem insemma al veglion.

GIULIETTA Col patt però che venga minga chi la mamma a dagh i tœutœu. (II,
VII)

67. Allude, ovviamente, alla moglie, che lo ha colto in flagrante.

Un tono a suo modo materno è usato anche da Pedrin e Giulietta quando questa finge di flirtare con lui - tono ironico anch'esso, per lo meno nelle intenzioni di Giulietta, ma su tutt'altro malizioso registro:

PEDRIN No no vegni no (invece voo).

GIULIETTA Ch'el faga minga i bosij... Mi capissi dai so œucc.

PEDRIN La capiss tuttcoss, balosseta. (II, IX)

I.2.2.5. *El sur Pedrin ai bagn* (1872), Milano, Barbini, 1875

Pedrin e il suo servo Lissander arrivano nell'albergo di una stazione balneare. Spinto da Lissander, Pedrin si dà arie da riccone per corteggiare Ersilia, moglie di un conte: al ritorno del marito, che l'aveva lasciata sola, costei finge di aver accettato la corte di Pedrin, che in realtà l'aveva infastidita; il conte prova a rimettere al suo posto Pedrin raccontandogli un apologo, ma egli è troppo stupido perfino per capirlo.

Il testo denuncia molto chiaramente come la stesura si stratifichi in due momenti distinti: uno precedente ogni messa in scena, caratterizzata da didascalie lunghe ed esplicative, in cui l'autore si sofferma su quel che immagina debba succedere, suggerendo futuri sviluppi a soggetto (per esempio: *«macchinalmente Ersilia si volge verso Pedrin e lui la saluta con galanteria. Ersilia*

risponde molto freddamente e continua a leggere», scena II). L'altro, di didascalie rapidamente appuntate sul copione, e che richiamano evidentemente a posteriori gag già codificate e note agli attori (per esempio: «*scena del selz*», scena V).

Notiamo come la comicità di Pedrin sia espressa dalla mancata padronanza, in parallelo, di codici comunicativi e comportamentali:

- scambia per l'*Ernani* una mazurka;
- si rivolge in francese per far colpo su Ersilia, ma quando ella gli risponde in quella lingua non capisce – scena che piacque molto a Luigi Rasi:

Quando la signora dice alcuna parola in francese al *sur Pedrin*, quel *comme* di lui è una graziosa trovata (...). Il *comme* del *sur Pedrin* è ben comico: ma la causa dell'irrefrenato proromper del pubblico in matte risate noi dobbiamo ricercare in qualcosa più che nella parola. Quale poema il lungo silenzio che precede il *comme*! L'occhio stupido, incerto; l'incerto piegar della testa coll'orecchio e la mente tesi verso la donna che ha parlato, per afferrar qualcosa di quello che ha detto, poi, con timidità, con circospezione, con la paura quasi di essere inteso, il proferir di quel *comme* scivolato, sdruciolato...⁶⁸

68. Luigi Rasi, *I comici italiani (biografia, bibliografia, iconografia)*, v. I, pt. II: C-K, Firenze, Fratelli Bocca, 1897, pp. 870-1. In realtà, nel testo a stampa, alla lettera la battuta non è «*comme?*», ma «*come diceva?*» (scena V): non abbiamo difficoltà a credere che

- dopo di che passa direttamente al francese maccheronico;
- neanche in italiano si esprime molto bene, sbagliando diverse volte le proforme (in particolare usa «ci» per «gli», «le» – espediente spesso usato da Ferravilla per caratterizzare l'italiano popolare: così per esempio usa Gigia in *El sur Pedrin in conversazion*);
- deve poi appartenere a quest'opera (anche se non ve n'è traccia nel testo: potrebbe trattarsi di una battuta nata in un'improvvisazione) l'uscita ricordata da molti cronisti: «A che ora si può vedere il mare?»⁶⁹

Anche il sistema degli allocutivi riflette questa idiozia di Pedrin (letteralmente, parla una lingua solo sua):

- da solo a solo, Pedrin dà del *tu* a Lissander, che risponde col *lei* (e si parlano in dialetto);
- in presenza di altri, Pedrin dà del *voi* a Lissander (e gli si rivolge in italiano);
- al cameriere tutti danno del *voi* (e parlano in italiano), egli risponde col

Ferravilla abbia asciugato nel corso delle repliche, trovando la nuova versione più efficace nell'effetto comico.

69. Per esempio da Simoni, *Ferravilla*, «La lettura», rivista mensile del «Corriere della sera», settembre 1902, p. 8. Occorre precisare che Silvio D'Amico (*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, vol. 5, p. 203) attribuisce invece la battuta a un altro personaggio, Tobiselli (per cui cfr. *infra*, II.2.11), pur senza metterne in dubbio la paternità ferravilliana.

lei;

- anche i coniugi, tra loro, si parlano in dialetto e dandosi del *tu*;
- Pedrin a Ersilia dà del *voi*, ella risponde col *lei*;
- Anche il Conte dà del *lei* a Pedrin.

Insomma, Pedrin, quando non usa il *tu*, usa il *voi*, mentre gli altri usano con disinvoltura il sistema che Serianni chiama ‘tripartito antico’:⁷⁰ *tu~voi~lei*. Si può ipotizzare che questa mancanza del *lei* derivi da influsso dialettale? Non sembra: il milanese ha forme di cortesia in terza persona – sebbene, direbbe Rohlfs, declinate al maschile;⁷¹ immagino si debba intendere ‘declinate anche al maschile’: se l’interlocutore è una donna, sono declinate al femminile. Forse, semmai, è proprio la scarsa confidenza col fiorentino, un sistema più semplice del milanese ma che a lui suona innaturale, a forzare Pedrin verso un sistema semplificato. Supporremo però che per una signora nobile del tardo Ottocento sentirsi dar del *voi* potesse suonare alquanto fuori luogo già se l’interlocutore è un borghese; se poi aggiungiamo che Pedrin si presenta come un conte, la sua pretesa non ha speranze di essere creduta.

70. Luca Serianni, Alberto Castelvechi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1988, p. 224, par. 86.

71. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol I, *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, p. 181 sgg.

I.2.2.6. *El sur Pedrin in conversazion* (1872), Pesaro, Metauro, 2007

Atto unico dalla trama esilissima. Una padrona di casa d'alta società, Rachele, invita, insieme ad altri ospiti, sur Pedrin, che le si era presentato come ottimo cantante. Egli fa una proposta di matrimonio a una delle figlie della padrona di casa, Poldina, senza accorgersi che ella è fidanzata di Arturo. Gelosa di costui, che riceve le attenzioni di un'altra invitata, la ragazza accetta la proposta di Pedrin; Arturo allora boicotta la già non brillante esibizione di Pedrin. Ma Rachele ricuce il dissidio tra i due fidanzati e Pedrin resta gabbato.

La commedia ha forte carattere corale. Nella ricchissima (e vacua) conversazione salottiera spiccano solo in pochi:

- un *raisonneur*, un personaggio che viene presentato con il nome di dott. Perolazzi [scena II], ma per tutta la commedia viene chiamato semplicemente il Dottore: con le sue freddure egli smonta sistematicamente gli atteggiamenti degli interlocutori⁷² – si pensi a un'anticipazione in versione comica di Laudisi di *Così è (se vi pare)*;
- la Contessa che prova ad adescare Arturo, classica parte di *seconda donna* che insidia l'amoroso – anche se in un primo momento sembra che sia un altro personaggio femminile, la sig. Cotoni, a interessarsi a lui [scena VI];
- lo stesso Arturo, contrariamente a un amoroso tradizionale, è tutt'altro

72. Un dialogo che lo vede presente è riportato più avanti, II.1, nota 8.

che innocente nei suoi rapporti con la Contessa: egli cerca, di fronte a costei, di sminuire il proprio legame sentimentale con Poldina:

CONTESSA Si⁷³ così innamoraa della Poldina?

ARTURO Innamoraa... Ghe vui ben. [scena VII]

Ferravilla si concede, qui, da autore, un'entrata da attore di richiamo: contrariamente agli altri personaggi, Pedrin, che pure non è un protagonista assoluto, ma circondato da numerosi personaggi di contorno che muovono l'azione anche più di quanto egli faccia (e oltretutto la movimentano, con frequenti entrate e uscite), entra in scena annunciato e da solo [scena III], laddove gli altri arrivano generalmente in piccoli gruppi. Si esibisce nel canto per tre volte, chiedendo ripetutamente il silenzio: la prima nella *Traviata* – e non sappiamo cosa faccia né quale sia il pezzo, che viene indicato in didascalia semplicemente «a soggetto», ma sembra che ottenga un certo successo [scena VIII],⁷⁴ la seconda in un brano originale, di singolare sgangheratezza [scena IX],

73. Voce da interpretare, suppongo, come il persona plurale del verbo essere: 'siete'. Ma si tratta di un'incongruenza, perché la Contessa dà abitualmente del lei ad Arturo; infatti, sul manoscritto, la forma è corretta a matita in «S'è»; mantengo la lezione a testo nell'edizione Bentoglio, 2007, da cui traggio anche la notizia della variante (p. 150, n. 49).

74. Per essere precisi, Pedrin presenta il brano come «pezzo della *Traviata*, cioè della commedia *Margherita Gautier*» [scena VII]. Interessante come nella sua mentalità – ma

e qui qualche dissenso serpeggia tra i commenti; infine, al colmo della rivalità con Arturo quando l'uno canta e l'altro gli rifà il verso – e anche qui non è riportato il brano, in didascalia si dice solo «Pedrin canta» [scena XIII].

La lingua che questi personaggi parlano è un misto di italiano popolare o regionale e dialetto; la caratterizzazione di Pedrin dell'opera precedente scompare in favore di una scarsa padronanza della lingua nazionale in tutta la compagnia:

ARTURO Ma mi, se la permette, devo stare in istudio fino alle nove a sgobare [sic] e quindi adesso sono le nove e mezza, mi pare di non essere in gran ritardo [scena V]

GIGIA (*a Arturo*) Ci presento il sig. Pietro Bustelli [*ibidem*]

1.2.2.7. *Don Baldassar* (entro il 1878)

Testo, per quanto ne so, inedito, ma di cui esiste una copia manoscritta nella Biblioteca della Famiglia Meneghina (datato 1917 e di pugno dell'attore Piero

anche, a quanto capiamo, in quella degli astanti, il melodramma e il testo di prosa da cui è tratto si identifichino (malgrado il nome *Margherita Gautier* non sia il titolo del testo di Dumas, ma solo il nome della protagonista, e questo nome, nell'opera lirica, sia diverso); questo però porta a qualificare la *Traviata*, piuttosto arditamente, come «commedia».

Bonecchi).

I coniugi Laura e Luigi Bianchi hanno a pranzo a casa loro il sacerdote don Baldassar, nota buona forchetta. Ma il pranzo è un continuo litigio tra i due e Baldassar non riesce a consumare nemmeno una portata. Solo l'arrivo della balia con loro figlio riappacifica la coppia, ma ormai il pranzo è finito. Baldassar si abbandona a una predica alla cameriera Giuseppina per farsi portare almeno uno zabaione.

Testo di poco interesse, tutto incentrato sulla macchietta del protagonista. La discussione tra i coniugi è inconsistente ma molto accesa; l'entrata di don Baldassar, che placidamente parla del tempo, doveva costituire un brusco cambiamento di tono; anche perché tanto il dialogo tra Laura e Luis è secco e diretto, tanto Baldassar manifesta i tratti del parlato: riformulazioni, modulazioni, frammentarietà eccetera.⁷⁵

A proposito di caratterizzazioni linguistiche, notiamo un dettaglio che torna in diverse occasioni nelle opere rappresentate al Milanese: c'è un personaggio femminile, in questo caso la serva Giuseppina, che non viene da Milano, e che non parla il dialetto milanese. In altri casi si tratta di un espediente che tematizza la situazione realmente esistente nella compagnia, visto che Emma

75. Mi riferisco al parlato per come descritto da Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994; cfr. *infra*, V.3.2.1.

Ivon non era milanese e, almeno all'inizio della sua carriera, aveva difficoltà a parlare con fluency il dialetto; non sembra però possa essere questo il caso: non c'è motivo che Emma Ivon, primadonna, interpretasse una parte di servetta.

I.2.2.8. *On brus democratich* (1879), Milano, Barbini, 1880

Celestina vive in miseria col figlio Pepin, scavezzacollo ma molto rispettoso della madre, affiancata dall'amica Mansuetta e minacciata dal padrone di casa Franzella. A casa di Celestina arriva Berta, figlia di signori caduta in disgrazia e cacciata da Roma, in casa della quale Celestina aveva servito tanti anni prima: la donna accoglie la giovane come una figlia mentre ella cercherà lavoro, ma Pepin se ne innamora. Il giovanotto è combattuto, conscio della propria posizione sociale subordinata, ma l'amore lo fa diventare operoso e responsabile; ricevuta la dichiarazione d'amore di Pepin, Berta mette immediatamente a parte della cosa Celestina, e annuncia che accetterà l'amore di Pepin dopo un periodo di sei mesi, per vedere se egli rimarrà saldo nei suoi propositi e per evitare di sembrare una profittatrice.

Stranissimo testo nel repertorio ferravilliano, che si definisce commedia perché finisce con l'annuncio di un matrimonio, ma potrebbe in qualche modo essere definito dramma sociale, per quanto la rappresentazione della povertà sia alquanto convenzionale, ma non priva di spunti interessanti: il resoconto di Berta sul proprio padre arrestato e misteriosamente morto in carcere sembra

scritto oggi.

Probabilmente, dopo un grave scandalo giudiziario che aveva colpito Emma Ivon, era necessario presentarla con un'immagine di specchiata moralità, solleticando inoltre l'orgoglio municipale dei milanesi: la capitale è, nella storia di Berta, il luogo della rovina sociale e della caduta morale, Milano quello del riscatto; il che potrebbe alludere alla vicenda biografica dell'attrice – anche se la capitale nella quale ella aveva dato scandalo era ancora Firenze. D'altra parte, questa stessa collocazione dell'antefatto fuori Milano potrebbe richiamare, di Emma Ivon, anche la storia artistica: la prima commedia rappresentata da Ivon al Teatro Milanese fu *On ripiegh de nevod*,⁷⁶ dove Cletto Arrighi aveva per l'occasione creato per lei la parte di una donna fiorentina da poco arrivata a Milano, in modo da fornire una giustificazione intradiegetica della scarsa padronanza dell'attrice nella pronuncia del milanese.

Questa sovrapposizione di attori e personaggi è confermata dall'apparire, a un certo punto, di un personaggio non compreso nell'elenco iniziale, e indicato come Carnaghi – stesso nome dell'attore che probabilmente lo interpretava (scena XIII).

Camilla Guaita, rileggendo un resoconto della messinscena di questa commedia a Napoli che Sbodio e Giraud pubblicarono a quattro mani, resoconto nel quale i due attori non lesinano critiche a Ferravilla, definendo le sue

76. Milano, Barbini, 1876.

commedie «un abito per il suo dosso», rileva giustamente che l'osservazione, «che appare corretta in linea teorica, si rivela completamente inadeguata se applicata al caso specifico: *On brus democratisch*, infatti, è uno fra i pochi testi composti da Ferravilla allo scopo di metter in risalto (...) un interprete che non fosse lui stesso». ⁷⁷

Tra i personaggi, comunque, Berta è in effetti il più riuscito: a parte l'importante monologo in cui racconta le proprie disgrazie (scena VIII), è molto ben gestita la scena in cui ella riceve la dichiarazione di Pepin, una vera parte da primattrice in cui il personaggio governa diverse istanze psicologiche: da una parte tenere a freno lo slancio del giovane senza compromettersi, dall'altra non rischiare di essere cacciata di casa senza colpa – il che, è stato raccontato mentre Pepin non era in scena, le è già capitato. Per riuscirci il personaggio si vede costretto a riportare delicatamente su un piano di analisi razionale i discorsi appassionati di Pepin, stupito del proprio stesso amore; il che le permette di sfuggita di mantenere il distacco imposto dalla morale e rivendicare con

77. C. Guaita, cit., p. 42, n. 25. Da qui traggio anche lo spunto nel riferirmi a E. Giraud e G. Sbodio, *Notiziario napoletano*, «Arte drammatica», n. 45, 17 settembre 1881, p. 1, che hanno un curioso sistema di scrivere a quattro mani mimando l'accavallarsi delle voci e segnalando, a ogni prima persona, chi è che parla: «La stampa però pensa... che nelle commedie mie (Giraud) ed in quell'altre mie (Sbodio) c'è il sodo – in quelle di Ferravilla non c'è il sodo – è un abito per il suo dosso – ecco la commedia di Ferravilla – ma nelle nostre (Giraud e Sbodio) ci vedi e ci senti la mano svelta!»

orgoglio una provenienza sociale superiore:

PEPIN Come l'è sta scenna? Cose la g'ha adoss lee? mi che ho ciapà in gir pussee de voeuna, pussee de do e pussee de tre; in d'on minut hoo de vess chi consciaa che so nanca cosa me disi? Che se lee la m'avess de di' Pepin, sbatet giò de la finestra, mi voo. Se la m'avess de di' lavora di e nott per mi, portem tutt coss a mi, mi vegnaria come on bèè in geneoucc a fagh el servitor, a lassagh i scarp... Porco sciampin... Cose l'è ona stria lee?

BERTA L'è ona roba semplicissima. I donn che l'avarà cognossuu le, minga per offendel, sarann staa forse on poo divers de mi.

PEPIN Cose la tira a man?

BERTA Mi g'hoo avuu la fortuna de vess stada educada molto ben.

PEPIN Mi son staa educaa in l'oratori a giugà ai bocc.

BERTA Quest el voeur di' nient. L'educazione del cuore parlo io, e ripeto. Forse lu el troeuvaa in mi tutt on insemma che l'ha mai vist o per lo meno mai avvicinaa.

PEPIN On insemma che fa diventà matt che me fa vegnì i fiamm a la faccia, che me senti el sangu a girà come s'el fuss denter in la roeuda dell'estrazion del lott.

BERTA Capissi benissimo e me rinress d'ona part. (scena XVI)

1.2.2.9. *La class di asen* (1879)

Opera analizzata più nello specifico nel terzo capitolo.

I.2.2.10. *Massinelli in vacanza* (1880), Milano, Barbini, 1880

Gustin Massinelli, il più somaro degli studenti della *Class di asen*, è in villeggiatura presso gli zii Girolom e Caterina. I due litigano perché a Girolom sembra che Caterina riservi un po' troppe attenzioni a un altro uomo, chiamato semplicemente il Dottore; il litigio è però interrotto dalla cameriera Ghita, che chiede ai padroni di contenere il nipote, che si prende un po' troppe libertà con lei. La zia convoca dunque il ragazzo e lo rimprovera; poi la famiglia si prepara per uscire, essendo attesa in casa di un'amica di famiglia, la Contessa. Attardatosi in casa, Gustin prepara con la complicità di Ghita una lettera per Laretta, una delle figlie della Contessa, di cui è invaghito. L'azione si sposta dunque in casa della Contessa, dove, tra gli invitati, c'è anche il fantomatico Dottore, e Girolom si convince sempre più che questi e sua moglie civettino insieme. Laretta accetta le *avances* di Massinelli solo per far ingelosire il fidanzato Luis, ma poi si riappacifica con lui, e il protagonista resta con un palmo di naso.

Massinelli, in piena tempesta ormonale e diviso tra due ragazze che lo attraggono entrambe, si mostra sempre più imbranato, lasciandosi sfuggire con l'una frasi che vorrebbero essere apprezzamenti, ma che in realtà richiamano all'aspetto fisico dell'altra: «Se la gh'avess el busin in del barboss...!» (II, v) – dice a Laretta – mostrando quindi di rimpiangere il viso di Ghita, che ha appunto «el busin in del barboss», la fossetta.

Le due ragazze hanno caratteri opposti: Ghita è quasi materna, gradisce le sue attenzioni quando non si spingono alla violenza (la sua lamentela era che egli le avesse lasciato sul braccio un «gibol», un livido); anzi, aiuta il giovane nel suo tentativo di approccio con Laretta – e, con una punta di cattiveria efficacissima, quando ella chiede alla padrona di non punire Gustin per causa sua, Ferravilla la mette nella situazione di essere accusata lei di averlo provocato:

GHITA Ma la me capiss, neh... Adess l'è el moment ch'el diventa grand, l'è el moment del sviluppo... fra de lor imparen i malizi e pœu...

CATERINA Ben ben, quisti hinn tutt ciacer inutil. Vorraria pœu minga alla lunga che te siet ti che ghe je fa imparà. (I, II)

Laretta di contro è capricciosa, litigiosa, infantile – proprio come Massinelli, ma molto più matura e consapevole di lui: e infatti non si fa scrupolo di usarlo per i propri fini.

Anche gli zii non fanno una gran figura: Caterina è autoritaria, aggressiva, sia col nipote che col marito, e a vederla in società dà l'impressione che il sospetto di lui non sia del tutto infondato; questi, a sua volta, è debole, irresoluto, ma anche lui ha l'unico sussulto solo per motivi sessuali (blandamente, per come il teatro borghese di quell'epoca era pronto ad accettare): quando cerca di riappacificarsi con la moglie ed ella gli nega un «basin»:

GIROLOM (...) Femm sta pas. Cià sto basin, brutta stria. (I, II)

Attorno a questi personaggi si muove, come in *Sur Pedrin in conversazion*, un coro di personaggi in salottiera conversazione, tra cui un Dottore esageratamente spiritoso. Le analogie tra le due commedie non si fermano qui: le frequenti entrate e uscite di comodo, verso un fantomatico giardino, il finale in cui gli invitati ballano, e soprattutto le esibizioni canore del protagonista: qui Massinelli si cimenta in *Di quella pira* (ancora *Il Trovatore*, dunque), e in una romanza originale, anche qui un testo sgangheratissimo. Se poi aggiungiamo che il triangolo Massinelli~Lauretta~Luis è in tutto analogo al triangolo Pedrin~Poldina~Arturo, compreso il fatto che in entrambi i casi la giovane amata, sempre figlia della padrona di casa, ha anche una sorella (lì Gigia, qui Teresina – non l’avevamo ancora citata perché non ha alcuna funzione nella trama), possiamo dire che il secondo atto di questa commedia è una sintesi della precedente.

Massinella in vacanza è la commedia su cui principalmente si sofferma Silvia Morgana nel suo studio sulla lingua di Ferravilla.⁷⁸ Giustamente la studiosa osserva la caratterizzazione dei personaggi quasi sul piano diamesico: nelle battute di Gustin si accentua cioè il carattere di parlato non pianificato, con

78. Citato alla successiva n. 87, e per cui vd. anche i paragrafi raccolti *infra* sotto V.1.

frequenti interruzioni, rielaborazioni, sintassi elementare, mentre gli altri personaggi parlano una lingua più convenzionale – da testo, direbbe Cristina Lavinio, «scritto per essere detto come se non fosse scritto.»⁷⁹ Questa convenzionalità, però, non riduce la caratterizzazione dei personaggi, e in particolare della zia, che, invece, parla per frasi fatte, per proverbi: «te se intrigaa come un salamm» (I, IV) – proprio perché, almeno nelle proprie intenzioni, ella rappresenta la morale tradizionale; tenta perfino di esprimersi in un improbabile latino: «talis zios, talis nipotes» (I, III).

Il suo modo di esprimersi col marito, poi, ha una caratteristica che va rilevata: diverse volte ella inizia a parlare con lui, e poi nel corso della battuta parla di lui in terza persona: non certo perché usa un allocutivo di cortesia, ma perché quasi si dimentica di averlo davanti e si lamenta tra sé:

CATERINA (...) Te capisset che bell mobil che l'è el to nevodin? E ti asen a ciapall chi in campagna. Semm chi strengiù sù che quasi ghe stemm minga nun e lù el tira chi anca di alter cruzi. (I, II)

Abbiamo inoltre di questa commedia un ricco resoconto delle scene a soggetto, che testimoniavano il grande affiatamento tra Ferravilla e Giuseppina

79. A proposito della definizione del testo teatrale in rapporto alla varietà diamesica, in C. Lavinio, *Tipologia dei testi parlati e scritti* (pp. 23-38), in Ead., *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 33.

Giovanelli (interprete di zia Caterina).⁸⁰

I.2.2.11. *L'amis del papà* (1881), Milano, Barbini, 1882

Grande frenesia in casa Gaitanelli: il padrone di casa, Liborio, aspetta la visita di un misterioso amico, Felissin, il figlio di un suo deceduto amico d'infanzia. In questa casa la cameriera Luisina, per non perdere il posto, deve fingersi nubile: per vederla il marito Giovanni finge di essere l'accordatore del pianoforte con la complicità di Angiolina, moglie di Liborio, e della loro figlia Marietta. Giunto in casa, l'amico Felissin li vede confabulare, si convince che Giovanni sia l'amante di Marietta e rivela la presunta tresca a Liborio.

L'equivoco è presto risolto, e Liborio si convince ad assumere anche Giovanni in modo che egli possa convivere con la moglie; ma Felissin continua a non essere convinto. Quando poi vede il fidanzato di Marietta, Ernestin, accordarsi con Angiolina per poter chiedere la mano di Marietta a Liborio, Felissin crede che Ernestin sia l'amante di Angioletta, e che abbiano perfino un figlio (in realtà figlio di Giovanni e Luisina).

Si chiarisce anche quest'equivoco, e Liborio acconsente al fidanzamento di Marietta con Ernestin – anche se egli, per ragioni di affari, sperava di maritarla a Felissin. Si presenta però un ulteriore personaggio, Bettina, un'avventura galante di cui Liborio non era riuscito a liberarsi: Felissin le aveva, di propria iniziativa, scritto una lettera minacciosa firmandosi Liborio.

80. in Luzzi, cit., p. 777-8.

Bettina incontra Angiolina, e le due si intendono immediatamente: tornando a casa dopo aver recuperato Felissin (che voleva indurlo ad abbandonare la supposta moglie fedifraga), Liborio vien brutalmente bastonato da Bettina, e Angiolina gli promette per la sera ulteriori percosse.

Versione in milanese di una commedia di Eduardo Scarpetta, *L'amico 'e papà*. Questa versione, rappresentata per la prima volta nel 1881, entra stabilmente in repertorio con il rientro di Gaetano Sbodio nella compagnia di Ferravilla, il quale interpreta il personaggio che fu di Scarpetta, Felissin.

Rispetto all'originale, l'unico nome diverso è quello di Ciccillo – qui sostituito con un più panitaliano Giovanni; cambia il vezzeggiativo usato: al posto di Luisella, Luisina, al posto di Feliciello, Felissin. Cambiano invece i cognomi dei personaggi, che però sono pronunciati poco o niente. In compenso non è la donna compromessa da Liborio, Bettina, a presentarsi in casa a picchiarlo, ma il fratello di costei, Totonno.

Anche la struttura della commedia è praticamente uguale: solo la divisione in scene è leggermente diversa, e solo perché Ferravilla si attiene rigorosamente al principio di segnare una nuova scena a ogni entrata o uscita di un personaggio.

I personaggi sono invece un po' diversi: in Ferravilla lo scherno si concentra solo su Felissin e, in subordine, su Liborio, laddove in Scarpetta tutti i personaggi, e specialmente quelli femminili, sono macchiette irreali. In Scarpetta

però Angiolina anticipa a Ciccillo quello che potrebbe succedere: «E viene pe la porta, vattenne ca si te vede Liborio me faje compromettere» (I, VI)⁸¹.

Nel complesso, Felissin è in Ferravilla un personaggio molto meno dispersivo: si perdono alcune caratterizzazioni collaterali – come l’attitudine a spaventarsi per ogni nonnulla – per esempio per le note basse suonate dal sedicente accordatore mentre egli insidia la di lui moglie (in Scarpetta, I, XIII) – ma se ne guadagnano altre, come il fatto che, credendo che Liborio sia malato, egli chiede al cameriere del ghiaccio, «ma guarda ch’el sia ben ghiassaa», (Ferravilla, II, v), evidentemente imitando Liborio che, quando egli appena arrivato aveva chiesto dell’acqua, l’aveva appunto chiesta al cameriere «gelata» (ivi, I, x).

Liborio infatti viene caratterizzato semplicemente per la grande ansia di far bella figura con l’amico: da una parte esasperando gli sbalzi d’umore della sua inquietudine (sia in Scarpetta sia in Ferravilla allontana il sedicente accordatore di pianoforti in malo modo, ma in Ferravilla prende direttamente a pugni il pianoforte, I, VIII), dall’altro, quando alcuni dialoghi vengono sintetizzati in sue battute, acquisendo un sapore di esagerazione comica:

LIBORIO (...) Senza compliment; el vœur mangià? El vœur tœu on brœud, ona rossumada, on bicer de vin cont duu œuv sbatuu denter? Ona cotoletta, do fett

81. Per le citazioni di Scarpetta, mi riferisco a *Tutto il teatro*, vol. II, Roma, Newton, 1992, a c. di Romualdo Marrone, pp. 30-64.

de salamm...

FELISSIN No, no, grazie. S'el vœur favorim, accettaroo ona tazza d'acqua.

LIBORIO Ma che acqua! Seltz, birra, moscato, Marsala... (I, X)

Questa scena, in originale, era un dialogo molto più lungo:

LIBORIO (...) D. Feli senza cerimonie, ve volisseve mangià quacche cosa?

FELICE Grazie, primma de venì ccà m'aggio pigliato lo latte e caffè e m'aggio mangiato tre pagnottine.

LIBORIO Volete bere?

FELICE Sì, piuttosto accetterei...

LIBORIO Parlate, cosa volete?

PASQUALE Dicitte che volite, comannate...

FELICE E si non me facite parlà! Vorrei bere un bicchiere d'acqua.

LIBORIO Ma che acqua! Birra.

PASQUALE Sarebbe meglio la gassosa.

LIBORIO Nossignore, marsala.

PASQUALE Oppure moscato.

FELICE Io voglio acqua.

LIBORIO Acqua veramente?

FELICE Sì. (*L'amico 'e papà*, I, IX)

Non è che uno dei due sia meno efficace dell'altro: solo, Scarpetta lavora sulla situazione: per far bella figura, padrone di casa e cameriere non fanno

parlare l'invitato. Ferravilla, invece, si lega direttamente alla comicità corporale del teatro popolare, e gioca sull'accumulo.

Interessante la resa di Ferravilla del sistema degli allocutivi:

	in Scarpetta	in Ferravilla
i due servi tra loro	si danno del <i>vui</i> (in napolet.)	si danno del <i>luu/lee</i> (in milan.)
Luisella/Luisina a Marietta	dà del <i>vui</i> (in napolet.)	dà del <i>lee</i> (in milan.)
Ciccillo/Giovanni a Marietta	dà del <i>vui</i> (in napolet.)	dà del <i>lee</i> (in milan.)
Marietta ad Angiolina	dà del <i>vui</i> (in napolet.)	dà del <i>tu</i> (in milan.)
Angiolina a Ciccillo/Giovanni	dà del <i>tu</i> (in ital.)	dà del <i>voi</i> (in ital.)

Inoltre, aggiungiamo: in Ferravilla, Liborio pretende che il cameriere Pasquale dia il *lei* a Felissin, ma nel suggerire, passando dal milanese all'italiano, confonde i due sistemi e usa, in italiano, la terza persona maschile: «e appena che t'el vedet, digh: Il suo amico mi ha mandato innanzi a prenderlo» (I, VII).

Fra le innovazioni di Ferravilla:

- alcuni scambi di battute come quello basato sui suffissi alterativi:

LIBORIO (...) Te me capiret che la saria ona risorsa, podaria mett a post tanti piccoi pastizz, tanti debititt.

ANGIOLINA Ah, te ghet di debititt?

LIBORIO Sigura, e quasi, quasi se pò ciamai debitott. (I, VI)

- alcune battute rese un po' più esplicite sul piano mimico:

CICCILLO Fate i fatti vostri, io l'accordo piano, piano, che non se sente manco.

LIBORIO No, stammatina aggio che fa.

CICCILLO Ma vedete quanto accordo nu sol-do.

LIBORIO Io non ve pozzo fa accordà manco no centesimo e chillo vò accordà nu soldo. (Scarpetta, I, VIII)

GIOVANNI Ch'el faga pur, ch'el faga pur. Mi l'incordi adasi adasi che se sent nanca.

LIBORIO Ho ditt de no. Stamattina se po minga.

GIOVANNI Ma no, l'è perché ghè chi sto *sol-do* chi che l'è troppo descordaa. El sent? *sol-do, sol-do, sol-do*.

LIBORIO Ma che *sol-do*, che *sol-do*! Nanca on quattrin, ch'el vaga! L'ha capida sì o no? (Ferravilla, I, VIII)⁸²

82. Tengo i corsivi come nei rispettivi testi.

Qui probabilmente Ferravilla ha solo promosso a testo una *gag* che, in scena, doveva esserci anche in Scarpetta. Il fatto interessante è che egli abbia spostato sul piano mimico una battuta di comico del significato, basata sull'anfibologia di *accordare* 'dare l'accordatura' e *accordare* 'concedere': «Io non ve pozzo fa accordà manco no centesimo», che non può essere resa nel milanese.

- l'insistenza su un aspetto del carattere di Felissin: l'ansia di poter ricambiare la cura con cui Liborio gli ha accudito il nonno: «Mi voraria che lu el diventass orb doman per fagh vedè come saria capace de accompagnall» (Ferravilla, I, VIII). Tale elemento è ben presente in Scarpetta (e la ripresa della battuta è puntuale: «voi avete accompagnato mio nonno quando era ceco, ebbene io non cerco tesori, non cerco ricchezze, volarria che vuje cecasseve pe v'accompagnà come voi avete accompagnato mio nonno», Scarpetta, I, IX), ma l'autore napoletano può giocare dando per scontato, nel carattere dei personaggi (e nel pubblico napoletano), tutta una serie di sottintesi su iettatura, scaramanzia e superstizione che invece Ferravilla è costretto a esplicitare, basandole su un'autentica fissa di Felissin: laddove in napoletano il personaggio, quando decide di liberare a modo suo Liborio della seccatura di Bettina, diceva semplicemente: «Non ve n'incaricate, lassate fà a me, me credeva che era nu guaio cchiù gruosso! Chesta è cosa da niente» (Scarp. I, X),

l'autore milanese, asciugando, calca la mano: «Me rincress domà che l'è minga ona disgrassia grossa come desideravi mi» (Ferravilla, I, XI).

- Ferravilla tende a rendere con un lungo monologo, eventualmente con brevi interruzioni, i dialoghi serrati quando sono basati sul *comico del significato*:

ANGIOLINA (...) L'è inutil che te vaghet in furia. Sì, l'affar dell'incordador, el neghi minga, l'è vera. Ma cara ti, nanca vedè quella povera tosa a piang tutt el dì, te me capiret che on poo de cœur bisogna vèghel, e sciao l'hoo lassaa vegnì in casa tant per contentala. Del rest, quand te vœut che te la disa, l'è so marì e gh'è denter nient de mal.

LIBORIO Coss'è? so marì?

ANGIOLINA Sì, sì, marì. Pensa, cara el mè car Liborio, che l'è on ann che quella tosa la fa sta vita chi. Lee chi e el marì in d'on alter sit. Appunto perché la g'aveva paura de ti, e siccome ier la m'ha parlaa ciar, che la poteva minga andà innanz in sta manera, gho dit che avaria parlà con ti, e che se te avesset minga permess l'era padrona de andà via. (Ferravilla, II, IV)

LIBORIO Dunque che rispondete, oh signora?

ANGIOLINA Che aggio da risponnere, sì l'affare de l'accordatore è overo, e quando lo buò sapé chillo l'è marìto.

LIBORIO Che!! marìto!!!...

ANGIOLINA Sì, sì, è n'anno che chella povera figliola fa sta vita, perché aveva paura de te e appunto ajere me dicette: che io avessi parlato con te e si non le dive lo permesso, essa aizava ncuollo e se ne jeva. (Scarpetta, II, III)

Qui l'equivoco è giocato su una lunga catena anaforica senza antecedente (ho sottolineato le anafore): Angiolina parla di Luisella/Luisina, mentre Liborio, a cui è stato detto che l'amante dell'accordatore è Marietta, non solo interpreta tutta la storia («l'affar dell'incordador») riferendola a Marietta, ma è pure scandalizzato dalla noncuranza della moglie nel riferire del (presunto) amore della figlia.

In Ferravilla questo gioco degli equivoci non è molto frequente, e quando c'è è assai più esplicito, basato su un'omonimia (*Vun che v'è e l'alter che ven*). L'unico caso in cui un procedimento del genere è usato da Ferravilla è quello del bigliettino, nella *Caccia del scior Brugnell*: una serie di riferimenti anaforici riferiti in maniera opportuna danno al messaggio un significato completamente diverso – ma lì l'equivoco non è il motore della vicenda, ne è la conclusione.

- l'eliminazione della conclusione metateatrale: in Scarpetta Liborio chiude la commedia rivolgendosi direttamente al pubblico.

Fra le permanenze più interessanti, alcune parti in italiano, come le lettere di Bettina e la risposta di Felissin a nome di Liborio, testualmente riprese (salvo ovviamente il cambio del cognome del personaggio), compresa la dislocazione

a sinistra, «Se volete, questo giovane lo licenzierò e sarò vostra» (Ferravilla, I, XI), struttura che invece normalmente Ferravilla non usa in italiano.

I.2.2.12. *I foghett d'on cereghett* (1882), Milano, Barbini, 1884

Prima di una serie di tre parodie di commedie di Felice Cavallotti: questo atto unico parodizza *Il Cantico dei Cantici* (1881)⁸³, che fu commedia di grande attualità dopo un famoso scandalo che coinvolgeva un sacerdote per offesa al pudore.

Lissander Mastica, vedovo, vive con la figlia Maria, e non approva l'idea del proprio nipote Tommaso di farsi prete. Quando Tommaso viene in visita da loro, però, avverte una imprevista simpatia per Maria: il giovane è combattuto tra la sua vocazione e il sentimento che la ragazza, nella sua ingenuità, non fa nulla per ostacolare. Scoperto infine da Lissander e indotto a dichiarare il proprio amore a Maria, il giovane accetta di sposarla.

Contrariamente al lavoro di Cavallotti a cui era ispirato, quello di Ferravilla non ebbe grande successo – ed in effetti la commedia non brilla per originalità né per *vis* comica, ed è giocata un po' troppo sul rapporto con il testo di Cavallotti, la cui conoscenza in qualche modo presuppone. L'effetto nasce infatti

83. Trieste, Caprin, 1882.

in primo luogo dall'abbassamento del severo verso di Cavallotti in un prosaico registro quotidiano.

Notiamo però l'abilità di Ferravilla nel leggere lo spunto umoristico, la contraddizione, nei personaggi che deve rappresentare: il testo è molto snellito, rispetto all'originale (salta, tra le altre cose, il riferimento al libro biblico del titolo, che i due giovani recitavano insieme nella commedia di Cavallotti), ma i dettagli che il testo sceglie di enfatizzare sono nevralgici fino al morboso: la scena della ragnatela (in cui Maria cerca di liberare una mosca da una ragnatela, ma si punge con il cespuglio, e il cugino le fascia il dito con la ragnatela stessa), quella del quadro della Madonna (che Tommaso racconta di aver baciato, e del cui soggetto osserva la somiglianza con la cugina), il sarcasmo con cui Lissander Mastica fa il verso a Tommaso riducendo al corporale gli alti ideali che muovono il nipote:

TOMMASO Oh zio, lù el sa no che poesia gh'è nella religion! Che confort! Che gioja! – Oh zio, lù el pò minga immaginass. (...)

MASTICA (...) Dighi a lee, tutt quii robb lì, che forse, povera bagaja, i e bevèrà su. Mi vo a fà una fumada. Oh, se te savesset che gust a fumà del bon tabacch in d'ona bona pipa, dopo una bona pacciada. (scena II).

Il testo che leggiamo, non a caso, ha avuto qualche problema con la censura: il manoscritto originale, conservato presso la Biblioteca Famiglia Meneghina,

contiene una nota: «Visto e si permette la recita osservando le già praticate correzioni. 2 marzo 1882.» Probabilmente il contenuto era fin troppo spinto.

Il gioco di detti e non-detti emerge, ancora una volta, nel sistema degli allocutivi:

- il padre e la figlia si danno del *tu* («Per mi teassicuri...», scena I), ma ironicamente la ragazza a un certo punto si rivolge al padre con il *lei* («Ei, dico, signor papà, non dia scandalo a sua figlia», ivi), e a quel punto per tutta la scena continua a parlare con il *lei* («No, no, papà; abbia no paura»);
- nel frattempo, però, la ragazza fantastica di incontrare il cugino rivolgendogli con il *voi* («– Signor cugino, – disaroo – siate il benvenuto – e Dio vi sia compagno», scena I); quando però lui arriva, gli scappa una terza persona («Son ben contenta de cognoss el me cugin (...), ma adess sont ancamò pussee persuasa che l'è on vero sant», scena II) che non si sa bene se è allocutivo («che [lù] l'è on vero sant») o anafora («che [el me cugin] l'è on vero sant»); nel dubbio, Tommaso le risponde con il *lei* («Oh, no; che la disa minga così»); e i due continuano a darsi del *lei* finché è presente Mastica, poi passano improvvisamente al *tu* («Cosse te penset?», scena II)

Altro particolare di rilievo, assente nel testo originale, è l'improvviso intervento, sul finale, di uno spettatore che dalla sala contesta piuttosto

bruscamente la melensaggine del lieto fine («Dio, che limonada.»); il testo finisce dunque con Tommaso che discute con lo spettatore in uno scambio di tre battute per uno, cogliendo l'occasione per spiegare la sua morale della storia («L'è mei vess, ripeti, on bon pader de famiglia che on cattiv pret. Arrivederlo. (via)», scena ULTIMA).⁸⁴

1.2.2.13. *La luna de mel del sur Pancrazi* (1883), Milano, Barbini, 1884

Parodia di *La luna di miele*, di Felice Cavallotti. Quasi per ripicca, dopo lo scarso successo di *I foghett*, Ferravilla si avventura in una nuova parodia.

Malio, giovane poeta, è malato e prossimo alla morte. Ha un solo rimpianto, non aver mai avuto il coraggio di farsi avanti con la bella Clorina. Il medico Girolamo, senza dire a Malio che la donna ha nel frattempo sposato Pancrazi, ha invitato lei e il marito a trovarlo. Quando i due arrivano, riesce a

84. Una scenetta simile avviene nel *Minestron* di Giraud, dove intervenivano anche degli spettatori dalla platea, ma lì l'elemento metateatrale era tematizzato: il testo parlava di una compagnia che mette in scena degli spettacoli (di recitazione, canto ecc) di fronte a un pubblico – l'idea di Giraud è semplicemente quella di sovrapporre il pubblico dello spettacolo e il pubblico nello spettacolo. Nei *Foghett*, la situazione è assai diversa: il testo non ha, finora, nessun carattere di teatro nel teatro, lo spettatore che interviene lo fa di punto in bianco e non ha nessuna giustificazione dentro la storia rappresentata.

persuadere Pancrazi a non negare al moribondo l'ultima consolazione, di poter appartarsi con lei per dichiararle il proprio amore. Anche se manifestando qualche gelosia, il marito accetta; ma l'amore della donna provoca un miglioramento inaspettato nella salute di Malio.

Ferravilla azzecca completamente il personaggio, creando una macchietta memorabile.

Contrariamente a quanto accade nel testo di Cavallotti, dove la donna e il moribondo rimangono soli, qui Pancrazi assiste al dialogo tra i due, e Ferravilla è molto abile nel mostrarci gli atteggiamenti contrastanti di Pancrazi, trascinato dall'abile dottore in un «sublime sacrificio» dal quale non può tirarsi indietro, intimamente sospettoso per gli sviluppi della situazione, e tuttavia sinceramente desideroso del bene del giovane. Croce ha giustamente paragonato il personaggio a un «novello messer Nicia».⁸⁵ Giusto, e sarebbe stato interessante, dal momento che Ferravilla ha davvero portato in scena una *Mandragola* pochi anni dopo, saper almeno quale personaggio ha interpretato. Non bisogna però insistere troppo sul paragone: Nicia accetta di buon grado di cedere la propria moglie a Callimaco per favorire un proprio desiderio, quello della prole; Pancrazi, di contro, si trova in una posizione assai più delicata. Nel testo di

85. Benedetto Croce, *Comici*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1950³, vol. V, pp. 334-345: citaz. da p. 342.

Cavallotti, il personaggio (che però si chiama Renato), accettando di cedere la moglie e vivendo il fatto come un sacrificio, si fa portatore di un'istanza in qualche modo tradizionale rispetto all'onore del matrimonio, mentalità che si dà per condivisa e che è un problema per lui stesso superare; in quello di Ferravilla, viceversa, si dà quasi per scontato che il comportamento da tenere sia accettare di buon grado questo sacrificio, e il personaggio è messo in berlina perché conserva la sua gelosia – peraltro giustificata dal momento che, contrariamente a Cavallotti, Ferravilla non fa morire il suo protagonista, che anzi guarisce (e si può forse supporre che la tresca di lui e Clorina sia destinata a continuare): Ferravilla ci costringe insomma a ridere del personaggio positivo della vicenda. Oltretutto, è un'innovazione di Ferravilla rispetto al testo di Cavallotti il fatto che Pancrazi sia decisamente più grande dei due amanti, piuttosto che un loro coetaneo: il che sottolinea della vicenda il carattere di commedia, con i due giovani che fanno l'amore a dispetto del vecchio, che pure è più saggio e previdente di loro.

I.2.2.14. *Ona lezion a gratis* (1884), Pesaro, Metauro, 2007

Da *Cura radicale*, di Felice Cavallotti. Bentoglio ne pubblica due redazioni basate su due manoscritti: uno, che egli ipotizza seriore, intitolato *Cura radical*; l'altro, definitivo, con il titolo che accogliamo (e che anche Bentoglio accoglie come definitivo).

Il dottor Bagoletti, per aiutare l'amico Paolo, concede a Gigin, amante della moglie di costui Ada, il proprio studio per un incontro amoroso, dal quale però lo fa scappare terrorizzato. La donna, a causa della di lui vigliaccheria, se ne disamora.

In seguito, quando Paolo protesta dell'iniziativa, Bagoletti gli fa leggere, alla presenza di Gigin, l'elenco degli impropri lanciati da Ada a quest'ultimo, umiliandolo ulteriormente.

Più che di una parodia, si tratta di un mero rifacimento: la trama e la struttura dell'opera sono perfettamente rispondenti all'originale (salvo due scene distinte nell'originale e qui unite), anche se Ferravilla ne accentua gli aspetti comici, per esempio aggiungendo il particolare degli attacchi intestinali che prendono Gigin, causati a suo dire da un fantomatico amaro bevuto in precedenza, o dando maggior rilievo alla presenza di una scimmia chiamata anch'essa Gigin, molto marginale nel testo di Cavallotti.

Nell'arricchimento della serie di insulti rivolti da Ada a Gigin si potrebbe vedere qualche nota di comico del significante:⁸⁶ «Ah pusillanime, vigliacco, poltrone, polentone, miserabile, coniglio, eroe da carta pesta, mascalzone, marrano, paltoniere» (scena IX). Ma non va dimenticato, in generale, il gusto

86. Faccio riferimento alla nota terminologia proposta da Altieri Biagi: la questione sarà approfondita *infra*, V.3.4.

degli assionimici complessi e fantasiosi in Ferravilla.⁸⁷ In particolare, non posso non notare che a un certo punto il dottore paragoni l'amico Paolo a un «formagiass», un venditore di formaggi, e definisca il di lui rivale «sto spincino», 'questo cascamoto' (scena IV): se pensiamo che il *formagiass* è il mestiere di sur Gambotta in *On agent teatral*, e che il tipo che gli ruba il formaggio si chiama Spinzetto, nome parlante, il riferimento è piuttosto esplicito.

Il dottore Girolamo Bagoletti, personaggio già presente nella *Luna de mel*, è sempre una parte di brillante; la sua posizione è però diversa in un caso o nell'altro: qui nasconde qualche venatura moralista, e combatte per principio l'adulterio, nella *Luna de mel* invece lo favoriva; in parallelo Ferravilla, che là interpretava il marito cornuto, qui sceglie la parte del giovane amante. Insomma, in queste due commedie il brillante è per Ferravilla sempre un oppositore. O, per meglio dire: in entrambi i casi quello di Ferravilla è il personaggio in cui noi pubblico dobbiamo immedesimarci meno, e il brillante coadiuva questo processo di straniamento. Nel contempo, però, Ferravilla sceglie per sé il ruolo più difficile: rendere credibile e umano lo spavento

87. Rilevato da Silvia Morgana, *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 475-484, in partic. a pp. 477-8, a proposito della zia in *Massinelli in vacanza*, e che la studiosa nota come esempio di «parlato in maschera».

esagerato di Gigin non dev'essere facile; così come l'umanissimo timore (peraltro giustificato sul finale) di Pancrazi.

I.2.2.15. *I prodezz del Tecoppa* (1887), Milano, Barbini, 1890

Innocenta, levatrice, assiste il parto della figlia della signora Serafina, lasciata incinta e abbandonata. Non potendo assistere il bambino, la famiglia decide di lasciarlo a balia; accettano come balia Giacinta, presentatasi con il marito Marsell. Le donne vanno dunque a far battezzare il bambino, lasciando a custode della puerpera Tecoppa, marito di Innocenta.

Mentre l'uomo è da solo in casa con la malata, si presenta il cavalier Percotti, padre del padre del bambino, che per coprire lo scandalo vorrebbe che il bambino andasse in orfanotrofio, e paga Tecoppa perché convinca la balia a rifiutarlo; Percotti e Tecoppa prendono dunque appuntamento in un'osteria. Tecoppa riesce a convincere Marsell dell'inopportunità di prendere in casa un bambino di padre ignoto, e lo trascina con sé in osteria con la scusa di trovargli un altro lavoro, ma in realtà allo scopo di incontrare il cavaliere. A casa si presenta invece Enrico, il padre del bambino, che ha deciso di riconoscerlo malgrado l'opposizione del padre.

In osteria intanto Tecoppa e altri piccoli truffatori della stessa risma ubriacano Marsell e lo ripuliscono del suo denaro. Il gruppo viene raggiunto dalle donne e da Enrico, ed avendo adesso il bambino un padre, Marsell, che non ha più motivo di rifiutarlo, accetta di prenderselo in casa. Quando arriva il cavaliere,

Enrico manifesta davanti a lui la volontà di tenere il bambino e sposare la ragazza (che in scena non si vede mai). Il cavaliere se la prende con Tecoppa, che ha anche il problema di pagare il conto della ciucca generale, e di Marsell che riuole indietro il denaro truffatogli: ne esce con un espediente, facendo aggredire Marsell dagli avventori dell'osteria.

L'opera con cui il personaggio di Tecoppa si perfeziona nel carattere ha sollevato un certo numero di polemiche per il suo contenuto politico.⁸⁸

Qui Tecoppa non fa il brumista, ma il burattinaio. Il sottotitolo, «scene popolari», in seguito cambiato in «scene comiche»,⁸⁹ rende bene l'idea, forse già presente anche nelle intenzioni di Ferravilla, della serialità del personaggio, che sarà tra i suoi più fortunati: si tratta in effetti di una serie di scene slegate, su una trama esile: non solo tutta la parte in cui si parla di politica, ma anche altre *gag* di Tecoppa sono motivi liberi, aggiunti non per funzionalità all'intreccio ma semplicemente perché gustose; e la messinscena doveva in origine contenerne ancora di più, tra cui almeno un'esibizione di Tecoppa burattinaio davanti a un bambino.

Nelle storie di ambiente proletario Ferravilla si lascia sempre andare a un po' di retorica, ma non possiamo non notare come i suoi poveri abbiano sempre

88. Le scene incriminate sono discusse *infra*, in II.2.10 e IV.3.3.

89. Per la precisione, «scene popolari in due atti» è il sottotitolo dell'edizione Milano, Barbini, 1890, mentre «scene comiche» di quella Milano, Aliprandi, 1919.

un istintivo senso della solidarietà: così nel *Sur Pedrin in quarella* la siura Rachella, mamma di Pedrin, e la stiratrice Lenin, in *On brûs democratich* la madre Celestina e la vicina Mansuetta, qui la neononna Serafina e la levatrice Innocenta, che pure avrebbero ben motivi di abbrutirsi viste le loro preoccupazioni – l'una la figlia resa madre e abbandonata, l'altra il marito ubriacone. La signora in particolare si dimostra particolarmente comprensiva verso Tecoppa, che, a quanto scopriamo in una sottotrama che percorre l'intera commedia, aveva in una precedente occasione rubato loro un merlo da compagnia e lo aveva scambiato in osteria per due litri di grappa.

Ricordiamo infine che questa commedia è citata da Morgana, *cit.*, come esempio di plurilinguismo per il contrasto tra il milanese cittadino di Tecoppa e degli altri personaggi e la parlata brianzola di Marsell.

1.2.2.16. *La caccia del scior Brugnell* (1895), Milano, Garzanti, 1961

L'opera, nota anche con un più antico titolo *El Brugnell traditor*, è analizzata più nello specifico nel capitolo terzo.

1.2.2.17. *La sura Clarin* (1872), Milano, Barbini, 1880; *La compiacenza del sur Cont, ?*

Testi oggi perduti, dei quali abbiamo solo conoscenza indiretta.⁹⁰

I.2.3. Opere di dubbia attribuzione

I.2.3.1. *Martin e Zibetta*

Opera oggi perduta. Ne sono conservate però le musiche originali, presso la Biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina.

Doveva contenere la prima apparizione del personaggio di sur Panera, poi destinato a maggior fortuna nel *Duell del sur Panera*.

I.2.3.2. *I difett del sur Tapa* (1876), Milano, Barbini, 1876

In casa di Timoleone Tapa, anziano bisbetico, torna la figlia Virginia, dopo aver vissuto per un breve periodo in campagna dallo zio Giacomo, a curare un misterioso malessere. La ragazza in realtà soffriva per l'amore di un certo Ettore, che però il padre non le aveva permesso di frequentare, spinto dalla sorella Giorgina, altra vecchia bisbetica. Nel frattempo, la cameriera Lisetta prende lezioni da un «sedicente artista di canto», Bonifacio, sognando una

⁹⁰. Per *La sura Clarin* la datazione è di Acerboni, cit., Appendice I, il quale registra l'esistenza di due sole repliche della commedia, la prima delle quali il 14 dicembre 1872. L'opera è stata pubblicata nel 1880, ma risulta oggi dispersa.

scrittura che le permetta di lasciare la casa. Completa il quadro la signora Maria, locataria del piano superiore in ritardo col pagamento dell'affitto, e che Timoleone minaccia di sfratto. Egli diventa particolarmente intrattabile quando una commedia da lui scritta e finalmente rappresentata riceve recensioni negative: per difendere il proprio onore, non trova di meglio che sfidare a duello l'autore dell'articolo.

Si presenta poi in casa anche il fratello Giacomo, e si scopre che egli aveva, nel periodo precedente, permesso a Ettore di vedere Virginia. Giacomo prova a convincere Timoleone ad acconsentire all'amore tra i due giovani, ma egli è troppo preso dall'incombente duello, al quale non ha alcuna voglia di partecipare, ma dal quale non può ritirarsi per ragioni di onore. Giunge poi anche Ettore, che, amico del giornalista, lo aveva pregato di non battersi con colui che sperava essere suo futuro suocero; Timoleone, venutolo a sapere, dà il consenso all'amore dei due giovani. Si scopre anche che Bonifacio è scappato dopo aver rubato dei gioielli alla signora Maria, e Timoleone, pentito di aver finanziato le velleità canore di costui, e intenerito dalla presenza della bambina Gina, nipotina di Maria, le abbona il pagamento dell'affitto.

Commedia macchinosa, caratterizzata da un primo atto lento e pesante e da un secondo troppo veloce. Forse, temendo di non riuscire a caratterizzare per bene il personaggio (se la commedia è di Ferravilla, è la prima in cui il suo protagonista non è un giovane – inoltre, in questa ipotesi, sarebbe anche il primo testo autografo dopo la separazione da Arrighi), l'autore si è sentito in dover di

aggiungere scene su scene per presentarne la personalità. Se aggiungiamo che anche gli altri personaggi (alcuni dei quali del tutto inutili alla trama, come il bambino Poldino) sono presentati allo stesso modo, daremo un'idea di quanto proceda farraginosamente tutta la prima parte. Di contro, la conversione finale è fin troppo improvvisa – ma qui, immaginiamo, interviene anche una convenzionalità del genere commedia: quante volte il misantropo alla fine di una commedia si dedica ai buoni sentimenti, da Terenzio a Molière? Spiegare troppo, in questo caso, avrebbe potuto significare reinventare la ruota, e quindi, per così dire, il testo sorvola sui dettagli *pour cause*; il che non toglie che il risultato finale manchi del tutto di equilibrio.

Da salvare l'obeso zio Giacomo, singolare figura di *raisonneur* e di gaudente, che riporta a una dimensione di buon senso l'arcigno comportamento del fratello e della sorella, tenta approcci un po' per celia e un po' sul serio con la cameriera Virginia, pur prendendo in giro da sé il proprio sgraziato aspetto fisico – e costringendo, dal punto di vista di noi pubblico, la ragazza a impostare il proprio rifiuto spostando il discorso sul piano della disparità sociale.

1.2.3.3. *L'opera del maester Pastizza* (1877), Milano, Barbini, 1880

Ricorda Arrighi in una nota che «La parte di *Pastizza* è tutta creazione di Ferravilla, come pure la musica al piano.»⁹¹ Il che, dovremmo supporre, implica che il testo nel suo complesso non lo sia. Sulla stessa linea, l'indicazione che troviamo sulla copertina della *princeps*: «vaudeville in un atto. Musica del M.° Cesare Casiraghi. La parte del *Maester Pastizza* venne immaginata e recitata a soggetto dall'Attore E. Ferravilla»⁹² – il che, però, non dà alcuna indicazione su eventuali altri autori del testo. Si tratta comunque, e le due fonti non lo negano, di una delle opere più strettamente legate all'interpretazione dell'attore milanese.

Il ricco Pastizza, melomane incallito, si scontra con l'assessore Michele per la concessione del parco pubblico, ove vorrebbe rappresentare una grandiosa opera di propria composizione. L'uomo ha anche combinato il matrimonio della propria nipote Rosina con tale Teodoro Elefanti, direttore d'orchestra figlio di un suo amico. Carlo, spasimante di Rosina, si finge questo fantomatico Elefanti (che nessuno ha mai visto) per introdursi in casa

91. *Maester Pastizza*, in Arrighi-Fontana, cit., p. 63, n. 1. Mi ero chiesto se questo «*Pastizza*» in corsivo nel testo potesse rappresentare il titolo dell'opera anziché il personaggio; ma in tutto il testo Pastizza personaggio è chiamato col corsivo, come a indicare che il suo è un soprannome.

92. Milano, Barbini, 1880.

dell'anziano, e coinvolge dei musicisti amici affinché allestiscano la di lui opera. Le prove mostrano la sgangheratezza dell'*ensemble*, ma una lettera di Elefanti padre avvisa Pastizza che Teodoro ha, di propria iniziativa e senza permesso, preso moglie nel frattempo, e che perciò il previsto matrimonio con Rosina è saltato. La circostanza costringe Carlo a rivelarsi.

Il finale è aperto: non si sa se Pastizza, a questo punto, approverà il matrimonio di Rosina col devoto Carlo, unico a mostrargli fiducia, o se sentendosi ingannato lo caccerà via – perlomeno, l'ambiguità sussiste per noi lettori, dato che il testo scritto non precisa il finale, ma sulla scena la gestualità e l'espressione dei personaggi al momento in cui Carlo si rivela a Pastizza (e non si sente che cosa si dicano, perché il canto del coro li sovrasta), dovevano per gli spettatori essere piuttosto chiari.

La comicità di Pastizza si gioca in due direzioni: per un verso l'innalzamento, nel proprio atteggiarsi, della conversazione quotidiana al tono dell'opera;⁹³ per l'altro, nella sua composizione operistica, l'abbassamento del dettato lirico a registro e contenuto della conversazione quotidiana:

93. Un esempio di questo atteggiamento è riportato *infra*, II.2.3, nel brano in cui Pastizza risponde all'assessore (sc. III).

Ecco chi:⁹⁴ «Atto sesto, scena quattordicesima. Timoteo entra in scena, essendo oscura la suddetta, urta nel muro e si fa male. “Eccomi alfine, dopo tanti patimenti io rivedo almeno il mio paese diletto. Gran Dio, io ti ringrazio. E lei, e lei che adoro, dov’essa mai sarà? Oh! Come la vedrei volentieri! Eccola, eccola... Oh! Dio, sei tu!” “Son io.” “Felissina...” “Timoteo...” (Si abbracciano entrambi si guardano in faccia con piacere) “Abbracciami. Mi ami ancora?” (Con sospetto) “Se io t’amo? Non domandarlo nemmeno perché mi fai venire la rabbia.” (Mortificato) “Scusa, o cara, non ho fatto per offenderti ma così, per modo di dire. Dunque mi ami?” “Sempre di più.” “Vieni, dunque, partiamo insieme; io ti pagherò il viaggio; sempre uniti in una speme.” “No, non posso.” “E perché? (Con sospetto quasi dubitando, diventa rosso, poi pallido, e in ultimo il suo viso diventa verdognolo) E perché?” “Perché la mia sarta non ha portato ancora il vestito. “E chi se ne importa? Vieni, vieni, vieni. Vieni a Pavia...”» Perché lu l’era student de Pavia. «“Vieni o cara che ti troverai contenta, e l’amor più che sincero alimento ci sarà. È un po’ poco, ma fa niente. Quando si ama, non si guarda. Noi lavoreremo insieme, tu in negozio ed io coll’ago. Ce la caverem con onor. Ahi! che dolor!”» Chi ghe ven on mal repentino, el borla in terra e l’opera l’è finida. «“Ahi! che dolor! Ahi! che dolor!”» (scena XIII)

94. Mi rendo conto che, iniziando la citazione *ex abrupto*, la battuta è poco comprensibile: è semplicemente l’espressione dialettale per ‘ecco qui’.

Comico è certamente Pastizza, che millanta autorevolissime amicizie e prestigiosissime collaborazioni, ma lo strale di Ferravilla colpisce anche l'assessore digiuno di cultura musicale, forse l'unico rappresentante della classe politica nell'opera di Ferravilla (se si eccettuano militari e preti - e naturalmente i due sindaci):

PASTIZZA (...) El voraria che mi avess invidaa dei personaggi ragguardevoli, tra i quali on Gioachimo [sic] ...

MICHELE Chi l'è sto Gioachin?

PASTIZZA Rossini, on certo Rossini.

MICHELE El conossi minga.

PASTIZZA Oh, el soo ben! Sarebbe un disonore per Gioachimo se fosse conosciuto da lei. (Scena III)⁹⁵

La stesura del testo in nostro possesso comprende alcune delle gag nate dall'improvvisazione:

GALLETINI Mi scusi, voglio levarmi una curiosità. Quanti anni ha lei?

PASTIZZA La me pare una domanda un po' indiscreta; io non ho domandato a lei la sua età.

95. «El conossi minga» è anche una battuta di zio Camola (cfr. *infra*, II.2.6), in *Bagolamento-fotoscultura* di Napoleone Brianzi (cfr. *infra*, II.1, n. 6), quando il nipote gli nomina l'imperatore l'imperatore Tiberio (scena VII).

GALLETTINI Oh, io ce lo dico subito: Io ne ho diciotto.

PASTIZZA Sì? È una bella età. Io ne ho dodici. (Scena X)

Non tutte, però: di altre improvvisazioni abbiamo notizia e non sono presenti nel testo:

E la paura del pazzo – il Dassi – com'è comica! Anche qui il Ferravilla ha inventato una frase che passò poi in dettato popolare. Per sottrarsi a lui, che non vuol cantare nel coro, *Pastizza* si mette dietro l'uscio, che dà nella camera vicina[,] sporge fuori il braccio, e dice al pazzo: *Vedi mano, vedi mano* – coll'indice teso.⁹⁶

Il che nel copione era semplicemente:

PASTIZZA (...) Parli col maestro, là... (*indicando*).

MATTO (*via a soggetto*) (Scena X)

I.2.3.4. *On spos per rid* (1879), Milano, Barbini, 1884

In casa del sur Peder il dottore sta visitando Luisina, figlia del padrone di casa, la quale deperisce per il rimpianto d'amore dopo essere stata lasciata, due anni prima, da Eugenio. Il medico consiglia alla madre Ernestina di

96. Arrighi, *Pastizza*, cit. Corsivi nel testo. Ho invece aggiunto una virgola.

agevolare, stavolta, la storia d'amore della ragazza, contrariamente a quanto era avvenuto la volta precedente. Fervono infatti preparativi per il matrimonio tra Luisina e il ricco Angiolin, che frequenta già casa loro; ma la ragazza non ha parte in questa storia, e il matrimonio è interamente organizzato da Ernestina. Quando però Eugenio si ripresenta a Luisina e Peder, raccontando di essersi allontanato solo perché costretto da Ernestina, la ragazza si confida per lettera con lo zio don Giacomo.

Questi, arrivato a casa di Peder, convince Ernestina a desistere dal progetto e consentire all'amore tra Luisina ed Eugenio, e Angiolin ad approvare un rinvio *sine die* del proprio matrimonio – che, intuiamo, non si terrà mai.

Commedia del 1879, pubblicata solo nel 1884: il testo pubblicato non è, probabilmente, quello iniziale, ma quanto meno il frutto di rimaneggiamenti; lo testimonia per esempio il fatto che, nell'elenco iniziale dei personaggi, non figurì il Dottore: evidentemente le due scene in cui egli appare sono state aggiunte in seguito.

L'opera non ebbe, ai suoi tempi, grande successo, forse perché commedia regolare lontana tanto dalla farsa e dal *vaudeville* quanto dalla commedia a intreccio. Si tratta invece, a mio parere, di uno dei testi più graziosi del repertorio, caratterizzato da un grande equilibrio tra adesione a *topoi* letterari (la fanciulla contesa in sposa da due uomini, quello ricco e stupido e quello spiantato ma sessualmente desiderabile: si vedano per esempio i *mariazi*

*pavani*⁹⁷) e caratteri presi dal vivo: l'adolescente depressa, la madre possessiva, il padre incapace di capire cosa avvenga nella propria famiglia, il prete maneggione e – grandioso erede dei mami Pedrin e Massinelli – il giovane Angiolin che, convinto ormai di aver in pugno Luisina, si concede qualche distrazione anche nel pensare alla cameriera di casa che egli pregusta come propria cameriera – e canta: «Questa e [sic] quella per me pari son».

Angiolin parla infatti per citazioni: Donizetti («A consolarmi affrettati», ivi, da *Linda di Chamounix*), e l'immane Verdi (oltre al già citato verso del *Rigoletto* – la scena è II, IV, – c'è pure «Vicino a chi s'adora men crude son le pene», ancora II, II, da *I due Foscari*), talvolta sbagliando nel citare (Dante: «Soli eravamo e senza alcun sospetto la bocca mi baciò quasi tutto tremante», II, II); e si lascia intortare da un paragone letterario: don Giacomo, per convincerlo, tira in ballo i *Promessi sposi*.

La struttura è molto semplice: nel primo atto si scontrano due istanze irriducibili, l'amore di Luisina e l'interesse di Ernestina, e la situazione si complica fino al parossismo; nel secondo arriva un *deus ex machina* e la risolve.

97. *Antichi testi di letteratura pavana*, a c. di Emilio Lovarini, Bologna, Romagnoli, 1894, pp. 89-43, per una presentazione dei quali si può vd. in particolare le pp. LII sgg. dell'*Introduzione*.

1.2.3.5. *Pomarella e Pertevani (?)*, Milano, Barbini, 1886

Lo scapolo Federico Pertevani vive in casa dell'amico Lorenzo Pomarella. Vorrebbe intraprendere una relazione con la di lui moglie, Ortensia, ma l'eccessivo attaccamento del padrone di casa, che pure nulla sospetta, non gli lascia mai campo libero. Ortensia, per tenere occupato il marito, assume la bella cameriera Giulia, sperando che egli se ne innamori, e puntualmente ciò accade; anche Pertevani cerca di favorire la relazione dell'amico con la cameriera, ma finisce presto per essere a propria volta turbato dalla bellezza della giovane. Pertevani si trova dunque coinvolto sentimentalmente da due donne: Ortensia, che capisce la situazione e comincia a nutrire della gelosia per Giulia sia in rapporto al marito sia all'amante, e Giulia stessa, che invece deve districarsi dalle attenzioni di entrambi. Quest'ultima riesce a far saltare l'appuntamento che Pertevani aveva finalmente ottenuto da Ortensia, e gli comunica di voler lasciare la casa per le troppe attenzioni di Pomarella. Pertevani ne approfitta per lasciare anch'egli casa dell'amico e assume Giulia come governante per la sua nuova casa. Quando i due si congedano dai coniugi Pomarella, Pertevani lascia intendere che sposerà Giulia.

Sgangeratissima commedia ricca di scene inutili e pesanti ma anche di grandi trovate, a partire dal carattere, almeno all'inizio, di Pomarella: la sua ingenua fiducia nell'amicizia gli impedisce di accorgersi di quanto il proprio comportamento sia inopportuno, nel coinvolgere Pertevani in esasperanti partite a biliardo, a briscola, a domino, nell'accompagnarlo dovunque egli vada:

POMARELLA (...)Dopo tutt l'amicizia l'è ona cosa santa; e tutti quij che gh'ha avuu sta virtù han lassaa on nomm a la posteritaa. Damone e Pitia, Oreste e Pilade, Achille e Patroclo gh'eren per nagotta? On quaj dì se dirà: Pomarella e Pertevani. (I, IV)

Immagino che non facesse parte dell'intenzione di Ferravilla riferirsi all'omosessualità latente che ormai è quasi un luogo comune riconoscere in quelle mitiche coppie di amici; certamente, la relazione di Pomarella con sua moglie è rappresentata come piuttosto freddina:

POMARELLA (...) el gh'aveva paura de disturbà i noster discors. De vess de terz incomod... Lù el sà no che nun de discors particolar ghe n'emm minga de fà. Oh, l'è minga per fatt on rimprover (ancora I, IV, poche righe prima della citaz. precedente)

Pertevani entra solo alla scena VI, ma è annunciato all'inizio da un coro di servitori che lo compiangono per via dell'ospite importuno, che non si rende conto di privare l'amico della propria intimità: un Eracle di *Alceste* – senonché in questo caso è il padrone di casa, non l'ospitato, ad essere importuno. Anche la cameriera bella e virtuosa che fa innamorare tutti è un *topos*: penso alla *Governante* di Brancati. E la situazione nel suo complesso, con i due coniugi che trovano un equilibrio nel reciproco adulterio è molto pirandelliana.

Molto ben giocato il rovesciamento progressivo dei rapporti, man mano che i tre personaggi principali rivelano le rispettive gelosie, finché a un certo punto è Pertevani che, stretto dalle gelosie dei due coniugi, invita Pomarella a giocare a biliardo (III, IV).

In compenso, la marea di personaggi secondari diventa presto noiosa: ognuno dei servitori ha una propria ridondante sottotrama che appesantisce la vicenda principale: Caterina, con la quale Pomarella tenta i primi approcci, perché la perfezione di Giulia gli mette soggezione, Vittoria, che conta a sua volta di lasciare la casa con Pertevani, Isidoro, che per lasciare un po' di respiro all'ospite ostruisce i tubi dell'interfono con cui il padrone di casa lo chiama, e che perennemente cerca del denaro che ha perso.

Immane, poi, le citazioni dal mondo dell'opera: «Troppo tardi t'ho conosciuta» (dalla *Norma*) lamenta Pomarella nell'accostarsi a Giulia (II, VII), e poi: «Ah, dell'indegno rendere» (dal solito *Trovatore*), nella scena in cui divampa la gelosia per l'amico (III. IV) – ed evidentemente la canta sbagliata, se l'amico gli risponde: «Varda che l'è minga così, veh», e canta a sua volta.

È possibile che, nell'interpretare quest'opera, si debbano ricordare le proteste degli attori per il repertorio troppo decisamente monopolizzato dal capocomico (polemiche che di lì a poco porteranno all'uscita dalla compagnia di Sbodio e Carnaghi); Ferravilla deve allora aver accettato di rappresentare un testo (e da questo punto di vista poco importa che lo abbia materialmente scritto

lui) che lasciasse spazio a molti personaggi. Il risultato è stato per certi aspetti deludente: *felix culpa*, dal momento che il modo in cui Ferravilla ha aggirato lo stallo è stato rinnovare il repertorio non con una nuova commedia ma con un nuovo personaggio: il testo portato in scena immediatamente dopo è *I prodezz del Tecoppa*.

I.2.4. Opere scritte a quattro mani

I.2.4.1. *El dottor di donn*, di G.F. , Milano, Barbini, 1890

Pochade dalla trama complicatissima.

Atto primo. La scena si apre in casa del sur Cometti, che ha due figlie: Enrichetta, fidanzata col giovane Carlo Biondi, e Bice, il cui innamorato Achille non ha il coraggio di proporsi. Cometti preme perché Carlo torni a esercitare la sua professione di medico specializzato in malesseri femminili, nella convinzione che il lavoro toglierà al futuro genero il tempo per tradire la fidanzata. Al contrario Erminia, la moglie del delegato di polizia Capponi, stuzzica la gelosia di Enrichetta suggerendo che proprio le visite potrebbero essere per l'uomo occasione di frequentare altre donne; ella tra l'altro porta l'esempio di un medico *viveur* conosciuto anni prima, tale dottor Giubileo.

Intanto Carlo accetta di mettere con Cometti una buona parola per Achille, purché questi si liberi di una sua precedente relazione con Erminia; nell'occasione gli rivela di esser stato lui, anni prima, il fantomatico dottor Giubileo.

Arriva nel frattempo la richiesta di visita di Erminia (che l'ha prenotata d'accordo con Enrichetta, allo scopo di mettere alla prova Carlo), e, dal momento che Carlo non intende esercitare per non inguaiarsi con altre donne, Achille pensa di cogliere l'occasione per liquidare Erminia, come Carlo gli aveva ingiunto: decide pertanto, all'insaputa di Carlo, di andare in casa di Erminia presentandosi come dottor Biondi.

Si presenta intanto per farsi visitare anche una certa Irma, che di Carlo fu amante, e grazie alla quale egli scopre la macchinazione del suocero per farlo lavorare procurandogli nuove pazienti: per dispetto Carlo accetta l'invito di Irma e decide di tornare a impersonare il dottor Giubileo.

Atto secondo. In casa del delegato Capponi. Achille si presenta nelle vesti di dottor Biondi: Erminia riconosce la sua grafia da una vecchia lettera, Achille ammette di essere lì per lei, ed Erminia lo chiude in camera ad aspettarla e convoca Enrichetta: quando quest'ultima arriva, Erminia la fa entrare nella camera al buio per fingersi lei e sorprenderlo. Si presenta però il vero Carlo Biondi: anche Erminia era una sua vecchia cliente: Carlo spiega di essere lui il dottor Biondi; Erminia non vuole che egli torni a casa (perché non troverebbe Enrichetta, che lei ha chiuso al buio con Achille), né può far uscire

Achille ed Enrichetta davanti a lui: chiude dunque Carlo nel bagno, al buio, ad aspettarla. Deve però spogliarsi per cercare la chiave dell'alcova e far uscire Carlo e Achille, chiave che nel frattempo Carlo le ha infilato nel corpetto (perché il freddo la facesse rinvenire – era infatti svenuta accorgendosi dell'errore compiuto). Giungono intanto anche Cometti e la moglie Caterina, a cercare Enrichetta. Erminia, per non rivelare a Cometti di aver involontariamente spinto Enrichetta tra le braccia di Achille, vuole che Cometti rimproveri Carlo, chiuso in bagno ad aspettarla: ma in quel bagno, al buio, Cometti aveva chiuso Caterina.

Capponi, tornando, crede che Cometti sia l'amante di Erminia e che sia lui a chiamarsi dottor Biondi. Ma anche Carlo e Achille, liberati, si presentano come dottor Biondi: Capponi spara in aria e tutti fuggono.

Atto terzo. L'indomani, a casa Cometti. Achille dà a Carlo la falsa notizia di aver soddisfatto la condizione posta, e si aspetta ora il supporto per la sua domanda di matrimonio; Carlo, naturalmente, sa che in quella stanza non era entrata Erminia ma Enrichetta, crede che egli abbia giaciuto con la sua fidanzata. Nel parlarne con Cometti, egli rivela solo la propria parte dell'equivoco, ma Cometti, che è a parte di premesse diverse, si convince che Achille abbia giaciuto con Caterina. Comunque Cometti rifiuta ad Achille la mano di Bice. Quando alla fine gli equivoci vengono lentamente chiariti, e Achille è riammesso in casa Cometti, giunge però il delegato Capponi: le questioni d'onore sono risolte, ma stavolta egli deve arrestare Carlo per aver

sottratto un portafogli a una paziente – che in realtà egli non aveva mai visitato: era stato Cometti a spargere la voce di un suo miracoloso intervento. Alla fine si chiarisce anche questa circostanza.

Il finale metateatrale è delizioso. Il delegato Capponi cerca, come ultimo problema, l'autore dei misteriosi versi d'amore ricevuti da sua moglie: Achille, che aveva inviato il biglietto, denuncia, alla lettera, l'autore, Pietro Metastasio, e l'agguerrito delegato se ne va con l'intento di catturare il poeta settecentesco: è l'occasione per un elenco di autori contemporanei sempre più vicini nel tempo e nello spazio che finisce per concludersi con autori che collaboravano col teatro milanese:

CAPPONI De Metastasi? Voo a sfidall! (via)

COMETTI Coss ghe ven in ment de digh al pistolatt... inscì adess succed on alter massacher.

ACHILLE Cossa el vœur che succeda l'è cent'ann che l'è mort.

COMETTI A sì! me confondeva con Carducci, no con... con...

BIONDI Cavallotti.

COMETTI No...

BIONDI Fontana.

COMETTI No... Tamagn. (III, XI)

Immagino si tratti di Francesco Tamagno: se è così l'amichevole frecciatina allude alla misteriosa figlia avuta dal tenore nel 1879.⁹⁸

I versi di Metastasio a cui si allude sono citati in maniera erronea: Cherinto, il personaggio di Metastasio, parla in terza persona; nella lettera Achille trascrive in seconda – visto che si rivolge all'amata – ma la conversione non è completa e il risultato è in parte incongruente (*Demofonte*, I, VIII); se aggiungiamo che in realtà il componimento mischia anche due versi presi da una poesia di Arnaldo Fusinato (*Bella ma povera*, 1846), anch'essi citati erroneamente, la figura che Achille fa come letterato della famiglia è ben misera.

La satira delle ambizioni sociali è durissima e sottile nel testo, come si addice alla *pochade*: Erminia è un ex cantante che ha sposato il delegato di polizia, e il suo pretendente respinto Andrea le rievoca quei tempi cantandole, con sottile perfidia, la *Madame Angot* (il personaggio era una sorta di antonomasia della popolana arricchita).

Ma, anche al di fuori dell'ambiente dello spettacolo, il duo Ferravilla-Giraud non risparmia la meschinità del borghese che vuole il genero deputato:

98. Tenore drammatico italiano (Torino, 28 dicembre 1850 – Varese, 31 agosto 1905), è stato un noto interprete verdiano: fu tra l'altro il primo protagonista dell'*Otello*. Le lettere di Tamagno alla figlia sono pubblicate da Mario Corsi, *Tamagno. Il più grande fenomeno canoro dell'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1937.

COMETTI (...) e de chi a on ann o duu, se el se stuffirà de andà avanti... el farà come tanti alter so confratej, el se portarà candidato alla Deputazione.

BIONDI Mi? El ringraz tant ma sont minga ambizios.

COMETTI Sont ben ambizios mi per luu. (I, III)

Carlo Biondi si diverte a smontare le battute del suocero – e si noti, il mondo dello spettacolo è chiamato in causa in questo genere di ambizioni:

COMETTI Ch'el pensa che a la soa etaa, Verdi l'era giamò celebre, e Bellini...

BIONDI L'era mort! (*ibid.*)

Molto credibile l'ipotesi della scrittura a quattro mani, dato il complessivo equilibrio dei due personaggi maschili in scena: un donnaiuolo, perfetto personaggio di Giraud, e un innamorato imbranato, tipico personaggio ferravilliano. Anche il personaggio femminile, Erminia, ha un certo spazio, e ancora una volta dobbiamo notare come la donna dal passato tumultuoso ma dalla moralità, oggi, irreprensibile si addica all'attrice Ivon; questo tuttavia non impedisce al duo di inserire una scena dove si deve frugare nel di lei corsetto per cercare una chiave: il personaggio lo fa da sé e fuori scena, nessuno le mette mani addosso, ma il suggerimento piccante resta. Si noti che quello della chiave nel vestito di una persona svenuta è un *topos* del genere *pochade*: si trova per esempio in *Un fil à la patte* di Feydeau.

Si tratta, oltretutto, di uno dei rari casi di comicità *slapstick* in Ferravilla: oltre alle due scene con la chiave, quella di Erminia e quella di Cometti, entrambi costretti a spogliarsi, c'è anche il momento in cui Achille che si finge medico, imbarazzato per il contatto, non riesce a trovare il polso di Erminia da tastare.

I.2.4.2. *Tecoppa & C. (1904)*, di E. Ferravilla e Carlo Rota, Milano, Barbini, 1911

L'azione ha luogo nell'osteria di un paesino della Brianza. La proprietaria, Rosina, viene convinta a partecipare alla festa di un tal Paolin, che i compaesani vorrebbero farle sposare, mentre la fanciulla è ancora innamorata di Luisin, giovane partito anni prima in cerca di fortuna e del quale non si hanno più notizie, dato ormai per morto.

Mentre tutti sono alla festa, arrivano nell'osteria vuota Tecoppa e il suo compare Poldo, ciarlatani in cerca di gonzi da abbindolare, che hanno raccolto un giovane mezzo morto lungo la strada con la speranza di sottrargli qualche quattrino, e praticamente hanno fatto un'opera di misericordia senza volerlo dal momento che quello non ha un soldo. Mentre Tecoppa, improvvisatosi spiritista, spilla a Rosina tutto il suo denaro mettendola in comunicazione con i suoi cari defunti, e cioè la madre e Luisin, Poldo scopre che il viandante soccorso era proprio Luisin: accordatosi con lui, organizza il miracolo della resurrezione di Luisin raccogliendo grandissimo successo. Tecoppa conclude

l'esibizione pronunciando ai paesani un elogio della città di Milano, e la commedia si chiude nell'acclamazione generale.⁹⁹

Farsaccia rozza e praticamente senza trama, che si basa sulle gag di Ferravilla nell'interpretare Tecoppa. Leggendaria, citata per anni da tutti i cronisti, la scena in cui la comunicazione medianica è realizzata come una telefonata: «Purgatorio?! C'è Brambilla?», e così via (scena IV).¹⁰⁰

Tipicamente farsesco il finale raccoglitticcio e chiassoso, che stavolta solletica l'orgoglio cittadino – ma che, caso strano in Ferravilla, si lascia andare anche a qualche doppio senso scurrile: «[dopo aver elencato le specialità gastronomiche di Milano] A Milan gh'è i bei tosann con l'oss buss» (scena IX). È anche l'unico caso in cui Ferravilla mette in scena un testo in cui i villani fanno magra figura:

99. Mi riferisco al testo compreso nella citata edizione Garzanti a c. di Attilio Bertolucci; il testo pubblicato nella più antica edizione Barbini 1917 (*l'ed. princeps*, oggi perduta, era Barbini 1911) presenta qualche differenza: varianti testuali di poco conto ma un finale notevolmente diverso; alla fine della piccola truffa Tecoppa viene arrestato. Ora, il manoscritto Bonecchi (cit. *infra*, II.2.10 n. 103) contiene il finale dell'edizione Garzanti, ma la scena è un'interpolazione e sta su un foglio incollato su un originale più antico. Inoltre, visto che l'elenco dei personaggi all'inizio comprende anche un Carabiniere, che poi non entra mai in scena, è facile arguire che nello strato sottostante la scena fosse quella dell'arresto, e che l'edizione Cesati 1924 e l'edizione Garzanti 1961 ereditino da questo.

100. La scenetta è riportata *infra*, V.3.5.2.

cadono nelle trappole di Poldo e Tecoppa, non capiscono nemmeno quello che viene loro detto. Le due considerazioni sulla versione recenziore, finale scadente e satira del villano, inducono a preferire la variante più antica (cfr. *supra*, n. 99).

Silvia Morgana¹⁰¹ osserva di questa commedia il plurilinguismo: la varietà dialettale che parlano tra di loro gli abitanti del villaggio è caratterizzata come brianzola, ed è diversa dalla parlata cittadina che usano Tecoppa e Poldo per parlarsi tra loro. Giusto notarlo, ma non come caso esemplare: anzi, come caso inedito rispetto a quanto accade normalmente in Ferravilla; aggiungiamo che, oltretutto, i due milanesi parlando con i paesani si rivolgono loro in italiano, mentre questi ultimi rispondono in dialetto.

Inoltre, che in Ferravilla il dialetto sia usato come caratterizzazione negativa sembra a sua volta caso più unico che raro. Ferravilla, semmai, prende in giro generalmente chi si cimenta con l'italiano e non lo padroneggia: qui l'abilità dialettica di Poldo e Tecoppa ha invece grande efficacia nell'abbindolare i gonzi. Insomma, non mi sembra che questo testo sia particolarmente rappresentativo di Ferravilla. Aggiungerei: sebbene l'autore non voglia, esplicitamente, affrontare una tematica ideologica, non è difficile per il lettore identificare un

101. *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 475-484; cfr. *infra*, V.1.1.2.

inconscio politico che fa da substrato alla sua opera¹⁰² – e non mi sembra che questa sia coerente con quanto Ferravilla ha mostrato di sé finora. Il che non vuol dire, ovviamente, che a lui il problema ideologico interessasse in quanto tale, o che si sentisse in dovere di rifiutare la commedia, che anzi firmò come coautore – semplicemente però ci autorizza a pensare che l'impianto non sia farina del suo sacco.

Altro paio di maniche la questione proposta da Silvia Asti, quella della parodia dei valori sacri. La studiosa commenta:

Parlare di posizione «laicista» ci sembra eccessivo: se si vuole cercare nelle opere ferravilliane una filosofica visione del mondo ci si deve appagare di quell'ironico senso della caducità di ogni azione umana, che potrebbe indurre a definire Ferravilla un agnostico.¹⁰³

102. Non mi sfugge, ovviamente, l'aver utilizzato il termine «inconscio politico» con un significato assai diverso da quello a suo tempo assegnatogli da Jameson (*L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), ed. it. Milano, Garzanti, 1990). Il critico americano intendeva riferirsi a un inconscio di natura (in termini marxisti) strutturale, connessa ai sistemi di produzione dell'opera d'arte; io, più modestamente, mi riferisco a un inconscio sovrastrutturale, connesso alle costruzioni ideologiche dell'autore.

103. Asti, cit., p. 304.

Qui la spiegazione è assai più semplice: per un verso non si può che concordare con Asti sui toni leggeri usati dall'autore non per polemica nei confronti dei valori rappresentati ma per desiderio di umanizzarli; per l'altro, occorre ricordare che questo abbassamento è operato non da Ferravilla ma da Tecoppa – e non è affatto detto che Ferravilla (sempre ammesso che sia lui l'autore) voglia presentare *se stesso* come laicista o agnostico:¹⁰⁴ è il personaggio che si comporta come tale. Anzi, quasi vien da dire che da questo punto di vista la spiritualità dei villani, i quali, mossi soltanto dal loro bisogno di vicinanza con i loro morti, bevono senza batter ciglio le panzane dei due truffatori, viene trattata con una benevolenza maggiore di quanta non ne riceva il comportamento di questi ultimi.

I.2.4.3. *El Lucchett (de cadenass)* (1890), di G.F.; *La famiglia Porretti: commedia in tre atti, (ante 1891)*, di G.F.; *El sur cont Castegna* (1896), di G.F.; *I trii fradei* (1896), di G.F.

Opere inedite oggi perdute.¹⁰⁵

104. Sebbene in altre opere risulti pungente la sua satira antiecclesiastica: cfr. *infra*, III.1.6, punto 3.

105. Per *El sur cont Castegna*, la ricerca di Cesare Duvia, attualmente in corso, presso questo stesso Dipartimento, indica la paternità del solo Giraud.

II. Sul personaggio ferravilliano

II.1. Il personaggio ferravilliano come esperimento metateatrale

Ferravilla vale non una farsa, non una commedia, ma un poema di schietta, gastigata, potentissima comicità. [...] È assolutamente un artista eccezionale.¹

Il lavoro di Ferravilla muove, è vero, da una ricerca estranea agli eccessi più volgari e grevi della farsa. L'attore stesso ricorda come nel terzo atto del *Minestron* di Ettore Giraud, in origine, ci dovesse essere lui travestito da donna, a impersonare un soprano che doveva imparare la parte di Violetta per *La Traviata*. La versione definitiva, invece, messa in scena sotto la direzione di Ferravilla, prevede un baritono che cerca di imparare la parte del conte di Luna per *Il Trovatore*. Il nuovo personaggio, Gigione, resterà uno dei più fortunati,

il tipo cioè dei molti cantanti che hanno la bella voce finché stanno in galleria a Milano a raccontar prodigi di sé nel crocchio degli amici gentili; ma appena arraffano una scrittura l'aria del teatro diventa fatale per loro, la voce manca e il pubblico fischia.²

1. Tirascene, *I milanesi hanno piantato il chiodo!*, «Arte drammatica», n. 30, 5 giugno 1880, p. 1; l'articolo è citato in prima istanza da C. Guaita, cit., p. 40.

2. FP, p. 48. Anche la citazione successiva è tratta dalla stessa fonte, poche righe prima.

La modifica è dall'autore motivata così:

Temendo però che qualcuno si innamorasse di me sostituii il quadro del Trovatore ottenendo, per uno speciale favore della casa Ricordi, anche l'uso dello spartito verdiano.

Precisa Roberto Leydi:

The real reasons, of course, were the difficulties the performance involved, and the audience reaction, and so he decided to transform the caricature from a soprano to a baritone.³

Dal punto di vista semiotico, il cambiamento è fondamentale. Se Ferravilla è un soprano che vuol fare Violetta (e non un personaggio qualsiasi, ma forse il più romantico dei personaggi femminili dell'opera lirica italiana), fa ridere perché è un uomo vestito da donna, cioè fa ridere il filtro che l'attore costituisce tra il testo e i fruitori. Se nella seconda stesura non è più un soprano ma un

3. Roberto Leydi, *The Dissemination and Popularization of opera*, in Aa. Vv., *Opera in theory and practice, image and myth*, a c. di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, v. 6, Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 277-376. La citaz. è tratta da p. 367. L'originale del libro è in italiano, *Storia dell'opera italiana*, e il saggio citato è nel vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*; tuttavia, le edizioni francese e statunitense sono paradossalmente più reperibili di quella italiana.

baritono, la responsabilità dell'effetto comico ricade interamente sulla situazione comica (o tutt'al più sull'interpretazione degli attori).⁴

Ora, che la direzione in cui opera Ferravilla (almeno nei pochi casi in cui possiamo ricostruire un minimo di sviluppo diacronico dei testi) si allontani da questo effetto di umorismo facile, per concentrarsi sulla psicologia di un personaggio, non mi pare particolare di poco conto.

4. Nella versione pubblicata del *Minestron*, Milano, Barbini, 1879, si trova la versione antica dell'opera, quella con Violetta. La versione con Gigione è però conservata in un manoscritto nella Biblioteca della Famiglia Meneghina, del quale non conosciamo la data e, dai curatori della biblioteca, attribuito senz'altro a Edoardo Giraud. Aveva probabilmente visto la versione vecchia, ancora nel 1879, chi recensì il *Minestron* sul «Monitore dei teatri» con questi versi: «Il Minestron, *miscela ermafrodita*! e che Talia scacciò dal suo Pianeta, dal pubblico fu accetta ed applaudita! mercé un'esecuzione più che discreta» (18 marzo 1879, cit. da Bentoglio, cit., p. 34 – corsivo mio). Nota: qui ci interessa la «miscela ermafrodita», ma come esimersi dal notare, come fa giustamente Bentoglio, che già nel 1879 l'opinione ufficiale della critica era quella di una compagnia a cui la musa non concedeva il proprio favore, e che si salva grazie all'esecuzione degli attori? (cfr. *supra*, Premessa). Aggiungiamo che Ferravilla aveva già scritto un'opera, parzialmente conservata, nella quale un'intera compagnia di cantanti incapaci si cimenta nel *Trovatore*: si tratta di *On agent teatral*, per cui vd. *supra*, I.2.2.3. Sul tema della cosiddetta “transparodia”, la parodia teatrale a ruoli sessuali invertiti, si veda Francesco De Cristofaro, *Codici alla mano. I due figli di Iorio in contenzioso estetico-giudiziario*, «Between» vol. 2, n. 3 (2012), scaricabile in formato pdf dall'indirizzo: ojs.unica.it/index.php/between/article/download/811/480.

È interessante, poi, come l'attore riconduca la questione all'ipotesi «che qualcuno si innamorasse di» lui, cioè esattamente a questo tipo di cortocircuito semiotico derivato dalla sovrapposizione di personaggio e attore.

Tale fenomeno, in Ferravilla, appare più negli episodi della vita reale che in teatro, e sempre con un certo disagio da parte dell'uomo: una volta, tornando in treno da Ferrara, un tizio che non lo aveva riconosciuto gli raccontò di aver visto a Ferrara gli spettacoli divertentissimi di un tal Ferravilla, raccontando a modo suo le situazioni comiche, storpiando le battute, e lasciando l'attore nella preoccupazione di esser salutato per nome da qualcuno davanti all'ignaro interlocutore. Un'altra volta, fu lui stesso a fingersi qualcun altro, raccomandando una signorina per un ingresso in camerino: ella, poi, la sera, trovandolo già truccato non lo riconobbe, e rimase convinta che si trattasse di due persone diverse, anche quando, a un successivo appuntamento, lo rivide non truccato.⁵

In teatro, semmai, abbiamo la situazione opposta: in *Bagolamento-fotoscultura*, il personaggio di Zio Camola riferisce, tornando dal teatro:

Mi ho vist qui duu sciori, parlaven di sò interess, che mi me importaven propi nagott, perché mi sont minga curios, e sciao, hoo tolt su sacch e fusella e son andaa foeura del tejater.

5. FP, p. 79-84.

Ricorda a tal proposito l'Arrighi che in scena, improvvisando,

questo racconto però egli lo cambia spesso. Talvolta descrive le impressioni dell'Ernani o dell'Otello.⁶

Ferravilla, insomma, sembra muoversi con grande attenzione sul piano, direbbe Szondi, della forma teatrale. Un altro esempio, tratto da una sua opera, può aiutarci a capire in che senso.

In *El sur Pedrin in conversazion*, il protagonista Pedrin Bustelli, un giovane ottuso e piccoloborghese con ambizioni di ascesa sociale, si imbuca in un salotto buono della borghesia milanese. La conversazione viene a toccare le *soirée* teatrali:

RACHELE Il sur Bustelli è stato a sentire la Patti?

PEDRIN Dove?

RACHELE Alla Scala.

PEDRIN Ah, no, no, io sono abbonato al teatro di Sant Radegonda.

RACHELE Cosa c'entra, bisogna andare lo stesso.

6. F. Fontana, C. Arrighi, cit., p. 76. Anche la battuta di Camola citata poco sopra è tratta dalla stessa fonte: in Napoleone Brianzi (Lorenzo Benapiani), *Bagolamento-fotoscultura*, Milano, Barbini, 1877, scena X, la versione pubblicata è quella con l'Otello.

PEDRIN Mi piacerebbe bene, ma, mi capisce, non ci vuole un centesimo, cinque franchi andar dentro e poi se vien sete bisogna bere, e poi io vado a Sant Radegonda perché è più vicina a casa mia.

DOTTORE Sì ma è più vicina la Scala a casa sua.

PEDRIN No, no, io sto a St. [sic] Raffaele.

DOTTORE Va ben, ma ghe foo oservà che appena fœura del uss el g'ha la scala per vegnì de bass, el voer forse saltà giò de la finestra?⁷

Ci vuole un certo sprezzo del pericolo per proporre a un pubblico di ridere a una scena come questa. Da un lato, si ride dell'ignorante, che anziché alla Scala va al teatro popolare per spilorceria rispetto al prezzo del biglietto e per malinteso senso pratico, rispetto alla distanza da percorrere. D'altra parte, però, Ferravilla stava appunto recitando in un teatro di terz'ordine, per un pubblico che, almeno in una certa parte, non poteva con ogni probabilità permettersi di andare alla Scala.⁸ Sull'argomento, occorre ricordare ancora una volta lo studio

7. Scena III. Cito dall'edizione a c. di A. Bentoglio, *Tre scherzi comici*, cit., servendomi della lezione a testo in quest'edizione.

8. A proposito dei frequentatori della Scala, a rincarar la dose pensa Tecoppa: entrato in casa per un furto in un appartamento mentre i padroni di casa son all'opera, non trova granché da rubare e prorompe: «Vestii ben van a teater a la Scala, de chi e de là, e g'hann minga danee in casa... Strapelaa! Miserabili» (*Tecoppa notturno*, IV). Si noti che questa commedia propone una situazione poi ripresa da Dario Fo in *Non tutti i ladri vengono per nuocere*: il ladro entra in casa e prende una telefonata diretta a chi ci abita.

di Giovanni Acerboni:⁹ il periodo oggetto del suo studio è quello della direzione Arrighi del Teatro Milanese (quindi fino al 1876 – il testo di cui citavamo è del 1872), e le sue osservazioni possono essere sintetizzate così: il fatto che lo statuto dell'Accademia del Teatro Milanese prevedesse «rappresentazioni (...) gratuite per il popolo, una, almeno ogni mese» (art. 15) non vuol dire che esso prevedesse di indirizzarsi specialmente al popolo; anzi: semmai indica l'aspirazione a una episodica fruizione da parte del pubblico popolare – e di fatto, per le prime stagioni, il pubblico fu aristocratico o alto-borghese; in seguito, anche con lo spostarsi di alcune rappresentazioni nel più popolare Teatro Fossati, l'abbassarsi del prezzo del biglietto permise in queste occasioni una sempre minore selezione sociale. Mia idea è che, in realtà, Arrighi avesse questo intento di avvicinamento alle classi popolari fin da subito (anche per le sue convinzioni su un teatro educativo e moralizzatore del costume), ma forte del proprio spirito imprenditoriale abbia preferito per un lungo periodo assestare le finanze della sua impresa affezionandosi il pubblico più abbiente. Meno condivisibile è la premessa di Acerboni secondo cui la cronaca dell'epoca qualificasse come 'popolino' la piccola borghesia, perché le classi autenticamente popolari risultavano in realtà escluse dal teatro: almeno nelle intenzioni di Righetti, queste rappresentazioni gratuite dovevano infatti essere indirizzate «al popolo minuto, il quale poco capisce delle frasi ampollose di certi

9. G. Acerboni, *Cletto Arrighi e il teatro milanese*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 96-99.

drammi scritti nella lingua non parlata»¹⁰ – non quindi alla piccola borghesia impiegatizia, che era certamente alfabetizzata. Diciamo dunque «in una certa parte» considerando che in realtà la borghesia e perfino la nobiltà cittadina non disprezzavano affatto la commedia in dialetto, e il teatro di Ferravilla ha avuto spettatori illustri, tra cui, nelle trasferte torinesi e fiorentine, la famiglia reale; e che tuttavia è fuor di dubbio che il *target* cui un teatro del genere si rivolgeva aveva, non foss'altro per la sua maggiore estensione verso il basso, un baricentro decisamente più modesto, dal punto di vista sociale, rispetto al teatro lirico, che pure non mancava di pubblico popolare.

La contraddizione si risolve forse notando che in realtà la frecciata di Ferravilla non prende di mira il bisogno economico in sé e per sé del giovane spiantato. Il bersaglio è semmai la convenzione sociale, per cui il frequentare certi teatri piuttosto che altri è segno di distinzione; o meglio: il giovane è bersaglio della frecciata nella misura in cui la sua aspirazione all'ascesa sociale non è attuata attraverso il lavoro che genera riscatto, ma attraverso un tentativo di ingresso in ambienti sociali esclusivi di cui, appunto, poi non padroneggia le convenzioni. E, per tagliar la testa al toro, diremo: questa satira non si rivolge precipuamente alla classe subalterna: gli abbienti sono bersagli altrettanto tipici. Penso, per esempio, al maestro Pastizza: se la didascalia precisa che l'opera

10. art. 4 dello Statuto, riportato da Acerboni stesso, *ivi*, p. 52.

avviene in «un vasto cortile della [sua] villa», dobbiamo pensare trattarsi di un uomo con una certa disponibilità di mezzi.

La sua grandezza comica consiste nel voler sembrare diverso da se stesso, assumendo atteggiamenti che, per la loro paradossale ingenuità, risultano esilaranti.¹¹

È un meccanismo che nel comico rileva già Umberto Eco, il quale osserva ne

Il comico e la regola:

Il comico pare popolare, liberatorio, eversivo perché dà licenza di violare la regola. Ma la dà proprio a chi questa regola ha talmente introiettato da presumerla come inviolabile. La regola violata dal comico è talmente riconosciuta che non c'è bisogno di ribadirla. Per questo il carnevale può avvenire solo una volta all'anno. Occorre un anno di osservanza rituale perché la violazione dei precetti rituali sia goduta (semel – appunto – in anno). (...) E questo spiegherebbe come mai proprio l'universo dei mass-media sia al tempo stesso un universo di controllo e regolazione del consenso e un universo fondato sul commercio e sul consumo di schemi comici. Si permette di ridere proprio perché prima e dopo la risata si è sicuri che si piangerà. Il comico non ha bisogno di reiterare la regola perché è sicuro che essa è nota,

11. A. Bentoglio, *Introduzione a El sur Pedrin in conversazion*, in *Tre scherzi comici*, cit., p.129.

accettata e indiscussa, e ancor più lo rimarrà dopo che la licenza comica ha permesso – entro uno spazio dato e per maschera interposta – di giocare a violarla.

Ma poi insinua il dubbio:

Rimane da chiedersi se nelle varie sottospecie di questo genere così ambiguo non trovi spazio una forma di attività che gioca diversamente con le regole, tale da consentire anche esercizi negli interstizi del tragico, e di sorpresa, sfuggendo a questo commercio oscuro col codice, che condannerebbe il comico in blocco ad essere, del codice, la migliore delle salvaguardie e delle celebrazioni.¹²

Non è però un caso che, tra queste convenzioni, Ferravilla si concentri su quelle che riguardano il teatro.

Il teatro come ambiente precipuo di distinzione sociale – o di selezione, da un altro punto di vista – riveste un ruolo molto particolare nella seconda metà dell'Ottocento: il pubblico si rinnova, la borghesia – prima ancora del proletariato – comincia a pretendere di sostituire la nobiltà come classe dominante del teatro, o quanto meno affiancarsi a essa; e lo fa non solo in

12. Umberto Eco , *Il comico e la regola. Le molte specie del comico e dell'umorismo* (1981), in *Sette anni di desiderio*, pp. 253-260, Milano, Bompiani, 1983; citazioni da pp. 257-58.

quanto soggetto del teatro (rinnovamento dei contenuti), ma anche come nuova destinataria della rappresentazione (rinnovamento delle convenzioni sceniche).

Sono gli anni in cui Louis Becq de Fouquières osserva la nascita del pubblico teatrale moderno, più indifferenziato dal punto di vista sociale, e perciò «meno preparato a cogliere le convenzioni teatrali e bisognoso invece di vistose allusioni che accentuino i caratteri referenziali della scena.»¹³

Il realismo, che in quest'epoca si afferma, può essere letto anche da questo punto di vista, come un linguaggio che nuovi spettatori, in precedenza esclusi dal teatro, potessero apprezzare e capire.

In Italia, in particolare,

il 'grande attore' nella sua lunga ricerca della «naturalezza», senza il confronto diuturno con un repertorio nazionale (...), privo di modelli su cui misurarsi, portò all'estremo quella che è stata definita «*mimesi della realtà*». Il verismo fu il primo a porre all'attore italiano il problema della *mimesi del testo*. (...) Si continuò quindi con una riproduzione diretta della realtà (esperita o ricostruita dall'attore), senza passare per il testo drammaturgico.¹⁴

13. Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène: Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et C.^{ie}, 1884 (il testo è liberamente scaricabile all'indirizzo internet <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf>). Della conoscenza di questo saggio sono debitore a Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, testo dal quale è tratta la citazione (p. 140).

14. Alessandro D'Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»*, testo di una lezione tenuta

In un contesto del genere, appare molto significativo che Ferravilla giochi con il linguaggio del teatro e con la capacità, o meno, del pubblico di decifrare tali convenzioni. Con questo procedimento egli crea da un lato un'immedesimazione di gruppo tra attori e spettatori: la comunità di chi, il teatro, lo capisce e ride di chi invece non lo capisce. Dall'altro, lo smascheramento di questi codici ottiene un duplice effetto: sul piano artistico, nel senso di una ricezione della crisi dei linguaggi convenzionali – crisi che è tipica della modernità, e su questa linea indagheremo nel successivo capitolo IV – e sul piano, verrebbe da dire, didattico in senso brechtiano, in una linea milanese che arriverà a Strehler e a Dario Fo: quella della riflessione sui meccanismi dell'oppressione disvelati.

Ecco, per esempio, una famosa scena di una commedia chiamata *On spôs sequestraa*,¹⁵ in cui Ferravilla interpreta il personaggio di un giovane che, per gabbare dei creditori, si trucca da vecchio: in altre parole, fa in scena quello che l'attore fa in camerino, mostra al pubblico il proprio mestiere di attore, e il modo in cui la sua tecnica si riveli lo strumento di un inganno; naturalmente, a quel

a Venezia nel 1975, ora in Aa.Vv., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a c. di Alessandro Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 25-46. Cit. da p. 45.

15. Antonio Dassi, *On spôs sequestraa*, Milano, Cesati, 1926; prima rappresentazione 1873 (fonte: Acerboni, *Cletto Arrighi e il teatro milanese*, p. 316); è paradossale, ma oggi la si può leggere più agevolmente in una pubblicazione di cinquant'anni prima, come n. 41 della collana «*Repertorio del teatro milanese*», Milano, Barbini, 1876.

punto, il personaggio amplifica questo atteggiamento, altera la propria postura, la propria voce e così via, per rendere credibile questa diversa identità.

«Naturalmente» si fa per dire: in realtà, in una commedia, è tutt'altro che scontato che la recitazione segua questa linea di credibilità. In genere, anzi, questi casi in cui il personaggio si traveste sono giocati sulla superficialità di questo travestimento, in modo da sottolineare la pochezza del personaggio gabbato e creare, appunto, complicità nel pubblico. Penso, ad esempio, a due scene famose: quella di *La festa delle donne* di Aristofane in cui Agatone, in vesti femminili, partecipa alle Tesmoforie, e quella del *Robin Hood* della Disney¹⁶ in cui Robin Hood e Little John si travestono da vecchie indovine e derubano il principe Giovanni.

Non a caso, punto da cui eravamo partiti: maschi travestiti da femmine. Ma Ferravilla procede su un terreno molto più insidioso: il suo personaggio è sempre ambiguo, non richiede solo immedesimazione. Anzi, se con l'attore, o vogliamo dire col testo, la complicità si crea, con il personaggio no: il personaggio di Ferravilla è anzi spesso negativo, quasi sempre non positivo.

Il mondo comico di Edoardo Ferravilla non fu vastissimo. Fu il piccolo mondo della mediocrità mentale e morale: il mondo che non tende ad ascendere ma a stagnare, non a liberarsi ma a imprigionarsi sempre di più nell'abito ristretto

16. *Robin Hood*, di Wolfgang Reitherman, Walt Disney prod., USA 1973.

della tradizione e delle abitudini. Fu il mondo delle mezze anime, nelle quali, più dei vizi, è caratteristica l'assenza di virtù.¹⁷

A un passo dallo straniamento brechtiano, il personaggio di Ferravilla che si traveste ricorda il professor Antonio Rabbi di *Morte accidentale di un anarchico*:¹⁸ noi non abbiamo nessun dubbio sulla posizione di Dario Fo e della sua compagnia rispetto alla vicenda trattata, ma che il *trickster*, nel suo doppio gioco, condivida questa posizione o no è affare ben diverso: egli difende la posizione delle forze dell'ordine di fronte alla giornalista, ma nel farlo mette in evidenza di fronte a lei e al pubblico le contraddizioni e le debolezze di questa posizione.

È lo stesso Dario Fo a riconoscere il suo debito verso Ferravilla nella propria formazione di autore "brechtiano":

In Italia mi sembra che ci sia una specificità, quella della comicità in dialetto, tra Otto e Novecento. In epoca più recente c'è Petrolini, ma anche prima c'era ad esempio Ferravilla, che è sempre stato sottovalutato, citato come uno che faceva del macchietismo. E invece processi, dialoghi e discorsi del Ferravilla

17. Renato Simoni, *Il grande artista* cit., p. 11.

18. Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970; (io mi riferisco però all'edizione contenuta in *Compagni senza censura. Teatro politico di Dario Fo*, a cura di Giorgio Lazzaretto, vol. II, Milano, Mazzotta, 1977³, pp. 141-82).

sono tutt'altro che «buoni » e semplici, sono feroci. (...) C'era indubbiamente un grande amore della satira già dentro all'Ottocento, che poi nel Novecento esplose.¹⁹

...Anche noi abbiamo gli equivalenti di Valentin, che so, Viviani, Petrolini, Ferravilla, Petito. (...)

Per concludere, voglio dire che, personalmente, io ho potuto attingere a questo materiale, anche diretto, così che recitare epico, in terza persona, con il famoso distacco di cui parla Brecht, per me è stato del tutto facile e naturale.²⁰

II.2. Galleria dei personaggi

Renzo Sacchetti, sulla «Nuova Antologia», organizza i personaggi ferravilliani classificandoli «tra i due poli estremi del Panera, un perfetto imbecille, e il Tecoppa, che personifica il più canagliesco teppismo»: egli percorre lo spazio da un polo all'altro, definendo di ogni personaggio i caratteri di vicinanza all'uno o all'altro estremo.²¹ Non credo che questa strada sia

19. Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* con Luigi Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 15-16.

20. Ivi, p. 99-100.

21. R. Sacchetti, *Edoardo Ferravilla*, «Nuova Antologia», maggio-giugno 1908, pp. 401-16. La citaz. è tratta da p. 409.

criticamente utile, anche perché non concordo con la caratterizzazione di Panera come «perfetto imbecille».²²

Enrico Polese, cronista e direttore dell'«Arte drammatica» che dedica a Ferravilla una breve biografia, divide i caratteri creati dall'attore in tre gruppi:²³

1. Ragazzi ignoranti e maliziosi:

– Massinelli

– Pedrin

2. Vecchi:

– zio Camola

– sur Panera

– el sindech

e, in aggiunta ai tre personaggi «semplici» rientrano per Polese in questo gruppo altri personaggi di carattere da questi derivati.

3. Caratteri diversi e realistici:

– Tecoppa

– Gigione

– il vecchio della *Scena a soggetto*

22. Si vd. *infra*, II.2.5.

23. Enrico Polese S[antarnecchi], *Edoardo Ferravilla*, Milano, Colombo e Tarra, 1898, p. 18 sgg.

e, anche qui, figure minori da queste derivate. In particolare, Polese ricorda Monsieur Alphonse, da una commedia di un certo Massuero, un testo serio, non farsesco:²⁴ il personaggio sembra derivato da Tecoppa, superficialmente rincivilito ma ugualmente vizioso.

La precisazione che siano «realistici» gli ultimi credo vada intesa nel senso che i personaggi delle prime due categorie sono, come ricordava Simoni (cfr. *infra*, IV.1) dei tipi piuttosto convenzionali, mentre quelli del terzo gruppo sono più direttamente, per così dire, disegnati dal vero. Questo spiegherebbe anche perché il critico collochi nel terzo gruppo, e non nel secondo, il protagonista della *Scena a soggetto*, che pure è anagraficamente un anziano.

In altre parole, la distinzione principale che (tra le righe) l'autore propone è quella tra le maschere tradizionali da una parte, maschere di giovani e di anziani ereditate da un'antichissima tradizione, e dall'altra caricature realistiche.

Vediamo questi personaggi nel dettaglio, nell'ordine in cui sono nati. Sulle posture, la gestualità, i costumi e la truccatura, oltre alle descrizioni dei redattori, abbiamo una ricca documentazione iconografica, costituita non solo da foto, sia in posa che in scena, ma anche dalle opere grafiche di tanti artisti che

24. Potrebbe trattarsi di *Gl'illegittimi*, di Luigi Massuero, messa in scena dalla Grossi-De Capitani nel 1897, quindi poco prima che uscisse il libretto di Polese. Non avendo potuto reperire il testo, non sono nemmeno in grado di dire se esso prevede un personaggio chiamato Alphonse. La notizia della messinscena è tratta da «L'Italia. Rassegna di scienze, lettere ed arti», Volume 1, 1-2, p. 194.

hanno ritratto i diversi personaggi ferravilliani: il primo dei quali è Ferravilla stesso, che si diletta di pittura e che soleva preparare dei bozzetti con i personaggi; ricordiamo poi il caricaturista Vespasiano Bignami, che fu marito di una delle attrici della compagnia Ferravilla²⁵ e quindi ebbe presumibilmente l'occasione di seguire con sistematicità il lavoro della compagnia, e i cui ritratti sono molto attenti ai dettagli che differenziano i singoli personaggi e molto indovinati psicologicamente; in ultimo, per il prestigio del nome dell'autore, non possiamo non menzionare una serie di sei acquarelli di Tranquillo Cremona raffiguranti Tecoppa.²⁶

II.2.1. Sur Pedrin

Pedrin Bustelli nasce, come accennavamo, nella commedia di Cletto Arrighi *Nôdar e perucchee*, del 1872. Nelle intenzioni dell'autore, la caratterizzazione del

25. Si tratta di tale Ester Trezzini (Bignami fu marito anche di Beatrice Speraz, scrittrice con lo pseudonimo di Bruno Sperani). La notizia è riportata in Acerboni, *Indice biobibliografico degli autori e dei musicisti del Teatro Milanese*, Appendice VII (pp. 311-327) di *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese*, cit., p. 313.

26. Conservati al Museo del teatro alla Scala, vd. *Catalogo del Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1914, vol. I, ill. 228.

personaggio doveva essere quella dell'amoroso, ma l'interpretazione di Ferravilla tendeva invece al *mamo* (cfr. *infra*, II.3).

Apprendiamo da Arrighi²⁷ che, più o meno in quel periodo, Ferravilla abbandonò il precedente ruolo di *mamo* che aveva in repertorio, quello di Gervasin del *Barchett de Boffalora*, probabilmente proprio allo scopo di evitare personaggi troppo simili: da un certo punto in poi, il personaggio di Ferravilla nel *Barchett* fu quello del sensale Parapetti.

Il successo dell'intervento drammaturgico di Ferravilla (per le cui circostanze rimando a *supra*, II.1) fu tale da indurre la compagnia a mettere in scena tre commedie con protagonista questo personaggio, presumibilmente tutte scritte da Ferravilla nei mesi immediatamente successivi.

Le trame delle commedie possono essere ricondotte a variazioni di una struttura comune: Pedrin si invaghisce di una donna senza capire che è già impegnata (con un pretendente, un marito, un fidanzato, un amante), ella approfitta di lui per far ingelosire il proprio partner e, alla fine, con quest'ultimo si riconcilia lasciando gabbato Pedrin.

Pedrin si presenta socialmente come di famiglia medio-piccoloborghese, garzone di notaio (alla cui professione, possiamo immaginare, egli è indirizzato): possiamo ipotizzare una proiezione autobiografica da parte di Ferravilla, che da giovane fu garzone del Vignozzi, nel giovane inetto e voglioso? Non è da

27. *El sur Pedrin*, in Arrighi-Fontana, cit., p. 37-38.

escludere. Il comportamento di Pedrin si caratterizza per i suoi goffi tentativi di conquistare le donne, tentativi nei quali egli manifesta di aver in certo modo orecchiato i codici del comportamento amoroso, si azzarda a sfruttare dei *topoi* romantici (la lettera d'amore nel *Sur Pedrin ai bagn* e nel *Sur Pedrin in conversazion*, la poesia nel *Sur Pedrin in quarella*) che però non padroneggia – e da questo nasce un primo aspetto comico: un comico del discorso, diremmo. Su questo livello l'accostamento di personaggi ferravilliani e vicenda biografica del giovane Ferravilla è proposto già da Simoni, che ricorda come Ferravilla racconti nelle proprie memorie di sé stesso giovane squattrinato a passare sotto il balcone della ragazza che egli corteggiava (si noti il riferimento a un *topos*, quello del *paraclausithiron*): per render lucido il proprio vecchio cilindro, in modo che suscitasse l'ammirazione dell'amata, egli lo spruzzava ingenuamente con dell'acqua, sortendo al contrario l'effetto di infeltrirlo e opacizzarlo ulteriormente.²⁸

È importante però aggiungere un altro dettaglio, a proposito della caratterizzazione sociale: i genitori di Pedrin, che si vedono in *El sur Pedrin in quarella*, sono conformi socialmente al pubblico di Ferravilla, e alcune delle scene

28. Il fatto è in FP, p. 16. Renato Simoni, invece (1902 cit., p. 5-6) accosta questo episodio, piuttosto che a Pedrin, a Massinelli, che in *Massinelli in vacanza*, anch'egli, rovina un cappello, peraltro appartenente allo zio Girolom. Non si dice però, alla lettera, che il cappello di Massinelli sia un cilindro, come invece lo era quello di Pedrin.

in cui essi appaiono (penso in particolare a III, 5-6) costituiscono motivi liberi funzionali non all'intreccio, ma proprio a quest'immedesimazione da parte del pubblico. Il fatto che essi siano tanto orgogliosi del figliolo in carriera, lo indichino come esempio al fratellino che non vuole studiare, e che poi scoprono di dover porre un argine ai guai che combina e che non avevano sospettato è un altro livello del comico. Se però, dal primo lato, con Pedrin gabbato dal proprio oggetto amoroso, Ferravilla ritaglia per sé il ruolo schiettamente 'comico', con i genitori ci spostiamo sul piano 'umoristico':²⁹ la dabbenaggine di Pedrin è un isomorfismo di «io sono un bambino», il suo rapporto con i genitori sottintende invece «io sono pericoloso».³⁰ È importante sottolineare questo, perché da uno spazio di comicità infantile si passa a una comicità che aggredisce l'istanza edipica, quindi a un passo dall'attacco al potere, dalla satira – per quanto, dal punto di vista freudiano, questa storia non sia affatto una commedia: commedia

29. Uso i termini con riferimento alla terminologia freudiana, cfr. *infra*, IV.1.

30. La spiegazione di battute e situazioni comiche come 'isomorfismi' (il termine è dell'autore) di affermazioni semplici da ricondurre alle distinzioni freudiane è introdotta dal comico Daniele Luttazzi, *Sesso, religione, cibo, morte, tradurre Woody Allen* (presentazione delle proprie traduzioni dei libri di Woody Allen per la collana Tascabili Bompiani, 2004), intervento tenuto il 07.05.2004 a «Ridere è una cosa seria», Fiera del Libro di Torino; l'audio del contributo è scaricabile da: http://www.wumingfoundation.com/suoni/Daniele_Luttazzi_lezione_sul_comico_07052004.zip.

è per Freud la storia di una colpa che ricade sui padri, e di figli che liberandosi dall'autorità di costoro si sposano; questa è invece una tragedia: la storia di una trasgressione dei figli, e di padri che li puniscono. Non è un caso se alla fine Giulietta (scelta del nome certo non casuale) torna col notaio (evidente rappresentante di un'istanza paterna). E senza questo sottotesto umoristico, che poi il super-io riconduce all'ordine ma che intanto emerge, non sarebbe visibile il senso complessivo della storia. Sono, ricordiamolo, gli anni di *Pinocchio*, la storia di un personaggio che non è amato per la sua redenzione finale, ma proprio per la forza trasgressiva della sua condotta, ancorché infine ricondotta all'ordine.

L'abbigliamento di Pedrin è in genere grottescamente elegante, caratterizzato da un alto cappello a cilindro, colletto inamidato sotto la giacca con ampia cravatta bianca, buffo bastone da passeggio.

Le commedie in cui appare il personaggio del Sur Pedrin sono: Cletto Arrighi, *Nôdar e perucchee*, 1872; Edoardo Ferravilla, *El sur Pedrin in quarella*, 1872; Id., *El sur Pedrin ai bagn*, 1872; Id., *El sur Pedrin in conversazion*, 1872; Filippo Villani, *El sposalizi del sur Pedrin*, 1876³¹; Antonio Dassi, *El sur Pedrin in coscrizion*, entro il 1877³².

31. Cit. in Acerboni, cit., Appendice I.

32. Milano, Barbini, 1877.

II.2.2. Gigione

Abbiamo già accennato alla genesi del personaggio di Gigione, come rimaneggiamento del *Minestron* di Edoardo Giraud. Il personaggio ebbe, all'epoca, grande successo: si tratta di un baritono che si vanta della propria abilità, e che poi, al dunque, si rifugia dietro una serie di artifici scenici per nascondere la sua mancanza di voce. Anzi: il termine 'gigione' è entrato nell'uso comune, insieme a tutta una serie di derivati: gigioneggiare, gigionata, ecc.

Si noti che il personaggio non è né una maschera tipica, né un individuo specifico: si tratta piuttosto di una figura rappresentativa di un gruppo, una figura composita:

L'idea sarà forse nata in me vedendo passare in galleria qualcuno di quegli artistoni super-caratteristici: ma meglio che da questa o quella persona il mio naturale istinto di osservatore mi ha fatto certo trar partito dai caratteri comuni a *tutti* i Gigioni viventi.³³

Se vogliamo, l'analogia è con certe figure del realismo manzoniano, che trovano un grandissimo equilibrio tra la rappresentazione di un archetipo sociale e l'individualità del carattere.

33. FP, p. 49; corsivo nel testo.

Il costume di Gigione (quando non è in abiti di scena, con elmo e cimiero) si caratterizza per l'alto cilindro a falde larghe, il cappotto, guanti verdi e un bastone a passeggio che egli definisce «cannettina» ma che di fatto è un pesante randello con un corno per pomello. Porta lunga chioma fluente e lunga barba a punta.

L'unica commedia in cui egli appaia è Edoardo Giraud, *Minestron*.

II.2.3. Maestro Pastizza

Il personaggio, di grandissimo successo, nasce nel 1877 nella commedia *L'opera del maester Pastizza*. Nelle sue memorie Ferravilla ricorda lo spunto originario:

Un buon violinista, certo Reduzzi, che teneva un posto onorevole nelle orchestre, aveva avuto l'idea di un lavoro in cui il protagonista non voleva saperne di musica e si acconciava a subirla come condizione *sine qua non* per dar marito alla figlia. La commedia, che partiva da uno spunto comunissimo, me ne fece pensare un'altra in cui la trama fosse su per giù la stessa, ma il personaggio principale avesse la mania, anziché l'orrore, della musica. E di qui nacque *El maester Pastizza*. È sottinteso che la scena al piano fu improvvisata e, dopo tre o quattro sere, fissata definitivamente.³⁴

34. FP., p. 47.

Silvia Asti trova che questo episodio esemplifichi la capacità di Ferravilla di costruire su qualsiasi spunto poco meno che casuale. A me sembra piuttosto il contrario: ancora una volta, l'attore propone la propria autorialità in un senso molto preciso: quella di Reduzzi è un'idea umoristica, in senso pirandelliano; quella di Ferravilla, invece, è un'idea di comico grottesco: non gioca con la contraddizione, ma con l'accumulo. Prende cioè questa volta, contrariamente al caso di Gigione, una direzione di lavoro apparentemente più semplice; tuttavia, lo sviluppo in questa direzione permette una tridimensionalità altrimenti non raggiungibile. Solo in questo senso riusciamo ad accettare la lettura che la studiosa, poi, propone, per l'interpretazione del personaggio, che cioè egli «non fosse altro che un Gigione meno legato all'estemporaneità di un'interpretazione improvvisata e meglio connotato nel carattere».³⁵

In realtà, che Pastizza sia meno legato all'interpretazione improvvisata rispetto a Gigione è tutto da dimostrare. Anzi, dal momento che, nell'opinione dei contemporanei, il personaggio ferravilliano che più si avvicina a Pastizza è il Vecchio della *Scena a soggetto*, tanto era importante l'improvvisazione che, a poco a poco, i due personaggi hanno finito per confondersi,³⁶ e la *Scena a soggetto*

35. Asti, cit., p. 230.

36. Dice per esempio Giovanni Maria Sala, a proposito di *Dal tecc alla cantina*, che Ferravilla introduce «la scena di un paralitico che più tardi diventerà il protagonista della *Scena a soggetto musicale*, e cioè el *maester Pastizza*» (corsivi nel testo, *Il grande*

veniva rappresentata con alcune *gag* del Pastizza. (Per esempio, il fatto che Polese non inserisca nel suo elenco questo personaggio mi fa pensare che egli lo consideri lemmatizzabile sotto il Vecchio. In un altro senso si potrebbe pensare che il Vecchio della scena a soggetto sia Pastizza da vecchio – da ancora più vecchio –: se la figlia si è davvero sposata alla fine di *L'opera del maester Pastizza*, potrebbe, la nipotina della *Scena a soggetto*, essere la figlia, diciamo quindicenne, di costei – e lui, quindici anni dopo, abbandonato anche dalle energie che animavano le sue velleità, è ancor più decrepito e più solo).

La differenza di carattere tra lui e Gigione è poi evidente: Gigione è pienamente consapevole, almeno in una parte di sé, e anche se magari non lo ammetterebbe mai, di non avere le doti del bel canto, e al di là delle vanterie elabora tutte le strategie possibili per catturare il pubblico con la forza interpretativa attoriale, sviando l'attenzione dalla propria incapacità tecnica. Pastizza al contrario ha autentiche velleità canore e, malgrado si debba pensare che anch'egli sia consapevole di imbrogliare quando millanta confidenza con i grandi della musica o addirittura illustri collaborazioni con loro, è certamente convinto che queste panzane siano verosimili, compatibili con le sue reali capacità frustrate dalla vita. Si rifugia nell'arte come in una zona sacra, che a lui solo spetta e a pochi altri iniziati: inveisce con veemenza contro chi si permette

Edoardo. *Memorie ferravilliane 1846-1946*, Milano-Roma, Gastoldi, 1946, p. 35). Si veda anche, come altro esempio, l'episodio raccontato *infra*, in *Appendice*, 1.

il sacrilegio di impedire la realizzazione del suo sogno, invocando i grandi compositori in un'aria improvvisata, che inizia come un'aria d'opera, poi si trasforma in una litania, con i compositori in luogo dei santi, poi ancora in un'invocazione che ha il tono di un inno sacro, e infine, con un improvviso cambio di tempo, in una furiosa invettiva:

Ah! Lei chiama pazzie
dell'arte il sacro amor?
Di tai parole rie
non sente in cor orror?
Si scosti, io lo ripudio,
indegno egli è di me,
vanne dai cieli *ad inferos*,
fra noi distanza v'è.
Ah, dove siete, o martiri
dell'arte musicale?
Venite qui, schiacciatemi
quel misero mortale.
Oh! Donizetti, oh! Porpora,
Pedrotti, Paganini,
oh! Mercadante, oh! Coppola,
Beethoven, Boccherini,
Coccia, Mozart, Vaccai,

Mendelssohn, Bottesini,
Gobatti, Pergolesi,
Meyerbeer, Rossini,
Ponchielli, Cimarosa, Auber, Petrella, Peri,
Wagner, Asioli, Nini,
Rossi, Aidin, Pacini,
oh! Glinka, Majer, Weber,
Paisiello, Cherubini,
oh! Generali, oh! Manna,
ah! angelico Bellini!
E Verdi? Oh! sommo aiutami,
tu pur invoco, inspirami
tal melodia terribile
da farlo tramortir!
Di tal bestemmia
l'orrido accento
ancor io sento
Per l'aer suonar
Deh! Vanne, scostati,
dal guardo mio,
o giuro a Dio
l'avrai a pagar. (sc. XII)

La satira, s'intende, colpisce addirittura tre livelli: Don Chisciotte è tanto grottesco quanto il terragno e modesto Sancio Panza, questi perché non condivide l'idealismo del suo condottiero, quegli perché si àncora a un idealismo che ha sede in un sistema di finzione letteraria inattuale – ma in qualche modo l'intera vicenda getta una luce sospetta anche sulla letteratura cavalleresca in sé, che pure non è l'oggetto della polemica. Allo stesso modo, per gli improbabili musicisti, chi si finge qualcun altro per i propri fini ingannando il compositore è tanto preso di mira quanto lo è quest'ultimo per la sua ingenuità: ma il canto con cui egli si difende, appellandosi a quel sistema di cui vorrebbe far parte,

diventa (...) un'irresistibile parodia globale del melodramma italiano; accompagnata però (si badi bene) da un «affetto» sincero per il melodramma, tanto amato – o, almeno, tanto connaturato alla coscienza del momento – da garantire piena licenza a chi così lo derideva sulle scene comiche.³⁷

E cioè, notiamo ancora una volta, a Ferravilla, non a Pastizza, che invece ne era presissimo.

Il costume di Pastizza rimase famoso per la caratteristica papalina.

37. Roberto Leydi, cit., p. 386.

A riprova del grande successo del personaggio, va poi ricordato che egli viene ripreso, su testo di Eduardo Scarpetta, in una delle frequenti collaborazioni tra i due capocomici.

Risulta pertanto il personaggio apparire nelle seguenti opere: Edoardo Ferravilla, *L'opera del maester Pastizza*, 1877; Eduardo Scarpetta, *Nu maestro Pastizza a Napule*, 1881.

II.2.4. Massinelli

Gustin Massinelli, protagonista de *La class di asen* (ma la nozione di 'protagonista', come vedremo, va in questo caso presa con un certo beneficio di inventario: cfr. *infra*, III.1.3), ebbe grande successo e fu ripreso da Ferravilla come protagonista di un'altra commedia, *Massinelli in vacanza*. Il personaggio può ricordare sur Pedrin: stessa ambientazione piccolo-borghese, stessa personalità maliziosa. Mentre però l'incapacità di stare al mondo di Pedrin è l'incapacità di dominare le convenzioni sociali di cui vorrebbe servirsi, quella di Massinelli rasenta direttamente l'afasia. Nel ricorrere, per conquistare la ragazza di cui si invaghisce, allo stesso espediente di Pedrin, la lettera d'amore, egli non prova nemmeno a riferirsi ai *topoi* romantici del discorso amoroso: unisce una grazia *naïf* di innocente a pulsioni quasi animalesche: è forse il più immediato erede, tra i personaggi ferravilliani, della maschera antica dello Zanni.

Le sue competenze conversazionali sono ridottissime:

DON MALACHIA Benissimo, dunque sentiamo: per esempio, due giovinetti, Pierino e Gianetto, che s'incontrano dopo le vacanze e raccontano come si sono divertiti coi loro genitori. Voi Massinelli e voi Peluchi sortite.

PELUCHI Come stai, Pierino?

MASSINELLI Bene, e tu Gianetto?

PELUCHI Ti è piaciuto a stare in campagna?

MASSINELLI Sì, sì; oh, altro!

PELUCHI Io mi divertivo a cogliere i fiori, e tu?

MASSINELLI Io no.

PELUCHI Non andavi a spasso?

MASSINELLI Io non so.

PELUCHI Come non lo sai? Allora hai sempre dormito?

MASSINELLI Ah! A rivederci.

e anche nel monologo le espressioni del suo pensiero si frammentano da un lato in una serie di immediate percezioni sensoriali, dall'altro in frasi fatte rimasticate, come nel tema scritto che egli legge in classe:

«Descrizione di una festa di campagna con illuminazione, musica e allegria.»

(...)

«Dovunque io guardo in giro vedo il sorriso sul capo di tutti. Il paese tutto illuminato colle sandaline. Tutti i paesani vestiti della festa con la banda che

fa così bel sentire... retes'cium, retes'cium! Ecco là un bel gruppo di gente fermati alla caretta a prendere i dolci e la marenata. Ogni tanto si sente a gridare: Evviva! e la banda che fa venire la volontà di ballare, retes'cium, retes'cium! Il chiaro che mette allegria e si sente in cuore la gioia. Oh, che bella festa! Oh, che bella festa!»³⁸

(componimento, aggiungo, che doveva far ridere molto più il pubblico ottocentesco, abituato a una nozione di testualità forte, rispetto a quello odierno. Probabilmente, quanto a qualità testuali, i testi scritti dagli alunni dell'Ottocento stanno a quelli di oggi come gli articoli della «Nuova Antologia» stanno a quelli di «Wired»).

Non per questo però la sua è una psicologia semplice: sapendo di essere considerato un cretino dai suoi parenti, assume volutamente il ruolo di cretino («Lu el ripet per capire meglio»),³⁹ anzi mostrandosi per ancor più cretino di quanto non sia «per non pagà dazi»;⁴⁰ e tuttavia mostra di avere un istintivo senso delle convenzioni sociali molto più sviluppato di quello di Pedrin, il che lo rende personaggio di una comicità molto più inquietante. La scena di Massinelli che contratta con la servetta il prezzo per «un basin», e che poi vuole

38. Entrambe le citazioni sono tratte da *La class di asen*, scena 9.

39. Edoardo Ferravilla, in un'intervista concessa a Otello Cavara, *Visite a Ferravilla*, «La lettura», 2/1928, pp. 123-30; battuta riportata a p. 124 .

40. *Massinelli in vacanza*, I, 3.

indietro metà dei soldi perché, per l'ingresso di qualcuno che poteva scoprirli, il bacio era durato troppo poco – è emblematica da questo punto di vista.⁴¹

Dello Zanni, poi, ha l'istintiva aggressività, la tendenza allo scaricabarile quando rimproverato («Sì, ma però allora anche il sur Crapotti... » *La class di asen*, 6; «El Luisin, allora, ch'el fa semper i scherz?» *Massinelli in vacanza*, I, III)⁴², l'assoluta mancanza di riflessività.

Dell'aspetto fisico del personaggio, sappiamo che è rosso di capelli (anzi, in *Massinelli in vacanza*, viene chiamato «ross de mal pel», forse con un'eco verghiana),⁴³ con un «cocuzzolo color rame, tra rapato e mal tosato».⁴⁴ Il costume in *La class di asen* è un buffo grembiulino da scolaro, a quadretti con ampio fiocco, accompagnato da un berretto a visiera; in *Massinelli in vacanza* invece un

41. La scena non si trova in nessun testo stampato, ma è riferita a *Massinelli in vacanza* da Jarro, *Ricordi critici e umoristici*, cit., p. 169: forse si tratta di un inserto nato in un'improvvisazione. Renzo Sacchetti (*Edoardo Ferravilla*, cit., p. 402) ricorda una variante: qui Massinelli, deluso, si lamenta dello spreco: «Signôr, Madonna, che mezz franch traa via!»

42. La prima delle due frasi citate tanto è diventata proverbiale che viene citata da Mussolini (cfr. *infra*, Appendice, 18).

43. *Massinelli in vacanza*, I, 3. La novella di Verga *Rosso Malpelo* è del 1878. Ricordiamo che Verga in quegli anni soggiornava a Milano.

44. R. Simoni, *Ferravilla nel ricordo di Renato Simoni*, in «Sipario» n. 7-8/1946, pp. 37-38.

«sortoron lungh», una marsina, e un cappello troppo largo, che la cameriera gli stringe incollandoci sopra della carta (scena I, IV).

Commedie in cui è presente il personaggio: Edoardo Ferravilla, *La class di asen*, 1879; Id., *Massinelli in vacanza*, 1880.

II.2.5. Sur Panera

Agostino Panera fece la sua apparizione in un vaudeville intitolato *Martin e Zibetta*. Non si tratta però di una commedia della quale risultino molte repliche, né il testo è mai stato pubblicato: il grande successo del personaggio arrivò con *El duell del sur Panera*, del 1886 (opera che, secondo Cesare Levi, è ispirata a una di Labiche)⁴⁵.

Pacioso e facondo, il personaggio risponde, da un certo punto di vista, al classico tipo del vigliacco; tuttavia, Ferravilla tiene a precisare come, a ben guardare, in tutti i suoi personaggi si segnali come manifestazione caratteriale «il contrario del coraggio».⁴⁶ Questo personaggio è dunque peculiare non per la

45. Si tratterebbe di *La commode de Victorine*, «alla quale si appiccicò un secondo atto per il duello» (Cesare Levi, *Il teatro comico francese in Italia*, «Rivista teatrale italiana», 1901, vol. 1, pp. 367-78: p. 374).

46. Lo ricorda Mario Corsi, *L'umorismo e le maschere di Ferravilla: il genio della mediocrità*, «Scenario» n. 3/1959, pp. 106-8, a p. 107: l'affermazione appartiene a una famosa risposta tagliente data da Ferravilla a Paolo Mantegazza (riportata *infra*, IV.1), sulla

sua vigliaccheria, ma per la sua *manifesta* vigliaccheria. Egli, in realtà, si è costruito un'immagine di sé di vigliacco e, rassegnato a questa, gioca anche di fronte a se stesso il proprio ruolo di vigliacco (si veda il lungo monologo: «Mi soo no, me senti ados una certa cosa che se avvicina alla paura. Mi par de senti visin la mia ultima ora», II,1). È stato però notato anche dallo stesso Ferravilla come la sua vigliaccheria non manchi, in fondo, di un certo coraggio, se non altro abbastanza da accettare di combattere il duello anziché fuggire.⁴⁷ Siamo ad un passo dall'eroe pirandelliano: lo spunto è quello di *Cavalleria rusticana*, ma borghesizzato abbastanza da conoscere una virtù estranea al sistema di valori dei personaggi del Verga realista: l'autoironia:

CLARA Ah, lei è diviso dalla moglie?

PANERA Abbiamo avuto qualche battibecco.

CLARA Non andavano d'accordo insomma.

stima del quale per Ferravilla si vd. *infra*, IV.3.1

47. Arnaldo Fraccaroli, *Un'avventura di Ferravilla*, intervista poi pubblicata in Id., *Celebrità e quasi*, Milano, Sonzogno, 1923, pp. 167-71; la considerazione è a p. 160: «Il pubblico ride, ma *el sur Panera el sa no* come l'andrà a finire. E si avanza contro la sciabola avversaria con molta paura, ma una paura che c'è dentro del coraggio. Se no, scapperebbe» (corsivo nel testo).

PANERA D'accordo... Sì, si andava d'accordo, ma lee l'andava d'accordo anche con gli altri.⁴⁸

Due battute rendono Panera autenticamente immortale, ricordate ancora dopo anni e anni in tutti i contesti: una è quella in cui il personaggio scopre la propria moglie in flagrante tradimento. Fa per andarsene, poi torna verso la coppia con piglio deciso, si dirige verso di lui con l'indice puntato e la battuta che gli dice è: «Indelicato!»⁴⁹. L'altra, la scena del duello. Finalmente i due rivali incrociano le spade. Panera ha passato le scene precedenti a esercitarsi: trascinato in un'usanza lontanissima dalla sua sensibilità, si è sforzato di imparare a maneggiare la spada. Qui doveva esserci una scena mimicamente

48. *El duell del sur Panera*, I, IV.

49. La cita pure Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, p. 321. La scena è forse tratta da *Martin e Zibetta*, opera oggi perduta, perché nel *Duell del sur Panera* non solo essa non si trova, ma nemmeno la situazione scenica si presta a una sua aggiunta posteriore, anche se Sacchetti la cita come «fine del primo atto nel *Duell del sur Panera*» (Edoardo Ferravilla, cit., p. 415). In un certo senso, il *Duell* doveva costituire un seguito di *Martin e Zibetta*: pur essendo il testo ampiamente autosufficiente, nel senso che i riferimenti al passato dei personaggi sono abbastanza chiari da non richiedere, per essere compresi, letture precedenti, la presenza di questi riferimenti è così continua da lasciar immaginare una loro realizzazione in una trama autonoma.

notevole, ma quello che conta è che a un certo punto Panera prorompe: «Se non sta fermo è impossibile colpirlo.»⁵⁰

Il nome del personaggio è quanto mai azzeccato: *pànera*, in milanese, è la panna del latte, nome che per un verso allude al carattere pacioccone, per l'altro al suo vecchio mestiere di «offellaio» – tant'è che uno dei personaggi, sbagliando, lo presenta come Agostino Crema (*El duell del sur Panera*, I, XI). Curiosamente, però, nel suo continuo chiacchierare, egli precisa di aver avuto niente meno che una carica militare:

Ex capitano della Guardia nazionale... cioè dovevo essere nominato. Sì... io ero nel ballottaggio, quando abolirono la Guardia nazionale, io son rimasto nel ballottaggio. (ibid.)⁵¹

Si accennava, poc'anzi, a *Cavalleria Rusticana*. Ebbene, il rapporto di capovolgimento con il teatro del verismo meridionale non è rilevato da me per primo. Ne parla Giorgio Pullini, che definisce la commedia:

50. II, IV. Si noti che «lo» è in questo caso un allocutivo di cortesia, declinato al maschile secondo l'uso dialettale milanese.

51. La Guardia nazionale Italiana fu sciolta nel 1876. Non godette di buona fama.

un caso di gelosia che si conclude eccezionalmente nella tragedia (Polonia, apprendendo che il suo amante, Panera, è stato sposato con Gertrude,⁵² fa partire un colpo di rivoltella e lo uccide), ma fuori dell'atmosfera passionale del teatro del Sud: il gesto è quasi casuale, nella sua meccanica fatalità (*Polonia*: «M'è scappaa el colp, m'è scap<p>aa», atto II, sc. 5).⁵³

In realtà, nel testo il finale tragico non c'è: si dice espressamente che Panera cade «credendo d'esser ferito». Il rovesciamento è confermato dal fatto che in realtà il riassunto della trama presentato da Pullini, sebbene fedele alla lettera del testo, non rende giustizia alla freddezza della serie di triangoli amorosi: certamente Polonia, scoperto questo fatto di Panera, gli spara, ma bisogna dire che entrambi i partner di Polonia – Panera e il suo rivale – sembrano vivere il proprio rapporto adulterino con lei in maniera piuttosto forzata, quasi che avere l'amante sia, per un signore in là con gli anni, un obbligo sociale; e perfino l'omicida stessa non esprime alcuna passionalità; anzi, dettaglio importante: il colpo di pistola sfugge a Polonia durante un attacco di sonnambulismo, quasi a sottolineare che il sogno è l'unico spazio che resta per emergere alle passioni represses.

L'aspetto fisico di Panera è così descritto da Simoni:

52. Nel testo di Sbodio il personaggio si chiama in realtà Geltrude con la *l*.

53. G. Pullini, cit., p. 2334. Corsivo nel testo. Integro invece con un *p* la grafia incongruente di 'scappaa'.

E la calvizie opaca del signor Panera, schiacciata sulla nuca, alta e caparbia sul cocuzzolo e da quel vertice scivolante ripida fino al greppo delle sopraciglia e il nasetto depresso nella sella e poi sbalzante stizzoso sul sussiego barboso della bocca, ci rivelavano la sua cauta dignità e la sua pedanteria.⁵⁴

Nelle fonti iconografiche Panera è in genere rappresentato con un lungo impermeabile da cui spuntano pantaloni chiari.

Il personaggio appare nelle opere: Edoardo Ferravilla (?), *Martin e Zibetta*; Gaetano Sbodio, *El duell del sur Panera*, 1886.

II.2.6. Zio Camola

Il personaggio è quello al quale abbiamo già accennato,⁵⁵ che va a teatro e non capisce. L'intera sua parte è giocata con equivoci simili. Finisce per scoprire di essere gabbato, e accetta ugualmente di aprire la sua borsa al nipote scavezzacollo.

54. Ferravilla nel ricordo di Renato Simoni, cit.

55. *Supra*, II.1.

Si presenta come un pacioso gentiluomo di campagna, indossa una mantella che sembra una greca (Ferravilla sostiene che fosse appartenuta a Cavour),⁵⁶ un curioso ombrello rosso e immancabile cappello alto a cilindro, ha gote gonfie e flaccide e grosso naso.

Appare solo in Napoleone Brianzi, *Bagolamento-fotoscultura*, Milano, Barbini, 1877. Giorgio Costetti nota come la commedia possa essere ispirata a un'opera pressoché dimenticata, *I denari della laurea* di Luigi Ploner (1833)⁵⁷.

Aggiungiamo un dettaglio: per quanto il personaggio sia universalmente ricordato come "zio" Camola, nel testo egli non è lo zio ma il nonno del protagonista.

Quanto al buffo titolo dell'opera, apprendiamo da un frasario dell'epoca che il termine

è tolto dall'altro *vaudeville* dello stesso repertorio: *La statoa del sor Incioda* di Ferdinando Fontana. La bagolamentofotoscultura è, secondo la definizione dell'illustre Toppiatti, un'arte perduta cinquecentocinquantacinque anni

56. Lo ricorda Ezilde Merelli Cima, *Ricordando*, in *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, cit., p. 62.

57. *La compagnia reale sarda e il teatro italiano*, Milano, Kantorowicz, 1893, p. 104. Occorre però ricordare anche che, secondo Giuseppe Farinelli (*La pubblicistica nel mondo della Scapigliatura*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1984, p. 590), la fonte è piuttosto *Funerali e danze* di Francesco Cameroni.

prima dell'era volgare, e consisteva nel dare alle statue il colore dei capelli, degli occhi e della carnagione... ossia nel truccare delle persone vive in modo da farle credere ai minchioni solenni delle statue di marmo! La parola è vivissima nell'uso moderno per indicare una mistificazione qualunque. Quanto all'etimologia, si capisce facilmente che *bagola* in dialetto milanese significa appunto chiacchiera, ciarla, e che la parola *fotoscultura* c'è messa per una ciarlataneria qualunque.

Nello stesso *vaudeville* del Brianzi c'è l'altra uscita comica del marmo che rientra, inventata dal nipote scultore per spiegare allo zio Camola le boccacce [sic] di un busto di Dante.... in bagolamentofotoscultura.⁵⁸

II.2.7. El sindech

Sia Polese nel libricino citato, sia molti anni prima Arrighi,⁵⁹ riuniscono sotto un'unica etichetta le due diverse macchiette di sindaco – ma lo fanno più per comodità nel raffrontarli che perché li trovino poi identici.

58. *Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere di origine letteraria e storica*, a c. di Giuseppe Fumagalli, Milano, Hoepli, 1904, p. 510, vc. 1793; corsivi nel testo.

59. Enrico Polese S., cit., p. 18; C. Arrighi, in Arrighi-Fontana, cit., p. 41-42.

Il primo, Bertoldo, protagonista della commedia omonima, *El sindech Bertold*, di Giuseppe Flucco,⁶⁰ versione milanese di una ancora più antica, *Osti e non osti* di Serafino Torelli.⁶¹

Il secondo, Finocchi, appare prima in *La statoa del sur Incioda* di Ferdinando Fontana, e poi in *El progett del sur Finocchi*.

Sono due caratteri distintissimi nella loro stupidità. *Bertold* si fida del segretario e si lascia abbindolare, senza accorgersi d'esser un pover uomo. *Finocchi* no., *Finocchi* vorrebbe far l'astuto, crede di essere un grand'uomo, protegge l'intelligente *Pinella* e quando la statua di Paolo Incioda è scomparsa dal piedestallo, grida un: – Alto là! – come avrebbe potuto gridarlo Napoleone il grande. Ma poi soggiunge – con una frase tutt'altro che verosimile, ma che produce sempre la gran risata – *Fuori: qualcheduno l'avrà nascosta in tasca.*⁶²

60. Milano, Barbini, 1887; l'Sbn nazionale lo attribuisce a tale Giuseppe Flucco, ma l'edizione è intitolata alle semplici iniziali F.C.; forse l'opera è pertanto da attribuire a Edoardo Giraud, che con queste lettere firmava i propri lavori.

61. Milano, Ricordi, 1844. Ma questa doveva a sua volta essere la riduzione di una commedia francese che ha avuto diverse traduzioni italiane: oltre alle due citate, ne abbiamo una anonima intitolata *Il sindaco Bartolomeo, ossia Osti non più osti alla locanda della Corona d'oro* e una di Lauro Sormanni (Belluno, Deliberati, 1843) e una di Filippo Casari, Milano, Barbini, 1880.

62. Arrighi, in Arrighi-Fontana, p. 41-42.

Di Gioachin Finocchi, è noto che fosse proprietario dell'Albergo Maiale di Sant'Antonio, e che il suo intercalare era: «Anima tapina!»⁶³ Trattandosi del sindaco di Gorgonzola, possiamo citarlo come uno dei rari casi in cui Ferravilla interpreta un personaggio delle campagne.

Esempio di parsimonia delle finanze pubbliche, la vicenda del sindaco Finocchi muove da una proposta, semioticamente, geniale: egli progetta un monumento a tale Paolo Incioda: una statua «equestre a piedi».

E ce ne dà la più soddisfacente spiegazione.

Immagina di vedere Paolo Incioda con gli speroni a' piedi, il frustino in mano, e dice: - Si capisce, questo giovane ha l'idea di fare una cavalcata, e, si sottintende, se non è a cavallo, nel momento, ci potrà andare fra qualche tempo.⁶⁴

Non è difficile supporre che il sindaco Finocchi sia la prima vittima della *Bagolamentofotoscultura* (vd. *supra*, II.2.6).

II.2.8. Il vecchio della *Scena a soggetto*

In *Dal tecc alla cantina* di Arrighi l'azione si sposta tra i diversi piani di una casa, in una serie di episodi praticamente indipendenti. Questa *Scena a soggetto*

63. *Chi l'ha detto?*, cit., p. 537, vc. 1892.

64. Jarro, *Sul palcoscenico* cit., p. 178. Cito una fonte indiretta perché il testo è oggi perduto.

musicale in particolare, aggiunta in seguito al testo iniziale, assurse a poco a poco a testo autonomo: la semplice scena di un anziano signore in vestaglia e papalina che intrattiene la nipote strimpellando al pianoforte brani a cui la sua debole voce non arriva.

Esiste di questa scena una registrazione del 1902, dalla quale, caso unico, possiamo sentire la voce di Ferravilla. Il personaggio parla in italiano, caratterizzando però il proprio parlato con la particolare pronuncia, tipicamente milanese, che dà suono palatale alla *u*: questo effetto va ad arricchire l'espedito principale della comicità della scena, le interruzioni con cui il personaggio commenta i brani delle opere che esegue: «Adesso lüi va alla pügna... e qui fa l'acüto» (per chiosare *Ah, sì, ben mio*, anche stavolta dal *Trovatore*).

L'altro aspetto che vale la pena di sottolineare, la grande delicatezza e direi quasi tenerezza nella rappresentazione dell'anziano. Le stecche della sua voce, che non arriva alle note alte, sono quasi una metafora delle fragili ossa di questo vecchietto che si tuffa nelle melodie del suo passato, mentre la sua vita attuale è così monotona che perfino lo smorzare la candela diventa l'evento più importante della giornata: un vecchio noioso, che pretende di farsi ascoltare mentre canta quello che non è più in grado.

Innumeri volte seguimmo e meditammo quel lavoro, che Ferravilla inconsciamente soffriva ed amava. Tanto da irritarsi (lui!) per l'assurda

immancabile risata del pubblico, al finale. La scena è questa: sradicato con pena dall'*harmonium*, il vecchio vacilla con la candela accesa verso l'uscio della sua camera. Sulla soglia, si volge; e guarda a lungo il pubblico. «Buonanotte». Ma lo sguardo, la voce, la tosse, dicono *addio*. E proprio qui, la risata idiota e unanime erompe.

«*Capissen no che el va a morì, sti àsen!*» ci disse un giorno Ferravilla, sdegnato. Quello scatto ci commosse come una confessione.⁶⁵

Non a caso, Simoni racconta della scena nel ricordare la scomparsa dell'attore:

Ha parlato, ha cantato, ha evocato vecchie musiche romantiche al pianoforte. Ora è tardi ed egli è stanco. Si solleva a fatica dalla poltrona, prende il lume, si accosta piano alla ribalta, si volge verso il pubblico, abbozza un inchino e dice: «Buona notte». Dondola una testa, tremola un fiocchetto, il lume oscilla nelle deboli mani; e a noi par di vedere ancora allontanarsi il lume che gli rischiarò la via e versò riflessi di gioia nella nostra vita.⁶⁶

65. B.M. Luzzi, *Edoardo Ferravilla* cit., p. 761. Corsivi nel testo; ho invece corretto un punto esclamativo, trasformandolo in due punti: l'interpunzione nel testo mi sembra un refuso.

66. Renato Simoni, *Ferravilla nel ricordo* cit., p. 13.

Questa delicatezza, pare, può essere spiegata con un particolare poco noto: il Vecchio potrebbe essere una proiezione del padre dell'autore, a quanto ci ricorda Antonio Strazza.⁶⁷

Un'altra specialità del Marchese era la composizione di musiche da ballo che faceva eseguire (...) andando a sorvegliare l'esecuzione fra i suonatori col dare il segnale del crescendo e dello smorzando nonché della misura più lenta o più rapida della battuta. È forse da questo suo comportamento che Edoardo Ferravilla ritrasse la famosa «Scena a soggetto musicale» della quale ho detto più sopra come di una riuscitissima e divertente imitazione paterna.

Scelgo il termine «proiezione» (e non quello di Strazza, che dice senza mezzi termini «imitazione»), notando che Villani è nato nel 1813: nel 1873 non doveva essere un vecchio decrepito.⁶⁸ Ferravilla, dunque, non lo ha ritratto pari pari, come ha fatto poco dopo nella *Rivista del primo trimestre*, ma ha tratto ispirazione da alcuni aspetti della personalità; in realtà, a ben guardare, il modo di dirigere, più che del Vecchio, è tipico del maestro Pastizza. E ancora:

67. Antonio Strazza, *Filippo Villani e Ferravilla*, cit.: le prossime due citazioni sono tratte entrambe da p. 387, ma la questione è sollevata *passim* in tutto il saggio.

68. Prendo il 1873 come termine *ante quem* per la rappresentazione della *Scena*, supponendo che l'intervento di Ferravilla sia da riferire direttamente all'esordio di *Dal tecc alla cantina*, che debuttò il 2 marzo 1873.

La mania poi del Marchese era quella di mostrare a tutti di essere in confidenza con le personalità dell'epoca. Per esempio chiamava «Peppino» Giuseppe Verdi (vedi riproduzione ferravilliana). Qualificava Rossini «el pover Gioachin» e a suo dire aveva trattato a tu per tu tanto Napoleone III che Bismark. Con Garibaldi fu in attivissima corrispondenza....

Anche il nomignolo di «Peppin» per Verdi era, inizialmente, tipico di Pastizza (e prima ancora usato da Gigione⁶⁹); quanto poi ai rapporti con Bismark e Garibaldi, è Tecoppa a lasciar spesso cadere un aneddoto dove millanta simili conoscenze (in quel caso si trattava di Radetzky: cfr. *infra*, IV.3.3, n. 70). Insomma, forse non bisogna insistere troppo su questo Vecchio: un po' tutti i personaggi di Ferravilla hanno qualcosa del marchese Villani, tranne forse i ragazzi, che invece hanno un che di autobiografico.⁷⁰

Il Vecchio, in vestaglia e fez, appare solo nella *Scena a soggetto musicale*. Il testo della *Scena* è inedito; tuttavia, ne esistono in circolazione due versioni audio. La prima, distribuita in 45 giri, con Ferravilla che interpreta entrambi i personaggi, Vecchio e nipotina, comprende un breve cenno all'aria di *Ah sì, ben mio*, poi l'inizio di *Bella figlia dell'amore* (che però il personaggio interrompe perché non riesce a cantare tutte le voci del quartetto insieme: «loro sono in

69. Si vd. il manoscritto cit. *infra*, II.1, n. 4: quadro I sc. II.

70. Cfr. *supra*, I.1.1.

quattro e io sono qui solo, poverino»), e una breve polka intitolata *Gli amori campestri*, forse originale, anche se nel testo l'anziano ne attribuisce un passaggio a Wagner.⁷¹ Non è presente, in questa edizione, la scena della *mochetta* (smorzacandele).⁷² La seconda, distribuita in 78 giri, è un breve estratto: il Vecchio rimprovera affettuosamente la nipotina (che in questa registrazione non parla) di esser andata senza avvertirlo a sentire il *Trovatore* e si cimenta in un pezzo di bravura eseguendo l'intera aria *Ah sì, ben mio*, poi dà la buona notte e si congeda. Esiste, poi, una registrazione di quest'opera rappresentata da Carlo Rota e dalla sua compagnia.⁷³

II.2.9. Tapa

Aggiungo un personaggio che nessuno classifica tra i maggiori, ma che trovo interessante proprio per la strana commistione di stilizzato e realistico: Timoleone Tapa, protagonista di *I difetti del sur Tapa*. Di particolare questo personaggio ha il fatto di compendiare in sé una serie di classici personaggi di Molière (o anche più antichi, ma non penso ipotizzabile che Ferravilla potesse

71. Bisogna però dire che *Gli amori campestri* è un titolo ricorrente nella poesia italiana, il cui esempio più recente (per i tempi di Ferravilla) era forse la raccolta poetica di Bartolomeo Sestini del 1814

72. Il disco è lo stesso della *Class di asen* cit. *infra*, III.1.6 n. 20 e III.1.7, n. 39.

73. HMV, BM 964-1, 1929.

rifarsi a modelli della commedia latina e greca): all'inizio della commedia è un Misanthropo, più avanti un Avaro, infine un Malato Immaginario.

Anzi, per Silvia Asti Ferravilla, non sentendosi sicuro delle proprie capacità nel caratterizzare il personaggio, ha appesantito la commedia con troppi eventi che dovrebbero delinearlo.⁷⁴ E cos' avrebbe di realistico, questo personaggio così letterario? Il fatto che è, indirettamente, un'autocaricatura di Ferravilla. Si tratta di un uomo che ha scritto una commedia, la quale è stata stroncata dalla stampa. E gli aspetti che la recensione incriminata critica nel testo di Tapa sono esattamente quelli che venivano contestati a Ferravilla: scarsa originalità, presenza di scene inutili, *contaminatio* da testi francesi.

Il personaggio appare in *I difetti del sur Tapa* (1876), 1876

II.2.10. Tecoppa

L'ultimo dei grandi personaggi di Ferravilla è anche quello di maggior successo. Dirò soltanto che per un certo periodo, nientemeno che a Buenos Aires, è uscita una rivista intitolata «Tecoppa. Periodico di alta filosofia pratica».⁷⁵

74. cit.

75. Che doveva essere pubblicato almeno dal 1898 al 1902, se l'unico numero che sono

Ferravilla attribuisce lo spunto del personaggio alla messa in scena del *Cioccon de grappa* di Giovanni De Toma.

Tecoppa non era da principio che il nomignolo dispregiativo del personaggio il quale in commedia rispondeva ai nomi di Felice Marana: e il nomignolo deriva dalla esclamazione meneghina *Dio te coppa*, Dio ti ammazzi.⁷⁶

In realtà, il protagonista della commedia di De Toma si chiama Pietro ('Peder'). È facile immaginare che in realtà il personaggio sia stato ideato ispirandosi più all'autore che al testo. Aggiungiamo di sfuggita che questa identificazione era decisamente maliziosa da parte di Ferravilla: se anche De Toma potesse essere (e pare che lo fosse) un personaggio un po' folkloristico, che fra il suo mestiere di fabbro e la passione per il teatro si dedicava anche a «qualche bicchierino di grappa, sempre finissima»,⁷⁷ non per questo il suo protagonista doveva essere interpretato come proiezione immediata (e in termini positivi) dell'autore. Anzi, c'è stato chi ha letto il De Toma come autore

riuscito a reperire, del maggio 1902, si qualifica come «anno 4, numero 6». Usciva con dichiarata periodicità irregolare.

76. FP, p. 45. In realtà, il titolo completo della commedia di De Toma è *La famiglia del cioccon de grappa* (Milano, Gatti, s.d.; il nome dell'autore è indicato in copertina come «De Thoma» con l'h).

77. Ibidem

che affronta in maniera leggera ma socialmente impegnata il problema dell'alcolismo.⁷⁸ In qualche modo, come abbiamo visto per alcune opere di Ferravilla, l'opera si presta a entrambi i livelli di lettura, quello in cui si gode la violazione della regola e quello in cui si gode per il ristabilito ordine.

Torneremo a suo luogo, al cap. IV, sulle implicazioni culturali della ricezione di De Toma da parte di Ferravilla. Qui ci interessa sottolineare come questa ambiguità sia, forse inconsciamente, ereditata dal personaggio ferravilliano.

Aggiungo una mia ipotesi filogenetica: ma se questo personaggio si chiama Pietro, da dove salta fuori il nome Felice? Forse da Felissin Pirotta, il personaggio de *L'amis del papà*, commedia di Scarpetta, tradotta in milanese da Ferravilla, e che i due misero in scena insieme nel 1881: Felissin era il nome del personaggio interpretato da Ferravilla (e che Ferravilla riprese anni dopo in *L'ultimo gamber del sur Pirotta*). Se questa ipotesi si dimostra valida, Tecoppa potrebbe derivare dal più noto dei personaggi di Scarpetta, Felice

78. Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1971, p. 100; ma l'interpretazione è ben più antica, risale almeno a Carlo Romussi, *Milano che sfugge*, Milano, Rechidei, 1889, p. 66. Notiamo che l'autore stesso propone l'interpretazione didattica delle sue commedie, avendo scritto un testo intitolato *Un sabet de sira. Ossia I trist consequenz del giæugh* (Milano, Cioffi, 1856). Questo non toglie che l'intento del testo non sia affatto didattico in sé: il titolo potrebbe dover essere letto in senso ironico, oppure la proposta serviva a contrabbandare come edificanti dei testi che invece avevano carattere puramente dilettevole.

Scosciammocca, la mezza-maschera che rappresenta un'evoluzione cittadina di Pulcinella:⁷⁹ di questo Scosciammocca, Tecoppa perde man mano l'ingenuità (che Ferravilla sviluppa parallelamente nel personaggio di Pirotta) in favore di un carattere arguto, insolente, dotato di una furbizia istintiva.⁸⁰

Se è così, il tipo di Tecoppa è lontano discendente nientemeno che di Pulcinella. E una delle innovazioni principali che in Scosciammocca sono introdotte rispetto al Pulcinella tradizionale è, appunto, «che aspira maledettamente a cambiare classe sociale. Non è solo insoddisfatto della sua realtà: ha scoperto che ce n'è un'altra migliore a portata di mano e fa di tutto per raggiungerla.»⁸¹

79. Si veda Nicola Fano, *Le maschere italiane*, p. 97 sgg. Pulcinella e Scosciammocca sono anche compresenti in alcuni testi di Scarpetta, dove Pulcinella ha a propria volta abitudini schiettamente cittadine: si vd. per es. *Ammore, spusarizie e gelosia con Pulcinella studente de letteratura e tormentato da d. Felice Scosciammocca* (di Scarpetta: Napoli, De Angelis e figli, 1876). Non entro qui nella questione dell'invenzione di Scosciammocca da parte di Scarpetta personalmente: è abbastanza certo che il personaggio sia, almeno in una sua prima formulazione, precedente. È indubbio tuttavia che per Ferravilla il tramite sia stato Scarpetta, e tanto basta.

80. Su Scosciammocca, si può vd. Antonio Pizzo, *Scarpetta e Scosciammocca. Nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009. Riguardo i rapporti tra Ferravilla e Scarpetta, cfr. *supra*, I.2.1 e I.2.2.12, e *infra*, IV.3.4.

81. N. Fano, *cit.*, p. 97.

Ferravilla aveva infatti proposto al pubblico per la prima volta il personaggio di Tecoppa (egli dice «ritentai il tipo», sottolineandone la continuità con la sua precedente interpretazione nel *Cioccon de grappa*), nel 1874 in *I duu ors* di Giraud, ma ne era rimasto insoddisfatto – e con ragione, perché in quest’opera il personaggio resta convenzionale, malgrado il testo fosse stato confezionato addosso al personaggio, e non il personaggio ricavato dal testo (almeno in una certa misura, dal momento che il testo è ricavato da *L’orso e il pascià*, di Scribe – ma piuttosto liberamente).

È solo a partire da *I prodezz del Tecoppa* del 1887 che la caratterizzazione di Tecoppa trova il proprio pieno equilibrio – un equilibrio dato dalla contenutezza, dalla mancanza di esagerazione nei mezzi drammatici. Si tratta, lo preciso a scanso di equivoci, di un personaggio assai diverso da quello di Scarpetta. Come il Peder di De Toma, e a differenza degli altri personaggi ferravilliani, è un carattere intraprendente, non passivo, è il diretto artefice delle situazioni in cui si trova.

Non a caso, negli ultimi anni di carriera di Ferravilla, Tecoppa è protagonista di numerosissime opere, mentre il repertorio con gli altri personaggi non viene praticamente mai rinnovato: non è solo, come dice Simoni, che in tutte le famiglie il figlio scavezzacollo diventa il preferito dei genitori⁸² (spiegazione che non è da escludere, quella di un rapporto privilegiato di

82. R. Simoni, *Ferravilla*, cit., p. 8.

Ferravilla con Tecoppa dettato da ragioni affettive). È anche che il carattere di Tecoppa si presta a spunti sempre nuovi, è un personaggio ricco di idee, atto a essere rappresentato in situazioni sempre nuove, cambiando mestiere, paese, eccetera. Voglio dire, quante differenze nascerebbero cambiando l'occupazione di sur Pedrin (ammesso che sia coerente col carattere di sur Pedrin il fatto che egli cambi mestiere)? Ben poche, e infatti, che lavori o sia in vacanza, le trame che ruotano attorno a Sur Pedrin sono *mutatis mutandis* tutte simili.

Tra le opere con Tecoppa, *I prodezz del Tecoppa* è forse quella che in maggior misura rappresenta l'ambiguità cui accennavamo. Tecoppa (qui indicato dal nome di battesimo Felis) si permette addirittura una sortita nello sfuggente terreno dell'ideologia, spiegando a modo suo il socialismo:

MESCHIA (...) Mi sont un socialista anarchico.

MARSELL Ma ch'el me spiega un poo cossa el vœur dî sto socialista?

(...)

FELIS Ben nun i mettom insemma e pœu i spartissom.

MARSELL Com'è? mi capissi nigott.

FELIS Guardee: cossa gh'avii lì donca de danee?

MARSELL Gh'hoo scià i danee del mês. Sedes franch. (*li leva*)

FELIS Gh'avii propri domà quij? ben nun semm chi in quatter: se fa inscì: 4 a ti, 4 a quest chi, 4 a mi e 4 a vù.

MARSELL Com'è, a resti domè con quatter mi?

FELIS L'è el socialismo...

MARSELL Sì, ma mi me resta domà 4 franch, adess spartimm i sœu...

FELIS Domàn quell.

MARSELL Bravo, allora gha smeni.

FELIS (*dando una ditata sul naso*) Allora se ven minga chì a domandà. (II, III)

La posizione espressa fu, com'era prevedibile, oggetto di profonde critiche da sinistra, in particolare da «Fascio operaio»:

costui nelle *prodezze del Tecoppa* per parodiare il socialismo mise sulle scene alcuni operai ubriaconi e disonesti, pose loro in bocca delle parole triviali, e li mostrò al pubblico plaudente, il quale giudica il socialismo con le cognizioni acquisite durante tali spettacoli.⁸³

83. Cit. da C. Arrighi 1888, cit., pp. 39-40. Non è stato possibile reperire l'articolo, forse a causa del cattivo stato in cui si trovano tutte le collezioni conservate di «Fascio operaio», non sempre leggibili. Vale però la pena di sollevare due osservazioni circa i contenuti della rivista negli anni immediatamente precedenti l'intervento di Arrighi: in primo luogo, la difesa del buon nome di Garibaldi contro qualcuno che doveva averlo criticato (*Un insultatore!*, «Fascio operaio», n. 130, 12-13 giugno 1886, pp. 2-3; per cogliere il lato rilevante della circostanza, si ricordi che una delle battute delle *Prodezz del Tecoppa*, testo uscito pochi mesi dopo, gira appunto attorno al «parlar male di Garibaldi»: cfr. *infra*, IV.3.3); in secondo, il fatto che la rivista ospitasse dei *reportage* in forma di lettera, a proposito dei moti in Irlanda, scritti da Paolo Valera, che nel frattempo era all'estero dopo aver perso il processo contro Ferravilla.

Per Fernando Mazzocca l'accusa di qualunquismo per Ferravilla nasce dal fraintendimento della sua «laicità» nel trattare argomenti ideologici,⁸⁴ Silvia Asti, commentando a sua volta, non crede ad un fraintendimento: la «laicità» di Ferravilla va semmai intesa come disinteresse nei confronti della politica, quindi di fatto la studiosa accoglie la lettura qualunquistica.

Bisogna, a difesa dello sdegno dei socialisti, dire che, seppure interpretazioni più sottili avrebbero potuto precisare meglio la posizione dell'autore, il personaggio si prestava a diventare nella ricezione comune la caricatura del socialista: e puntualmente ciò avvenne in una vignetta satirica.⁸⁵

84. «Avversato per la sua fondamentale assenza di risvolti etici, la sua estrema laicità veniva in ultima analisi fraintesa come evasività e qualunquismo» (pp. 206-7 di *Il teatro milanese dopo l'Unità*, «Acme», vol. 28, n. I-II, gennaio-agosto 1975, pp. 189-220). In realtà, sebbene il riferimento sia proprio l'episodio citato, l'autore non parla qui di Ferravilla nello specifico ma del Teatro Milanese in generale; io, tra l'altro, non concorderei sulla «fondamentale assenza di risvolti etici» nei singoli autori, ma certamente il progetto complessivo della compagnia si presta a una lettura del tipo proposto da Mazzocca.

85. Intitolata *Discorso di Felice Tecoppa, candidato socialista rivoluzionario* («Guerin meschino», 45, 6 novembre 1904), citata in Viva Tedesco, *La stampa satirica in Italia, 1860-1914*, Roma, Franco Angeli, 1991, p. 174, che riporta della vignetta la lunga didascalia in versi. Per ironia della sorte l'autrice, nella sua trattazione, accosta questa a un'altra vignetta del «Guerin meschino», che coinvolge un esponente dell'estrema sinistra che abbiamo da poco citato, non estraneo alle vicende di Ferravilla: Paolo

Potrebbero insomma aver ragione tutti e tre; purché si abbia preliminarmente l'accortezza di distinguere la posizione di Tecoppa da quella di Ferravilla.

Tecoppa, «triste prodotto della disuguaglianza sociale»,⁸⁶ è mosso da due istanze diverse, in parte addirittura divergenti. Per un verso, le necessità prepolitiche di soddisfacimento dei bisogni primari: lavora, rubacchia, imbroglia, sfrutta il lavoro della moglie, e non riesce mai a uscire dalla spirale dell'indigenza: da buon rappresentante del *Lumpenproletariat*, come peraltro descritto dalla teoria marxista, e con buona pace dei redattori di «Fascio operaio», non ha coscienza politica e meno che mai di classe.⁸⁷ Per l'altro, abituato a subire, rancoroso di carattere, deluso forse nei suoi trascorsi

Valera (cfr. *supra*, n. 82, e *Premessa*, in particolare nn. 10 e 12)

86. Enrico Polese S., cit., p. 18.

87. Aggiungeremo: è alquanto fuori fuoco, pertanto, l'argomentazione di Arrighi nel rispondere a «Fascio operaio»: «È strano (...) vedere un socialista che riconosce se stesso e il proprio partito nei tipi rappresentati nelle *Prodezz (sic) del Tecoppa!* Chi mai ti ha detto, o povero operaio del Fascio, che il Tecoppa e i suoi spregevoli soci siano ritratti di socialisti?» (*Ivi*, p. 41). In realtà, come abbiamo visto, il riferimento al socialismo è esplicito nel testo, e non era il redattore di «Fascio operaio» a portare carbone bagnato. Semmai, Arrighi avrebbe potuto chiedere più propriamente da cosa il redattore arguiva che i personaggi fossero operai, visto che Tecoppa in quest'opera fa il burattinaio, mentre gli altri due dichiarano tranquillamente di essere delinquentelli e di non lavorare (*I prodezz del Tecoppa*, II, 1).

risorgimentali,⁸⁸ matura un atteggiamento genericamente contestatario: «Era una protesta vivente. Protestava contro la proprietà, contro il lavoro, contro i carabinieri, contro la legge».⁸⁹

PUBBLICO MINISTERO ...ed è perciò che chiedo che Felice Tecoppa, colpevole di reato di cui all'articolo 428 del C.P. con l'aggravante della recidiva, venga condannato a 2 anni di reclusione e 200 lire di multa.

TECOPPA (*scattando*) E io non accetto!⁹⁰

Date queste premesse, Tecoppa si sforza di soddisfare la prima esigenza per mezzo della seconda; solo che lo fa con gli strumenti che ha: si butta sulla posizione che sente più apertamente di opposizione, e ne capisce gli obiettivi a modo suo, secondo la sua necessità immediata, e quindi nel senso di un'immediata redistribuzione – ma siccome è chiaro che nessuno accetterebbe

88. cfr. *infra*, IV.3.3, in partic. n. 70.

89. Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Roma-Bari, Laterza, 1954, p. 233

90. *Tecoppa in tribunal*, sc. V. Come spesso accade per i motti di Ferravilla (cfr. *supra*, I.2.2.5, n. 69), «questa famosa battuta non nacque con la commedia; vi fu aggiunta improvvisamente, sul palcoscenico, alla quindicesima recita. Essa produsse anche fra gli attori che erano in iscena, una tale ilarità che lo stesso Ferravilla ne fu contagiato. Di ciò non s'accorse il pubblico, chè egli aveva un modo di ridere sulla scena da cui l'ilarità degli ascoltatori, i quali credevano a qualche controcena, era aumentata» (Arturo Lancellotti, *I signori del riso*, Roma, P. Maglione, 1942, p. 66).

una richiesta del genere, ai suoi occhi l'ideologia socialista per realizzarsi deve essere condita con un pizzico di raggirio, una piccola truffa insieme alle altre.

E Ferravilla, allora? Egli non condivide certo le posizioni di Tecoppa, lo presenta chiaramente come un personaggio ridicolo. Anzi, la storia che Ferravilla sceglie di raccontare è quella di un'operaia inguaiata da un giovane ricco, e del padre di costui che cerca di insabbiare la cosa: Tecoppa, che inizialmente si dichiara contrario a questo tentativo, ma che si lascia comprare dalle ricchezze dell'uomo, non è certo proposto al pubblico se non per il ludibrio.

E tuttavia, nel senso pirandelliano del termine, Ferravilla ne fa anche un personaggio umoristico, ne indaga le motivazioni profonde – che pure non condivide, né meno che mai propaganda o suggerisce. E ne tocca profondamente la contraddizione: Tecoppa non è un socialista, in linea di principio: il suo primo intervento è in difesa dei padroni: «Vialter disii semper che stee mal. Però anca i padron adess gh'hann minga tant de sta allegher», eppure il suo bisogno di ribellione lo spinge ugualmente a sobillare, contro le sue stesse idee: «E vialter fate sciopero. Adess se usa far sciopero quando i padroni tratten mal» (*I prodezz del Tecoppa*, I, III).

Questo non esclude il ricorso agli aspetti del comico – ma non è un comico ingenuo, è un comico che lotta per emergere rispetto al livello umoristico, a quello tragico-farsaiolo del sopruso. Un comico, in una parola, pulcinellesco. In

Tecoppa in tribunal, il personaggio si agita sulla sedia per buona parte della seduta. Ma non è ansioso per l'esito del processo: a un certo punto tira fuori un chiodo su cui stava seduto, e che lo faceva stare scomodo. Il corporale diventa brutalmente protagonista, a scapito della situazione seria.

Il fisico di Tecoppa:

allampanato, un po' curvo, colle mani nelle tasche dei pantaloni, dall'andatura dondolante sulle esili gambe, cogli occhi sempre socchiusi e comunque abbassati, il grande naso paonazzo e i baffoni spioventi, sempre gocciolanti di grappa.⁹¹

E il costume:

cilindro ammaccato in testa, lunga palandrana nera, panciotto a vari colori, pantaloni neri o a scacchi, sdrusciti. (ibidem)

Il fatto che il modello del cilindro fosse tipico del brumista spiega perché i contemporanei continuino a parlare di Tecoppa come di un brumista, anche se in realtà è solo in *Tecoppa brumista* che il personaggio esercita questo mestiere.

Spiega infatti *Milano d'una volta*:

91. Severino Pagani, *El Tecoppa di Edoardo Ferravilla*, in *Il Barbapedanna e altre figure e figurine della Milano di ieri*, Milano, Virgilio, 1974, pp. 147-150. Le due brevi citazioni sono tratte rispettivam. da p. 150 e p. 148.

I padri coscritti da parte loro pensavano con sollecitudine ai «brumisti», tanto che proprio nei primi mesi del 1860 avevano imposto un copricapo che sarà poi il celebre cilindro di Tecoppa «brumista» di ferravilliana memoria. E nessuno immaginò che tale forma di cappello fu scelta perché – dice una relazione d'allora – «oltre ad essere il più elegante e il più proprio, ha il vantaggio di capire nel suo interno maggior volume d'aria»!⁹²

Cambiare continuamente mestiere era tipico di Pulcinella.

Roberto Alajmo, su «La terra vista dalla luna», dà un'altra interpretazione del personaggio.

Volendo semplificare, unisce i caratteri del ladro, dello stupido furbo e del vittimista. Si circonda di ladri come lui o anche peggiori. Poi, una volta che i suoi imbrogli sono stati scoperti, ha delle reazioni che sorprendono per energia e infondatezza. La cosa che lo fa indignare più di ogni altra è trovarsi con le spalle al muro

92. Si tratta di una serie di volumetti che raccontano, dagli anni Quaranta, la vita milanese del secolo precedente. La citazione viene da p. 24 di Alex Visconti, *I «brum» della stazione*, in *Milano d'una volta*, vol. II, *Scarrozzate*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1944, pp. 21-26.

Sfortunatamente, la sua argomentazione, che tende ad attualizzare il personaggio rispetto all'attualità politica, finisce per confondere Tecoppa con sur Panera:

non è difficile riconoscere un altro topos berlusconiano di questi mesi: l'accusa rivolta agli oppositori di remare contro gli interessi non del governo in carica, ma dello Stato, addirittura. Inopinatamente, di fronte ad una opposizione già in crisi d'identità, capace solo di seguire con lo sguardo il suicidio della maggioranza, Tecoppa-Berlusconi infierisce accusando gli avversari di slealtà perché non restano abbastanza fermi da lasciarsi infilzare.⁹³

Purtroppo, il carattere del personaggio nasce appunto dal raffronto tra le diverse cose che fa: le considerazioni di Alajmo non solo non valgono per Tecoppa (e infatti non spiegano, di questo personaggio, l'altro aspetto, quello del comico infantile, corporale), ma non valgono neanche per Panera, vero protagonista della scena incriminata, ma che venendo da tutt'altra storia richiama tutt'altra interpretazione.

93. Roberto Alajmo, *Ci sono stupidi e stupidi*, «La terra vista dalla luna», n. 1, febbraio 1995. Ma a ben guardare, l'identificazione Tecoppa-Berlusconi è stata proposta, qualche mese prima, e sempre con l'errato riferimento al *Duell del sur Panera*, da Beniamino Placido, *I miracoli del governo Tecoppa*, «La Repubblica», 11 dicembre 1994, p. 39.

Tecoppa appare nelle seguenti commedie: Camillo Bosisio, *Tecoppa in tribunal*, Milano, Barbini, 1911; Carlo Rota, *Tecoppa notturno*, Milano, Barbini, 1911; E. Ferravilla - C. Rota, *Tecoppa e C.* (pubblicata però col solo nome Carlo Rota: Milano, Barbini, 1911; la doppia attribuzione appare in un'edizione del 1924;⁹⁴ di quest'opera Carlo Rota pubblicò, con la propria compagnia, una registrazione sonora nel 1929); Edoardo Giraud, *Tecoppa brumista*, Milano, Aliprandi, s.a.; E. Ferravilla, *I prodezz del Tecoppa*, Milano, Barbini, 1890; E. Giraud, *I duu ors*, Milano, Barbini, 1876;⁹⁵ Silvio Crepaldi, *Tecoppa Segrista*, Milano, Reggiani, 1913; Silvia Asti, però, attentissima spogliatrice di giornali dell'epoca, parla espressamente di «almeno quindici commedie» – che non cita, e di cui io non ho reperito notizia; arrivo a sedici aggiungendo anche dei testi inediti di cui abbiamo testimonianze indirette (che Asti considera da

94. Questi gli estremi: *Tecoppa in tribunal* di C. Bosisio, *Tecoppa notturno* di C. Rota, *Tecoppa e C.* di E. Ferravilla e C. Rota, Milano, Cesati, 1924.

95. Si osservi che pochi anni dopo lo stesso editore pubblicherà nella stessa collana *I prodezz del Tecoppa* come «Seguito del vaudeville *I duu ors* di G.F.», e si ricordi che dietro la sigla G.F. si nascondeva la collaborazione a quattro mani Ferravilla-Giraud; la questione resta ai miei occhi irrisolta: nel 1876 Ferravilla era un nome abbastanza importante da non essere giustificato un suo intervento non accreditato, se fosse vero; se, viceversa, non era vero, la sigla G.F. non era abbastanza trasparente da costituire un richiamo per il lancio del testo. Aggiungo che ancora nel 1903 l'editore Ricordi pubblica gli spartiti del vaudeville, attribuendo in copertina: «musica di C. Casiraghi, parole di E. Giraud».

attribuire forse a Ferravilla stesso):⁹⁶ *Tecoppa al correzional*, novembre 1891; *El lament del Tecoppa*, settembre 1892;⁹⁷ *Tecoppa dottor*, 1902; *La tosa di Tecoppa*, 1904 (parodia di *Lulù* di Bertolazzi)⁹⁸, e inserendo in elenco altri testi, probabilmente ignoti alla studiosa: *Tecoppa commendator*, 1901 (da E. Labiche, *Les trente millions de Gladiator*)⁹⁹; C. Rota, *El botteghin del lott* (Milano, Cesati, 1923, ma probabilmente anteriore); R. Simoni, *Turlupineide*, Milano, Società anonima Suvini Zerboni, 1909;¹⁰⁰ Luigi Frigeni, *Tecoppa cameriere* (in Elios, *Il malvagio. Dramma in cinque atti* e L. Frigeni, *Tecoppa cameriere*, Milano, Maiocchi, 1938). Ci sono poi un titolo attribuito a Ferravilla da un manifesto del 1921, ma di cui non si hanno altre attestazioni: *Tecoppa spiritista*,¹⁰¹ e uno

96. Per questi, vedi Asti, cit.

97. L'unica notizia che riesco a reperire, di quest'opera, è che si trattava di un monologo, e che vi prendeva parte Pinella, il cane di Ferravilla: la notizia è riportata in Giuseppe Cauda, *Astri e meteore della scena drammatica italiana*, Savigliano, Galimberti, 1911, p. 178.

98. Ma forse questa non è di Ferravilla: vd. *infra*, nota successiva.

99. Citato a p. 374 di Cesare Levi, *Il teatro comico francese in Italia*, cit.

100. *Turlupineide* contiene uno spunto comico poi reso noto da una celebre scena di Totò: Tecoppa vende a una comitiva di americani il monumento a Leonardo Da Vinci (fatto costruire da Massimo D'Azeglio e notoriamente poco amato dai milanesi, cfr. Domenico Oliva, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quinteri, 1911, p. 252).

101. Cfr. *supra*, I.2.1, n. 44.

che si trova citato solo sotto la voce 'Edoardo Ferravilla' di un vecchio *who's who*:¹⁰² *La politica di Tecoppa*.

La studiosa cita poi un testo pubblicato sotto il nome di Felice Tecoppa: ne abbiamo accennato in I.2.1, n. 40; si tratta di Felice Tecoppa, *Bosinada sora el Domm de Milan*, Milano, Aliprandi, s.a. (copio il riferimento dalla ricerca dell'autrice stessa, ma non sono riuscito a reperire alcuna notizia ulteriore di questo testo). E, a proposito di testi con Tecoppa a carattere non teatrale, Ferdinando Fontana, *Tecoppeide*,¹⁰³ Milano, Aliprandi, s.a.. Inoltre, anche

102. Teodoro Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario bio-bibliografico*, Napoli, Teodoro Rovito ed., 1922².

103. Si tratta di un breve racconto in versi in due episodi: nel primo Tecoppa tenta senza successo di rubare una gallina, nel secondo medita sul passar del tempo con altri ubriacconi. Storia interessante: come abbiamo accennato *supra*, in I.2.4.2, n. 99, la Biblioteca Famiglia Meneghina conserva un manoscritto di Bonecchi intitolato «Tecoppeide o Tecoppa & C. Brillantissima commedia in 1 atto di Ferdinando Fontana, riduzione di Paolo Bonecchi»: in realtà, però, il testo non ha nulla a che vedere con quello di questa *Tecoppeide*: è precisamente *Tecoppa e C.* di Ferravilla e Rota, seppure con qualche variante. Non so spiegare l'attribuzione a Fontana: il record nel catalogo della biblioteca dà come riferimento «Diotallevi 2959», ma il *Catalogo della biblioteca "Ambrogio Binda"* curato da Lamberto Diotallevi, Milano, Cartiere A. Binda, 1955, alla voce 2959 attribuisce il testo a Ferravilla (intitolandolo come il presente manoscritto: «Tecoppeide o Tecoppa & C.»). Probabilmente, dunque, l'attribuzione errata deriva dalla confusione del titolo con quello della *Tecoppeide* di Fontana. Aggiungo: le parole «Tecoppeide o», sulla prima carta del manoscritto, sono un'aggiunta posteriore a inchiostro diverso.

indipendentemente da Ferravilla, e specie dopo la sua morte, Tecoppa è stato frequentato dai commediografi milanesi: Luigi Carcano - Vittorio Pinotti, *I fortun del Tecoppa*, 1985¹⁰⁴; Leo Fax, *Tecoppa dislipaa*, 1946.¹⁰⁵

Carlo Rota, poi, che scrisse con e per Ferravilla, scrisse alcune scene con Tecoppa, di cui esistono registrazioni sonore: *Tecoppa filosofo* (HMV, 1928) e *Tecoppa portinajo* (HMV, 1929).

104. Commedia musicale: musiche di Vittorio Pinotti, libretto di Luigi Carcano e Vittorio Pinotti; il testo si dichiara «liberamente tratto dalla commedia "La tosa del Tecoppa" di Giovanni Luzzi» e quindi bisognerebbe discutere della paternità di questa commedia, che Asti attribuisce a Ferravilla, senza però averne il testo. «Il Dramma» vol. 29, p. 100, tira fuori un altro nome d'autore ancora, spiegando che quest'opera «altro non era se non la parodia della *Lulù*, che Silvio Zambaldi mise insieme in un giorno, sugli appunti del Ferravilla stesso.»

105. Che nel 1956 è stata ripubblicata come *Tecoppa dislijaa*. Tendo a pensare che il titolo corretto sia il più antico, *lectio faciliior* – si fa per dire, visto che nessuno dei due aggettivi è lemmatizzato dai lessici. C'è però sia in Cherubini sia in Arrighi *deslippaa*, 'disgraziato' (Arrighi precisa però l'esistenza di «voci dal Cherubini date col *des* da *desimbors* a *devoziòn* che ora dalla gente non volgare si pronunciano col *dis*», Arrighi, p. 190); di contro, *dislijaa*, credo un *hapax* assoluto, potrebbe essere formato da un prefisso *dis-* (o *des-*) e dal participio di un verbo *lijà*, sentito in qualche modo come corrispondente milanese dell'it. 'legare' – ma che in realtà in milanese si dovrebbe dir *ligà*: forse alla casa editrice, di Monza, uno dei correttori di bozze era piemontese.

II.2.11. Tobiselli

Protagonista di una commedia oggi dispersa, *Ona prova interrotta*. Doveva trattarsi di un attore filodrammatico (oltretutto il testo della commedia sembra corroborare l'ipotesi di un'interpretazione metateatrale).¹⁰⁶ È però nota un'immagine che lo rappresenta, con una didascalia che lo definisce «furbacchione».¹⁰⁷

II.3. Il ruolo e la maschera

Delle diverse varianti del ruolo di brillante, finiscono per cristallizzarsene due: le descrive Sergio Tofano:

Il brillante è piuttosto una creazione della commedia dell'ottocento, e con la commedia del primo novecento andrà poi scomparendo o trasformandosi. È sempre un personaggio comico, ma la sua comicità, perdendo a poco a poco ogni scorza di buffoneria, si andrà sempre più raffinando attraverso un filtro di signorile eleganza. A testimonianza di questa sua evoluzione sta la contrapposizione tra due tipi di brillanti quasi agli antipodi: come nacque e come divenne. Quello del vaudeville e della pochade sua figliola era un personaggio rumoroso, farraginoso, esplosivo, dinamico, pirotecnico, irrompente, eternamente ingarbugliato nelle più arruffate situazioni, dalle

106. Cesare Levi, *Profili d'attori. I. Gli scomparsi*, cit., p. 83.

107. Si trova a p.13 del volume *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, cit.

quali c'è sempre una buona stella che all'ultimo minuto lo salva con la più semplicistica delle soluzioni. È il brillante che si annunzia sempre, prima di entrare in scena, con un discorsetto ad alta voce fra le quinte che non ha nulla a che fare con la situazione: un pretesto qualunque, come il suo biglietto da visita buttato in platea, per avvertire l'uditorio del suo ingresso e predisporlo all'ilarità.

Contro di lui sta il brillante della commedia a tesi o del dramma sociale: conversatore garbato e pacato, arguto e acuto, elegante e galante, che si diverte a commentare in chiave ironica e con un pizzico di cinismo bonario gli argomenti di cui è testimonia. È quello che fa la morale. Un personaggio un po' al di fuori della commedia che in un certo senso è il portavoce dell'autore e ne esprime le idee e la filosofia.¹⁰⁸

Tipica del personaggio di Ferravilla è la prima. Non a caso, gli capita di recitar assieme a Claudio Leigheb, che invece è un esponente dell'altro modello.¹⁰⁹

108. *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1965, p. 30. Ma questo fu anche l'argomento della tesi di laurea di Sto, *Del brillante nell'arte*, Università di Roma, 1909.

109. Cfr. Renato Simoni, *I 72 anni di vita e di gloria del Teatro Manzoni*, in Paolo Mezzanotte, Renato Simoni, Raffaele Calzini, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Banca Nazionale del Lavoro, 1952, p. 17-491. Su Leigheb, si veda Elena De Pasquale, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, Roma, Bulzoni, 2001.

Attenzione però: in questa fase di divenire, le due cose non sono così distinte.

Bisogna infatti osservare che, man mano che il brillante assume vieppiù importanza nella compagnia,

a fare le spese della sua ascesa fu in primo luogo il *caratterista* che, marginalizzato nell'epoca di massima fortuna del *brillante* e costretto a un crescente ridimensionamento del suo impiego in scena, dovette ripiegare per lo più sulla «truccatura» e consegnare i suoi sprazzi di comicità al personaggio anziano del dramma o della commedia.¹¹⁰

Mi sono pertanto chiesto se Ferravilla potesse essere in qualche modo classificato come caratterista, vista l'importanza della truccatura e la frequenza con cui si dedicava a personaggi anziani; ciò significherebbe ipotizzare uno slittamento semantico di qualche tipo rispetto alle fonti dell'epoca, che concordano nel definirlo un brillante. In realtà lo slittamento semantico c'è stato, ma in senso opposto: nelle epoche più recenti le compagnie sono state semplicemente composte di primattori e caratteristi, e i brillanti sono spariti, quindi si tende sempre più a definire 'caratterista' anche quel che in precedenza si sarebbe definito 'brillante' – non il contrario.

110. *Dizionario dei ruoli*, appendice a C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 253.

Il problema, però, non è ozioso: attori che in diverse epoche si avventurano in un recupero delle origini del ruolo di brillante, man mano che esso si evolve, fino ad approdare alla maschera, alla creazione di una propria maschera, venivano contemporaneamente sentiti dal pubblico come attori straordinariamente moderni:

Ferravilla, Novelli, Benini, Giovannini discendevano tutti dall'antico brillante, senza però essere più dei brillanti nel vero senso della parola, ma piuttosto degli attori comici con larghezza d'espressione e capaci di spaziare attraverso i molteplici ruoli di una volta, da quello di primo attore a quello di promiscuo.¹¹¹

E per quale motivo venivano sentiti come così moderni? Perché «il pubblico non possedeva più la chiave di lettura del ruolo, il *brillante* non era più

111. Mario Corsi, *Maschere e volti. II. Chi è di scena?*, Milano, Ceschina, 1947, p. 183-4. Questo brano è il classico sull'argomento, ed è anche riportato da Jandelli, *Dizionario*, cit., sv. *attor comico*, pp. 248-50. Ma non posso far a meno di osservare che l'idea è stata espressa molti anni prima, da Stanis[lao] Manca (che cita un attore in meno ma con maggiore lucidità) in *Dietro il sipario*, Firenze, Quattrini, 1912, pp. 63-4: «Ferravilla, Benini, Novelli, sono attori che, nelle forme più opposte, hanno saputo imprimere alla loro comicità un suggello di arte meravigliosa. (...) Ora questi tre nostri attori – con la loro arte – non significano la più convincente condanna del ruolo fisso, specie di quello così convenzionale del brillante?»

agevolmente riconoscibile perché stava perdendo la *fissità del modello*». In altre parole, il problema era la grande individualità di questi attori, che sortiva «in controluce [un] meccanismo di svelamento dell'interprete ottenuto attraverso l'abbattimento dei confini segnati dal ruolo».¹¹² Di come la rivoluzione del Grande Attore si collochi nel teatro di quell'epoca parleremo più diffusamente in IV.3.4.

Per ora, ci basti notare che, se a questo aggiungiamo che l'origine del ruolo di brillante nasce da una costola di quello del caratterista, nel quale appunto andrà a confluire più avanti, il dubbio da cui eravamo partiti è del tutto spiegato..

Si noti che una delle più note e importanti interpretazioni di Sto fu *Pensaci, Giacomino!*, di cui si parlerà tra poco a proposito di Ferravilla¹¹³ – ed è chiaro che Sto, nella sua attività, si proponeva come un brillante moderno, del secondo tipo. Ma, naturalmente, Sto non è un ingenuo: si rende perfettamente conto che questo ragionatore più moderno incarna anche un'istanza poetica diversa: «è il portavoce dell'autore e ne esprime le idee e la filosofia» – e l'affermazione si attaglia perfettamente al professor Toti di Pirandello. Il brillante di Ferravilla, il brillante «come nacque» è al contrario un personaggio fortemente straniato, portavoce di un punto di visto che è tutt'altro da quello dell'autore.

112. C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 144.

113. cfr. *infra*, III.1.7.

Si può aggiungere qualcosa: accennavamo in precedenza (II.2.1) al ruolo del *mamo*. Ora, la critica ha rilevato come questo personaggio sia da imparentare al *fool* shakespeariano;¹¹⁴ ma quest'ultimo è, a sua volta, una derivazione della parte sciocca dello zanni italiano, nel momento in cui la natura diabolica di questo personaggio si sdoppia in declinazioni diverse, quella dello zanni sciocco e quella dello zanni furbo, che poi si realizzeranno nella commedia dell'Arte rispettivamente in Arlecchino e Brighella (tanto è vero che in *El sur Pedrin ai bagn* Pedrin ha come contrappunto un servitore trafficone, un erede di Brighella).

Si può osservare infatti che in fasi successive della storia del teatro, scomparso il *mamo* come impiego, le parti di *mamo* divennero competenza del *mezzo brillante*, che affianca il brillante primario; quindi in pratica l'accoppiata brillante ragionatore-mezzo brillante riprende quella delle due maschere, il furbo e lo sciocco.¹¹⁵ *Sur Pedrin* e compagni, insomma, finiscono per rivelarsi parenti alla lontana della principale maschera lombarda, di Arlecchino; un Arlecchino che, emancipato dalla servitù, sogna anche scalate sociali per ambire alle quali non ha gli strumenti culturali, ma che tuttavia mettono in crisi l'ordine costituito della borghesia (e della sua cultura, ossia del teatro). Si noti che

114. Nicola Fano, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 31-35. Qualche osservazione su Ferravilla come *fool* si trova in Maria Teresa Zoppello, *Bertolazzi Sbodio e Ferravilla*, «Biblioteca teatrale», 17 (1990), pp. 39-55.

115. Si veda C. Jandelli, *Dizionario dei ruoli*, cit., s.v. *mamo*, p. 304 sgg.

Arlechitt è uno degli epiteti che il tutore Bernocoloni riserva ad Emilio in *La vendetta de ona serva* (scena VI). E se il salto sembra poco pertinente, si ricordino, per tornare in tema shakespeariano, le letture della *Tempesta* in termini anticoloniali che hanno circondato il rapporto tra il protagonista, Prospero, e il suo schiavo Calibano (anch'egli, in qualche modo, un erede dello zanni). Termini che forse ci permettono infine una lettura dell'opera tutt'altro che conservatrice, a svelare la fragilità su cui si basa l'ordine sociale, e i timori che lo animano:

Che Calibano, per esempio, l'orribile Calibano, il selvaggio Calibano, è in fondo una parte di cui Prospero non può disfarsi, e che dovrà riconoscere come propria. Che Calibano, mostro irricoscente, e schiavo, non sarà grato al suo padrone per il linguaggio che questi gli ha insegnato, ma lo userà prima o poi come arma per vendicarsi dei soprusi subiti. Ecco, all'orizzonte, apparire già la tempesta che verrà a sconvolgere i confini di quello che si crede di conoscere: contro ogni speranza di sistemazione del creato in un ordine preciso e mantenibile, a volare come foglie al vento, anzi in balia della tempesta, saranno proprio i libri di Prospero, con i loro fogli dispersi, sparsi, lontani, irrecuperabili.¹¹⁶

116. Marina De Chiara, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005, p. 98. Ma la lettura in chiave coloniale del rapporto tra Prospero e Calibano è assai precedente, e per esempio va ricordata l'esplicita chiave in questo senso che ne dà Aimé Césaire in *Une tempête* (1969). In ambito critico, si possono vedere a questo

L'essersi spostato, con l'andare del tempo, verso un brillante sempre meno caratterizzato come *mamo* – non tuttavia nel senso di un brillante di secondo tipo, di un brillante ragionatore, anzi accentuandone il carattere vieppiù straniato, fino a giungere al pulcinellesco Tecoppa – questo spostamento, dico, porta al limite estremo il fenomeno. Anche Sciosciammocca, in principio, è un *mamo*: «una maschera che non porta maschera, un 'mamo' dal viso bianco di cipria come un Pierrot», lo definisce Eduardo De Filippo.¹¹⁷

Prima che questo accada, però, c'è un'altra fase da considerare: zio Camola, Pistagna, el sur Panera non sono degli zanni. Se da una maschera di riferimento hanno origine, è da quella di Pantalone, del buon borghese.¹¹⁸ Non a caso, alcuni

proposito il classico George Lamming, *The pleasures of exile* (1960), Ann Arbor, University of Michigan press, 1991 e il più recente Ania Loomba, *Shakespeare, race and colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Sembra che ci si sia allontanati troppo, ma si ricordi che i legami tra *The Tempest* e il teatro di Pulcinella sono studiati nientemeno che da Croce, *Shakespeare, Napoli e la commedia napoletana dell'arte* (1919), in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, a cura di Angelo Fabrizi, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 279-292.

117. E. De Filippo *presenta Quattro commedie di E. e V. Scarpetta*, Torino, Einaudi, 1974, p. 3. Corsivo mio.

118. A scanso di equivoci, non vorrei con questo discorso cadere nell'equivoco di sembrar assecondare l'idea che i ruoli del teatro italiano «discendano» in quanto ruoli dalle maschere. Mi sembra anzi che la presenza, nella stesso ruolo di brillante, di ascendenze così disparate incoraggi l'ipotesi opposta.

di loro son mariti cornuti: tipica situazione di Pantalone. Panera è addirittura chiamato a servirsi della spada, anch'essa attributo di Pantalone (almeno nel vestiario, nella variante del «pistolese», cioè, appunto, dell'arma mancina, un'arma d'ausilio in duello: si suppone quindi che Pantalone si atteggi a personaggio uso ai duelli), e non dimentichiamo come la prima apparizione di Panera nel *Duell* lo vede impegnato in un affare economico, la transazione per un immobile da affittare, e poi (siamo nella sala d'una modista) a contrattare sul prezzo di un cappello.

A volte Pantalone fa anche la triste figura del marito tradito dalla consorte che ama corteggiatori più attraenti. (...) [Ma] Pantalone è molto lontano dall'essere un vecchio decrepito, e le sue scappatelle riescono così divertenti soprattutto per il contrasto fra la vivace intelligenza dimostrata nella condotta dei suoi affari, il comportamento solitamente dignitoso e i lodevoli sentimenti da una parte, e dall'altra azioni che si potrebbero facilmente perdonare a una persona di classe inferiore, ma che in lui appaiono sconvenienti.

Certamente, il personaggio si prestava ad essere trasformato in un comico vecchiardo, e spesso fu interpretato in questo modo; ma in molte delle commedie più antiche (...) Pantalone è un personaggio «serio», e il suo comportamento convenientemente dignitoso. (...) Certo, a volte contribuisce lui stesso a turbare la pace del suo spirito.¹¹⁹

119. Allardyce Nicoll, *Il mondo di Arlecchino*, tr. it. di Elena Spagnol Vaccari, Milano,

Insomma, bramoso d'amore ma spesso cornuto, abile negli affari e facilmente gabbato, magnanimo come un nobile e ignorante delle norme del consesso civile come un contadino, rappresenta perfettamente questi personaggi (si ricordi la scena di zio Camola a teatro, ma anche il duello di Panera, personaggi magnanimi e meschini insieme, e completamente fuori dal mondo).

Anche il sur Pancrazi, protagonista di una parodia cavallottiana (*La luna de mel del sur Pancrazi*) e di una commedia (*Il fantasma del sur Pancrazi*), è un carattere simile, e anche il suo è il ruolo di un marito gabbato. Ricordiamo che, nella commedia dell'Arte, c'è una maschera di Pancrazio che va in genere classificata come variante di Pantalone.¹²⁰ E Bernocoloni, in *La vendetta d'ona serva*, che si sostituisce al nipote per incontrare l'amante, e poi gli ruba anche il bacio della servetta, risponde esattamente alla descrizione di Nicoll, azioni sconvenienti e condotta borghese di buon amministratore: in fondo egli fa quel che fa proprio al fine di dissuadere il nipote dalle distrazioni dello studio.

Bompiani, 1965, p. 66.

120. Cfr. Leo Valeriano, *La tradizione delle maschere*, Roma, Carlo Marconi, 2004, pp. 135-6 (ma ne parla già Benedetto Croce, *Pulcinella e Il personaggio del napoletano in commedia*, Loescher, 1899, pp. 104-5). Aggiungo che Pancrazio appare anche nelle commedie di Antonio Petito, nella cui compagnia aveva militato il giovane Scarpetta. Ma, soprattutto, Pancrazio è il nome del personaggio del *Mariage forcé* di Molière: un po' complicato il gioco dei nomi tra le due commedie: in Molière il marito gabbato non è Pancrazio, ma Sganarello, e Pancrazio è il nome del dottore.

Se vogliamo continuare il gioco di riferimenti alle maschere tradizionali, possiamo assimilare al Dottore, all'intellettuale pieno di sé il sur Tapa, e così il dottor Pistagna, un impiegato che cerca un matrimonio di interesse con una ricca anziana,¹²¹ ma non possiamo dimenticare che in realtà quasi tutti i Dottori ferravilliani (che spesso si chiamano semplicemente così), sono quelli che egli scrive e non impersona; esempio principe ne è il notaio Sangiorgio del *Sur Pedrin in quarella*, l'uomo forte della propria posizione culturale che è anche privilegio sociale, che aspira all'amore della stessa donna di Arlecchino-Pedrin, e che insieme a lui finisce gabbato da un vero nobile. E poi, sono certamente dei Dottori i preti, il don Malachia della *Class di asen* e il don Giacomo dello *Spos per rid*.

Sembrirebbe mancare, tra le maschere tradizionali, il Capitano. O, se c'è, essere una frequentazione occasionale, come quel generale austroungarico che Ferravilla interpretò nel *18 Marz '48* di Arrighi.¹²² Ma, a guardarlo facendo astrazione dal contesto militare, di fanfaroni pronti a spaccare tutto è pieno il

121. Edoardo Ferravilla (?), *El sposalizi del sur Pistagna*, opera oggi perduta, ma che doveva aver letto Carletto Colombo (che nella propria *Storia del teatro dialettale milanese*, cit., la cita tra le opere che «di lui ci rimangono»), e attestata dal 1887 (col titolo *Sposalizi del sor Pistagna*, in Mario Sgotto, *La fabbrica delle meraviglie. Teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*, Torino, SEB, 2003, p. 163). Ne esiste anche un seguito: Antonio Curti, *Casa Pistagna. Commedia in un atto*, Milano, Aliprandi, 1892.

122. Lo ricorda di sfuggita Arrighi stesso in *Ferravilla e compagni*, cit., pp. 90-91.

repertorio di Ferravilla: il personaggio di Gigione è il Conte di Luna, con baffi alla spagnola e cimiero in capo; la scena in cui egli si cimenta quella del rapimento del secondo atto; la sua battuta più nota: «Fuggi da lei, fuggi da me!», e scappa via, lui, da Manrico; Arrighi ricorda che Gigione cantava: «Fora meglio il fuggir!» prima di dileguarsi.¹²³

Il Capitano e Pantalone sono, scenicamente, agli antipodi: tanto l'uno brama lo scontro, e vi si sottrae, tanto l'altro vuole evitarlo, e lo accetta: sono i due personaggi della commedia dell'Arte che vanno in giro armati, e inevitabilmente destinati a scontrarsi. Meno interessante se il Capitano sfida a duello un arlecchino, un *mamo*, come in *Vun che v'è e l'alter che ven*: dal personaggio di quest'opera, Achille Caramelli, che deve sostenere un duello di cui nessun critico si ricorda, si passa presto a Panera, memorabile, proverbiale, indovinatissimo.

Certo, dei due è Pantalone il modello positivo; ma, lo si deve tener presente, Pantalone è personaggio «sommamente settecentesco perché incarna una

123. Ivi, p. 30. In realtà, nel *Minestron* pubblicato la scena non è presente: Giraud pubblicò la vecchia versione, dove la scena era quella della *Traviata*. Esiste però, presso la Biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina, un copione inedito del *Minestron* con la scena di Gigione nel *Trovatore*, anzi intitolato integralmente «*Minestron. Il trovatore. Parodia*» (segnature T153 e T153-bis). In esso la battuta è, testualmente: «Quasi quasi è meglio fuggir!!» (sic, con due punti esclamativi nel manoscritto. Quadro II, sc. non numer.).

contraddittoria mediazione fra l'aristocrazia e il popolo», e questa contraddizione che è la sua forza è allo stesso tempo ciò che rende destinata al fallimento la sua utopia *middle-class*: «Non per caso il Settecento europeo finì con la Restaurazione.»¹²⁴

124. Citazioni da Nicola Fano, cit., p. 62 e 63. Si tenga presente che nel volume il capitolo sul Settecento è, appunto, intitolato: «Pantalone, o l'età della gobba».

III. Due opere a confronto

Si potrebbe dividere la produzione di Ferravilla in due grandi gruppi: commedie tendenzialmente brevi, dalla trama esile o inesistente, dal tono farsesco, generalmente di ambientazione popolare, talora cantate in forma di *vaudeville*, da un lato; dall'altro commedie più elaborate, dall'intreccio più o meno ben congegnato, dal tono più contenuto, generalmente di ambiente borghese. Naturalmente non tutti i lavori possono essere *tout court* inseriti nell'uno o nell'altro dei due raggruppamenti. Si può anzi pensare di intendere queste categorie, più che come classificazioni, come polarità di un'ideale linea all'interno della quale, più vicina all'uno o all'altro estremo, si colloca ciascuna opera.

Ne analizzeremo in dettaglio una per ciascun gruppo, scelta in maniera abbastanza rappresentativa da esemplificare le caratteristiche generali delle rispettive tendenze. Si noti che, nei paragrafi V.2.1 e V.2.2, è analizzata anche la lingua delle stesse due opere.

III.1. *La class di asen*

Per la prima tendenza scelgo *La class di asen*, una commedia del 1879, pubblicata per la prima volta nel 1880.¹ Ferravilla dichiara esplicitamente di aver

1. Per il testo, mi attengo a quello pubblicato in *Il teatro di Ferravilla*, a c. di A. Bertolucci,

scritto questa commedia «in una notte per dar vita a questo tipo» (e cioè al personaggio di Massinelli, per il quale vd. *supra*, II.2.4). Due ipotesi di plagio pesano sulla commedia: una, proposta da Icilio Polese appena essa è stata presentata, riguardo una derivazione da una commedia di Camillo Cima intitolata *Canarin e merlo*² – ipotesi non verificabile, perché il testo di Cima è oggi perduto; ma bisogna osservare che non risulta alcun seguito legale della vicenda e, visti i rapporti non pacifici di Cima col Teatro Milanese, se l'autore interessato non ha proceduto probabilmente non riteneva che il fatto potesse aver consistenza.

L'altra ipotesi, ormai accreditata comunemente, merita qualche parola in più. Il testo di Ferravilla riprenderebbe una *giavanada* (letteralmente 'sciocchezza') poi non andata in scena di Carlo Dossi intitolata *Ona famiglia de cilapponi*, della quale pare gli attori possan aver avuto una copia in lettura, e che Ferravilla rifiutò di portare in scena.³ Nel primo atto della commedia di Dossi

Milano, Garzanti, 1961, pp. 1-16. Neanche a dirlo, non esistono edizioni critiche di Ferravilla, e trovo più sensato servirci di un'edizione recente, facilmente reperibile per chi voglia cercare riscontri, piuttosto che di libricini ottocenteschi che si trovano in poche biblioteche, in condizioni tali da non essere disponibili al prestito. La *princeps*, comunque, è pubblicata a Milano, Barbini, 1880.

2. Dip [Icilio Polese], *Teatri di prosa in Milano*, «Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1879, p. 4.

3. Pisper, *Ona famiglia de cilapponi*, Como, Ostinelli, 1905. L'attribuzione del testo di

un marchese andava a scuola a informarsi dei risultati del figlio: si trattava, se opportunamente depurata, dell'unica parte politicamente neutra di un testo che costituiva un violento attacco satirico alla nobiltà (ancorchè filoasburgica). L'idea che Ferravilla possa aver scelto di rifiutare il testo per motivi di opportunità politica rappresentandone una parte poco compromettente sorge,

questo Pisper a Carlo Dossi è a sua volta una questione interessante: dietro lo pseudonimo potrebbero nascondersi *Pisani* e *Perelli* – così almeno spiega Gian Pietro Lucini, *Notizia bibliografica*, in C. Dossi, *Opere*, vol. V, Milano, Treves, 1927, p. 1 (che riporta anche una lettera di Arrighi a conferma dell'ipotesi del plagio). "Pisani" era, com'è noto, il primo cognome dell'autore; quanto a questo coautore, forse autore solo delle musiche, Luigi Perelli, era direttore amministrativo del Teatro Milanese, «confidente mefistofelico del Righetti» (FP, p. 52), e potrebbe essere il tramite ufficiale della compagnia per l'intera vicenda, della quale Arrighi sembra risultare del tutto ignaro. Si osservi, tuttavia, che esiste un'edizione del 1921 in cui l'indicazione dell'originale «giavanada in 5 att con musega / de Pisper» è interpretata come «giavanada in 5 att / con musega de Pisper» (Milano, Il convegno editoriale, 1921), il che attribuirebbe il testo direttamente a Carlo Dossi, e al fantomatico Pisper la composizione musicale. Fernando Mazzocca commenta così la commedia: «Forse il testo esemplare, il capolavoro del 'Teatro Milanese'» (*Il teatro milanese dopo l'unità*, cit., p. 209), curiosa definizione per una commedia rimasta inedita fino al 1905 e mai rappresentata fino al 1935. Si vd. anche Carla Riccardi, *Dai «cilapponi» alla «povera gent»:* *realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso, Catania 24-26 novembre 2004*, Catania, Fondazione Verga, 2007, vol. II, pp. 311-36.

direi, abbastanza spontanea,⁴ ma Giovanni Acerboni propone una differente interpretazione (che magari non si oppone alla precedente ma le si affianca): il comico evitò di presentare un testo letterariamente eccellente e dall'autorialità molto marcata come mossa strategica all'interno della partita di rapporti di forza tra direttore e attori nella compagnia, nel momento (la commedia è del '73, la vicenda potrebbe risalire al 1875) in cui la marginalizzazione di Arrighi stava per arrivare al culmine, e questi cercava di riguadagnare posizione «armato dei nomi più in vista della Milano letteraria.»⁵

III.1.1. Trama e struttura

La commedia si compone di nove scene in un unico atto.

4. Gli stessi motivi di opportunità che spiegano perché Carlo Dossi non abbia vantato la paternità della commedia, se non in privato in alcune lettere, e non l'ha fatta pubblicare se non molti anni dopo. Così ad esempio Guido Bezzola, che ritiene «che la spietata descrizione della nobiltà milanese, sia pure austriacante, e le patenti di imbecille attribuite al deputato e al generale Matriggiani abbiano indotto a rinviare *sine die* lo spettacolo» (G. Bezzola, «*Ona famiglia de cilapponi*», in *Schede critiche*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 195-200 – citaz. da p. 196).

5. Giovanni Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 147. La ricostruzione di questa vicenda si trova alle pp. 142-148.

L'azione ha luogo in un'aula scolastica. Nella prima scena, il bidello solo in scena si lamenta di dover ricevere ordini dal maestro Fustagna, un tipo così poco pulito da lasciare nel proprio cassetto «crost de formagg» e «pell de salamm». Quando entra il maestro (scena II), il bidello lo rimprovera, e il maestro gli risponde che quei rifiuti non sono i suoi, che devono averli messi nel cassetto i suoi alunni. Il bidello allora lo invita a farsi rispettare, o a trovarsi un altro mestiere. Arriva poi il Direttore della scuola (scena III), ad avvisare che la mattina stessa verrà la commissione che sottoporrà all'esame finale la classe del maestro Fustagna. Entrano poi gli scolari (scena IV) e anche loro vengono avvertiti della circostanza. Uscito il Direttore (scena V), il maestro chiede alla classe conto dei rifiuti lasciati nella sua cattedra, e gli alunni accusano un tal Massinelli, non presente in aula. Massinelli arriva in ritardo (scena VI), e inizia una rissa col compagno che l'aveva accusato. Il maestro riporta l'ordine, poi chiede ai ragazzi di ripassare per l'esame mentre lui va a conferire con il Direttore. Lasciati soli i ragazzi ricominciano a litigare, fino all'intervento del bidello (scena VII), che affida la classe alla propria figlia Teresa (scena VIII), la quale fa star buoni i ragazzi cantando per loro e coinvolgendoli in un coro. Arriva poi (scena IX) la Commissione, composta da un ecclesiastico, don Malachia, che somministra l'esame, e da un laico, el sur Bussola, che gli lancia frecciate; esame nel quale i ragazzi, e particolarmente Massinelli, riportano pessime figure.

Si noti che la divisione in scene è puramente di servizio, rispetto alla entrata e uscita dei personaggi, ma non dà in alcun modo conto della struttura dell'opera: di fatto la scena IX è più lunga di tutte le altre messe insieme. Quel che accade, dunque, è che l'equilibrio del testo è completamente sbilanciato a favore di una rassegna delle topiche pronunciate dagli alunni nel corso dell'esame. Si tratta insomma di un *plot* che solo con una certa dose di azzardo definiamo 'trama', dal momento che manca l'elemento fondamentale della trama moderna, e cioè il conflitto dei personaggi per un «oggetto del desiderio» (Hegel nell'*Estetica* parla di «collisione»); esso si configura piuttosto come quello che, con linguaggio giornalistico, chiameremmo oggi uno 'stupidario'.

III.1.2. Spazio e tempo

Le unità di tempo e di luogo sono perfettamente rispettate.

L'ambiente, quello dell'aula, è presentato in visione, per così dire, laterale, con la cattedra da una parte e i banchi (nel testo, per la precisione, «le panche») dall'altra. È una scelta di gestione dello spazio poco comune: in genere, quando si mettono in scena ambienti che prevedono un centro di attenzione e un pubblico, si preferisce mettere il centro d'attenzione di fronte, in modo da far coincidere la visione del «pubblico» in scena con la visione del reale pubblico del

teatro;⁶ tutt'al più, convenzionalmente, si reinventa lo spazio mettendo alle spalle il pubblico che dovrebbe stare davanti.⁷ La scelta di Ferravilla si spiega tenendo conto di due fatti. In primo luogo, il maestro non tiene mai quella che oggi chiameremmo una lezione frontale: per tutto il tempo della messinscena gli alunni intervengono, litigano, si spostano, impedendo alla cattedra di diventare il centro dell'azione. In secondo luogo, non bisogna perdere di vista il fatto che il personaggio protagonista (diciamo più propriamente: il personaggio «primario», rappresentato dal primattore – la nozione di «protagonista» presupporrebbe uno “schema” di personaggi strutturato attorno al conflitto, elemento che invece abbiamo visto non esser presente) non è il maestro: è Massinelli; è a lui che dobbiamo prestare attenzione. La cattedra è a buon diritto presente come centro d'attenzione in quanto suo contraltare, quelli che vi siedono fungono da “spalla” del comico – non è essa il punto primario su cui dobbiamo concentrarci.

III.1.3. Personaggi

Nel teatro dei ruoli, lo «schema attanziale» dei personaggi è, almeno a un primo esame, poco meno che sottinteso. (Fermo restando quanto accennato poc'anzi, circa l'assenza di un oggetto del desiderio a informare un simile

6. Così, per esempio, ne *I danni del tabacco* di Cechov, testo del 1884.

7. Così, per esempio, ne *I civitoti in pretura* di Martoglio, del 1894.

schema). Il protagonista è evidentemente Massinelli. Antagonisti gli insegnanti, comprimari gli altri alunni.

A una lettura più attenta, però, a mio parere il carattere corale del testo emerge fino a richiedere un'altra analisi. Si potrebbe considerare come protagonista l'intera classe nel suo complesso. Anche gli alunni che non hanno battute sono noti per nome: in pratica, all'appello, dovrebbero rispondere il loro «presente». Ma, affinché la scena non risulti noiosa, c'è da pensare che ognuno di loro dovesse avere la sua caratterizzazione. Ci sarebbe da studiare come Ferravilla autore intendesse la presenza in scena dei personaggi che non parlano.⁸

8. Dichiara egli: «La verità porta con sé anche il bisogno di curare le pause e le controcene. Se l'attore e l'attrice devono rappresentare la vita e questa scorre ininterrottamente anche quando gli uomini e le donne non parlano, perché l'attore e l'attrice devono abbandonare i loro personaggi durante i loro silenzi?» Ma nell'impostare i termini della questione, poi, si sofferma più sulla disciplina della presenza scenica che sulla costruzione del personaggio: «Quanto agli attori, non appena hanno finito la cosiddetta 'battuta' e sanno di non aver altro da dire, si abbandonano completamente, guardano nei palchi per cercare una signora, per vedere se c'è un amico, e spesso anche lanciano occhiate che vogliono dire: "Buona sera, come siete simpatica" o "Addio Beppe, ci vediamo questa sera"» (FP, p. 111). E anche su questo piano non sembra che egli abbia successo nel mantenere l'ordine: un recensore sull'*Arte drammatica* scrive: «Notai con dispiacere che sul palcoscenico vi è sempre poca disciplina: gli attori non si peritano di ridere fra loro, di parlare con chi sta fra le

A proposito della classificazione dell'intera classe come unico attante nello schema dei personaggi, è interessante notare come, in realtà, il conflitto non interessa mai due alunni, almeno dal punto di vista dello spettatore. Noi non ridiamo quando Massinelli litiga con Crapotti perché ci interessiamo alle ragioni di Massinelli o di Crapotti: noi ridiamo, io credo, perché loro bisticciano davanti all'insegnante, e perché, a dispetto di ogni tentativo di costui di mettere ordine, il loro litigio riemerge. Per finta il conflitto è tra Massinelli e Crapotti: in realtà è tra il loro litigio, che cerca di affermarsi, e il maestro che cerca di farlo sparire.

Allo stesso modo all'interno della commissione: il laico e il sacerdote che si punzecchiano non dicono niente di nuovo a noi pubblico. L'effetto comico è creato dal fatto che loro si sentano liberi di farlo davanti a una classe così ottusa da non accorgersi di nulla.

Se si accetta quest'interpretazione, si deve riconoscere di essere di fronte a un testo tutt'altro che semplice, o men che mai tradizionale, dal punto di vista dell'interpretazione drammaturgica: il personaggio primario è, per usare un termine classico, il corifeo e l'attante principale è un coro.

quinte, di sporgersi quasi interamente dalle porte quando non recitano. (...) Sono inconvenienti da guitti che Ferravilla, il direttore, dovrebbe severamente proibire» (Pes [Enrico Polese Santanecchi?], *Ferravilla al Fossati*, «Arte drammatica» n. 22, 8 aprile 1899, p. 2, cit. anche in Bentoglio, 2007, p. 64 n. 115).

III.1.4. Punti di vista

Sarebbe interessante, quindi, studiare questo testo sfruttando una categoria narratologica inusuale per il teatro: quella di focalizzazione.⁹ Ho detto poc' anzi che nella trama de *La class di asen* manca l'elemento del conflitto; ed è vero, se si intende il conflitto come elemento costitutivo della trama, intorno a cui l'azione dei personaggi si organizza nel classico "schema". Non per questo, tuttavia, si può dire che i personaggi non abbiano conflitti tra loro: don Malachia e sur Bussola, Massinelli e Crapotti, il Bidello e il maestro Fustagna non fanno che insistere sui propri rapporti conflittuali.

Perché, allora, intorno a questi rapporti conflittuali la trama non arriva mai a organizzarsi? Probabilmente perché un continuo effetto di straniamento ci impedisce non dico di immedesimarci, ma anche semplicemente di prendere sul serio questi conflitti. Con un abile gioco di prospettiva, il testo ci fa ridere perché ci fa vedere il litigio degli alunni con gli occhi del maestro impotente a sedarlo, e il litigio degli insegnanti con gli occhi degli alunni incapaci. L'unica situazione conflittuale che non riusciamo a vedere con altri occhi è il risentimento del

9. L'idea che le categorie narratologiche inerenti il punto di vista possano esser applicate all'analisi di narrazioni diverse dal testo narrativo in prosa è proposta da Seymour Chatman, *Storia e discorso* (1978, ed. ital. Parma, Pratiche, 1981), che però si concentra, più che sul teatro, sul cinema.

Bidello nei confronti del maestro. A smontare sul nascere la possibilità di dare importanza a questo conflitto, arriva il Direttore ad avvertirci:

Pover omm! Dopo che l'ha faa el tifo, quand comencia el cald el dà comè
fœura, e je perseguita tucc. (Scena III)

Ora, qualunque attore sa che, specie in un testo che poi andrà improvvisato, la prima regola è non dire mai che il personaggio del collega è pazzo (a meno che, ovviamente, la pazzia non sia il tema del testo – altrimenti dovremmo buttare a mare tutto Pinter, metà di Shakespeare e tre quarti di Pirandello): significa vanificare tutto quello che l'altro ha fatto per costruire il proprio personaggio. Qui Ferravilla, con tutta la sua esperienza di attore, corre questo rischio: lo fa, probabilmente proprio perché questa situazione conflittuale all'inizio, che occupa le prime due scene, rischiava di diventare troppo importante, di assumere peso rispetto a un testo leggero.

Ammesso ciò, però, tutta la costruzione del personaggio del bidello, anche in quello che il testo non dice espressamente, deve andare in quella direzione: diventa la classica macchietta del misantropo, di antichissima tradizione, che deve prendersela con tutti, senza motivo, specialmente con quelli che a lui sembrano in posizione più agiata.

Disi, el fa a posta? Ch'el guarda che mi sont minga vun de fam i scherz...
l'avverti per il suo bene

– gli dice, di punto in bianco, il sur Bussola sprofondando in una poltrona sfondata. Perché? Cos'altro gli aveva fatto prima, da giustificare questa reazione? Evidentemente il testo presuppone che il personaggio si sia sviluppato con questa impostazione dispettosa, rancorosa, anche senza che le battute indichino nulla di preciso (se non una generica maleducazione): gli attori devono aver inventato delle *gag* in tal senso, magari prive di battute, non riportate sul copione; ma il testo, si sa, è una macchina pigra.

III.1.5. Genere

Il sottotitolo indica «Scherzo comico con cori». Non possiamo, come alcuni commentatori hanno fatto, ascrivere la commedia al genere del *vaudeville*, se non quando dovesse risultare che i cori venissero, secondo la tradizione di tale genere, cantati sulla base di arie note – ipotesi che allo stato dei fatti sembra piuttosto da rigettare: l'associazione Famiglia Meneghina conserva infatti dei manoscritti di spartiti per accompagnare i testi musicali della commedia, che probabilmente sono gli originali di Ferravilla, e che non sembrano da ricondurre ad arie già esistenti.

Ricordiamo che verso la fine dell'Ottocento si afferma un'accezione più ampia del termine *vaudeville*, che prescindeva da questa caratteristica.¹⁰

10. Si tratta degli sviluppi americani del genere, importati in Europa, appunto, nell'ultimo quarto dell'Ottocento. Si vd. ad es. *Storia essenziale del teatro*, a c. di Claudio

D'altronde, se Ferravilla avesse voluto che la commedia fosse recepita come un *vaudeville*, probabilmente avrebbe messo come sottotitolo una più semplice indicazione «*vaudeville*», piuttosto che «scherzo comico con cori».

Osservo che Mazzocca distingue tra *vaudeville* e «scherzi comici in un atto», che caratterizza per «la stessa struttura del *vaudeville* ma senza musica.»¹¹ La definizione non mi sembra accettabile: qui la musica era senz'altro presente. E infatti il critico finisce per classificare il testo tra i *vaudeville*, contrariamente all'indicazione dell'autore; il problema si supera osservando che questa indicazione aggiungeva trattarsi di uno «scherzo comico» *con cori*, il che potrebbe essere inteso come una particolarità, per distinguerlo magari dallo «scherzo comico» ordinario che doveva non aver musica; ma se si accetta questo rimane non spiegata la questione del *vaudeville*; voglio dire, se davvero l'unico elemento distintivo, tra i due generi, era la presenza della musica, non ci si spiega in cosa uno «scherzo comico» con musica si dovesse distinguere da un *vaudeville*.¹²

Bernardi e Carlo Susa, Milano, Vita e pensiero, 2005, in particolare le pp. 266-7.

11. Mazzocca, cit., p. 209.

12. La classificazione di Mazzocca va un po' per grandi linee, ma lascia a desiderare quando si entra nel dettaglio. Molti degli «scherzi comici in un atto» che egli cita non sono affatto in un atto: *El duell del sur Panera* di Sbodio ne ha due, *El sur Pedrin in quarella* addirittura quattro.

La mia ipotesi è che, nell'idea di Ferravilla, il *vaudeville* sia ancora quello tradizionale, dove si eseguono arie note. Così, per esempio, nel citato *Maester Pastizza*, unico testo pervenutoci in cui Ferravilla abbia proposto il termine.¹³

III.1.6. Temi

1. *La class di asen* si presenta come testo profondamente disimpegnato, grossolano anche; non si propone di affrontare, esplicitamente, alcunché. Tuttavia, diversi commentatori mettono in risalto come

anche la rozza intelaiatura della farsaccia in un atto, coi suoi personaggi e le sue battute di comodo a ogni piè sospinto, con la sua ferrea necessità di arrivare a tutti, anche ai più candidi e sprovveduti degli spettatori, e immediatamente, trasuda vita da ogni parte.

Quella scuoletta così squallida, piena di ratti che accorrono all'odore delle pelli di salame introdotte dagli scolari nel casetto del maestro; e così alla buona che il bidello, se ha da brigare, si fa sostituire dalla figlia; e così storicamente precisa col suo conflitto sempre vivo e scoppiettante fra stato e chiesa, fra religiosi e laici in seno alla commissione d'esame. E si potrebbe continuare.¹⁴

13. Ci sarebbe un'altra opera, *Martin e Zibetta*, ma non ci è pervenuta. Abbiamo tuttavia, conservati presso la Biblioteca Famiglia Meneghina, gli spartiti delle musiche.

14. Prefazione di Attilio Bertolucci a *Il teatro di Ferravilla*, cit., p. IX.

«Trasuda vita»: cosa potrebbe voler dire? Realismo? Anch'esso, non c'è dubbio. Ma attenzione: realismo inteso non come indagine della realtà, ma come sua rappresentazione convenzionale, che ne sceglie degli elementi e li amplifica fino a farli diventare qualcosa d'altro.

Folco Portinari, paragonandolo a Bertolazzi, dice che

Ferravilla, il grande maestro incombente, nonostante tutto aveva più preoccupazioni per il realismo che per la realtà, compiva la sua operazione in senso tecnico più che in senso ideologico.¹⁵

Non c'è dubbio; ma non credo che colga nel segno. Ancora, Arrighi:

E quando poi si pensi che fra queste parti dove il Ferravilla è la rappresentazione amabilmente fedele dei tipi sociali [il critico ne aveva elencati alcuni] e quelle dove il Ferravilla tocca l'apice della parodia – vale a dire della satira d'un tipo – ci sono tutte le sfumature di personaggi tra il reale e il forzato, e si pensi che egli ha saputo indovinarli tutti si ammetterà che pochi artisti possono vantarsi di avere la sua versatilità.¹⁶

15. *Introduzione* di Folco Portinari a Carlo Bertolazzi, *El nost Milan*, a c. di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1976, p. v.

16. C. Arrighi, F. Fontana, *cit.*, p. 53.

Nel teatro dell'Ottocento, il problema del realismo (o vogliamo dire della *mimesi*) è il problema principale su cui tutta la riflessione teorica si concentra: rimando per approfondimenti al cap. 4, per mantenere qui il discorso concentrato sull'opera in questione. Interessa però, dell'osservazione di Arrighi sull'equilibrio tra realtà sociale e stilizzazione, cogliere un'applicazione di quanto affermato in precedenza sul personaggio come strumento di smascheramento dei meccanismi del teatro: è il personaggio, non la realtà sociale, a costituire lo strumento dell'indagine. La realtà sociale tuttavia non ne è estranea: è il punto di partenza, e in quanto tale può a buon diritto essere l'eredità di una convenzione letteraria.

2. Un'interrogazione disastrosa in religione; un'interrogazione condotta non dal maestro abituale ma da apparizioni estemporanee ed autorevoli per un'occasione specialissima:

«E ora non ti dispiacerà dire a me e a questa signora alcune delle cose che hai imparato... poiché noi siamo fieri dei ragazzetti che imparano. Dunque, vediamo, senza dubbio tu conosci i nomi di tutti i dodici discepoli. Vuoi dirci i nomi dei primi due che furono scelti?»

Tom stava cincischiando con un bottone e aveva un'aria confusa e imbarazzata. Arrossì, a questo punto, e abbassò gli occhi. Il signor Walters si sentì stringere il cuore. Disse a sé stesso: «Non è possibile che il ragazzo possa

rispondere anche alla più semplice delle domande... perché il giudice lo ha interrogato?» Ciò nonostante si sentì in obbligo di parlare e di dire:

«Rispondi al signore, Thomas... non aver paura.»

Tom continuò a tacere.

«Suvvia, sono certa che lo dirai *a me*,» intervenne la signora. «I nomi dei primi due discepoli sono...»

«Davide e Golia!»¹⁷

DON MALACHIA (...) Massinelli, chi ha emanato i dieci Comandamenti, che sono precisamente gli ordini che si devono osservare da chi è religioso: chi fu?

MASSINELLI Fu... Nabuccodonosor.

DON MALACHIA Oh, oh, oh! Come?

DIRETTORE Diavolo, un po' d'attenzione!

DON MALACHIA I dieci Comandamenti furono ordinati sul Sinai, da chi?

MASSINELLI Da Sem Cam, Jafet.¹⁸

17. Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer* (1876), traduzione di Bruno Oddera, Milano, Mondadori, 1987, p. 23. L'occasione speciale a cui alludevo è, nell'episodio del romanzo, non un esame ma una cerimonia di consegna di bibbie-premio agli alunni meritevoli (cap. 4).

18. *La class di asen*, IX.

Non credo che Ferravilla avesse letto già nel 1879 *Le avventure di Tom Sawyer* (che peraltro, a quanto risulta, non ha avuto edizioni italiane fino al 1901¹⁹). E devo dire che, in maniera assai moderna, la docimologia della *Class di asen* prevede non solo richieste di contenuti manualistici ma anche un certo vaglio delle, si direbbe oggi, competenze degli alunni: testi scritti, abilità conversazionali.

Le domande dirette e nozionistiche, tuttavia, son diventate le battute più famose, magari proprio in conseguenza della circolazione dell'opera di Twain. Nei pochi minuti di estratto dello spettacolo contenuto nella registrazione audio della collezione «Vegeto» (cfr. *infra*, n. 39) la battuta è presente, e così pure in quella di Piero Bonecchi, dove per giunta Massinelli, come Tom Sawyer, è interrogato da un personaggio femminile, la direttrice – e proprio questo scambio di battute è entrato nell'estratto di trenta secondi pubblicato come anteprima sul sito *Internet culturale* (per ulteriori informazioni sulle due registrazioni cfr. *infra*, III.1.7, n. 39).²⁰

19. Si può vd. Carla Consiglio, *La fortuna di Mark Twain in Italia*, in «Studi americani» n. 4 (1958), pp. 198-208.

20. www.internetculturale.it. Si tratta di un portale che raccoglie Cataloghi e collezioni digitali dalle biblioteche italiane: il file in oggetto è presente in quanto appartenente all'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi. Il disco che contiene il brano è un 78 giri del 1938, poi ripubblicato nel 1960 in 45 giri, *La voce del padrone*, serie 7EMQ n. 162. L'Istituto centrale è tuttavia stato soppresso mentre questa ricerca era in corso,

Due ulteriori telegrafiche osservazioni. La prima, a proposito di un'analogia con Twain: dell'umorista americano, come di Ferravilla, i giornali pubblicarono a un certo punto la falsa notizia del decesso, che i diretti interessati si affrettarono a smentire con una battuta. Nel caso di Mark Twain, la battuta fu: «The report of my death was an exaggeration»;²¹ in quello di Ferravilla, «Credo che la notizia sia prematura. In ogni modo farò le indagini opportune.»²² Si tratta di una trovata non infrequente tra gli umoristi: trovata, forse, che ha un che di pubblicitario per autori anziani che potevano finire nel dimenticatoio, ma anche, in qualche modo, tentativo estremo di confrontarsi in maniera leggera con il tema della morte; la circostanza, per esempio, si è riproposta di recente con

con D.L. 95 del 6 luglio 2012; suppongo sia agli occhi del Governo un ente inutile: serviva a dare fonti alla mia ricerca.

21. Il commento fu pubblicato dal *New York Journal* del 2 Giugno 1897, nell'articolo di Frank Marshall White, *Mark Twain Amused*: l'episodio è riferito dall'articlista stesso in uno scritto del 1910 intitolato *Mark Twain as a Newspaper Reporter*, oggi riportato in Gary Scharnhorst, *Twain in His Own Time. A Biographical Chronicle of His Life, Drawn from Recollections, Interviews, and Memoirs by Family, Friends and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, pp. 213-221; la battuta si trova a p. 220, n. 3.

22. Giovanni Bistolfi, *Le memorie di Edoardo Ferravilla*, «La Nuova Antologia», dicembre 1911 (vol. CVLI, serie V), p. 657-70; la citazione sta a p. 657. L'episodio potrebbe risalire all'agosto 1910, dal momento che Bistolfi lo colloca a «l'anno scorso, in agosto», e l'articolo esce nel numero di novembre-dicembre 1911. Se è così, lo scherzo potrebbe essere stato architettato in seguito alla (vera) morte di Twain, avvenuta nell'aprile 1910.

Tuccio Musumeci: nel caso dell'attore siciliano la battuta è stata: «Ho detto ai miei figli di dire che è vero, così non paghiamo le tasse».²³ Un altro umorista italiano a cui capitò un episodio simile nel 1985, Giustino Durano, citò esplicitamente Twain nel negare la notizia.²⁴ D'altra parte, nel riportare l'aneddoto come esemplificativo del carattere di Ferravilla, anche Sala (cit., p. 83) riferisce erroneamente attribuendo a Ferravilla la battuta di Twain.

Seconda osservazione. Degli innumerevoli personaggi biblici che Massinelli avrebbe potuto citare a sproposito, Ferravilla gli fa tirar fuori Nabucodonosor: non a caso, un protagonista eponimo verdiano, riferimento tanto non casuale che Ferravilla ne presenta il nome nella grafia con due c.

3. Dal momento che l'esame prevede la presenza del sacerdote che interroga gli alunni sulla materia religiosa, c'è da supporre che la scena si svolga mentre è in vigore la Legge Casati – infatti la riforma successiva, quella della legge Coppino, esclude questa possibilità. Ne deriva che, poiché ci viene detto esplicitamente trattarsi di una seconda elementare, e di un esame di fine anno

23. «Wiki-scherzo per Tuccio», servizio di Valentina Sciacca, Giuseppe Ragusa, Franco Di Blasi andato in onda sul telegiornale «Prima Linea» dell'emittente Telecolor il 21 luglio 2012.

24. *Dizionario dello spettacolo del Novecento*, a c. di Felice Cappa, Piero Gelli, Marco Mattarozzi, Milano, Baldini e Castoldi, 1998, s.v. *Durano, Giustino*.

(la Legge Casati prevedeva esami semestrali), evidentemente quello a cui assistiamo è l'esame di licenza, superato il quale i fanciulli avranno assolto l'obbligo scolastico. Ora, la commedia fu scritta nel 1879, quando la Legge Coppino (1877), legge che riformò l'istruzione pubblica, era già in vigore da due anni. È azzardato dire che la scelta di ambientare questa grottesca farsa dell'esame, e per di più di un esame abilitante, nella "vecchia scuola" non sia stata casuale? Forse no. Possiamo allora affermare che Ferravilla intendesse presentare una satira della vecchia scuola, magari per dichiarare un'adesione ai valori del progressismo positivista della riforma depretisiana? Questo è probabilmente un po' eccessivo.²⁵ Semmai il contrario: con la legge ancora fresca, in qualche modo, ambientare nella nuova scuola la commedia sarebbe

25. Ferdinando Mazzocca, al contrario, legge le disastrose performance degli allievi come sintomo della fine del sogno positivista di elevare il popolo mediante l'istruzione, e descrive Massinelli come «vittima ed insieme monumento di questo alienato sistema» (cit., p. 215). L'interpretazione, anche se non sembra congruente dal punto di vista storico, almeno se la si suppone a un livello cosciente da parte di Ferravilla – appunto, sarebbe stato più sensato in quel caso ambientare la commedia nella scuola post-riforma, che si proponeva espliciti obiettivi in questo senso –, tuttavia è affascinante sul piano culturale: in qualche modo, il senso del comico di quegli anni anticipa le connessioni tra espressione linguistica e psiche che saranno tipiche del Novecento. Si noti che, in *Massinelli in vacanza*, opera successiva con protagonista lo stesso scolaro, quando il ragazzo non sa comportarsi bene lo zio commenta: «Se hin quij i bei robb che l'impara a sœula...» (*Massinelli in vacanza*, I, III)

stato forse sentito come operazione un po' troppo connotata, e volendo evitare di trovarsi esplicitamente ingabbiato dentro uno schieramento, Ferravilla avrebbe sentito come scelta più neutra quella di non andare espressamente contro il governo. Sarebbe interessante leggere come gli spettatori dell'epoca abbiano accolto da questo punto di vista la commedia. Aggiungiamo: la commedia del Dossi cui Ferravilla si è ispirato, e che Dossi non ha avuto il coraggio di proporre con il proprio nome, era ambientata in un'epoca non molto lontana (si dice esplicitamente che la capitale è Roma, quindi siamo almeno nel 1871), ma i protagonisti, una famiglia nobile che ha nostalgie asburgiche e carriera politica nel Parlamento italiano, hanno esplicite idee antipedagogiche, anzi espressamente contrarie all'idea stessa di un'istruzione obbligatoria – non diremo poi di un'istruzione pubblica.

Resta il fatto insomma che in quegli anni il dibattito sull'argomento era tutt'altro che sedato. E che Ferravilla, in questo momento caldo, abbia scelto di metter in grottesco quel tipo di istruzione che vede come proprio punto d'arrivo un'interrogazione in materia religiosa da parte di un prete.

Ora, la macchietta del prete in Ferravilla è abbastanza frequente da non parere occasionale. Basti ricordare il protagonista del *Don Baldissar!*, ecclesiastico crapulone e cinico invitato a pranzo da due coniugi, e che non riesce a consumare il pasto per i litigi dei due, e al seminarista dei *Foggett d'un cereghett*, parodia del *Cantico dei cantici* di F. Cavallotti, che è invece giovane,

entusiasta e pieno di fede – ma che alla fine non si fa sacerdote perché si innamora, e di una ancora più baciabile di lui; e ancora Don Severin in *On pret che sent de vess omm* di Arrighi. In *La class di asen*, a differenza che nei casi precedenti, Ferravilla non interpreta il personaggio, ma questo potrebbe non essere un limite: in altri casi la satira indiretta è proprio la più feroce. In *La vendetta de ona serva* Bernocoloni racconta di un piccolo incidente sul mezzo pubblico:

E mi, per combinazion, s’era vesin a un pret li di Fate-bene-fratelli ch’el vegneva anca lù a Milan, el qual el m’è borlonaa propri sul venter, e l’era talment grass stoo can de lefa ch’el m’ha faa tegnì el fiaa per un quard d’ora.²⁶

In questo senso, mi sento di affermare che la lettura – mi si passi l’espressione: lettura politica – non sia troppo forzata. Non nel senso di immediata propaganda verso l’uno o l’altro provvedimento di legge, ma verso un centro di potere, la Chiesa, molto presente nella vita del popolo, verso il quale Ferravilla sceglie di non adottare un atteggiamento supino – posizione condivisa in generale dal Teatro Milanese e in particolare da Arrighi.²⁷

Che poi questo possa non riflettere necessariamente posizioni progressiste, è anche vero. Ma bisogna dire che, come accennammo, nella tradizione

26. *La vendetta d’ona serva*, scena VI.

27. Sull’argomento si vedano Mazzocca, cit., e Acerboni, cit.

lombarda realismo e umorismo hanno un precedente importante in Manzoni (senza dimenticare Verga e Capuana, che in quegli anni vivono a Milano), e che Ferravilla, col richiamo esplicito a Manzoni, sceglie di immergersi in questa contraddizione in maniera evidentemente molto consapevole. C'è in *On spos per rid* (1879) la figura di un giovane sposo, gabbato se mai ce ne furono. E uno zio prete lo convince a rimandare un matrimonio che non si celebrerà mai, tirando fuori la storia dei *Promessi sposi*, facendolo immedesimare con Renzo – e ritagliando per sé la parte di Don Abbondio: da un lato l'oggetto del nostro scherno è certamente Angiolin, lo sposo gabbato; dall'altro, la figura morale dell'ecclesiastico, che si serve della propria posizione di privilegio culturale e morale per intortare chi ne sa meno di lui, certo non ne esce tanto bene.

III.1.7. Fortuna

Massinelli è unanimemente ricordato come uno dei personaggi più popolari di Ferravilla.²⁸ Pare che addirittura per un certo periodo «il nome di Massinelli in Italia [sia] passato in antonomasia a significare imbecille».²⁹

28. Per un'analisi sul personaggio, si può vedere *supra*, II.2.4.

29. C. Arrighi, *Massinelli*, in F. Fontana, C. Arrighi, cit., p. 67.

Anche alcune delle sue battute sono ricordate come modi di dire entrati nell'uso comune.³⁰

Più che per questo fenomeno, però, tra l'altro non raro per i personaggi ferravilliani, ho voluto concentrarmi su quest'opera per un altro motivo. Mi sembra che siano rilevanti le affinità strutturali con un testo ben più importante del teatro italiano, al punto da poter azzardare l'ipotesi di un rapporto di filiazione. Sto ipotizzando, in altre parole, di leggere *La class di asen* come fonte di *Pensaci, Giacomino!*

La commedia di Pirandello, è noto, è stata composta nel 1917, come traduzione in italiano di un'originaria versione dialettale del 1916, a sua volta tratta dalla novella omonima del 1910.

Negli ultimi anni, la critica pirandelliana ha fatto sovente riferimento alla categoria di 'epilogo', indicata da un famoso studio di Sergio Blazina.³¹ In breve:

30. Il fenomeno non è però isolato per le battute di Ferravilla: Panzini, nel suo *Dizionario moderno* (Milano, Hoepli, 1963¹⁰), lemmatizza: "Gigione" (per cui cfr. *supra*, II.2.2), "Indelicato" (per cui cfr. *supra*, II.2.5), "Panera" (ibid.), "Tecoppa" (*supra*, II.2.10), "Parlar male di Garibaldi" (*infra*, IV.3.3), oltre appunto a "Massinelli".

31. Sergio Blazina, *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*, in Aa. Vv., *Metamorfosi della novella*, a c. di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 247-82; ma si vd. anche Giovanni Macchia, *Premessa a L. Pirandello, Maschere Nude*, a c. di Alessandro D'Amico, vol I, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1986, pp. xi-xxvi.

l'autore considera tipico della novella, come della tragedia classica, il fatto che esse

pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano; intese a dipingerci non le origini, non i gradi delle passioni, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso insomma.³²

Sembra evidente che, poi, le trasposizioni teatrali non rispettino questa impostazione iniziale, che non è necessariamente connessa con la *brevitas* della novella, ma «è da far risalire a un carattere conoscitivo e rappresentativo» autonomo.³³ Insomma, il testo teatrale mostra una porzione della storia molto

32. L. Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 181-206: p. 203. Ma qui l'autore recensisce novelle non sue. Sullo stesso argomento, una dichiarazione poetologica è contenuta in un famoso articolo sulla rivista «Le Grazie»; l'articolo è oggi disperso, ma la dichiarazione è nota perché riportata in Gösta Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiskell, 1966, p. 124.

33. L'argomento è sviluppato da Alessandro Marini, *Questioni di forma in Novelle per un anno di Luigi Pirandello: storia, struttura, modelli*, in «Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Ètudes romanes de Brno», L. 25, 2004, pp. 127-37, <http://www.phil.muni.cz/rom/erb/marini04.pdf>; citaz. da p. 129.

più ampia di quella della novella, la quale si concentrava solo sull'ultima parte, sull'epilogo appunto della vicenda.

In particolare, vediamo all'inizio del primo atto la scuola dove il professor Toti fa lezione. L'azione si apre sul bidello, Cinquemani, che si lamenta dell'indisciplina degli alunni, e di questo professore incapace di mantenere l'autorità. Esattamente, cioè, la stessa situazione con cui si apre il testo ferravilliano. Poi arriva l'insegnante (maestro nel nostro caso, professore in Pirandello), e nel parlare col dirigente (direttore nel nostro caso, preside in Pirandello) deve, tra le altre cose, difendersi dalle accuse del bidello.

Anche alcune battute sembrano riprese testuali.

TOTI (...) Pensaci, Giacomino! Io sono buono, ma appunto perché sono così buono, se vedo la rovina d'una povera donna, la rovina tua, la rovina di questa creaturina innocente, io divento capace di tutto!³⁴

BIDELLO E guai a chi me manca de rispetti; e se l'è sta lu che ha miss li i pell de salamm, come per dimm a mi «Ouj! Netti via!» per avvilirmi... (...) Allora il bidello diventa Sansone; la pecora diventa leone.³⁵

34. *Pensaci, Giacomino*, atto III (in *Maschere nude*, a c. di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1986, vol. 1, p. 337).

35. *La class di asen*, scena II (p. 4).

(Anche se nel primo caso è il professore a pronunciare la battuta, e per difendere l'onore della moglie; nel secondo è il bidello, per difendere il proprio).

Aggiungo un altro elemento: la presenza della figlia del bidello. Che, nella scuola di quell'epoca, gli oneri del posto di lavoro di un bidello potessero essere condivisi dall'intera sua famiglia, non è evidentemente da mettere in discussione. Sul fatto che però la figlia del bidello potesse avere un rapporto privilegiato con questi alunni (ginnasiali in un caso, bambini delle elementari nell'altro – ma bambini cresciutelli, praticamente coetanei dei primi: l'Arrighi³⁶ parla espressamente di loro come quindicenni), credo si possa notare come analogia meno scontata.

Resterebbe da chiedersi se e quando Pirandello possa aver visto l'opera di Ferravilla: magari durante una tappa romana di una tournée di quest'ultimo. Nel 1911, ad esempio, nove anni dopo il ritiro ufficiale dalle scene, Ferravilla fu convinto da alcuni suoi ex-colleghi a partecipare a una tournée per rimpinguare le casse della Compagnia, che senza di lui non versava in buone acque; e la tournée si aprì proprio al Teatro Valle di Roma.³⁷ Avrò in quell'occasione

36. *Massinelli*, cit. Si noti che non prendo in considerazione la dichiarazione di Massinelli stesso in *Massinelli in vacanza*, che dichiara di avere «quindici anni e mezzo»: non è mai detto nel testo che le due commedie siano ambientate nello stesso anno.

37. L'episodio è ricordato da Giovanni Barrella, in *Ferravilla mio maestro ed amico*, in *Edoardo Ferravilla, il suo tempo, la sua arte, i suoi compagni*, speciale «La Martinella di Milano» a c. di B.M. Luzzi, n.11-12/1954, pp. 815-817. Abbiamo anche notizia di diverse

l'anziano attore provato, con «un mese di permanenza e tutto il repertorio da smaltire», a cimentarsi con il suo personaggio ragazzino? Non è da escludere, trattandosi di uno dei suoi cavalli di battaglia, ma probabilmente non ne avremo mai conferma.

Ancora sulla fortuna della commedia, si ricorda che questa è una delle interpretazioni ferravilliane di cui esiste un documento cinematografico, un film muto del 1914;³⁸ inoltre ne esistono due incisioni d'epoca: una, un estratto di poche battute (dura in tutto 2' 31"), nel quale Ferravilla presta la voce a tutti e tre i personaggi che intervengono: Massinelli, il maestro, don Malachia.³⁹ L'altra,

altre tappe romane di Ferravilla negli anni, ma in epoche in cui Pirandello non abitava a Roma: la principale nel 1888, vd. *I teatri*, «Don Chisciotte della Mancia», 3 maggio 1888 (in questa occasione, Eduardo Boutet proporrà sulla stessa rivista un parallelo critico molto fortunato, quello tra Ferravilla e Scarpetta, per cui vd. *infra*, IV.3.4) . È noto che dalla sua fondazione al 1890 la compagnia Ferravilla-Ivon-Giraud-Sbodio recitò puntualmente ogni due anni al Teatro Valle (cfr. Alessandro D'Amico, Mario Verdone, Andrea Zanella, *Il Teatro Valle*, Roma, Palombi, 1998, p. 75).

38. *La class di asen*, di Arnaldo Giacomelli, Comerio – Musical-Films, 1914. <http://www.imdb.com/title/tt1440223/>.

39. La registrazione è stata distribuita su un 45 giri allegato al libro di Lamberto Sanguinetti, *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Milano, Ufficio stampa del Comune, 1966. Sull'etichetta era riportata la seguente didascalia: «Da un disco della collezione di Raffaele Vegeto». Raffaele Vegeto è stato il curatore di alcune delle più importanti discografie operistiche italiane; non sono però riuscito a scoprire se la sua

pubblicata in 78 giri da *La voce del padrone*, è interpretata da Paolo Bonecchi, che in gioventù aveva militato sia nella Compagnia Ferravilla sia nella Sbodio-Carnaghi, e che fu il capocomico della neonata compagnia del Teatro Milanese: anche questo è un breve estratto, nel quale l'interrogazione è condotta da un personaggio femminile, una Direttrice.⁴⁰

Le più recenti messinscene di *La class di asen* risalgono al 2004, con Piero Mazzarella nel ruolo di Massinelli e regia di Rino Silveri, e al 2007, con Massimo Galimberti nel ruolo di Massinelli e regia di Ruggero Simoni.

III.2. *La caccia del scior Brugnell*

Per il filone più vicino al teatro borghese, scelgo *La caccia del scior Brugnell*. La commedia è messa in scena per la prima volta nel gennaio 1895 con il titolo *El Brugnell traditor*. Le edizioni contemporanee, che dovettero certamente esistere, sono oggi perdute; esistono però due esemplari copiati a mano negli anni Quaranta per la messa in scena della compagnia di Piero Bonecchi e allo

collezione personale di dischi è conservata e, nel caso, se essa può fornire altre informazioni. Per l'ascolto, il brano è disponibile, in formato digitale mp3, presso la *Mediateca del Politecnico della cultura delle arti delle lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano*.

40. serie HN, *La voce del padrone*, 1938. La registrazione è conservata presso l'*Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi* di Roma.

scopo dichiaratamente adattati, che documentano la commedia prima dell'unica edizione a stampa pervenuta.⁴¹

III.2.1. Trama e struttura

Atto primo. L'azione ha inizio nel salotto di casa Brugnell, dove il dottor Martingalla, amico di famiglia, cerca di sedurre la moglie del padrone di casa, Lisa, invitandola a venire, mentre il marito è a caccia, in un appartamento affittato all'uopo; sentiamo peraltro che la precedente inquilina di quell'appartamento, allontanata per morosità, è tale Amelia Stocchi. All'entrata del Brugnell (scena II) il dialogo dei due è interrotto: si parla adesso con Brugnell della battuta di caccia che egli si appresta a fare con un tal Broccoli, che vive in campagna, e che a detta di Brugnell si dedicherebbe alla caccia per consolarsi dei tradimenti della moglie, dei quali non ha prove. Mentre poi Brugnell si allontana per ricevere un armaiolo che gli ha riparato dei fucili, Lisa torna a rifiutare le *avances* di Martingalla, almeno finché il marito le resterà fedele; Martingalla avanza allora dei dubbi circa la veridicità delle battute di caccia di Brugnell; poi va a casa per non assistere al litigio tra

41. I due esemplari sono conservati presso la biblioteca Famiglia Meneghina, con segnatura rispettivamente "T. 83; M-I-112" (dattiloscritto, 1941) e "T. 63; M-I-168" (manoscritto, s.d.). Anche qui tuttavia mi attengo al testo pubblicato in *Il teatro di Ferravilla*, a c. di A. Bertolucci, cit., pp. 189-236, in questo caso unico testo pubblicato pervenuto.

i due coniugi. Al proprio ritorno (scena III), Brugnell è costretto a improvvisare una traballante giustificazione che però convince Lisa. Rientra Martingalla (scena IV), che ha dimenticato il cappello, e Brugnell lo accusa di aver messo la pulce nell'orecchio della moglie; Martingalla sostiene la versione opposta, di averlo difeso mentre la moglie lo accusava. Usciti dalla stanza i due coniugi, Martingalla resta solo nella stanza fino all'arrivo di Carlinett (scena V), nipote di Brugnell, venuto a chiedere allo zio un prestito di 500 franchi; il giovane racconta di aver spese per via di una ragazza che qualifica come «onesta» perché ha, oltre lui, un solo altro amante, uno che va in campagna il giovedì e la domenica. Manda poi attraverso la serva Brigida (scena VI) un telegramma all'amata per un appuntamento: nell'occasione sentiamo che la ragazza è quell'Amelia Stocchi già nominata alla scena I. Al rientro in salotto (scena VII), anche il scior Brugnell, che sostiene di mandare un telegramma a questo Broccoli per avvertirlo del suo arrivo, leggendo ad alta voce ci informa che destinataria del biglietto è in realtà Teresa, moglie di Broccoli; che Brugnell si firma Zizi; e che il biglietto è indirizzato allo stesso indirizzo di quello di Carlinett; il giovane poi, in questa stessa scena, riesce con uno stratagemma a spillargli i cinquecento franchi e va via, non prima di aver notato – particolare importante – che lui e lo zio portano pantaloni uguali. Rientra anche Lisa (scena VIII), tutto è pronto per la partenza di Brugnell, ma Brigida viene ad avvertire di una visita improvvisa; Brugnell sceglie di non ricevere l'ospite e parte per la caccia; anche Martingalla, dopo un nuovo rifiuto di Lisa, va via. Lisa (scena IX) riceve l'ospite, che si rivela

essere Broccoli, venuto a confidarsi col suo caro amico Brugnell dopo aver scoperto dell'appuntamento della propria moglie con un certo Zizi; alla richiesta di Lisa a proposito della caccia, Broccoli risponde di non aver mai cacciato. Infuriata, Lisa decide di vendicarsi e manda un biglietto a Martingalla, decidendo di assentarsi con la scusa di andar a trovar una zia ma in realtà evidentemente cedendo alle profferte del dottore.

Atto secondo. Il secondo atto si svolge nell'appartamento affittato da Martingalla. All'aprirsi del sipario vediamo Rachele la governante abbandonarsi a un monologo sul proprio passato di nobildonna, mentre rigoverna e si augura che il luogo trovi il gradimento di Martingalla. Bussa invece Brugnell, che ha atteso la signora Broccoli nell'appartamento di fronte. Rachele lo informa che la signora Broccoli, avendo ricevuto tardi il suo biglietto, aveva preso un altro impegno, e pregava il suo Zizi di aspettarla in casa. Brugnell loda il buon gusto di Amelia Stocchi, convinto che l'appartamento fosse ancora di lei, ma Rachele lo informa che dopo lo sfratto della Stocchi l'appartamento è stato preso da un dottore che ci voleva portare la moglie di un amico. Si sentono arrivare Martingalla e Lisa; non volendo farli incontrare per prudenza, Rachele impedisce a Brugnell di uscire sul pianerottolo e lo nasconde in un armadio. Entrano dunque Martingalla e Lisa (scena II); Rachele sostiene di aver fatto nascondere nell'armadio un proprio parente, chiamato per aiutarla a pulire l'appartamento, e prega i due amanti di andare in cucina per farlo uscire non visti. Brugnell (scena III) esce dall'armadio e va via. Rachele (scena IV) fa rientrare Martingalla e Lisa e, a

sua volta, va via. Martingalla chiede a Lisa di poterla baciare e lei si mostra riottosa. Martingalla le ricorda la lettera che lei gli aveva inviato un'ora prima. Poi la invita a sedere a tavola. Piuttosto che mangiare, Lisa preferisce bere qualcosa, e Martingalla dice di aver ordinato dello champagne. Chiama Rachele (scena V) chiedendole dov'è lo champagne, ma la signora dice di non aver ricevuto nulla. Ipotizzando un errore, Martingalla va a prendere lo champagne da casa propria, pregando Rachele di tener compagnia a Lisa. Tra le confidenze che Rachele fa alla donna, ricorda di esser stata colta in flagrante tradimento dal marito che ha finto di andar a caccia, sostenendo che se un marito vuole tradire la moglie inventa altre scuse, ma se dice di andar a caccia è perché sospetta della moglie, e intende rientrare all'improvviso e coglierla sul fatto. Rientra Martingalla con lo champagne (scena VI), ma Lisa, terrorizzata dall'eventualità di un ritorno del marito, vuole tornar a casa. Cacciata Rachele, Martingalla chiude a chiave per non far andar via Lisa. Nella prospettiva di passare la notte senza far l'amore, Martingalla e Lisa si sistemano: lui su una poltrona e lei nell'altra stanza sul divano con una coperta. Bussa frattanto Rachele (scena VII), chiedendo l'aiuto del dottore per una persona che lei presenta come nipote del dirimpettaio, ma Martingalla la caccia senza aprirle la porta. Si presenta allora direttamente il dirimpettaio, che naturalmente è Brugnell (scena VIII); i due si riconoscono, Martingalla chiude a chiave Lisa nell'altra stanza, sostenendo che ci sia uno spazzacamino al lavoro; Brugnell prega Martingalla di venire a dar assistenza alla signora Broccoli, che sta male, poi va da Rachele per mandarla dal farmacista.

Martingalla (scena IX) ne approfitta per liberare Lisa, dicendole che deve allontanarsi e intimandole di non muoversi e di non aprire la porta a nessuno, ma senza accennare alla presenza del marito; poi va nell'appartamento di fronte lasciando la porta aperta. Rientra Brugnell con del citrato di magnesio (scena X), vede la propria moglie avvolta nella coperta e, senza riconoscerla, le chiede di Martingalla; questi nel frattempo rientra, annuncia che la signora Broccoli sta bene, e Brugnell torna nell'altro appartamento. Rimasti soli, Lisa e Martingalla discutono: lei vorrebbe tornare a casa, nel timore di esser vista dal marito; lui invece, proprio perché lei non sia vista dal marito, consiglia di rimaner chiusi dentro. Risolti per quest'ultima soluzione, i due si apprestano a passare la notte in camere separate: Lisa va nell'altra stanza e Martingalla spegne la luce. Entra però (scena XI) Carlinett, convinto di trovar nell'appartamento Amelia: si corica accanto a Martingalla; poi, accortosi di aver un uomo accanto, si nasconde nell'armadio. Anche Martingalla si è accorto di aver avuto un uomo accanto: in mutande si alza dal letto, accende la luce e chiama Lisa (scena XII), la quale non crede alla storia dell'uomo nella stanza. Arriva nel frattempo il delegato Brenta (scena XIII), venuto a cercare la signora Teresa Broccoli con l'amante. Martingalla, dopo aver convinto il delegato della propria identità ed essersi fatto passare per il legittimo marito di Lisa, indirizza il delegato all'appartamento giusto, dove Teresa è con Brugnell. Lisa e Martingalla, rimasti soli, tornano a prepararsi per la notte in camere separate: mentre Martingalla è nell'altra stanza a portare un cuscino a Lisa, entra dalla finestra Brugnell (scena XIV), fuggito in mutande dall'altro

appartamento: trova i pantaloni di Martingalla e li indossa. Esce Carlinett dall'armadio, e incontra lo zio. Dopo che Brugnell è andato via, entrano degli agenti di pubblica sicurezza, e arrestano Martingalla, convinti che sia lui l'uomo sfuggito loro in mutande poco prima dall'appartamento accanto. La scena si chiude con il rientro di Lisa, e il riconoscimento tra lei e Carlinett.

Atto terzo. Nel terzo atto siamo di nuovo in casa Brugnell, il mattino dopo. Martingalla si presenta da Lisa, appena ritiratasi. Lei ha passato la notte su una vettura, aspettando poi di potersi ripresentare in casa fingendo di tornare dalla campagna; lui, in questura, non è riuscito a convincere il delegato della propria identità. I due si accorgono anche che la lettera compromettente di Lisa è rimasta nei calzoni di Martingalla rubati da Brugnell. Andato via Martingalla, rientra Brugnell (scena II), il quale racconta di essere andato a caccia. Lisa nota i calzoni non suoi, ed egli le racconta di esserseli fatti prestare da Broccoli. In un momento di assenza della moglie Brugnell cerca nei pantaloni il conto del pollaio da cui ha comprato la selvaggina portata a casa come trofeo di caccia, e invece trova la lettera di Lisa per Martingalla. Riconosciuta la grafia della moglie ma non il contenuto del biglietto, lo sposta di tasca. Rientrata, la moglie lo accusa di non esser mai andato da Broccoli il pomeriggio precedente e che Broccoli sostiene di non essere mai andato a caccia. Brugnell inventa per giustificarsi un antico incidente di caccia di Broccoli che gli procura grandi amnesie, ma (scena III) viene annunciata una nuova visita di Broccoli. Brugnell gli chiede di reggergli il gioco, ma Broccoli non capisce e provoca l'uscita sdegnata di Lisa. Rimasti soli i due (scena IV)

Brugnell si cambia i calzoni e rimprovera Broccoli della visita inopportuna. Broccoli rivela di aver dato appuntamento in casa di Brugnell al delegato Brenta, che ha scoperto in flagrante adulterio la moglie di Broccoli la notte precedente e ha identificato l'amante in un certo Martingalla, che Brugnell nega di conoscere. Nella scena successiva si presenta in casa Brugnell anche Martingalla, e Brugnell lo presenta come il proprio camiciaio. Allontanato Broccoli, Martingalla pretende indietro i propri calzoni e rinfaccia a Brugnell di averlo messo nei guai. Entra in scena anche Lisa (scena VI), e chiede come mai il marito restituisca a Martingalla i calzoni che diceva di aver avuto da Broccoli. Sopraggiunge anche Carlinett, (scena VII) e per comprare il suo silenzio sulla notte precedente ciascuno dei due coniugi Brugnell gli promette cinquecento franchi. Arriva infine il delegato Brenta (scena VIII), portando i pantaloni di Brugnell, rimasti nell'appartamento. Brenta, naturalmente, è convinto che Lisa sia la moglie di Martingalla. Richiamato Broccoli (scena IX), alla presenza di questi il delegato ricapitola i suoi movimenti della notte precedente e scagiona Martingalla, al quale i calzoni di Brugnell non vanno bene. Carlinett, rientrato nella stanza (scena X), reclama la proprietà dei pantaloni, uguali a quelli da lui indossati il giorno prima. Alla richiesta del delegato, egli non nega di esser andato nella casa incriminata la sera precedente, dichiara anzi di esser andato a trovare «la donna del [suo] cuore». Nella convinzione che si tratti di Teresa, Broccoli va a fare la denuncia per ottenere la separazione, e il delegato Brenta chiude il caso e se ne va. A Brugnell cade di tasca la lettera di Lisa, e la legge scambiandola per una

vecchia lettera d'amore a lui indirizzata tanti anni prima per rendergli noto il consenso del padre di lei alle loro nozze.

Si tratta, contrariamente al testo analizzato in precedenza, di una trama lunga, congegnata, ricca di entrate e uscite di scena, azioni che si svolgono fuori scena, raccontate in analessi e prolessi. I punti principali in cui l'intreccio si distacca dalla fabula sono due:

– nella scena I dell'atto III, nel momento in cui Lisa e Martingalla si raccontano l'un l'altra la notte precedente;

– nelle ultime scene della commedia (diciamo dalla IX dell'atto terzo in poi), in cui, come avviene in un giallo – in fin dei conti la trama ruota intorno a un'indagine – i personaggi si raccolgono intorno all'investigatore e questi racconta, appunto in un'analessi, come si sono svolti i fatti.

In entrambi i casi l'analessi è affidata a narratori secondari, che potrebbero fungere da filtro diegetico, rompendo con un intermezzo epico la *mimesis* della rappresentazione – e che ricordano il Messaggero della tradizione classica, il personaggio che viene a riferire in scena quanto accaduto fuori scena. In parte, naturalmente, ciò avviene; ma la fitta presenza di dialoghi e le narrazioni in prima persona (continua quindi, secondo la terminologia di Cesare Segre, l'«io»

a essere sovraordinato rispetto all'«egli»⁴²) impediscono la rottura dell'illusione scenica.

III.2.2. Spazio e tempo

L'ambientazione non è unitaria, ma, secondo uno schema frequente nel teatro borghese, articolata in due spazi diversi: uno per il primo e terzo atto, e un altro per il secondo.

Si potrebbe dire che questa articolazione segue una struttura circolare: l'azione muove da un punto, il salotto di casa Brugnell, se ne allontana fino a un punto diametralmente opposto, l'appartamento di Martingalla, per poi tornare nel luogo da cui era partita.

I due spazi sono, notiamo in primo luogo, due interni privati. È stato notato che il teatro moderno privilegia questo tipo di spazio, rispetto al teatro tradizionale, per il quale è importante il luogo pubblico in quanto spazio sociale – si pensi alla tipica piazza del teatro classico.

42. Per Segre, *Teatro e romanzo. Due forme di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, le forme narrative del teatro e del romanzo si distinguono per la diversa gerarchia attribuita alle istanze comunicative mimetiche e diegetiche: il prevalere delle prime, caratterizzate dalla prima persona, l'«io», è proprio del teatro; il prevalere delle seconde, caratterizzate dalla terza persona, l'«egli», del romanzo.

Il salotto di casa Brugnell non presenta aspetti particolari sul piano della macchina scenica. Si tratta, praticamente, di un ambiente già ampiamente cristallizzato nel repertorio figurale del teatro borghese: la sua descrizione in didascalia è pertanto molto semplice, risolta con un molto eloquente «ecc».

La *garçonnière* di Martingalla, viceversa, è una struttura complicatissima: prevede movimenti dei personaggi dalla comune⁴³, dalla finestra, dalla porta dell'altra stanza e perfino nell'armadio, e pertanto è descritta in didascalia con una certa dovizia di particolari.

III.2.3. Personaggi

Il classico triangolo amoroso marito-moglie-amante domina lo schema attanziale. L'amante, Martingalla, in realtà è tale solo in potenza, visto che non riesce a soddisfare le sue mire su Lisa. Lo schema è replicato in un secondo triangolo: quello tra Broccoli, sua moglie Teresa e il fantomatico Zizi; e addirittura in un terzo, tra Carlinett, Amelia e il vecchio amante di lei, convenzionalmente chiamato «il gabbiano».

Del primo triangolo i personaggi sono tutti presenti in scena. Del secondo solo due; Teresa infatti non si vede mai. Del terzo uno solo: non appaiono né

43. Riporto dal Dizionario Italiano De Mauro, versione 1.0.3.5. (2000), s.v. ¹*comune*, nel signif. 8: «s.f. TS teatr. in una scena d'interno, porta, gener. posta al centro della scena, che si presume aprirsi su un altro locale, spec. l'atrio o l'ingresso».

Amelia né «il gabbiano». Questa assenza non è solo strumentale: i personaggi che non appaiono, infatti, non sono nemmeno attanti dal punto di vista di un'organizzazione dell'azione.

III.2.4. Punti di vista

È interessante il meccanismo grazie al quale il testo costruisce una sorta di punto di vista onnisciente, per il pubblico, rispetto ai punti di vista limitati dei personaggi: definiti i tre triangoli di cui si è parlato, la trama della commedia si può descrivere come una serie di agnizioni, reali o presunte, realizzate o mancate: Broccoli non sa (ma noi pubblico sappiamo) che Zizi e Brugnell sono la stessa persona; Brugnell sa che Martingalla è nell'appartamento con una donna sposata, e parla pure con lei, ma non riconosce in lei la propria moglie (che invece il pubblico ha visto); quando Carlinett si convince che Broccoli è «il gabbiano», anche Broccoli si convince che Carlinett è Zizi (ma noi sappiamo che le due identificazioni sono sbagliate, perché Carlinett è amante di Amelia, non di Teresa).⁴⁴

44. Su un'applicazione al testo teatrale di quella caratteristica che la narratologia chiama focalizzazione, si può vedere Julia Przibos, *L'entreprise mélodramatique* (1987), che parla di «superiorità informazionale del pubblico» (citato da L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 43). La studiosa, tuttavia, si riferisce non soltanto alla superiorità informazionale che deriva dalla differente

III.2.5. Genere

Pochade. Se la Compagnia del Teatro Milanese di Righetti aveva tra gli obiettivi programmatici anche quello di ispirarsi a, e perfino superare la *pièce bien faite*, dopo l'allontanamento del fondatore Ferravilla si cimenta anche in questo genere.

Non si tratta di una scelta da poco: una commedia lunga, in tre atti, presuppone di essere messa in scena da sola, mentre in genere gli atti unici venivano rappresentati a gruppi di tre o quattro per serata. Questo vuol dire che, presentando *La caccia*, Ferravilla accettava la sfida di soddisfare il pubblico con un solo testo, senza neanche portare in scena una delle sue celebri macchiette.

L'intreccio, proprio per la sua complessità, rende il testo molto equilibrato: la presenza in scena del protagonista non sovrasta quella degli altri personaggi. Ora, se la farsa procede per accumulo di dettagli su una trama esile, la commedia «ben congegnata» procede al contrario sull'essenzialità di una trama ben oliata, in cui ogni singola *gag* è perfettamente funzionale all'intreccio.

focalizzazione della storia, per cui noi pubblico procediamo solidali con l'uno e non con l'altro dei personaggi, ma anche delle informazioni che noi raccogliamo perché suggerite da altri codici spettacolari come la musica, o che siamo in grado di anticipare perché conosciamo la struttura istituzionale del genere a cui il testo appartiene.

A proposito del confronto tra i due filoni, non possiamo far a meno di notare che anche la *pochade* è, per altre strade, un genere derivato dall'antico *vaudeville*, proprio come quel *vaudeville* in senso largo, farsesco, che andava diffondendosi nell'Ottocento e che fa da riferimento per *La class di asen*.⁴⁵

III.2.6. Temi

1. La garbata satira dell'ipocrisia borghese insita nel genere della *pochade* porta Ferravilla a esplorare un motivo al quale il teatro contemporaneo ha, giusto nello stesso anno, dato un nome ben preciso: bunburismo.

ALGERNON (...) What you really are is a Bunburyist. I was quite right in saying you were a Bunburyist. You are one of the most advanced Bunburyists I know.

JACK What on earth do you mean?

ALGERNON You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. Bunbury is perfectly

45. La questione dei generi teatrali e della loro genealogia e classificazione è intricata e complessa. Per quel che interessa questa trattazione, un'introduzione sintetica si può trovare in Annamaria Martinolli, *Farsa, vaudeville e pochade: tre generi teatrali a confronto*, su «Fucine Mute» n.143/16 maggio 2011. Cfr. anche *supra*, III.1.5.

invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health, for instance, I wouldn't be able to dine with you at Willis's tonight, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a week.

(...)

JACK I'm not a Bunburyist at all. If Gwendolen accepts me, I am going to kill my brother, indeed I think I'll kill him in any case. Cecily is a little too much interested in him. It is rather a bore. So I am going to get rid of Ernest. And I strongly advise you to do the same with Mr ... with your invalid friend who has the absurd name.

ALGERNON Nothing will induce me to part with Bunbury, and if you ever get married, which seems to me extremely problematic, you will be very glad to know Bunbury. A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it.

JACK That is nonsense. If I marry a charming girl like Gwendolen, and she is the only girl I ever saw in my life that I would marry, I certainly won't want to know Bunbury.

ALGERNON Then your wife will. You don't seem to realise, that in married life three is company and two is none.

JACK (*Sententiously.*) That, my dear young friend, is the theory that the corrupt French Drama has been propounding for the last fifty years.

ALGERNON Yes; and that the happy English home has proved in half the time.⁴⁶

46. O. Wilde, *The importance of being Earnest* (1895), atto I (il testo non è diviso in scene).

Notiamo il riferimento al teatro francese: i due amici parlano evidentemente della *pochade*.

Certo, contrariamente a Bunbury, Broccoli nella commedia esiste davvero. Quello che c'è di puramente inventato è la circostanza delle battute di caccia con lui: reale o immaginario l'amico, egli è usato come scusa per immaginari impegni che si risolvono in reali tradimenti.

D'altra parte, come finisce la commedia? Si ricompone in qualche modo la crisi generata dalla consapevolezza del tradimento? Neanche per sogno. Si è almeno creato un equilibrio nella reciprocità dell'adulterio, oppure magari nel formalizzarsi di ruoli sociali che, pur ai margini del costume, siano comunque dalla società comprensibili? Meno che mai, almeno dal punto di vista di Lisa; per i due uomini (parlo naturalmente del 'triangolo' principale) la questione è davvero ricomposta, dal momento che, per loro, la dimensione del tradimento è quella naturale, nella quale, evitato lo scandalo, non trovano nessun motivo di disagio.

2. Come la moglie di Sganarello ne *Il medico per forza*, Lisa è protagonista di quello che Roussin classificherebbe senz'altro come farsa, ossia come componimento dominato dall'ingiustizia.⁴⁷ Il gioco degli equivoci non nasconde

Cito dalle pp. 671 sgg di *The collected works of Oscar Wilde*, vol. IV, Ware (UK), Wordsworth Editions, 2007).

47. André Roussin, *Farce et vaudeville*, «Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault», n.

la drammaticità di fondo della trama: non solo la protagonista subisce il tradimento del marito, ma anche l'alternativa sentimentale che ella si procura è costituita da un amante che, almeno a quanto dichiara, non esiterebbe a ricorrere alla violenza per possederla:

MARTINGALLA (chiude a chiave, cricca) Vœuri sperà che la farà minga sul seri?!

LISA Alter che sul seri!... Ch'el derva che vo via!

MARTINGALLA No, de chi l'andarà minga via!...

LISA Anca la violenza!?

MARTINGALLA Anca quella se occôr!⁴⁸

Era già Gramsci, nel 1917, a mettere in relazione il genere della *pochade* con il dramma sociale sulla condizione femminile; a proposito della tiepida accoglienza del pubblico verso *Casa dei bambola* di Ibsen, affermava sconsolato:

L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa cocotte. La *pochade* è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda: il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. (...) La donna dei nostri paesi, la donna che ha una storia, la donna della famiglia borghese, rimane

32/dicembre 1960, pp. 69-72, ma si veda anche Martinolli, cit.

48. Atto II, scena VI.

come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria.⁴⁹

E questa donna descritta da Gramsci, sottomessa anche quando prova a ribellarsi mi sembra perfettamente rappresentata da Lisa.

La recensione di Gramsci è del 1917, ma l'opera di Ibsen è del 1879; non si vuole, tuttavia, ipotizzare una filiazione diretta de *La caccia da Casa di bambola*. Semplicemente, sottolineare come l'opera intervenga con pertinenza nel dibattito culturale che animava il teatro europeo dell'epoca.

3. Italo Calvino si divertirebbe a definire 'geometrica' una commedia del genere. E non solo per i tre triangoli che informano lo schema dei personaggi: seguendo uno schema in fondo tipico del teatro moderno, da un certo punto in poi, la trama gira intorno ai passaggi di mano di un oggetto, uno «strumento magico» come quello individuato da Propp per la fiaba, che «innesca col suo apparire l'esplosione emotiva ingiustificata dell'intera collettività: gelosie, rancori, rivalità».

49. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 45. Corsivi nel testo.

La frase citata è usata da Paolo Albonetti in riferimento a una famosa messa in scena del *Ventaglio* di Calo Goldoni ad opera di Luigi Squarzina.⁵⁰ Ma il ventaglio di Candida, o il fazzoletto di Desdemona, subiscono qui un grottesco abbassamento reincarnandosi nei calzoni del scior Brugnell. Non è, d'altra parte, l'abbassamento uno dei meccanismi del comico?

Aggiungeremo, anzi, che l'elemento è moltiplicato: ci sono infatti non solo i calzoni di Brugnell, ma anche quelli uguali di Carlinett, che inevitabilmente con i primi vengono confusi. E poi ci sono i calzoni di Martingalla, di cui Brugnell si appropria, e naturalmente di fronte alla moglie li attribuisce a Broccoli: da un certo punto in poi il testo può essere letto come una commedia degli equivoci tra paia di calzoni.

50. Paolo Albonetti, recensione a Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, con introduzione di F. Livi, Venezia, Marsilio, 2002, pubblicata sul sito «Drammaturgia», www.drammaturgia.it. L'allestimento di Squarzina a cui ci si riferisce è quello di Verona, Compagnia goldoniana del bicentenario di Carlo Goldoni, 1993. Si ricorda che il regista aveva già espresso le sue idee sull'interpretazione della commedia in *L'Eros e lo stupore: Éventail, ventaglio, Ventaglio*, in Aa.Vv., *L'interpretazione goldoniana – critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 242-63.

4. Si tratta, notiamo, di un comico eminentemente di situazione, laddove *La class di asen* è caratterizzata dal comico di parola.⁵¹ La questione sarà affrontata più diffusamente *infra*, V.3.4.

III.2.7. Fortuna

1. Se *La class di asen* presenta significative analogie con *Pensaci, Giacomino!*, non possiamo non notare che ancor più cogenti sono le somiglianze tra *La caccia del scior Brugnell* e un altro capolavoro pirandelliano: *Il berretto a sonagli* – commedia del 1918, volta in italiano da un'originaria versione in dialetto, *'A birritta cu'i ciancianeddi* (1916), e che la critica riconosce come derivazione di due delle novelle dell'autore agrigentino: *La verità* e *Certi obblighi*. Ancora una volta notiamo come le analogie che si riscontrano con l'opera ferravilliana sono, nel testo teatrale, innovazioni originali rispetto alle fonti narrative.

Il fatto che in entrambe le opere la trama ruoti intorno al coniuge tradito che cerca di creare lo scandalo con la denuncia al delegato, in un ambiente che sa e preferirebbe mettere a tacere la questione è invece comune anche a *La verità* – novella comunque posteriore al testo di Ferravilla di più di quindici anni (1912).

Si tratta di tre fortissime somiglianze:

51. Il riferimento è ovviamente alla distinzione operata da Henri Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico* (1900).

- L'ingresso, a metà del primo atto, di un giovane parente scavezzacollo venuto a chiedere dei soldi per pagarsi gli stravizi: nell'opera pirandelliana si tratta di Fifi, fratello della donna; in quella ferravilliana di Carlinett, nipote dell'uomo. In entrambi i casi, per tutto il primo atto, la scena in cui questo personaggio giovane è presente sembra una gag non funzionale alla trama, ed è solo quando il personaggio torna in scena sotto finale che si rivela la sua importanza nel meccanismo della vicenda.
- Un'importantissima battuta: quella conclusiva dell'opera pirandelliana, «È pazza! È pazza!» (pronunciata da Ciampa, il marito cornuto), che in Ferravilla conclude l'atto I: «L'è matta! L'è matta!» (pronunciata da Broccoli, anch'egli marito cornuto).
- L'assenza dalla scena del vertice del triangolo amoroso rappresentato dal personaggio non attante (il cavalier Fiorica in Pirandello). Si noti anche che, nella originaria versione dialettale, più ampia di quella definitiva e oggi in parte perduta, è noto che il personaggio centrale fosse quello femminile, Beatrice, e solo a causa dei tagli effettuati da Angelo Musco nella sua messa in scena il testo ha avuto come personaggio centrale quello di Ciampa.⁵² Anche Ferravilla, in questo testo, non concentra la

52. Ne parla ad esempio Roberto Alonge nell'*Introduzione* a Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli, La giara, Il piacere dell'onestà*, a c. di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1992, pp. VII-XXXIII.

sua attenzione sul protagonista (che peraltro lui stesso avrebbe interpretato) ma dà un peso rilevante al personaggio femminile.

2. Contrariamente a *La class di asen*, *La caccia del scior Brugnell* non ha riscosso grandissimo successo. I commentatori di Ferravilla si può dire non la citino per niente, mentre ancora nel 1961 Bertolucci, curando la raccolta del teatro di Ferravilla, commenta senza grande entusiasmo:

Vi sono anche puntate nel mondo borghese (e nella psicologia) in due vere e proprie commedie, *Pomarella e Pertevani* e *La Caccia del Scior Brugnell*: a personaggi più complessi corrispondono trame più complesse ed elaborate, non sappiamo se, artisticamente, più felici. S'immagina che il grande comico abbia voluto con esse saggiare e dimostrare la sua forza: e un po', come sempre capita a un certo momento ai grandi comici, ci è rimasto dentro. O meglio, è stato lì lì. Oppure si è salvato con mezzi propri, con i suoi soliti mezzi non fallibili, con la sua straordinaria *vis comica*.⁵³

Non sono del tutto d'accordo: trovo anzi che la psicologia, nell'opera ferravilliana, emerga assai più nei personaggi farseschi che non nelle «puntate nel mondo borghese» – e che questi, invece (vale anche per quelli di *Pomarella e Pertevani*, ma ancor di più per questi della *Caccia*), siano in qualche modo personaggi-funzione, che giovano a un intreccio geometrico, ma nei quali prima

53. Attilio Bertolucci, *Prefazione a Il teatro di Ferravilla*, cit., p. X.

di leggere caratteri individuali c'è un bel po' da cercare. Ci sarebbe, poi, da capire in che cosa Ferravilla sia «rimasto dentro», qualcosa da cui salvarsi con la propria *vis comica*: la comicità è, nell'uno e nell'altro dei filoni, l'unica ragion d'essere del lavoro ferravilliano, non un espediente accessorio a cui l'autore si affida per uscire dal fallimento di qualche altra ricerca.

In epoche più recenti, tuttavia, la commedia sembra essere uscita dalla zona d'ombra per assurgere a una certa fortuna tra le compagnie di teatro dialettale in Lombardia, specie filodrammatiche.⁵⁴ L'allestimento più importante dell'epoca successiva a Ferravilla resta quello messo in opera dalla Comica compagnia milanese di Paolo Bonecchi nel 1941. Fra i più recenti, ricordiamo quello della compagnia Teatro della Memoria, Milano, 2007, con Massimo Galimberti nel ruolo di Brugnell e regia di Aleardo Caliarì.

54. Ne riporto qualcuna: Compagnia filodrammatica «La maschera», Abbiategrosso, 1990, regia Marco Bianchi; Compagnia I Teatranti, Cassano Magnago, 2004; Compagnia filodrammatica «Don Giorgio Colombo», Bellusco, 2008, regia Eugenio Colombo e Antonio Manichetti.

IV. Modernità e no

Abbiamo, nei capitoli che precedono, distinto ed esemplificato due filoni nell'opera di Ferravilla allo scopo di collocarli nel contesto storico della drammaturgia dell'epoca. È opinione di chi scrive, infatti, che tali filoni, sebbene con tutte le precisazioni di cui sopra, vadano per certi aspetti studiati separatamente.

Quando si discute della *modernità* di un autore del passato, tale categoria va problematizzata non in rapporto a due polarità, antico vs. moderno, ma almeno a tre: la tradizione antica, il 'moderno' per come allora era concepito, e il 'moderno' per come la nostra prospettiva di posteri conosce gli sviluppi successivi della storia culturale. La principale sistemazione teorica circa la nozione di modernità nella drammaturgia, quella proposta da Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno*, distingue: un teatro tradizionale, borghese; poi un teatro nato dalla crisi di questo teatro tradizionale, che egli non chiama naturalismo ma che di fatto lo è – e infatti i suoi autori di riferimento sono Ibsen, Strindberg, Hauptmann, – e infine un teatro epico come sviluppo più moderno. Benchè ciascuna delle due ultime fasi si contrapponga a quella che la precede, in realtà nasce da istanze che in germe erano già presenti in essa.⁵⁵

55. Ci riferiremo in questo lavoro all'edizione di *Teoria del dramma moderno*, Torino,

Szondi identifica, fra queste fasi, differenze su tre piani:

1. Contenuti
2. Forme
3. Modalità esecutive – a loro volta distinte, queste ultime, secondo:
 - 3.1 recitazione
 - 3.2 messinscena

Prima di cercare su queste tre coordinate la posizione dei due filoni dell'opera di Ferravilla, vale però la pena di sottolineare una cosa. La situazione del teatro italiano, nell'epoca di Ferravilla, non era quella di un circuito culturale d'avanguardia. Il teatro tradizionale, borghese, che in teoria sarebbe da dare per acquisito dai tempi della riforma goldoniana (rispetto della letteralità del testo, pubblico che assiste in silenzio, nel buio, senza prendere parte alla vicenda, individualità psicologica dei personaggi – e si dovrebbe parlare, a livello internazionale, almeno delle operazioni riformatrici *mutatis mutandis* analoghe condotte da Diderot e Lessing), si scontrava in pratica con usanze teatrali che non avevano ancora superato quelle dell'antica commedia dell'arte: ancora nel 1899, Leopoldo Fregoli scrive e mette in scena una commedia, *Le nozze di Pierrot*,¹ la cui scrittura è un canovaccio con maschere, non diverso da come avrebbe potuto scriversi nel Seicento; in Sicilia i primi tentativi di drammaturghi con

Einaudi, 1962.

1. L'episodio è ricordato da Franca Angelini, *Teatro e spettacolo* cit., p. 47

ambizione letteraria convivono con le “vastasate” e con le famiglie di pupari che si azzardano a proporre l’«Opera dei pupi di carne»;² e a Milano, ancora pochi anni prima di Ferravilla, si rappresentavano le *bosinate*. Voglio dire, se già nel riferirci al teatro letterario *mainstream* parliamo di un dialogo tra tre interlocutori, nel teatro dialettale e (prendiamo con le opportune cautele questo termine) popolare dobbiamo tenerne presente almeno un quarto, forse preborghese, l’antica commedia all’improvvisa.

IV.1. L’innovazione nel contenuto

L’esigenza di novità, nel teatro moderno per come descritto da Szondi, nasce dall’alienazione – concetto che la tradizione marxista di questo autore fa risalire all’avvento della società industriale.

Il collegamento tra questa tematica e la sensibilità ferravilliana è stato proposto, per esempio, da B.M. Luzzi:

In quel modo alquanto democratico, quella gente ripeteva da bars, caffè, negozi, passeggi, al lavoratore sgangherato da dodici ore di bestiale fatica, in

2. Si tratta di Gaetano Crimi e dei suoi figli. Si vd. ad es. Bernadette Majorana, *Italia Napoli, parlatrice dell’Opera dei pupi catanese* (pp. 181-207), in Adriana Valerio (a c. di), *Archivio per la storia delle donne*, v. II, Napoli, D’Auria – Fondazione Pasquale Valerio per la storia delle donne, 2005, p. 191; e cfr. anche Cosimo Cucinotta, *Le maschere di don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981, p. 55.

condizioni irrazionali di ambiente, materiale, comando, una verità comica stupefacente: «Che fatica, non aver niente da fare!» E quella noia elegante snobistica o vera, stereotipava sorrisi cavallini fra i barboni lucenti e i baffi impomatati a palo telegrafico. Celebri quelli dei conti N.P.M. in quotidiana esibizione fuori del fatale American bar «sul canton della Passerella» e in domenicale effigie sul Guerrin Meschino: maschere rigide, desolanti, fatica idiota di muscoli e centri nervosi. E Ferravilla: «Speten el dentista.»³

Egli descrive il pubblico di Ferravilla come piccolo-borghese al limite dell'indigenza:

Gente grigia, che aveva lavorato dodici ore (allora comandavano veramente *i padroni*) col petto contro un tavolo, e alzava il capo un momento per non pensare al domani mattina. Gente che spremeva al magrissimo bilancio la liretta per il teatro, più i due soldi per il tram. Umili, pallidi *Travetti*, poveri e decorosi nel «boujours» orlato di spighetta, e nei calzoni cenerini un po' ingialliti dietro. Mogliette esauste con l'abitino rammendato alle ascelle, la vera d'argento dorato e le boccole di *strasse*; contente però del loro uomo quieto e fedele, che avrebbe consumato la vita su una seggiola per arricchire un qualsiasi *pancione*.

Ecco il pubblico del Ferravilla.⁴

3. B.M. Luzzi, *Lui e il suo tempo*, in *Edoardo Ferravilla cit.*, p. 750.

4. Ivi, p. 755. Corsivi nel testo.

Mentre in un intervento intitolato *Città ferravilliana* Raffaele Calzini sembra muovere da un'altra definizione di alienazione, come momento fondante della modernità, quello che la tradizione freudiana collega al dissidio tra civiltà e natura:

Non una città di cartapesta e azzurrognola, come quella che si vedeva dipinta sui fondali e sulle scene del Carcano, del Milanese, del Fossati, ma una città in carne ed ossa, uscita dalle provinciali e patetiche nebbie del primo Ottocento, prossima a divenire elettricamente solare, cementescamente moderna, incautamente presuntuosa e squattrinata. La città era sofferente per questa febbre di crescita e di ibrido aspetto: né troppo nuova né troppo antica: piena di profeti che vaticinavano gli splendori di «un avenir che si aspetta ancor» e di patetici cantastorie che evocavano il passato, si abbarbicavano con nostalgia ai suoi fantasmi, mentre scomparivano reliquie e santi divorati dal piano regolatore, si cancellava l'erba dalle vie e alle piazze ingoiate dalla fognatura, si cacciavano dal centro urbano (parola romana e dannata) nobili cortili e leggiadri giardini.⁵

Ma se non c'è difficoltà nel reperire questo rapporto, tra Ferravilla e il contesto storico-sociale in cui opera, nell'atto creativo – e ciò non porterebbe che alla conclusione, in fondo banale, che Ferravilla è come tutti un figlio del proprio

5. R. Calzini, *Città Ferravilliana* (pp. 14-15), in *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, cit, p. 14.

tempo –, bisogna poi vedere in che modo, concretamente, questa condizionalità entra nel contenuto delle opere ferravilliane.

Dice ancora Raffaele Calzini:

Nessuno di quei personaggi è «eroico»; sono figli crepuscolari di una città che si rinnova spietatamente; sono tutti «ratés», nessuno di loro «fa una bella carriera»; si agitano in sogni di ricchezza, di arte o di amore come in ragnatele invisibili che rallentano i loro gesti e accentuano la loro titubanza comica e la loro balbuzie ridicola.⁶

E ancora, Renato Simoni nota acutamente che Ferravilla

rappresentò e derise la società piccolo-borghese già ammuffita e non ancora putrefatta. La colse e la riprodusse nel suo sforzo inane per intonarsi all'ora che corre, nel suo accostarsi faticoso e ridicolo agli spiriti nuovi che la vita nuova ha elaborato ed è sempre in via di rinnovare. I personaggi ferravilliani sono ritardatari che tentano invano di mettersi alla pari col passo del tempo.

E, detto così, sembrano «vinti» verghiani, e che Ferravilla esplori la società nei suoi diversi strati (non si ferma infatti certo a quello piccolo-borghese) in accordo con una poetica non diversa da quella verista. Ma poi il critico continua:

6. «Città ferravilliana», cit., p.15.

Incapaci di evolversi, imitano [*il soggetto è sempre 'i personaggi'*]; e la loro profonda comicità è tutta racchiusa nel dissidio tra la realtà che essi sono e le apparenze che vogliono o debbono assumere per vanità o per rispetto umano.⁷

E qui, notando che il legame con Pirandello cui si accennava è molto più profondo di quanto non potesse apparire a un primo sguardo (questa frase del critico echeggia, evidentemente, il famoso monologo dei «pupi» di Ciampa, ancora nel I atto del *Berretto a sonagli*⁸), apriamo la grande questione dei personaggi. La affrontiamo solo dal punto di vista della innovazione che alcuni aspetti del personaggio rappresentano per la modernità letteraria; di altri aspetti abbiamo già parlato nel cap. II.

La modernità letteraria abbandona l'eroe («non sono eroi», abbiamo appena letto da Calzini) per dedicarsi a personaggi che non sono «simpatici» (il termine, di Szondi, va inteso in senso etimologico – cioè non prevedono un'immediata immedesimazione, non dobbiamo «soffrire con loro»). Ora, per la commedia è quasi d'obbligo, in tutte le epoche, che non si crei immedesimazione col personaggio, per il semplice motivo che l'immedesimazione impedisce l'effetto

7. R. Simoni, *Il grande artista e le sue creazioni*, in *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, cit., p. 11.

8. «Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede d'essere, quanto per la parte che deve rappresentar fuori», atto I, sc. IV.

comico. Non è fuori luogo, però, attribuire all'opera di Ferravilla un carattere particolare sotto questo aspetto: nel capitolo su Ferravilla del suo «Il teatro milanese. Note e ricordi», Cervieri insiste sul fatto che Ferravilla pratici un teatro *sui generis*, che solo superficialmente può essere identificato come teatro milanese, ma che in realtà è solo per accidente milanese, è qualcosa che con l'essere milanese non ha nulla a che vedere. E mentre il lettore prosegue nella lettura chiedendosi in che senso di preciso il critico non collochi Ferravilla nel teatro milanese, egli scopre le sue carte nell'ultima mezza pagina del capitolo:

Ferravilla invece viene dai più proclamato il campione puro del teatro milanese! Quasi che non si avvertisse senza eccessivo sforzo che «Tecoppa» sa troppo di cialtroneria imbrogliona per rappresentare l'anima meneghina; così come, per contro, il «Maestrin sentimental» è troppo delicato per essere un tipo milanese, sia pure del bel tempo andato, allorquando era permesso essere un po' malati di romanticherie.

Né – prendendo il «milanesismo» come pietra basilare voglio io salire in cattedra per dar giudizi su i «Massinelli», su i «Panera», su i «Pistagna», e sul... toscano «Gigione».⁹

Insomma, il problema era che i personaggi di Ferravilla sono dei modelli troppo negativi perché il critico milanese potesse riconoscervisi. Non si tratta

9. A.M. Cervieri, cit., p. 21-22.

di un giudizio isolato: passando dal piano geografico (vorremmo dire antropologico culturale) a quello morale, come nel già citato Luzzi, il risultato è sempre un disconoscimento:

Veramente Ferravilla ignorò l'uomo? Crediamo di sì. Lo ignorò, come ignora il poema chi ne ha ripudiata una sola pagina. Ed egli non osò mai, né in estensione né in profondità, l'indagine completa del miracolo umanità. Mai attinse al patrimonio universale, solitamente inesauribile per i grandi della scena. Bandì la passione, sfuggì il dolore, dimenticò la bontà, respinse il coraggio. Ma rovigliò delicatamente con mano maestra, singhiozzò, con impassibilità di anatomista, realizzò secondo un bozzetto suo, i più celati capillari farabuttismi della psiche, gettando via il resto senza guardarlo.¹⁰

Ora, non vorremmo però incorrere nella critica che Karl Popper mosse a Sigmund Freud, di aver creato una teoria talmente potente da non poter essere confutata perché ogni possibile confutazione rafforza la teoria stessa che trae conferma dall'essere rifiutata. Il nostro usare questi disconoscimenti di Ferravilla per dimostrarne la modernità attraverso il rifiuto dell'immedesimazione, necessariamente espresso in forma sintetica, vuole invece basarsi su un criterio sperimentale: non è affatto vero che Ferravilla «bandì la passione, sfuggì il dolore, dimenticò la bontà, respinse il coraggio»;

10. B.M. Luzzi, cit., p. 763.

basta rileggere il suo repertorio per rendersene conto. Semmai, si può dire che queste passioni difettino (e neanche sempre) nell'eroe, nel protagonista della commedia, non che siano dimensioni estranee alle opere nella loro interezza. Anzi, mi pare che Ferravilla abbia rappresentato, nei suoi esiti migliori, proprio la aspirazione di questi personaggi alla passione, alla bontà, al coraggio, aspirazione per lo più frustrata: come inetti sveviani,¹¹ questi personaggi si ritrovano incapaci degli alti sentimenti in cui pure vorrebbero riconoscersi, «era il goffo timore dei propri difetti che li rivelava.»¹²

D'altra parte, Ferravilla è autore comico, e il comico, come già avvertiva Bergson, è genere per sua natura incline a una certa dose di cinismo: «il comico esige (...), per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che assomigli a un'anestesia momentanea del cuore. Si rivolge alla pura intelligenza».¹³

Mancano la bontà e il coraggio, in questo processo? No, anzi: i difetti emergono a maggior ragione in un confronto ingeneroso con la personalità impeccabile di altri personaggi, rivali in amore, figure d'autorità paterna: penso al marchese Santa Chiara e al notaio Sangiorgio, rispetto a Pedrin, che cerca di

11. Sul rapporto tra Svevo e Ferravilla, alcune considerazioni di Virgilio Giotti si trovano nel libro-intervista *Il poeta innamorato*, a c. di Pier Antonio Quarantotti Gambini, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984. Vd. Appendice, 10.

12. Ancora da Simoni, *Il grande artista* cit., p. 11.

13. Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), Milano, SE, 2002, p. 19.

contender loro l'amore di una ballerina (Giulietta!) in *El sur Pedrin in quarella*. Un nobile un borghese e una maschera contrapposti: personaggi perfetti (perlomeno il marchese), ma siamo in un universo da commedia dell'arte.

Il personaggio del teatro naturalista, frequentemente, viene dagli strati più bassi della società. Non mancano, ovviamente, anche nel teatro (e in generale nella letteratura) precedenti i personaggi umili; Auerbach ha però spiegato la loro presenza in termini di «realismo estetico», perché per poter parlare di realismo in senso moderno sono necessari

da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana e il fatto che più estesi ceti sociali e socialmente inferiori siano assurti a oggetti d'una raffigurazione problematico-esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimento a sfondo storico.¹⁴

E ancora: «Per la letteratura realistica antica, la società non esiste come problema storico, ma tutt'al più come problema moralistico, e inoltre il moralismo si rivolge più all'individuo che alla società.»¹⁵

Possiamo allora dire che per il «moderno» Ferravilla il problema sociale si configuri come «problema storico», o per lo meno che il moralismo a esso

14. *Mimesis*, p. 520 dell'edizione Torino, Einaudi, 1956.

15. Ivi, p. 38.

sotteso abbia una dimensione più sociale che individuale? Che nella sua riflessione personale lo sia, mi pare fuor di dubbio – e basterebbero a convincerci le pagine delle sue memorie in cui egli racconta della morte di Emma Ivon, con il contrappunto drammaticamente satirico dell'impresario Della Seta che, dopo aver visto sfumare le possibilità di guadagno rappresentate dall'attrice (Emma Ivon era un'attrice di grandissimo successo), minaccia romanticamente il suicidio perché nella circostanza la compagnia ha dovuto fermare la rappresentazioni per due giorni.¹⁶ Ferravilla negherebbe che questo racconto descriva la sussunzione dell'uomo alla funzione produttiva, ma per noi questa lettura è innegabilmente sostenuta dal testo. Ma, appunto, si tratta di una scrittura memoriale, e il resoconto potrebbe essere influenzato dalla mano di Arrighi: e nella sua opera drammaturgica?

Dopo aver letto *La class de asen*, mi sembra evidente che la dimensione storico-sociale non è affatto estranea al teatro di Ferravilla. Direi, anzi, che le opere nelle quali questa dimensione emerge maggiormente sono quelle più decisamente farsesche. È una tesi paradossale, perché il filone più borghese è naturalmente più legato al proprio tempo, dal momento che la vita della borghesia, quanto a costumi e abitudini, è molto più transeunte, più soggetta a cambiamenti, di quella delle classi umili, specialmente nelle caratterizzazioni caricaturali: oggi ci sarebbe molto più da ricercare, per un regista, nel mettere

16. FP, pp. 95-96.

in scena *La caccia del scior Brugnell* che non *La class de asen*. Tuttavia, il problema delle condizioni sociali dei personaggi come determinate da motivazioni storicamente identificabili (vedi, appunto, il degrado della scuola, e quindi tutta una serie di problemi linguistico-culturali conseguenti; e ancora il conflitto tra potere laico e Chiesa nello Stato liberale) emerge molto di più in questo filone che non in quello della commedia colta, della commedia a intreccio. Non facciamoci fuorviare dai riferimenti alla sottile satira della *pochade* e alle riflessioni di Pirandello: Ferravilla non prende di mira la borghesia in quanto tale; i personaggi di *La caccia* sono, ancor più che quelli di *La class de asen*, degli individui, non dei tipi sociali. Si potrebbe obiettare che, in *La class de asen*, gli alunni non siano ciascuno caratterizzato socialmente, come lo sono, per dire, gli alunni di *Cuore* di De Amicis; ma questa obiezione rientra quando si ricordino le considerazioni fatte a suo tempo, a proposito della scolaresca di *La class de asen* come personaggio corale; questo unico personaggio collettivo è certamente caratterizzato dal punto di vista sociale, nei suoi rapporti con gli altri personaggi – il maestro, il bidello ecc.

Sulle dinamiche di classe nell'opera di Ferravilla insiste anche Mario Corsi:

La mediocrità vanitosa e goffa e borghese della fine dell'Ottocento non poteva trovare un pittore più acuto, originale e tremendo di lui.¹⁷

17. *L'umorismo e le maschere di Ferravilla* cit., p. 106. Riporto questo giudizio con qualche riserva, dal momento che nel testo si qualificano anche Massinelli e Tecoppa come

Ricordo, ancora sulla questione del realismo, come la tradizione lombarda e Milano in particolare vantino tutta una linea di realismo, proprio nel senso di un'interrogazione della realtà sociale, che si serve continuamente delle armi della satira, o perlomeno dell'umorismo: mi riferisco a Porta naturalmente, e ancor prima a certe composizioni di Parini, ma anche ad alcuni personaggi manzoniani, agli esiti più maturi della scapigliatura e così via.¹⁸ In questa tradizione, insomma, Ferravilla si inserisce pienamente, sollevando però la questione nei termini in cui il dibattito teatrale lo prevedeva.

Trovo che sia molto interessante questo rapporto tra immedesimazione e allontanamento da parte degli spettatori di Ferravilla. Viktor Sklovskij parla dello straniamento, uno dei concetti fondamentali della sua riflessione, come del procedimento di «trasmettere l'impressione dell'oggetto come visione, e non come riconoscimento.»¹⁹ A me sembra che interpretare l'umorismo di Ferravilla ravvisando solo la *visione* (visione prima, come di oggetto che si vede per la prima volta), e non il *riconoscimento*, porti a un grande equivoco interpretativo:

esponenti del «mondo borghese», mentre a mio modo di vedere sembrano chiaramente di estrazione proletaria o piccoloborghese il primo, sottoproletaria il secondo.

18. Renzo Sacchetti, *Edoardo Ferravilla nel quadro della comicità lombarda*, in *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, cit, pp. 20-21.

19. *L'arte come procedimento* (pp. 5-25), in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1956; citaz. da p. 12.

se ne perde la funzione autoironica. Fare, cioè, la caricatura di un gruppo del quale si sente di far parte è molto diverso dal farlo su un altro gruppo sociale, su un insieme di cui non ci si sente parte. Ferravilla, insomma, non fa la satira del villano.

Ogni spettatore trovava un poco della sua apparenza plastica e della sua sostanza psicologica in quel fantasma di passi che pareva bucare di sé, con la tenda dei sensi, la vicenda caricaturale, sintesi della vita.²⁰

Vorrei riferirmi a questo punto alle parole di un grande umorista contemporaneo, Moni Ovadia:

Oggi siamo in un mondo in cui si ride molto, ma questo è un ridere piuttosto fatuo. Spesso si sceglie la derisione, l'irrisione. Tutto questo non ha niente a che vedere con l'umorismo yiddish. L'umorismo yiddish è la sottile arte di ridere di se stessi. E ridere di se stessi è il più potente antidoto contro il prendersi sul serio. E chi si prende sul serio sceglie spesso la via del potere, le vie dell'odio, le vie dell'accumulazione del danaro. Questo mondo, che precipita verso le volgarità, e anche verso le guerre, queste nuove guerre insensate, ha bisogno di questo umorismo. Ne ha bisogno in modo vitale per

20. Paolo Buzzi, *Due grandi attori: Ferravilla e Scarpetta*, «Roma della domenica», ritaglio s.d. conservato nel Fondo manoscritti, Biblioteca comunale centrale di Milano, con segnatura Mss Buzzi 42/98.

ritrovare la grazia di quella gente che sapeva vivere in modo umoristico e in modo spirituale, e che per questo è stata sterminata con tanta ferocia.²¹

Ora, io non credo che quando Moni Ovadia fa Moishe Moshkowitz, il suo personaggio ricorrente in *Oylem Goylem*, atteggiandosi con una gestualità particolare, movenze particolari, un'articolazione linguistica tutta particolare, una logica tutta particolare, egli si senta simile a Moishe Moshkowitz, nel senso di una proiezione immediata. Credo che, al contrario, lui voglia mettere a fuoco la parte di sé stesso che, in quanto ebreo, teme che gli altri vedano, e fa la caricatura dell'ebreo per quello che egli, da ebreo, riconosce negli ebrei di quello che chi odia gli ebrei dice degli ebrei.

Ridere di sé stessi: si è ricordata, nel primo capitolo, la scena di *El Sur Pedrin in conversazion* in cui il giovane spiantato Pedrin si disinteressa degli spettacoli della Scala, dichiarandosi abbonato del teatro di Santa Radegonda; ebbene, si tratta di un dettaglio autobiografico: Ferravilla, da giovane, quando voleva fare l'attore ma non si risolveva a uscire dal diletterismo, era abbonato proprio al teatro di Santa Radegonda.²²

21. M. Ovadia, dichiarazione raccolta ne *Il mondo di Oylem Goylem*, contenuto speciale del dvd *Oylem Goylem*, Torino, Einaudi, 2005.

22. La circostanza è ricordata da R. Sacchetti 1908, cit., p. 34. Il teatro milanese di Santa Radegonda, attivo dal 1811, fu demolito nel 1882, quando non era più attivo da qualche anno, e sostituito da una centrale elettrica, corrispondente all'attuale cinema Odeon di

Naturalmente con questa citazione non si vuole fare di Ferravilla il portavoce di nessuna minoranza oppressa. Ritengo, però, che questa capacità di smontare con la risata l'atteggiamento che, preso troppo sul serio, degenererebbe in rapporto di potere, sia stato esattamente uno degli esiti che Ferravilla sortì con la sua opera. Racconta ancora il Luzzi (e lui lo riferisce come episodio esecrabile, mentre io lo trovo profondamente esemplare), che una volta Ferravilla uscì in un giorno di sciopero generale e prese una vettura pubblica. Un picchetto di scioperanti fermò la vettura per aggredire il brumista, che lavorava in un giorno di sciopero; gli operai però riconobbero Ferravilla e si offrirono di scortarlo. Poco più avanti, la vettura con a bordo il comico e gli operai fu fermata da un altro picchetto, e gli operai garantirono per l'uomo che stavano accompagnando. «Perché, – chiesero i nuovi arrivati, – è un medico chiamato d'urgenza?»

«Ma quest chi l'è el Ferravilla, te vedet no? Alter che dottor!»

E, fra le risa, la carrozza ripartì.

*«Insù, gh'hoo salvàa i oss al brumista. E dèss el me mena atorna per nagott.»*²³

Episodio di cui notiamo due particolari: il fatto che la vista di Ferravilla smonti «fra le risa» l'atteggiamento degli aggressori, e il fatto che nel rievocare

via Santa Radegonda.

23. cit., p. 765

l'episodio Ferravilla giochi con l'attribuirsi il più milanese dei caratteri, che sempre accompagnava la di lui fama: il senso degli affari, esasperato fino al punto da rasentare la meschinaggine – si tratta in fondo, per un milionario quale Ferravilla era, di risparmiare i pochi soldi della vettura.

Il già citato Mario Corsi insiste, nello stesso articolo, anche su un altro aspetto: la definizione di Ferravilla come autentico «umorista», contrapposta al fatto che superficialmente si tende a qualificare come «umoristi» scrittori che più modestamente andrebbero chiamati «comici». E un critico teatrale che, nel 1939, distingue 'comico' da 'umoristico', anche se non lo cita espressamente, non può non farci pensare, ancora una volta, a Pirandello – e in questo caso al suo *L'umorismo* del 1908: «Più che di far ridere, [Ferravilla] cercava di far sorridere e di far pensare», spiega ancora Corsi.²⁴

Ma anche Freud, nel *Motto di spirito*, propone una distinzione tra *comico* e *spiritoso* (concentrandosi per lo più sul secondo termine); qualche anno dopo, nell'*Umorismo* (1927, una dozzina d'anni prima dell'articolo citato), aggiunge una terza categoria, quella di *umoristico*, giungendo a una sistemazione definitiva in tre categorie, comico ~ spiritoso ~ umoristico, corrispondenti ai tre livelli in cui l'atteggiamento che genera la risata può intervenire: preconsciouso, inconscio, conscio. In questo senso è 'comico' uno squilibrio energetico che pertiene al livello psicofisico, al preconsciouso: il comico freudiano ha l'imperfetto

24. cit., p. 107.

controllo delle proprie funzioni corporali tipiche del bambino; 'spiritoso' indica invece uno squilibrio censorio: aggirandolo, il motto riesce a far emergere alla coscienza idee che di norma andrebbero censurate: il messaggio sotteso a un motto spiritoso riguarda l'esistenza di idee pericolose – e naturalmente nel far ciò il motto deve servirsi di abili strumenti retorici che rendano inoffensive le penose verità che rivela; 'umoristico', infine, si dice di una risata che interessa uno squilibrio sul piano emotivo, rivelandosi come una paralisi nel meccanismo della compassione (si noti come il risultato sia significativamente vicino a quello dell'umorismo in Pirandello): il motto umoristico sottointende il manifestarsi del cinismo, l'accento psichico si sposta improvvisamente sul super-io, come se l'umorista assumesse i panni del proprio padre.

Ovviamente, un meccanismo che fa ridere è tanto più profondo quanto più si stratifica sui tre livelli: si pensi in Ferravilla alle diverse parti di *mamo*, personaggi caratterizzati dalla *forma mentis* infantile del comico, e tuttavia (penso in particolare ad Angiolin dello *Spos per rid*) contemporaneamente percorse da una vena di approfondimento che, di queste sproporzioni, dà sempre una ragione psicologica che non si ferma al livello del gioco infantile. Anche nei personaggi di brillante (pensiamo a Tecoppa), la risata mescola i due livelli, quello della schietta comicità corporale – che abbiamo a suo tempo chiamato pulcinellesca –, quello della compartecipazione emotiva, e quello della trasgressione che l'agire del personaggio rappresenta.

Nel loro subire perennemente le situazioni, i personaggi ferravilliani possono esser accostati allo Schlimazel dell'umorismo yiddish, il tipo comico della vittima degli eventi.²⁵

Quello che interessa notare, insomma, è un personaggio del teatro naturalista che

non solo non ha un destino, ma spesso neanche un carattere a tutto tondo (...)

È molto più il risultato delle proprie azioni che la loro causa.²⁶

Sul piano dello sviluppo creativo, abbiamo già discusso in che modo e in che senso riferire quest'affermazione a Ferravilla; ma, anche sul piano della struttura dell'opera, mi sembra non ci sia dubbio che la psicologia e la personalità dei personaggi siano intrinsecamente figlie delle situazioni in cui essi si trovano a operare e delle scelte che, in seno a queste situazioni, essi compiono. Ancora una volta dobbiamo citare, a questo proposito, Renato Simoni:

I suoi tipi [*scil.* i tipi di Ferravilla] sono ancora quelli tradizionali: l'avaro, lo sciocco pretenzioso, il vanesio, il ghiottone, l'importuno, l'imbrogliatore, il cornuto, il timido, il femminero. Ma non si riconoscevano più. Erano stati

25. Arthur Asa Berger, *Schlemiels, Schlimazels, and Other Jewish Fools and Comic Types (Old World and New World)*, in Id., *The Genius of the Jewish Joke*, Piscataway (New Jersey, USA), Transaction Publishers, 2006, pp. 83-110, e in partic. 97-101, proprio sullo Schlimazel.

26. Luigi Allegri, cit., p.80.

rifusi dentro la vita. (...) Non venivano più alla ribalta spavaldi e massicci, disegnati e coloriti da capo a piedi. Nell'avarò non era l'avarizia nelle sue più dirette manifestazioni che l'artista ci tratteggiava, ma le complesse deformazioni che questa passione dominante opera sulle passioni minori, sugli istinti meno prepotenti, che pur tendono anch'essi al loro appagamento. Nel marito ingannato e rassegnato...²⁷

eccetera. *Non si riconoscevano più.* In altre parole, era necessario decodificare il loro carattere a partire dai loro comportamenti visibili sulla scena.

C'è da chiedersi allora: è possibile leggere in Ferravilla un determinismo dell'ambiente, nel senso in cui lo ipotizzava il naturalismo? Non certo per come lo teorizza la fin troppo sbandierata affermazione di Taine, secondo cui ogni carattere umano è riducibile a tre elementi che la spiegano, la *race*, il *milieu* e il *moment*; anzi, Ferravilla si prende decisamente gioco di chi propone uno studio clinico dei suoi personaggi (come, notiamo noi, andava di moda nel teatro di quel periodo):

Si racconta che uno scienziato, che andava allora per la maggiore e in ogni espressione umana voleva ad ogni costo scoprire i caratteri ereditari – il Mantegazza – prendesse a studiare fastidiosamente l'attore milanese, che lo aspettava a tiro. Una sera, avendogli il frenologo-letterato chiesto quali

27. R. Simoni, *Il grande artista* cit., p. 11.

parentele avessero le sue creature artistiche, Ferravilla pronto gli rispose: «Parentele ereditarie? Nessuna. Sono tutte creature randagie, che vanno e vengono per conto loro. Ma hanno un massimo comun denominatore nel quale tutti posson ritrovarsi e che è... il contrario del coraggio. Sa, c'è dentro anche lei, professore, ma almeno i miei personaggi divertono!»²⁸

Abbiamo visto però che un certo grado di attenzione ai meccanismi storico-sociali non è assente nella ricerca di Ferravilla; e che ad esso vada unita una poetica della rappresentazione per cui il carattere del personaggio non è dato in anticipo.

IV.2. L'innovazione formale

Per Szondi la forma del teatro tradizionale è data dall'«accadere presente intersoggettivo».

Il teatro moderno innova (o meglio relativizza, dal momento che per Szondi il teatro tradizionale è, sotto questi aspetti, «assoluto»), e deriva, cita, laddove quello tradizionale è «primario», «originario»), rispetto a questa forma, su tutti e tre i concetti sottesi ai tre termini: rispetto all'*accadere*, con opere povere di

28. Mario Corsi, *L'umorismo* cit., p. 107. In seguito i rapporti di Ferravilla con Mantegazza devono essersi rilassati, se lo scienziato ha dedicato a Ferravilla l'*Almanacco igienico-popolare* (cfr. *infra*, IV.3.1, n. 44) e fu proprio lui, da senatore, a interessarsi per la concessione del titolo di commendatore a Ferravilla.

intrigo, in cui la situazione sociale o individuale ha più rilievo del conflitto nella struttura dell'opera; rispetto al *presente*, inteso come «identità fra il tempo del discorso e il tempo dell'enunciazione»²⁹, con un tempo non lineare rispetto alla linearità dell'azione; rispetto all'*intersoggettivo*, mettendo in crisi i rapporti tra gli esseri umani, e in particolare il dialogo, attraverso cui tali rapporti si esprimono, e ponendo sempre maggior attenzione sull'inesprimibile.

Affrontiamo uno per uno questi punti.

1. Quanto all'importanza dell'intrigo, abbiamo già visto come i due filoni siano molto diversi sotto questo punto di vista: quello popolare è un ottimo esempio di prevalere della situazione sull'intrigo; quello borghese, viceversa, ha un intrigo complicatissimo. Stessa considerazione si può proporre per la più diretta conseguenza di questa perdita di importanza, la crisi del personaggio come motore dell'azione. Abbiamo già visto, si osserverà, come le azioni del personaggio guidino la nostra interpretazione complessiva della sua personalità; ciò non vuol dire, però, che tali azioni debbano effettivamente avere ricadute sulla trama della commedia. Anzi, la commedia di Ferravilla è quasi sempre la commedia di persone trascinate a forza in situazioni contrarie alla loro volontà.

Ancora una volta, è opportuno distinguere tra i due filoni: quello borghese appare maggiormente legato al tradizionale ruolo del personaggio e delle sue

29. La definizione, presentata commentando appunto l'opera di Szondi, è di C. Segre, *Contributo alla semiotica del teatro* (pp. 3-14), in *Teatro e Romanzo* cit; citaz. da p. 6.

scelte come motore dell'azione (pensiamo alla decisione di Lisa Brugnelli di accettare le *avances* di Martingalla); nell'altro questa decisione è sostanzialmente ininfluenza.

Sarei tuttavia cauto nell'affermare che il filone popolare sia, per questo, più moderno, e che l'intrigo e la scelta del personaggio abbiano «perso» importanza rispetto a fasi precedenti in cui invece ne avevano una maggiore: probabilmente in questo caso la povertà dell'intrigo è al contrario un richiamo arcaico, al teatro preborghese della commedia dell'arte e a tutte le sue ascendenze ancora più antiche.

2. Il rapporto del moderno con la categoria del tempo investe l'idea stessa di catena causale di eventi. Il tempo del moderno è non lineare, presenta un ripetersi involuto, talvolta di natura nevrotica, di eventi a cui l'esperienza non riesce a dare un senso.

Ettore Pasculli, in un suo saggio sul cinema a Milano, insiste sui personaggi ferravilliani come anticipatori del «principio di serializzazione», e spiega:

Il personaggio di Tecoppa, talmente caratterizzato da essere oramai assimilabile a una maschera meneghina, tornò sullo schermo in varie avventure, che avevano il potere di rimandare l'attesa del pubblico alla puntata successiva.³⁰

30. Ettore Pasculli, *Milano cinema prodigio. Anticipazioni e primati in un secolo di avventure*, Venezia, Canal & I Nodi, 1998, pp. 60-62.

Va precisato che l'oggetto di studio dell'autore è il cinema, e alle prove di Ferravilla in questa forma d'arte egli si riferisce qui, più che a quelle teatrali; tuttavia, ai fini del nostro discorso, l'osservazione si può tranquillamente allargare anche alle produzioni teatrali. Non è necessario, come fa Acerboni, dare di queste esperienze una lettura totalmente negativa:

Si trattava di una dimensione consumistica, televisiva *ante litteram*, il cui segreto stava nella conferma delle aspettative, il cui unico elemento di sorpresa era la negazione della sorpresa.³¹

Coglie nel segno il critico nel leggere in questo atteggiamento il desiderio di accontentare il pubblico con un prodotto, se vogliamo, anche gastronomico:³² sulla dimensione della serialità come aspetto delle arti narrative nell'epoca dei consumi di massa, si sono soffermati diversi critici.³³ Che, tuttavia, questa dimensione della serialità possa essere messa in rapporto con la crisi della

31. G. Acerboni, *Cletto Arrighi* cit., p. 188.

32. Secondo la nota definizione di Umberto Eco, *La canzone di consumo*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 275-94.

33. Citiamo, con giudizi molto diversi fra loro, Vittorio Brunori, *La grande impostura*, Venezia, Marsilio, 1978, e Daniel Couegnas, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997. E naturalmente, più in generale, Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 2011.

dimensione lineare del tempo nella percezione moderna, è pure già stato messo in evidenza, per esempio in rapporto al fumetto; e ciò vale in particolare per le forme del teatro. Un rapporto di filiazione di alcune modalità espressive di Beckett e del teatro dell'assurdo dalla *Krazy Kat* di George Herriman è stato ipotizzato da più di un critico.³⁴

Tornando a Pasculli, l'illustre regista cita non a caso Tecoppa: queste osservazioni vanno infatti riferite principalmente al filone che abbiamo definito popolare. Quello borghese, viceversa, ponendosi come «moderno» nell'altro senso che avevamo precedentemente annunciato, in rapporto cioè a fasi ancor più arcaiche, che si richiamano alla commedia dell'Arte, – quello borghese, dico, si situa pienamente nel “tempo del mercante”³⁵. Ora, che il filone più popolare si trovi in questa posizione, ancora una volta non è casuale. Da un lato, infatti, queste forme sceniche sono retaggio di tradizioni più arcaiche; dall'altro costituiranno il tramite attraverso il quale queste tradizioni arrivano fino all'epoca moderna, e quando il teatro moderno cercherà soluzioni alternative a quelle proposte dalla «tradizione» (in senso nuovo) del teatro borghese, troverà

34. M.T. Inge, *Comic as culture*, Jackson (Mississippi, USA), University press of Mississippi, 1990. Ma si veda anche, in italiano, Pietro Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e comunicazione*, Bari, Dedalo, 1996.

35. Espressione di Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante* (1977), Torino, Einaudi, 2000.

in questo patrimonio (più arcaicamente) «tradizionale» una serie di possibilità alternative.

Aggiungiamo: più che a Tecoppa, questo discorso andrebbe riferito a sur Pedrin. È lui il personaggio che si trova, ostinatamente, sempre nelle stesse situazioni, e che reagisce sempre nello stesso modo, vive in un tempo ciclico. È paradossale questa osservazione, perché Pedrin è l'unico dei personaggi ferravilliani di cui conosciamo la vita familiare: di Massinelli vediamo gli zii (*Massinelli in vacanza*), altri hanno moglie (Tecoppa, Panera, Pancrazi), qualche anziano ha dei nipoti (Camola, il Vecchio della *Scena a soggetto*), ma di nessuno entriamo in casa a conoscere i genitori, il fratellino in età scolare. Ma questa circostanza non impedisce, anzi accentua, il fenomeno per cui di fronte ai nostri occhi egli non cresce mai.

3. La crisi dei rapporti intersoggettivi si realizza, come accennavamo, nella crisi del dialogo e in generale della parola. Che, in Ferravilla, sia osservabile una crisi della parola, che in alcuni personaggi arriva perfino all'afasia, è riscontrato da diversi commentatori: abbiamo già accennato alla «balbuzie ridicola» che nei suoi personaggi vedeva Calzini. Leggiamo, ancora, Renato Simoni:

I caratteri che egli creò (...) più che confessarsi, si tradivano, più che esporsi, facevano capolino. Si davano a conoscere unicamente perché cercavano di nascondersi.(...) Il loro discorso rotto e breve accennava, non esauriva; incideva, non ritagliava.

E, spostando il discorso dal piano della mimesi a quello dell'enunciazione:

Si servì con cauta parsimonia persino della parola, che pure è il mezzo più pronto, più colorito, più espansivo di comunicare con la platea. La smozzicava tra le labbra; appena lanciata, con un vivo soprasalto la riprendeva e la soffocava; la spegneva quando più brillava; la lasciava sfuggire con una specie di esitazione e di oscillazione. Per lui il discorso scenico era breve: pareva incerto, timido, distratto. *Per lui le pause non erano i silenzi tra le parole ma qualche parola tra i silenzi.* Ogni sua piccola frase aveva un valore istintivo e plastico di gesto.³⁶

Il dramma naturalista predilige l'atto unico. Anche Pirandello lo frequenta, in relazione alla già presentata nozione di «epilogo», di vicenda di cui interessa indagare non tanto la genesi e gli sviluppi quanto la parte conclusiva, quella in cui la situazione raggiunge la massima tensione. Si può osservare che anche la predilezione di Ferravilla per l'atto unico punti a un'indagine simile: egli, almeno in quello che abbiamo definito filone popolare, tende a una brevità di opera non interessata ai rivoli narrativi: frequentemente individua un grumo, una battuta, un gesto che vuole rappresentare: un'intuizione lirica, diremmo

36. R. Simoni, *Il grande artista* cit. (corsivo nel testo), p. 11. Per un esempio di questo fenomeno, si veda la citazione di Luigi Rasi sul *Sur Pedrin ai bagn* riportata *supra*, I.2.2.5, n. 68.

crocianamente, e il minimo di struttura che si costruisce attorno a quel particolare serve solo a illuminarlo; penso a opere come *El duell del sur Panera*: decine di commentatori, in diverse città e ad anni e anni di distanza, magari senza aver visto la commedia ma avendola solo sentita raccontare dal padre che l'aveva vista decenni prima, ricordano con sorprendente concordanza di particolari tutti la stessa scena e la stessa battuta – non certo una scena madre nel senso in cui l'intreccio classico la prevede, non un climax. Semplicemente il momento in cui la personalità del protagonista emerge in una sintesi straordinaria: quella che citavamo in II.2.5, n. 49, in cui sur Panera dà al rivale dell'«indelicato».

Certo, colpisce osservare quanto spesso su singole battute si concentri la memoria ferravilliana (ne riporto qualche occorrenza in Appendice; si noti per esempio l'insistenza delle citazioni tecoppiane in Benito Mussolini); trovo che ci sia un che di ungarettiano nell'interrogarsi in questo modo sulla parola. Ferravilla opera la massima sintesi, caricando le parole di un peso sconosciuto nel linguaggio quotidiano, isolandole, accostandole a situazioni emotive forti, selezionandole severamente. Sulla selezione delle parole da parte di Ferravilla, è ancora il Simoni che insiste:

L'originalità stupenda di Edoardo Ferravilla rifulse egualmente nella scelta delle parole e nella eliminazione dei particolari che gli sembravano troppo

generici. In questo duplice lavoro rivelò sempre una intuizione psicologica e un gusto che, sulla scena non furono superati.³⁷

«Intuizione» non è parola scelta a caso. La predilezione tutta moderna di Ferravilla per l'atto unico è in senso crociano molto più poetica di quanto il grande filosofo non avrebbe gradito riconoscere: è un'opera che rifugge una struttura generale per concentrarsi su un grumo di materia narrativa quasi impalpabile, una battuta rivelatrice, una situazione; della storia nel suo complesso, poi, dà solo gli elementi necessari a che questo piccolo nucleo sia comprensibile.

Ricorda Cesare Levi che in *Tecoppa in tribunal*

il Ferravilla non diceva più di dieci battute: eppure tutta la commedia non viveva che per la forza della sua espressione comica, oserei dire più durante le pause, che allorché pronunciava le poche parole che egli si era assegnato: i suoi piccoli occhi rotondi non si fermavano mai, andavano dall'accusatore al presidente, dai testimoni al pubblico: tutto il suo essere rivelava l'inquietudine, la viltà, la paura: mai il piccolo farabutto fu rivelato alla scena in tratti più fortemente segnati.³⁸

37. R. Simoni, *Il grande artista* cit., pp.11-12

38. Cesare Levi, *Profili d'attori. I. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, p. 82.

È necessario, per questo, scomodare un' «anticipazione» dell'ermetismo o del teatro futurista? Non particolarmente. Non più di quanto il naturalismo europeo e italiano non sia in generale permeato di queste piccole narrazioni. Si pensi a certe novelle del Verga, da *Vita dei campi* o dalle *Novelle Rusticane*: si pensi a *La roba*, *Il Reverendo*, e tanti altri testi brevi praticamente privi di storia, in cui la rappresentazione precisa di un personaggio costituisce da sola, con il suo equilibrio tra indagine del tipo sociale e psicologia di un carattere individuale, la ragion d'essere del testo. Anzi, è proprio alla costruzione dell'estremo realismo da verismo italiano che Savinio fa riferimento, in un celebre articolo su Gilberto Govi che, *en passant*, cita anche Ferravilla:

E gli attori creatori d'evidenza? Molti ne abbiamo conosciuti, i quali hanno impresso in noi indelebili ricordi. Più che nelle scene madri, la facoltà di creare l'evidenza brillava nelle minutaglie del gioco scenico. (...) Candidato al matrimonio, Ferravilla ritagliava un neonato in una carta ripiegata, e spiegandola delicatamente la moltiplicava in dieci neonati³⁹

39. Alberto Savinio, *Govi* (1937), in *Palchetti Romani*, a c. di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, p. 129. Si noti che, in Appendice, 20 è riportato un altro brano di Savinio, che sembra riferirsi alla stessa scena, riferendola però alla *Class di asen*. Non si capisce, tuttavia, in che occasione il personaggio Massinelli dovesse esser, come qui è detto, «candidato al matrimonio». Se non si vuole pensare a un errore di Savinio, potrebbe Ferravilla aver riciclato la *gag* da un'altra commedia.

IV.3. L'innovazione nelle modalità esecutive

IV.3.1. Sul piano della messinscena

La messinscena del teatro borghese prevede uno spettatore che

assiste al dialogo drammatico in silenzio, con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo. Ma la sua totale passività (e su ciò si basa l'esperienza drammatica) deve rovesciarsi in un'«attività» irrazionale; lo spettatore viene trascinato nel gioco drammatico, diventa egli stesso parlante, beninteso per la bocca di tutti i personaggi.⁴⁰

Della rottura dell'illusione scenica in Ferravilla abbiamo già parlato in II.1; vale la pena di sottolineare come questa perdita di «assolutezza» nella separazione tra i due mondi, quello della rappresentazione e quello rappresentato, sia sottolineata dalla figura dell'attore che viene chiamato «mattatore».

La risposta del pubblico all'apparire in scena di questi è frequentemente ricordata:

Lo guardai avido, ma non ebbi il tempo di osservarlo perché subito scoppiai a ridere. Tutto il teatro era una risata. Che aveva detto? Che aveva fatto?

40. Peter Szondi, cit., p. 11.

Niente. (...) Per tutta la sera la risata continuò: scendeva a cascata dalla piccionaia, saliva a ondate dalla platea e si rifrangeva contro la ribalta per disperdersi nello spazio e rinvigorirsi con le ondate successive che si rinnovavano ad ogni gesto, ad ogni parola, ad ogni sguardo dell'attore. Il quale non era più sul palcoscenico, distaccato dal pubblico, ma in mezzo agli spettatori, tanta [sic] era immediata la comunicazione tra lui e gli altri.⁴¹

Non possiamo non notare questo spostamento dell'asse: «Che aveva detto? Che aveva fatto? Niente»: sembra precisamente una didascalia a Szondi, per il quale nel teatro moderno «il dialogo, se esiste, è tra sala e palcoscenico».⁴²

Ma, in particolare per un attore comico, si tratta di una risposta profondamente contraddittoria. Da un lato, la reazione più semplice è quella che, della comicità, ricorda la giovialità, la serenità che nasce dall'allegria del riso:

– Lei è il signor Ferravilla, nevvvero?

– Per servirla...

41. Eligio Possenti, *L'indimenticabile*, in *Ferravilla. 1° centenario* cit., p. 17.

42. Di questa sintesi epifonematica del dialogo in Szondi sono debitore alla collega Adeline Thulard, studiosa di estetica del teatro e dottoranda in cotutela Université Lumière de Lyon 2, Università di Milano; la sua ricerca (ma si tratta di un *working title*, che potrebbe cambiare da qui alla dissertazione) è *Il sogno come paradigma estetico e poetico della scena contemporanea*, tutor prof. Maddalena Mazzocut-Mis.

– Ci farà ridere stasera?

– Farò il possibile!

– Oh, mi raccomando a lei, sa; ci faccia ridere... Abbiamo tanti dispiaceri in famiglia!

«Abbiamo tanti dispiaceri in famiglia!» (...) Con quanto ingegno e con quanto successo egli sia arrivato ad adempire tale missione, tutta Italia lo sa ormai, giacché non v'è città per quanto dotata d'un dialetto diverso, in cui non si ripetano a josa le *trovate* del Ferravilla e non lo si imiti, lo si ricordi e lo si desideri.⁴³

E ricordiamo a questo proposito come Paolo Mantegazza premiasse in Ferravilla il «grande igienista» proprio perché

Quando vi abbiamo per tutta una sera ascoltato e applaudito, all'uscire dal teatro, la nostra bocca è saporosa, il fango è stato lavato in modo misterioso e miracoloso. Ci sentiamo sani di dentro e di fuori e contenti di essere nati e di essere ancor vivi.

Sani e allegri, perché senza odio abbiamo riso delle miserie comiche dell'umana famiglia, perché voi ci avete fatto ridere largamente, pienamente e deliziosamente. (...)

43. Ferdinando Fontana, *I teatri di Milano*, in Aa. Vv., *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, pp. 239-72; cit. da p. 266. Curiosamente, qualche anno dopo, Fontana racconta però lo stesso episodio ma con protagonista Arrighi, e non Ferravilla (Fontana-Arrighi, cit., p. 13).

Ci avete divertito coll'arte sana, che non ha artifizi di belletti, né sapori d'assenzio: ma che sgorga limpida e pura dalla roccia granitica della natura umana: sempre bella, quando è nuda; sempre bella anche nel suo lato ridicolo e comico.

E si torna a casa più sani, più felici e più buoni di prima, perché l'allegria fa buon sangue e il buon sangue fa buone azioni.

Voi, senza saperlo, dal vostro palcoscenico, avete guarito molte malattie di fegato, molte dispepsie, moltissime ipocondrie. Voi siete il miglior veleno della nevrastenia dominante, il migliore rimedio di tante malattie fisiche e morali, che affliggono il bipede implume del secolo XIX.⁴⁴

Si venne creando una vera e propria epica della comicità pacificante di Ferravilla:

uomini, che da anni si eran giurati odio implacabile, che non s' incontravano, senza guardarsi in cagnesco, vinti, ammansati dall'irresistibile riso di Edoardo Ferravilla si gettarono l'uno nelle braccia dell'altro: si riconciliarono intere famiglie: i mariti, tornando a casa si misero a desiderare la loro moglie, come se fosse la donna d' altri.⁴⁵

44. FP, pp. 104-105. Il testo integrale, molto più lungo di così, sta alle pp. 100-105, ed era in origine (come si è già accennato) pubblicato come dedica in epigrafe all'*Almanacco igienico-popolare* del 1895.

45. Jarro, *Attori, Cantanti, Concertisti, Acrobati. Ritratti, macchiette, aneddoti*, Firenze,

Dall'altro, però, non è mancato chi, come Paolo Buzzi, ha rilevato l'angosciosa inquietudine che pervade l'opera del grande comico:

La grandezza del Ferravilla attore io l'ho calibrata su me stesso, fin da fanciullo. Poteva apparire un comico, sotto certi aspetti, quasi da farsa. La sua *Class di Asen* era, in fondo, del teatro da Oratorio domenicale. E pure, quando lo vedevo apparir sulla scena, avevo paura. Una paura nient'affatto comparabile – ad esempio – a quella che provavo vedendo Novelli nel *Luigi XI*, che, pure, era una tragedia, o Zacconi nella *Morte civile* che, pure, era un dramma. (...)

Niente paura, mai. Ma con Ferravilla, sì. Come doveva essere, più tardi, anche – talvolta – con certe maschere di Petrolini. Era il grottesco singhiozzante, la spettralità plastica definitiva, un po' – insomma – dello scheletro in azione della tregenda umana. (...)

Faceva ridere. Ma avrebbe potuto anche *far morire*, dal ridere. Il suo fu una specie di lampo ectoplastico che lasciò dietro di sé una striscia di bava fosforale.⁴⁶

Vengono in mente le parole di Julian Beck, a proposito del generare, con la risata, una sensazione fisica forte, generatrice di consapevolezza:

Bemporad, 1897², p. 103.

46. Paolo Buzzi, *Ritorno di Ferravilla*, «Giornale di Genova», 7 febbraio 1939. Si ringrazia il Fondo Manoscritti, Biblioteca Centrale di Palazzo Sormani – Milano.

Forma eccellente è menzogna. (...)

Servire il pubblico, istruirlo, stimolare sensazioni, iniziare un'esperienza, risvegliare la consapevolezza, far battere il cuore, circolare il sangue, colare lacrime, dar voce a grida, girare intorno all'altare, nel riso i muscoli si muovono, il corpo prova sensazioni, essere liberati dai metodi di morte, deterioramento nelle comodità. Provvedere l'elemento utile a aiutarci. Aiuto.⁴⁷

E di Ferravilla si è detto: «può far ridere un pubblico sino alla crisi spastica (crampo, emicrania, singulto, vomito, come a taluni accadeva).»⁴⁸

Il teatro contemporaneo è, in gran parte, un teatro del corpo, della corporalità, un teatro che insiste sulla fisicità e quasi (anzi, talvolta anche senza il *quasi*) sulla fisiologia dell'attore e dello spettatore. Già Artaud, a cui Beck si ispirava, sosteneva:

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu.⁴⁹

47. *La vita del teatro* a c. di Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1975, c. 7.

48. B.M. Luzzi, cit., p. 763.

49. Antonin Artaud, *Manifeste pour un théâtre avorté* (1926), in *Œuvres*, a c. di Évelyne Grossman, Paris, Gallimard («Quarto»), 2004, p. 228.

Ebbene, leggiamo da un'intervista a Ferravilla (curiosamente, è Ferravilla a fare la domanda, e a noi interessa la risposta del cronista):

– Lei ride quando sente le mie commedie?

– Se debbo dirle la verità, commendatore, più che ridere io mi sento contrarre la faccia quando lei recita.

– Com'è? Com'è?

– Ecco, le spiego. Le sue espressioni io le assimilo con tale intensità che evidentemente si producono sui miei lineamenti. Tanto è vero che alla fine io mi sento deliziato ma con la maschera stanca.⁵⁰

In un teatro post-drammatico qual è quello contemporaneo, un teatro cioè in cui si ridimensiona il ruolo del testo drammaturgico all'interno del testo spettacolare,⁵¹ la centralità del corpo dell'attore riprende il sopravvento come strumento semiotico.⁵² Sembra fin troppo facile individuare suggestioni simili

50. Otello Cavara, *Visite a Ferravilla*, cit., p. 126.

51. La definizione è di Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (1999), Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; mutuo la definizione da un numero speciale sull'argomento della rivista «Prove di Drammaturgia», n. 1/2010, intitolato *Dramma vs Postdrammatico: Polarità a confronto*, a c. di Gerardo Guccini

52. Riflessione presentissima nella teatrologia contemporanea, a partire da Grotowski. Per una panoramica di riflessioni sull'argomento, si può vedere Clelia Falletti (a c. di), *Il corpo scenico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2008.

in un teatro, come quello di Ferravilla, nel quale l'importanza del testo sembra essere relativa; alcune osservazioni, però, si impongono:

1. La critica ha messo in luce in che modo questo tipo di suggestione vada collegata alla sempre maggior diffusione e profondità delle esperienze di teatro cosiddetto sociale: il teatro svolto in carcere, a scuola e così via.⁵³ E non possiamo fare a meno di osservare come il più fedele collaboratore di Ferravilla, Edoardo Giraud, e anche altri attori del Teatro Milanese, vengano da un'esperienza simile, ancorché *ante litteram*: in parallelo alla loro scrittura nella

53. Si veda ad esempio Valentina Garavaglia, *Teatro, educazione, società*, Torino, UTET Università, 2007; Andrea Mancini, *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Pisa, Titivillus, 2008: i due testi, a scanso di equivoci, non parlano di teatro sociale di epoca ferravilliana, che credo non sia mai stato studiato. Per una disamina in prospettiva storica, si può vedere il primo capitolo (particolarmente il paragrafo «Una storia complessa», pp. 13-26) di Emanuele Morandi, *Isole Compresse Teatro. Un'esperienza di teatro sociale*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 2010-11, relatore Roberto Cuppone, lavoro che però (p. 15) fa partire il «teatro sociale» propriamente detto dalle esperienze del brefotrofito di Asja Lacis – quindi negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. Il manicomio della Senavra è stato visitato anche da Ferdinando Fontana, che fu autore di testi ferravilliani, e che ne parla in un poemetto del 1876 intitolato appunto *La Senavra*, oggi pubblicato in *Poesia scapigliata* a c. di Roberto Carnero, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 356-362.

compagnia essi hanno per diversi anni condotto quelli che oggi si chiamerebbero laboratori teatrali con i pazienti del manicomio della Senavra.⁵⁴

2. La perdita di importanza del testo drammatico va intesa non tanto come perdita della datità testuale in favore di testi improvvisati, quanto nella dissoluzione della narratività come principio ordinatore del testo: Joseph Danan inserisce a questo proposito la nozione di *movimento*, nel senso ricavato dal lessico della musica, con cui si descrive il flusso che fa muovere il testo, indipendentemente dalla sua natura, che può derivare sì da principi di causalità e di successione cronologica del referente, ma anche da aspetti ritmici, sonori, analogici a vario titolo.⁵⁵ E considerazioni di questo tipo possono dare una certa

54. La circostanza è ricordata da Emilio Guicciardi, *Romanzo del Teatro Milanese*, «La Martinella di Milano», XXIII, 5-6, maggio-giugno 1979, pp. 130-49: p. 148.

55. Si vd. il lemma *mouvement*, da lui scritto, in Jean-Pierre Sarrazac (a c. di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005. Questo testo, e in particolare l'utilità del concetto di 'movimento' nell'analisi del testo scenico contemporaneo, mi sono stati segnalati dalla drammaturga e studiosa di drammaturgia Ana Candida de Carvalho Carneiro, che ringrazio. Si noti che Danan impiega già da anni questa nozione nell'analisi del testo teatrale, anche in riferimento all'epoca che stiamo considerando: si vd. per es. *Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen*, in *Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910*, numero monografico di «Études théâtrales», n. 15-16/1999, pp. 211-8.

luce alle nostre di V.3.4. sul rapporto tra *comico del significato* e *comico del significante*.

Si accennava poc' anzi al rapporto con il pubblico. Ebbene, con trentacinque anni di anticipo su Pirandello, Ferravilla scrive nel 1882 un testo in cui a un certo punto uno spettatore interviene, l'azione si blocca e il personaggio è trascinato in una discussione circa le proprie azioni.⁵⁶ L'atmosfera, immagino, più che di dramma pirandelliano è di sceneggiata, ma anche la sceneggiata nasce solo tra le due guerre.

3. Se il teatro diventa un teatro del corpo, è stato osservato, «si può esemplificare questo spostamento semantico (...) nei processi (...) della costruzione del personaggio (dal personaggio psicologico al personaggio iconico)»,⁵⁷ intendendo col termine di «personaggio iconico» un personaggio che

56. Si tratta di *I fohgett d'on cereghett* (cfr. *supra*, I.2.2.12). Ricordiamo che *Questa sera si recita a soggetto* è del 1928.

57. Lorenzo Mango, *Il teatro è un'arte visiva?*, intervento alla giornata di studi su *La fruizione delle forme sceniche contemporanee*, Università degli studi di Milano – Dipartimento di filosofia, Milano, 2 maggio 2012 (cito dall'abstract del contributo: la raccolta degli abstracts è reperibile sul sito www.lettereifilosofia.unimi.it). L'autore ha sviluppato questa analisi del teatro contemporaneo a partire dalla sua lettura di un celebre spettacolo di Grotowski: Lorenzo Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca-Słowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, ETS, 2008; le sue riflessioni su una «drammaturgia della differenza» interessano tutta la seconda parte della monografia.

veicola un senso del testo spettacolare, senso certamente non discorsivo, vista la sempre minore importanza del testo verbale, ma non per ciò assente (anzi, tale da creare una saturazione di senso), determinato proprio dalla forte caratterizzazione fisica e dalla forte evocatività della figura del personaggio. Si tratta, come precisavamo poco sopra ad altro proposito e ancora dovremo fare più avanti, piuttosto di un carattere conservativo, riferito ad epoche antecedenti la sistemazione del teatro borghese, che non di anticipazioni; ma ancora non possiamo che notare come il teatro novecentesco si servirà di simili opportunità espressive, contrabbandate nel corso dei secoli da questo tipo di autori più o meno consapevolmente.

IV.3.2. Sul piano della recitazione

Szondi sottolinea come nel teatro tradizionale borghese «il rapporto attore-ruolo non deve mai essere visibile; al contrario, attore e personaggio devono fondersi in un essere drammatico autonomo»⁵⁸.

La massima affermazione di questa tendenza sta nell'individualità del personaggio. Che il teatro del mattatore contenesse in sé il germe della crisi di una simile concezione, spostando davvero l'attenzione dello spettatore sul rapporto attore-personaggio, è ben vero;⁵⁹ tuttavia, questo teatro mantiene, nel

58. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 10-11.

59. La questione sarà approfondita tra poco, paragrafo IV.3.4.

suo focalizzarsi su tale rapporto, il postulato dell'individualità. La serialità del personaggio che Ferravilla attua a partire da un certo momento, di contro, il vivere quasi di vita autonoma del personaggio rispetto all'interprete, fenomeni che vanno riscontrati nel filone più popolare, sono soluzioni che per il filtro che pongono interesseranno il teatro successivo, il quale se ne serve come di strumenti di straniamento, di rottura dell'immedesimazione: è stato sottolineato come Mejerchold, ad esempio, abbia rivolto la propria attenzione sulle tecniche della commedia dell'Arte in quanto «teatro del ritmo, della convenzione contro l'imitazione, dello stile contro la psicologia, della maschera contro il personaggio romantico»⁶⁰; anche in questo caso, va sottolineato forse il carattere di conservazione all'indietro di questi fenomeni del teatro di Ferravilla, piuttosto che quello anticipatorio; tuttavia, che queste permanenze conservatrici possano aver costituito un tramite grazie al quale questa antica concezione di «teatro dell'attore» sia giunta fino a Mejerchold non è da escludere.

Non insisterei troppo, tuttavia, sulla parentela di Ferravilla con la commedia dell'Arte mercé l'improvvisazione.⁶¹ Per un verso, dobbiamo osservare che in

60. Franca Angelini, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 119.

61. Ipotizzata per esempio da Luigi Rasi, *I comici italiani (Biografia, Bibliografia, Iconografia)*, Torino, Fratelli Bocca, 1897, s.v. *Ferravilla Edoardo*: della lunga voce, su questo problema si vd. in particolare p. 869. Ma ricordiamo anche il collegamento tra Ferravilla e i grandi improvvisatori del Seicento Tiberio Fiorilli e Gian Antonio Sacco, instaurato da Raffaele Calzini, cit., p. 15.

Ferravilla l'improvvisazione è metodica, non ontologica. Voglio dire, Ferravilla cercava, improvvisando, la parola più efficace; trovatala, poi non la cambiava più:

Edoardo Ferravilla (...) era – per fedeltà ai copioni – di una meticolosità financo esagerata. Al pari di Toscanini con le opere musicali, Ferravilla conosceva a memoria i copioni delle commedie che recitava (...): guai a quell'attore che si fosse azzardato a cambiare una parola, a modificare una battuta: eran rimbrotti da levar la pelle. Solamente Lui e solamente nelle Sue commedie, egli si permetteva continue modifiche, talvolta anche sostanziali e magari anche un quarto d'ora prima d'andare in scena.

– *Ma mi, in sto moment, sont minga l'attor: sont l'autor!*⁶²

Insomma, mentre la recitazione della commedia dell'Arte è una recitazione di continue variazioni a ogni recita, quelle di Ferravilla sono variazioni controllate, che fanno parte del processo genetico e che si fermano quando lo sviluppo del personaggio è compiuto: appunto, era il lavoro dell'autore, non quello dell'attore, a prolungarsi:

I suoi personaggi imparavano a parlare a poco a poco, di giorno in giorno, come i bambini. Partivano dal balbettamento, indugiavano intorno a qualche monosillabo finché la parola vera, la migliore, la più significativa, la più

62. Paolo Bonecchi, *Ferravilla ed io*, in *Ferravilla. 1° centenario* cit., p. 61.

diretta, l'unica, usciva (...). Quella parola non si mutava più. Gli anni passavano ed essa restava.⁶³

Per l'altro, l'improvvisazione della commedia dell'Arte è universale, basata su un repertorio di tipi fissi, quella di Ferravilla nasce al contrario da un'estrema immedesimazione, che semmai anticipa gli esercizi di Stanislavskij (aggiungo qui le parole di Simoni che, nel brano precedente, ho sostituito con i puntini):

[la parola usciva] non dalla bocca, ma, si può dire, dalla coscienza dell'attore che non era più l'interprete del personaggio, ma s'era tramutato nel personaggio vero e proprio.

Va in direzione solo parzialmente simile, almeno dal nostro punto di vista di posteri, la presenza così massiccia del canto – elemento che sarà non a caso ripreso da Brecht, il maggiore esponente del teatro epico. La questione si potrebbe a buon diritto porre a questo punto o in ciascuna delle due voci precedenti; si potrebbe cioè porre la questione del canto, che in Ferravilla non è presente nel filone borghese, ma è molto presente in quello popolare, ricordando la distinzione tra elemento tematico ed elemento formale. È molto evidente leggendo i testi (si pensi a *La class de asen*) che in Ferravilla il canto è principalmente un elemento tematico: la sua presenza è perfettamente

63. Renato Simoni, *Il grande artista* cit., p. 12.

giustificata dalla vicenda, che rappresenta dei personaggi che organizzano un coro e sono perfettamente consapevoli di cantare. Così nella *Scena a soggetto musicale*, nel *Sur Pedrin in conversazion*, ne *L'opera del Maester Pastizza*, ecc.. Se cioè Ferravilla riprende questo elemento, si sente, per esigenze di realismo, in dovere di trovargli una giustificazione nella situazione narrata:

Essere, quanto più riesca possibile, vero: ecco il merito maggiore di un attore o di un'attrice che si rispettino. Gli artisti di canto, purtroppo, non possono restare in questi limiti, perché i versi e la musica li costringono a gesti che sarebbero insopportabili in una commedia o in un dramma. Questo assoluto bisogno di verità crea in me una ripugnanza invincibile per i lavori drammatici in versi.⁶⁴

Dal punto di vista intertestuale, però, questa consistente presenza del canto si giustifica come richiamo verso i generi più popolari dell'Ottocento, l'opera, l'operetta (talvolta il *vaudeville*), dove invece il canto è elemento formale – è cioè imposto dalle regole del genere: i personaggi del melodramma non sono consapevoli di cantare. Il richiamo, attenzione, non costituisce però la parodia dei generi citati; semmai, l'attenzione parodica è focalizzata sui personaggi, che

64. FP, p. 110. In realtà, abbiamo notizia di Ferravilla come interprete di opere in versi: *La donna e lo scettico* di Paolo Ferrari (l'episodio è ricordato da Bentoglio, cit., p. 24) e perfino *Oreste* di Alfieri (Jarro, *Sul palcoscenico e in platea* cit., p. 170 sgg.)

al mondo del teatro musicale vorrebbero appartenere e non ne sono in grado. Così, Gigione, Pastizza, Pedrin, nel pavoneggiarsi di un'appartenenza a un mondo che non li vuole, e di cui, sottolineavamo al cap. II, non padroneggiano i codici, al contrario finiscono per legittimare quel mondo teatrale. Questo non toglie, naturalmente, che in queste tragiche storie (o anche in quella di Pedrin, che è caso un po' diverso e di cui abbiamo già parlato in I.2.2.6) l'elemento comico sia costituito dalla dissacrante *performance* canora dei personaggi che eseguono brani noti: alla fine, insomma, lo spettatore ride del sentire un *Ah sì ben mio* stonato, sfiatato, come non l'ha forse mai sentito (o forse l'ha sentito solo nella propria esecuzione personale, radendosi al mattino); l'effetto finale, voglio dire, è comunque quello di defeticizzare un testo inattaccabile; e non è un caso che bersaglio principale delle sortite canore di Ferravilla sia Verdi, il più ufficiale degli autori italiani. Non avrebbe funzionato altrettanto se al posto di Verdi fosse stato, per dire, Puccini: nella Milano scapigliata, il pubblico aveva un rapporto diverso con Puccini.⁶⁵

65. Nomino proprio Puccini non a caso: Ferdinando Fontana, che scrisse molte commedie per Ferravilla, e che in questo lavoro è ricordato per il canone delle commedie di questi, fu anche il librettista di Puccini, che, appunto, in quegli anni non aveva ancora raggiunto la fama nazionale. Tra l'altro, non posso far a meno di notare che in una lettera a Puccini (che riporto in Appendice, 9) Fontana chiama scherzosamente «Tecoppa» un tipo che voleva imbrogliare il musicista: il testo è, per specifica ammissione del curatore, poco chiaro. Dopo aver subito un furto di cento lire,

Si ha, insomma, un risultato molto ambiguo sul piano, come dicevamo, del filtro che l'attore, la messinscena e il testo costituiscono tra la storia narrata e lo spettatore. Da una parte, il discorso comico tende, come diceva Eco, a celebrare il sistema di valori vigente, mettendo in berlina il personaggio che non sa adeguarsi ad esso, e per ottenere questo la messinscena sottolinea il divario tra gli attori e i personaggi che essi incarnano: si pensi alla complicata struttura narratologica del *Trovatore* gigionesco, in cui non si mette in scena la parodia del *Trovatore*, ma la compagnia che mette in scena un *Trovatore* che vorrebbe essere l'originale, e che tanto è forte nella sua situazione scenica da costringere i personaggi-cantanti a comportarsi secondo la propria personalità e non secondo quella degli eroi verdiani («Fora meglio il fuggir», si ricordi: cfr. *supra*, II.3, n. 123).

Puccini era rimasto sprovvisto dei soldi per l'albergo, ma Fontana fa espresso riferimento a una cifra di dieci lire: se non si ipotizza un errore materiale nella scrittura, probabilmente l'autore intende riferirsi all'albergatore che aveva provato a fare la cresta sul conto. Quello che importa rilevare comunque è che i due usano il nomignolo del personaggio ferravilliano nel 1886, quando l'opera che lo consacra, *Tecoppa in tribunal*, è del 1887: finora Tecoppa, anche se aveva certamente avuto successo, non era davvero un modello universale riconosciuto di ladruncolo tanto da giustificare un'antonomasia – semmai di ubriacone e ciarlatano (*I duu ors*). Questo ci fa pensare che Puccini facesse parte di un circuito amicale che avesse accesso in anteprima al lavoro che Ferravilla preparava.

E Verdi sentiva chiaramente il senso dell'omaggio che questa messa in berlina costituiva.⁶⁶

Dall'altro, questo divario si rivela preoccupantemente labile: se davvero quest'esecuzione sgraziata è messa in berlina in quanto prodotta da qualcun altro, se cioè Ferravilla e gli altri attori non si pongono come responsabili del difetto di questa interpretazione, difetto che attribuiscono invece ai personaggi, se suppongono insomma o lasciano intuire che la loro personale performance possa essere migliore, perché dunque straziano così il sacro testo di Verdi? «Sacro» letteralmente: si veda l'aria di Pastizza riportata in II.2.3, in cui i versi che contengono l'invocazione a Verdi hanno il tono di una Sequenza dello Spirito Santo («Oh! sommo aiutami, / tu pur invoco, ispirami»).

66. A questo proposito potrebbe forse andar citata la commedia di Arrighi citata alla n. 47 del cap I: questa *Vedovin di cameli* potrebbe essere stata attribuita a Ferravilla perché da lui messa in scena, come gli anni confermerebbero (e magari la notizia del copione «dato da Ferravilla e scritto da lui stesso»: se la notizia della paternità è errata, non c'è per questo motivo di credere che il copione non fosse davvero in possesso di Ferravilla, per averla egli messa in scena); ed è facile immaginare che il pubblico conoscesse l'opera di Dumas figlio specialmente attraverso *La Traviata*. Altre commedie di Ferravilla in cui i personaggi straziano le opere di Verdi: *La vendetta d'ona serva*, *On agent teatral*, *Massinelli in vacanza*, *On spos per rid*, *Pomarella e Pertevani*. E non dimentichiamo, naturalmente, la *Scena a soggetto musicale*.

IV.3.3. Tra messinscena e contenuto

Esiste insomma un altro piano su cui si pone la questione dello straniamento in Ferravilla, che riguarda il discorso pubblico su certe figure sacre (sacre alla patria in questo caso), figure il cui valore non è messo in discussione in sé, ma il cui appiattimento su una figurina troppo semplificata, buona per tutte le occasioni, è strumentale al potere e fa perdere senso alla loro reale opera.⁶⁷ C'è, a questo proposito, una battuta famosa del Tecoppa, che dice di un altro personaggio: «Ha parlà mal de Garibaldi!»: battuta citata generalmente come prova di un, generico, riconoscersi anche del mascalzone nei comuni valori patriottici, tanto che il non accogliere la sacralità di Garibaldi è riferito come un'accusa infamante.⁶⁸

Questa lettura, tuttavia, è gravemente superficiale: non tiene conto minimamente del contesto in cui la battuta viene pronunciata. Siamo in un'osteria affollata. Tecoppa viene raggiunto dalla vittima di una sua piccola

67. Abbiamo parlato qui di Verdi, ma si veda anche il riferimento a una figura non meno feticizzata nella cultura nazionale, Alessandro Manzoni, di cui si è detto in III.1.6 (la commedia è *On spos per rid*, cfr. *supra*, I.2.3.4). L'autore milanese è citato in maniera dissacrante anche in *Sur Pedrin in quarella*, IV, 6, dove il notaio Sangiorgio si lascia andare a una citazione del *Cinque maggio* riferita a se stesso.

68. In questo senso, per esempio, l'ha proposta recentemente Gad Lerner nel talk show televisivo *L'infedele*: il titolo della puntata era *Garibaldi e la disunità d'Italia*, La7, 26 aprile 2010. Ma si vd. anche *infra*, Appendice, §7 e §20.

truffa, che riuole indietro il maltolto. A un certo punto Tecoppa, alle strette, si alza gridando la sua battuta, che testualmente recita: «Gh'avii minga vergogna, vegnì chì a parlà mal de Garibaldi», e tutti i presenti si avventano indignati sul malcapitato, fino a buttarlo fuori a calci dalla sala, mentre Tecoppa tiene per sé il malloppo.⁶⁹

Vista così, la battuta assume tutta un'altra luce. L'oggetto della discussione non è davvero Garibaldi: Garibaldi è il diversivo dietro cui qualcuno si trincerava, approfittandone per appropriarsi di qualcosa che non gli spetterebbe. In questa retorica su Garibaldi, la reale persona di Garibaldi scompare: anzi, diciamo che la *reductio ad humanum* del monumento è proprio il rimedio a questo fenomeno: con il carnevale, con l'abbassamento comico noi, è vero quel che dice Eco, lo celebriamo, ma insieme, indagando le contraddizioni dell'uomo, noi ci costringiamo a ripensare l'immagine stereotipa, monolitica che c'è rimasta in mente. Da un'altra opera, sappiamo che Tecoppa da giovane si era arruolato come garibaldino, ma che fu riformato: significativamente, il ricordo viene suggerito a Tecoppa dalla visione di un busto di Garibaldi.⁷⁰ Per riprendere un

69. *I prodezz del Tecoppa*, II, VI.

70. *Tecoppa notturno*, sc IV. Piuttosto tortuoso il percorso politico di Tecoppa durante il Risorgimento: accusato di aver fatto parte della «Polizai» nel '48, egli non nega, ma sostiene di aver convinto Radetzky alla ritirata («spassetta»), ricorda di essere stato nella Guardia Nazionale nel 1859, e di aver preso parte alle vicende risorgimentali della fortezza di Alessandria (*I prodezz del Tecoppa*, II, III; forse si allude alla battaglia

paragone di qualche capitolo indietro, il personaggio di Ferravilla è come Cervantes, che non ironizza direttamente sui valori della cavalleria, ironizza sulla propria fede giovanile in quei valori (Cervantes, lo ricordiamo, era stato ferito nella battaglia di Lepanto), e semmai sul proprio non averli saputi incarnare a dovere, se la società che è nata da quelle battaglie è quella che è e non quella che allora si sperava di costruire. A conferma di questa lettura, aggiungiamo che, tra i molti bozzetti lasciati da Ferravilla che rappresentano Tecoppa, in almeno due il personaggio chiede l'elemosina millantando immaginarie ferite di guerra.⁷¹

di Novara della prima guerra d'indipendenza, in occasione della quale l'esercito del Regno di Sardegna non potè riunirsi al grosso del contingente, che invece era rimasto ad Alessandria – i fatti sono del 23 marzo 1849: ma potrebbe davvero in così pochi mesi Tecoppa aver cambiato fronte, se era filoasburgico nel 1848?). Altrove scopriamo la sua comprensione umana per Radetzky: «Era buono, poverino. Aveva un solo difetto: quando si arrabbiava, bombardava» (cit. in Renato Simoni, *cit.*, p. 12). Tra parentesi, in realtà nel 1859 non era ancora stata costituita la Guardia Nazionale, che nacque solo nel 1860.

71. Non essendo raccolti né in musei né in altre collezioni con catalogo, è impossibile darne gli estremi. Il primo è riprodotto nella terza di copertina del volume *Ferravilla. 1° centenario*, *cit.*, e Tecoppa ha un cartello con la scritta: «Sono galantomo. Ferito in battaglia non posso lavorare. Mi raccomando ai cittadini. Felice Tecoppa», poi, sotto, il disegno di un cerchio e «Ecco la fotografia della balla che mi ha ferito». L'altro, riprodotto in FP, p. 19, è citato da più cronisti (per esempio Otello Cavara, *Visite a*

Aggiungiamo che il tema del reduce, o di chi come tale si qualifica, era già stato affrontato dalla satira del tempo, per esempio dal *Sedicente superstite* di Ferdinando Russo.⁷² E anche a Milano, nel 1876, proprio mentre Ferravilla lavora sul personaggio di Tecoppa, Vespasiano Bignami se ne esce con *L'esule*, una sorta di ballata con la storia di un fuoriuscito che parla di sé come di un perseguitato politico, ma finisce per qualificarsi come un furfante, ricercato per normalissimi fatti di delinquenza comune.⁷³ E abbiamo già accennato ai rapporti di conoscenza diretta tra Ferravilla e Bignami.⁷⁴

Trovo che però il discorso di Ferravilla risulti sempre un po' più complesso, lavorando egli contemporaneamente su entrambi i piani, quello serio e quello parodistico. Spiegare in che senso sarà l'occasione per approfondire un ulteriore aspetto del problema delle modalità esecutive in Ferravilla.

Ferravilla, «La Lettura», 2/1928, pp. 123-130, cito da p. 129), e qui Tecoppa porta un cartello che dice: «Ho perdute le gambe a S. Martino. Ora però sto meglio e mi raccomando per l'obolo. In fede, Tecoppa», e ancora il cerchio come «fotografia della balla» – e giustamente commenta Cavara: «non specificando se il San Martino è quello della battaglia o la festa del Santo.»

72. Il testo si trova per es. in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di Franco Brevini, vol. II, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2850 sgg.

73. Vespasiano Bignami, *L'esule* (1875), in *La poesia in dialetto*, cit., v. II, p. 2855.

74. *supra*, II.2, n. 25.

IV.3.4. Ancora sulle modalità esecutive: la questione del grande attore e del mattatore

Abbiamo, in sede di introduzione, accennato al fatto che Ferravilla venga sbrigativamente classificato tra i «grandi attori» o i «mattatori». Accogliamo la riserva che Ferdinando Taviani manifesta per questa terminologia.

L'efficacia di certi attori e di certe attrici, la loro grandezza, quanto più è imponente, tanto più sembra crescere in una bolla di vetro, e nella storia della cultura si isola e si perde. L'energia e l'efficacia degli attori sembra piazzarsi fra i repertori drammatici come un fenomeno, un miracolo o un'oscenità, che comunque resta sempre a lato dell'arte propriamente detta, un poco sotto (o magari un poco sopra), ma mai al livello delle pratiche artistiche vere e proprie. Tant'è che i procedimenti degli attori-creatori possono ancora oggi essere raccolti sotto l'etichetta denigratoria e leggendaria insieme del «mattatore» o dei «guitti». O dei miti d'epoca. È un esempio abbastanza chiaro della difficoltà a pensare i legami fra teatro e letteratura in una situazione in cui il teatro nel suo complesso è pensato attraverso le griglie dei paradigmi letterari.⁷⁵

75. Ferdinando Taviani, *Lo spazio letterario del teatro*, in *La letteratura e le altre arti*, Atti del convegno annuale dell'associazione di teoria e studi di letteratura comparata (L'Aquila, 2004), «Contemporanea» n. 3, 2005, pp. 45-54; la citaz. è tratta dalle pp. 48-49.

Accogliamo questa cautela, dicevo, come un invito a usare le espressioni riferite agli «attori-creatori», come dice Taviani, esclusivamente in quanto termini tecnici, utili a classificare e non ad applicare «etichette denigratorie». Rigettiamo «guitto», e ci serviamo, come la critica più recente fa, di «grande attore» e «mattatore». I due termini non sono del tutto equivalenti, e corrispondono, per come li usa la critica, a due diverse fasi dello sviluppo del fenomeno.⁷⁶

La generazione dei “grandi attori”, che ha come attori di riferimento Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Alamanno Morelli (molto apprezzato, quest’ultimo, da Ferravilla, che, bambino, lo vide recitare spesso), si caratterizza per una poetica tardoromantica; rifiutando il romanticismo “critico” che aveva caratterizzato l’opera di Gustavo Modena, che pure di molti di questi attori era stato maestro, il loro romanticismo rifiuta l’elemento grottesco, antisublime, di quest’ultimo, e persegue come istanza suprema la smisuratezza della passione. La poetica grandattorica, intendendo il principio di verità come identificazione piena dell’attore nel personaggio, basata sull’ideale e sul sentimento, funge nel contempo da preparazione al naturalismo nella misura in cui l’attore, che incarna il personaggio «al di là e al di sopra del testo», ha come primario punto di riferimento l’esperienza pretestuale o

76. Riprendo la classificazione che segue da Gigi Livio, *Il teatro del grande attore*, cit., a cui, sintetizzando, rimando per ulteriori approfondimenti.

extratestuale: è noto il caso della Ristori che, dovendo interpretare Maria Stuarda nella tragedia di Schiller, ricorda Sandro D'Amico, «studiava da un lato la storia, e dall'altro guardava le regine delle corti europee del suo tempo: non fu mai sfiorata dal sospetto che la realtà da cui partire (...) fosse il testo che aveva davanti.»⁷⁷

Il termine «mattatore», di contro, viene usato dopo il 1870, per la generazione di attori che comprende Ermete Zacconi, Ermete Novelli, Eleonora Duse. Qui, la poetica del romanticismo cede il posto al vero e proprio naturalismo di stampo verista. Il mattatore non si immedesima nel personaggio che porta in scena, recita anzi in maniera esasperata, non rifugge i toni caricaturali anche nel tragico; in certi casi, addirittura, la poetica verista lo spinge allo studio clinico dei personaggi.

C'è, poi, un gruppo di attori che Gigi Livio chiama «generazione di mezzo», rappresentata da attori come Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana. Si tratta di esperienze che hanno costituito tentativi di risposta al romanticismo grandattorico: tentativi che poi non hanno avuto sviluppo, sconfitti dal successo della proposta mattatoriale. Si tratta, anche in questo caso, di intenzioni ispirate al naturalismo positivista, spesso di innovazione più radicale rispetto a quello

77. Alessandro D'Amico, *Il teatro verista e il grande attore*, in A. Tinterri (a c. di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 25-46; citaz. da p. 45.

dei mattatori, che invece mantiene con la generazione dei grandi attori anche un carattere di continuità.

Questa classificazione trova un certo riscontro in quella, ben più vicina alla situazione rappresentata, proposta da Leone Fortis:⁷⁸ egli chiama 'grandi attori' quelli che per Livio sono la 'generazione di mezzo', e 'precursori' quelli che per Livio erano i 'grandi attori' propriamente detti.

Il problema è dove piazzare Ferravilla in questa griglia: abbastanza curiosamente, Fortis lo cita nell'ultima generazione, assieme a Duse e Novelli. Ma se dobbiamo attenerci al criterio anagrafico, dobbiamo convenire che Ferravilla va posizionato nel gruppo di mezzo: essendo nato nel 1846, egli si colloca perfettamente tra Pezzana (1841) ed Emanuel (1848).⁷⁹ Sarebbe quindi

78. Mi riferisco a un ampio stralcio riportato in Jandelli, cit., p. 28, della *Prefazione* di Leone Fortis a Giorgio Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il Teatro Italiano dal 1821 al 1855* (1893).

79. Per rigor di cronaca, ecco gli attori citati nel testo di Fortis per i tre gruppi (per chiarezza aggiungo tra parentesi la data di nascita). Primo gruppo: Tommaso Salvini (1829), Ernesto Rossi (1827). Secondo gruppo: [Giovanni] Emanuel (1848), [Francesco] Ciotti (1833), [Francesco] Pasta (1839), Ceresa (?), Maggi (suppongo Andrea Maggi: 1850), Luigi Monti (1836), Calloud (se è Gian Paolo, 1811), Amilcare Bellotti (?), già attivo nel 1839), Cesare Rossi (1829), Claudio Leigheb (1848), Garzes (forse Francesco, 1848: Arturo, 1851, non sembra un proverbiale grande attore), [Fanny] Sadowski (1827), [Carolina] Santoni (?), già primattrice nel 1840), [Clementina] Cazzola (1832), Virginia Marini (1842), Giacinta Pezzana (1841), Adelaide Tessero (1842), Pia Marchi (1846),

un caso stranissimo, in cui il teatro dialettale anticipa la tendenza del teatro in lingua. A me sembra invece che l'età anagrafica in questo caso sia un'ottima spia, e che il gruppo di mezzo sia una sistemazione più perspicua.

In che cosa, dunque, leggo il tentativo di reazione di Ferravilla, e in che cosa tale tentativo si distingue da quello dei mattatori? Ferravilla si differenzia dal grande attore perché il suo lavoro teatrale esprime più di quanto non comunichi. Mi spiego meglio: il grande attore, proponendosi su un mercato internazionale, magari di fronte a pubblici che non capiscono l'italiano, imbastisce un tentativo di mirare all'universale; egli comunica col pubblico molto più di quanto non esprima sul piano dell'individualità del personaggio. Viceversa, Ferravilla quando recita davanti a un pubblico che non conosce il milanese viene incontro al pubblico italianizzando, come abbiamo visto, il proprio dialetto, nella convinzione che sia importante capire ogni singola parola. Il peso specifico del linguaggio è molto alto, e il testo spettacolare esprime molto più di quanto i personaggi non riescano a comunicare fra loro.

[Anna] Pedretti (1837), Terzo gruppo: [Eleonora] Duse (1858), [Ermete] Novelli (1851), Ferravilla (1846), [Emilio] Zago (1852); si noterà che, anche se egli prefaziona un autore che giustamente insiste sul ricambio generazionale degli attori, non sembra che nella sua scansione Fortis faccia troppo caso alla cronologia, dal momento che sono classificate insieme Carolina Santoni, che nel 1840 era già primattrice, e attrici che a quell'epoca non erano ancora nate.

La strada che, di contro, i mattatori battono rispetto a questo problema è quella di annientare lo psicologismo, che invece Ferravilla approfondiva: i tratti del personaggio del mattatore sono studiati, caricaturali, tendono al tipico.

Dal punto di vista delle implicazioni culturali e ideologiche del testo drammaturgico il problema può essere posto anche in rapporto alla nascita del teatro in dialetto: la generazione del grande attore era accompagnata da una generazione di autori sostanzialmente subalterni agli attori; tuttavia, se questa era la situazione dei drammaturghi professionisti, a loro si affiancava anche un gran numero di nuovi autori dilettanti:

Il teatro e lo spettacolo in generale furono infatti il recipiente in cui si riversarono le energie che si erano messe in moto durante il decennio di preparazione [dell'Unità nazionale]: dalla politica attiva al palcoscenico e alla platea, dai nobili sentimenti vissuti nelle opere alla loro trasfigurazione ideale e fittizia, secondo un andamento che è quasi legge dello spettacolo in tutti i momenti della storia in cui la società civile registra lo scarto fra progetti e utopie da una parte e istituzioni dall'altra. Molti di coloro che avevano partecipato al Risorgimento politico si erano allora dedicati al «Risorgimento

teatrale» (l'espressione è di Capuana)⁸⁰. Soprattutto scrittori di testi che, dilettanti, inondarono l'Italia di copioni e di entusiasmo drammaturgico.⁸¹

Tra gli autori di questa drammaturgia di entusiasmi risorgimentali, probabilmente, dobbiamo annoverare Giovanni De Toma (1817-1870/1), il fabbro da cui Ferravilla dichiara di aver preso ispirazione per il personaggio di Tecoppa:⁸² è facile il gioco con cui Ferravilla lo rappresenta come un popolano di poche pretese letterarie:

Era il De Toma un curiosissimo tipo di fabbro-ferraio, lavoratore non troppo istruito ma ricco d'ingegno naturale. (...) Portava i baffi incolti, per lo più umidi di grappa finissima e foggiava le scene come si martella il ferro, senza riguardi: per questo appunto l'azione e i personaggi della sua commedia

80. Il concetto è presentato da Capuana in *Al lettore* (1872), lo scritto che introduce *Il teatro italiano contemporaneo*, in *Cronache teatrali 1864-1872*, a c. di Gianni Oliva, Roma, Salerno, 2009 (vol. X dell'edizione nazionale delle opere di Capuana, in due tomi), tomo I, pp. 7-25. Alla lettera, tuttavia, l'espressione usata da Capuana non è «risorgimento teatrale» ma «risorgimento del teatro» (p. 14).

81. Siro Ferrone, *Drammaturgia del secondo Ottocento*, «Il Ponte» n. 11-12/1979, pp. 1414-30; citaz. da p. 1416.

82. Ne abbiamo parlato *supra*, II.2.10. Giovanni De Toma è nato nel 1817; della sua vita abbiamo poche notizie, ricavate da Carletto Colombo, *Storia del teatro dialettale milanese. Gli autori dal Seicento a oggi*, Milano, Silvana, 1988, pp. 36-37.

recavano una certa freschezza tutta paesana: e nel protagonista egli riproduceva se stesso.⁸³

In realtà, le opere di De Toma non sono quelle di un incolto; egli costituisce anzi un momento di passaggio tra la tradizione popolare della *bosinata* e la commedia regolare.⁸⁴ Aggiungiamo che, tra i continuatori di De Toma, la riflessione sul Risorgimento non doveva essere estranea neanche all'opera di Giuseppe Sommariva, che si serve di Garibaldi come personaggio, a fianco di

83. FP, p. 17-18.

84. Sulle ambizioni letterarie di De Toma, non possiamo non insinuare il sospetto che la *Spiritosa invenzion* del sottotitolo del *Cioccon de grappa* sia una citazione, magari in vario modo filtrata, del *Bugiardo* goldoniano (oltre che, con una deliziosa polisemia, 'spiritosa' nel senso dello *spiret*, dell'alcol di finissima grappa che questa bugia ispira): ricordiamo che Lelio, il protagonista del *Bugiardo*, è in quel momento considerato il prototipo della parte di *brillante* (per esempio da Giuseppe Costetti, *Bozzetti di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1883², p. 49), quella che poi sarà di Ferravilla. A suo modo anche Peder, il protagonista del *Cioccon*, è un brillante: è proprio lui, non una spalla, non un erede del servo da commedia a ideare l'astuzia che fa scattare la vicenda. Ancora, ricordiamo che le opere di De Toma non furono rappresentate solo da compagnie dilettanti, come la Gustavo Modena che mise in scena il *Cioccon del grappa* col giovane Ferravilla, ma anche da serissime compagnie di professionisti, tra cui proprio la Compagnia del Teatro Milanese che portò in scena sotto la direzione di Arrighi *Sui scoeul de ball* nel 1872.

Meneghino e Pantalone, in una *bosinata* intitolata *Sabina la romana e Bettina la veneziana alla Caprera*;⁸⁵ più in generale, bisogna ricordare, il Meneghino dell'epoca esibiva puntate non infrequenti nella tematica patriottica.⁸⁶

Se si accetta una simile lettura, forse il carattere contestatario di Tecoppa, dalle posizioni radicali anche sul piano politico è anch'esso un tratto ricavato dalla personalità del De Toma, e più in generale di una generazione che, dopo le delusioni post-risorgimentali, si abbandona in vecchiaia a generiche

85. Milano, Motta di M[arsilio] Carrara, 1861; che sarebbe stato interessante leggere ma non sono riuscito a procurarmi. L'opera è citata da Colombo, *ibid.*, che è anche colui che delinea la continuità di Sommariva rispetto a De Toma. Questo Sommariva, un po' più vecchio di Ferravilla (le sue opere pubblicate sono uscite negli anni '50 e '60 dell'Ottocento), a sua volta non doveva essere un incolto: la sua opera di maggior pregio è una traduzione dialettale della *Storia di Milano* di Pietro Verri (ammesso che si tratti dello stesso Giuseppe Sommariva, nome alquanto diffuso). I titoli di alcune sue opere fanno poi pensare a traduzioni classiche: *El governo di Donn a Solferin* (1859?) potrebbe echeggiare Aristofane.

86. Si veda sull'argomento Ferdinando Mazzocca, *Il teatro milanese dopo l'unità*, cit., p. 192, n. 3. Noteremo tuttavia che queste esperienze andrebbero considerate semmai antecedenti, piuttosto che conseguenti, rispetto a De Toma – almeno sul piano degli sviluppi storico-letterari, rappresentando un elemento quasi residuale di una fase precedente, sebbene sul piano cronologico esse siano pressoché coeve.

contestazioni ribellistiche (almeno per come la vedevano i teatranti o il pubblico di una generazione successiva, quella di Ferravilla).⁸⁷

Sul piano dello sviluppo più strettamente letterario il fenomeno trova una conferma ove si osservi come, a quanto avverte Mazzocca, l'esperienza che fa capo a De Toma è quella di «un filone non originale (...) che si potrebbe più propriamente indicare come repertorio di derivazione piemontese», laddove il Teatro Milanese «si manifesta come alternativa, non come sviluppo, di questa tendenza piemontesizzante.»⁸⁸

Nel frattempo, esauriti gli entusiasmi risorgimentali, quando i dilettanti dovettero scegliere di «tornare al proprio lavoro o accettare di nuovo il ricatto dei capocomici»,⁸⁹ (accettiamo il termine 'ricatto' sottolineando come si tratti di un rapporto asimmetrico sul piano economico: il capocomico, il grande attore,

87. Bisogna a onor del vero però ricordare anche l'ipotesi opposta di Otto Cima, che presenta De Toma, non so su quali basi, come «fabbro ferraio troppo amico dell'Austria» (*Mezzo secolo di caricatura milanese (1860-1910)*, Milano, Stabilimento arti grafiche Bertarelli, 1928, p. 43). L'autore non giustifica in alcun modo la sua affermazione, non certo attribuibile a conoscenza diretta, considerata la tempistica. Forse egli possedeva testi a noi non noti.

88. Mazzocca, cit., p. 196-7. Sul passaggio di consegne dal primato del teatro dialettale piemontese a quello milanese cfr. *infra*, 5.1.2.

89. Ferrone, cit., p. 1417.

sono imprenditori, l'autore è un loro dipendente), allora lo Stato interviene impegnandosi a

dirigere questa imponente forza intellettuale verso il suo retto sentiero adoperando tutti i legittimi mezzi perché la civiltà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa, il bello si riannodi col vero e col buono, in un amplesso finale.⁹⁰

Questa eredità manzoniana (il «bello» il «vero» e il «buono» possono facilmente essere ricondotti all'interessante al vero e all'utile della nota affermazione della lettera del 1823, quella nota come *Lettera sul Romanticismo*), imposta come modello ufficiale, potrebbe implicare una interpretazione degli ultimi residui di poetica grandattoriale come istanza di individualismo veteroromantico, contrapposta a questa edificatorietà reazionaria (e non meno romantica, almeno per come Manzoni vedeva il «positivo romantico»).

Quando Boito nel 1864 (mentre è vicino di casa di Ferravilla, cfr. Appendice, 4)⁹¹ puntualizza quali gli sembra siano le opportunità per un teatro italiano

90. Relazione parlamentare del marchese Trevisani (1865), cit. da Ferrone, *ibidem*.

91. O meglio: ho cercato questo testo sotto la spinta di Ferrone, cit., p. 1422, che dice «nel 1866». Ricostruisco però si voglia riferire a uno scritto del 25 febbraio 1864, intitolato semplicemente *Cronache teatrali*, oggi in A. Boito, *Tutti gli scritti*, a c. di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1125-31.

«vero», una delle quali è appunto il teatro in dialetto, la risposta di Capuana accusa fra le altre cose il dialetto non solo di essere un mezzo di espressione inferiore alla lingua nazionale, ma anche, ciò che più ci interessa, del fatto che adottarlo «vuol dire inoltre vita locale, provinciale, frazionamento, analisi»: ⁹² esattamente in linea con le proposte centraliste della Destra storica.

In questa chiave, Ferrone legge il teatro dialettale come un teatro municipale apertamente di opposizione sul piano culturale e politico: «Non a caso esso sorse, nelle sue forme più clamorose, in sincronia con momenti di reazione alla politica di unità nazionale della Destra». ⁹³ Il critico, tuttavia, liquida brevemente la produzione degli autori di formazione più letteraria, che ripropongono in realtà le formule del teatro convenzionale, e si sofferma sulla produzione di due autori che invece hanno una formazione più artigianalmente teatrale: Edoardo Ferravilla ed Eduardo Scarpetta.

Da un lato cioè, tornando al rapporto con De Toma, Ferravilla prende di mira l'autore più anziano per mettere alla berlina il suo attaccamento a ideali che non sono più proponibili; dall'altro questo prendersela con l' «apocalittico» non fa di lui un «integrato»: a sua volta egli si pone in rapporto, se non di

92. *Al lettore*, cit. p. 24. Tengo a precisare che anche l'idea che questo scritto costituisca una risposta a Boito è un'ipotesi interpretativa di Ferrone: Capuana non fa alcun cenno all'autore padovano.

93. Ferrone, cit., p. 1422.

opposizione, senz'altro di contrapposizione rispetto al teatro ufficiale e alla sua retorica.

In questo senso, ho sostenuto nel paragrafo precedente che la proposta parodica di Ferravilla è più ricca, più direttamente polisemica, di quella di altri autori contemporanei.

Affronteremo più direttamente nel cap. V anche la questione del teatro dialettale; vale però la pena, a proposito della modernità della poetica attoriale di Ferravilla, soffermarci su un'altra osservazione di carattere storico. Valutando la parodia come diretta contemporaneamente alle due direzioni, Ferrone giunge per altri versi a una conclusione che noi avevamo anticipato a proposito delle tecniche recitative: quella di questo tipo di teatro come tramite per soluzioni sceniche che saranno in seguito adottate dalle avanguardie teatrali quando la crisi del Novecento esploderà pienamente:

Con alcuni anni di anticipo, ad uno stato di coscienza estetica e ad un grado di rovesciamento meno traumatico, si sperimentavano così le tecniche che saranno del metateatro di *Ubu roi*.⁹⁴

Proporre insieme in sede critica i nomi di Ferravilla e Scarpetta, a mio modo di vedere, apre anche una prospettiva importante: è stato Benedetto Croce ad

94. Ferrone, cit., p. 1424.

accostarli,⁹⁵ ed è nota l'attenzione che egli dedicò al comico napoletano, difendendolo in tribunale contro D'Annunzio e firmando un'importante prefazione alle sue memorie.⁹⁶

Croce, mentre certamente lo appoggia, non si trattiene dallo schernire leggermente «le arie da piccolo Goldoni che si prende lo Scarpetta nel raccontare come egli sbandisse il Pulcinella dalle sue commedie», imputando la sua scomparsa al senso di colpa magari ipocrita della borghesia, che vieppiù si

95. Benedetto Croce, *Comici*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1950³, vol. V, pp. 334-345. Ma, ancora prima, si veda Caramba [Eduardo Boutet], *Cronache drammatiche. Sciosciammocca e Ferravilla*, «Don Chisciotte della Mancia», 5 maggio 1888 (curiosamente, a proposito di questo episodio, Ferravilla fraintese lo pseudonimo e mandò i propri ringraziamenti a Olga Ossani Lodi, anch'ella redattrice del «Don Chisciotte della Mancia» ma con lo pseudonimo di *Febea*: la lettera è riportata in *Caro Olgogigi. Lettere ad Olga e a Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, a c. di Ferdinando Cordova, Milano, Franco Angeli, 1999, pp. 171-2). Ne nacque una polemica che coinvolse diverse altre riviste: si vd. in particolare due interventi, sempre a firma Caramba ed entrambi intitolati *Ferravilla e Sciosciammocca*, su «Don Chisciotte della Mancia» del 17 e del 23 maggio 1888.

96. Eduardo Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, introd. di Renato Carpentieri, prefaz. di Benedetto Croce, anastatica (Roma, Savelli, 1982) riproducente Napoli, Gennarelli, 1922.

affermava a Napoli, nei confronti dell'irrisione di «esseri umani, – poveri, ignoranti, corrotti, ma esseri umani».⁹⁷

Con Tecoppa, Ferravilla riporta alla sua originaria estrazione popolare il Pulcinella che Scarpetta e Petito avevano traslocato nella borghesia. Quando essi lo avevano fatto, la critica del tempo leggeva come scelta reazionaria quella del Pulcinella «plebeo»: il «sollevarsi [del personaggio Pulcinella] dalla maschera alla grande commedia»⁹⁸ e il suo emanciparsi da «simbolo di una plebe lazzarona e servile, alleata con il vecchio potere»⁹⁹ furono tutt'uno. Solo che questo discorso «non prende in considerazione l'altra faccia della maschera che con lo sberleffo tenta di esorcizzare la fame, la paura, la morte, per sopravvivere nei momenti più difficili.»¹⁰⁰

Scegliere di tornare indietro sul piano della rappresentazione sociale, per Ferravilla, vuol dire anche una precisa scelta: in altri personaggi la sua ispirazione è sorprendentemente affine a quella di Scarpetta:

97. Benedetto Croce, *Pulcinella e il personaggio napoletano in commedia. Ricerche ed osservazioni*, Roma, Loescher, 1899, pp. 61-62.

98. Giorgio Arcoleo, *Un filosofo in maschera* (1872), pp. 59-67 in *Studii e profili*, Milano, Mondadori, 1929, vol. I, p. 59.

99. Guido Nicastro, *Da Scarpetta a Viviani. Commedia e dramma nel teatro napoletano*, in *Sogni e favole io fingo. Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 219-234; cit. da p. 219.

100. *Ibidem*.

In nessun ceto sociale, come nella borghesia nostra, la comicità prorompe così spontanea, così naturale, così vivace ed irresistibile dal contrasto che nasce dall'essere al voler *sembrare*, e dalle abitudini, dai costumi, dai pettegolezzi, e perfino dal linguaggio.¹⁰¹

E bisognerebbe, tra parentesi, studiare se e in che modo questa poetica, poi ereditata da Eduardo, abbia conosciuto un fenomeno di *feedback* con quella di Pirandello negli stessi anni, influenzandola e facendosene influenzare. Quello che ci interessa qui è come essa, in principio, non si configuri affatto come rottura «modernista» dei canoni della mimesi verista, nel senso in cui noi consideriamo oggi una frattura Pirandello, Joyce, Proust e tutta la letteratura della «crisi» dell'uomo moderno: essa si affilia, anzi, alla poetica verista.

Solo che, parlando del verismo italiano:

i [suoi] personaggi non hanno affatto la tragicità dell'uomo moderno sradicato e irrelato, né presentano alcun sintomo della sindrome nevrotica che accomuna i personaggi di Zola e dell'ultimo Puccini. Il personaggio tipo dell'opera verista, Turiddu o Canio che sia, è al contrario inconsapevole portatore di un sistema di valori (...) perfettamente condiviso dal gruppo di cui fa parte: quindi l'opera verista italiana non appartiene affatto al dramma

101. E. Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 260-1.

moderno, ma è semplicemente un'esagerazione «spettacolarizzata» di passione romantica¹⁰²

Lo studioso da cui ho tratto la citazione si riferisce qui al teatro dell'opera più che a quello di prosa, ma la considerazione è estendibile anche alla prosa:

L'atteggiamento di Verga è ovviamente diverso da quello degli operisti; ma anche per Verga, come per i Goncourt, la categoria del «popolare» è in gran parte uno strumento letterario, non sorretto dalla convinzione di rigenerazione etica e sociale di Zola.¹⁰³

Abbiamo già discusso del realismo in Ferravilla come «problema storico», e non ci soffermiamo ulteriormente a chiederci se esso sia «sorretto dalla convinzione di rigenerazione etica e sociale». Ci interessa, come storici della letteratura, notare come anche in questo caso Ferravilla, nel fare un passo indietro, apra in realtà la strada al passo avanti che la modernità letteraria è per compiere.

102. Antonio Rostagno, *Emile Zola teorico «d'avanguardia» e l'opera italiana fra Puccini e Malipiero*, in *D'une scène à l'autre, l'opéra italien in Europe*, a c. di Damien Colas, Alessandro Di Profio, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 385-410; citaz. da p. 389.

103. *Ibidem.*

V. La lingua di Edoardo Ferravilla

V.1. La questione della lingua e il teatro milanese

Prima di analizzare specificamente la lingua di Edoardo Ferravilla (analisi che vorrei comunque condurre tenendo distinti i due filoni identificati in precedenza), vale la pena di soffermarsi sui termini in cui l'annosa questione della lingua si definisce nel teatro dialettale milanese del diciannovesimo secolo. Questo significa affrontare in realtà due problemi in parte distinti: da un lato la questione linguistica, in quegli anni, nella letteratura milanese, non solo teatrale, e dall'altro la questione linguistica in quegli anni nella letteratura teatrale italiana, non solo milanese.

Con la precisazione che «letteratura non solo teatrale» vuol dire, se possibile, non 'prescindendo dalla letteratura teatrale', ma semmai *individuando il valore e il posto della letteratura teatrale nel sistema dei generi*; e analogamente: «teatro non solo milanese», non 'a prescindere dal teatro milanese', ma *collocando il teatro dialettale milanese nel contesto del panorama dei diversi teatri dialettali*.

V.1.1. La lingua e il dialetto nella letteratura milanese

V.1.1.1. Per non risalire più indietro di così, già nel 1816 Porta e Giordani pongono in termini molto precisi la questione del dialetto. Siamo nell'epoca in cui Francesco Cherubini progetta la sua collezione in dodici volumi di poeti dialettali milanesi – e Giordani, sulla «Biblioteca italiana», spiega la propria posizione contraria:

I dialetti mi paiono somiglianti alla moneta di rame, la quale è pur necessaria al minuto popolo e alle minute contrattazioni. Ma che si direbbe se vedessimo tenersi chiuso nelle casse e divenire meno frequente nel commercio l'oro e l'argento, che ci bisognano a permutare tra noi le cose di maggior valore, e a negoziare co' vicini e coi lontani?¹

Insomma, per Giordani anche «nel commercio de' pensieri» il dialetto può esser utile, tutt'al più, per veicolare idee «di minimo valore».

Notiamo di sfuggita che il collegamento diafasico, quello del variare della lingua a seconda della situazione comunicativa, è esattamente opposto a quello

1. «Biblioteca italiana», 11 febbraio 1816. Mutuo questa e le altre citazioni sulla polemica Giordani-Porta da C. Beretta, Giovanni Luzzi, *Preludio a Carlo Porta*, in *Letteratura milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini a Carlo Porta*, Milano, Meravigli, 1982, v. I, pp. 189-210.

che, in tempi recenti, un cantautore usa per spiegare la propria scelta di scrivere in dialetto:

Per scambiare le proprie opinioni o per commerciare patate è utile che ognuno di noi conosca la lingua dell'acquirente. Per esprimere la propria creatività è indispensabile che ognuno di noi si serva della propria lingua.²

La differenza si può spiegare, probabilmente, con la contestualizzazione storico-culturale: dopo il periodo romantico, è rimasta nella cultura italiana la tendenza ad individuare la lingua dell'espressione letteraria come espressione dello spirito del popolo a cui si appartiene; tant'è vero che la *sua* lingua, la lingua materna di De Andrè era l'italiano, non il dialetto: la sua scelta in favore del dialetto, dell'oscuro dialetto genovese di *Creuza de mà* e delle opere posteriori, presupponeva una deliberata costruzione identitaria.

Carlo Porta, nei *Sonett all'abate don Giavan* (1816), si pone in dichiarata polemica con Giordani, ma non ne rovescia la metafora; anzi la perpetua:

ch'el me traga un poo in spezz sto bell sovràn,
disendem chi tra lu e nun Meneghin
sarav pù sciur cunt una dobla in man,
nu tutta in ramm e lu tutta in or fin?

2. La frase è attribuita a Fabrizio De Andrè sul booklet del cd di Aa.Vv., *Union. Dialetti italiani*, CGD, 1993.

E quand lu col sò or, nun col nost ramm
vegnissem a coo a coo in di medemm spes,
che differenza mai porral trovamm?

*[mi cambi un po' in spezzati questa bella sovrana dicendomi chi, tra lei e noi
Meneghini sarebbe più ricco con una doppia in mano, noi tutta in rame e lei tutta in
oro fino? E quando lei col suo oro e noi col nostro rame venissimo a capo delle stesse
spese, che differenza mai potrebbe trovarci?³]*

Ha ben ragione Porta a offrire una risposta simile: nella sua epoca l'italiano è davvero una lingua artificialmente imposta. Le implicazioni politiche delle due posizioni, tuttavia (parlo delle due coeve, abbandoniamo De Andrè), sono profonde e complesse e trascendono la questione puramente estetica. Giordani, che pure è liberale e independentista, scrive sulla «Biblioteca italiana», organo praticamente ufficiale del neorestaurato governo asburgico: lo fa, pare, con la sincera intenzione di creare rete tra gli intellettuali italiani; tuttavia, nell'ala più oltranzista dei liberali, quella a cui appartiene Carlo Porta, questa operazione risulta sospetta, anche considerata la linea della rivista dalle cui pagine era condotta: sospetti non infondati, se guardiamo ai guai che Tommaso Grossi

3. Traduzione tratta da Claudio Beretta, *Letteratura dialettale milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Hoepli, 2003, p. 432.

passerà di lì a poche settimane per la satira in dialetto della *Prineide*⁴ (e ricordiamo che Giordani stesso abbandonerà la rivista l'anno dopo); ma concentriamoci sugli aspetti linguistici. Gli oppositori antiaustriaci, nella loro costruzione ideologica, si ricollegano alle grandi tradizioni autonomiste dei Comuni (si pensi a tutta la retorica sulla Lega Lombarda e il giuramento di Pontida: Berchet e Porta erano in relazioni amichevoli), e quindi sposano la scelta linguistica municipalista. Si può supporre che, ai loro occhi, la scelta dell'italiano sia politicamente congruente con gli interessi austriaci, da una parte, perché pone come principale rivale del tedesco, nell'inevitabile plurilinguismo dell'Impero, una lingua il cui centro si ricollega alla Toscana – e i granduchi di Toscana, i Lorena, sono imparentati con gli Asburgo; dall'altra parte, perché quella lingua era compresa solo dalle classi colte, mentre il nascente patriottismo italiano si poneva esplicitamente come istanza interclassista.

4. Ancora 1816. Non ignoro che la paternità grossiana della *Prineide* è in discussione; tuttavia è indubbio che, per quell'opera, Tommaso Grossi andò in prigione, sebbene per breve tempo. La più recente edizione della *Prineide* è a c. di Umberto Gualdoni, Novara, Interlinea, 1996.

Non a caso, il riferimento di Porta è «*la scoeura de lengua del Verzee*»,⁵ la scuola di lingua del Verziere, della piazza delle Erbe, il quartiere del mercato: non dunque la lingua pura di un, vero o presunto, meneghino autentico (che probabilmente per Porta puzzerebbe di reazionario fin da lontano, considerate tutte le *bosinate* di orientamento per lo più legittimista, antigiacobino, in ultima analisi antilluminista, che avevano circolato prima durante e dopo l'occupazione francese) ma quella di una piazza in cui confluivano mercanti e acquirenti da varie parti del contado, dalle altre città, forestieri, una lingua mista, franca, arricchita da suggestioni di varia provenienza geografica e sociale, una lingua programmaticamente ammodernata, non un recupero di antiquariato.⁶ Il che, notiamo di sfuggita, si configura come una scelta antiletteraria.

Aggiungeremo, ed è appena il caso di ricordarlo, come nelle *Epoche della lingua italiana* Ugo Foscolo, sostanzialmente un coetaneo di Carlo Porta, proponga tra i fattori dell'unificazione linguistica italiana la creazione di un linguaggio «itinerario e mercantile», una sorta di lingua franca che mediatori

5. *On funeral*, in C. Porta, *Poesie*, Milano, Baldini Castoldi e Dalai, 2000, p. 169. Non sono certo il primo a osservare la rilevanza di una simile osservazione poetologica nella storia linguistica italiana. In particolare, oltre al già citato studio di Beretta e Luzzi, si può vedere Franco Brevini, *La letteratura degli italiani*, cit., che la cita a p. 53, e che costituisce un punto di riferimento per tutto il problema oggetto di questi paragrafi.

6. Sul tema, ovviamente, il riferimento obbligato è Dante Isella, *Introduzione a C. Porta, Poesie*, Mondadori, Milano, 1975.

necessariamente itineranti quali predicatori attori e, appunto, mercanti dovettero creare non partendo dalla lingua letteraria a base fiorentina, ma dai diversi dialetti che venivano incontrando. Naturalmente Foscolo, imbevuto del mito romantico del popolo e della visione teleologica della storia italiana, che a fondare questo popolo tenderebbe, retrodata fin troppo questo fenomeno, che pure la moderna storia della lingua riconosce.⁷ Insomma, la *scoeura de lingua* della piazza del mercato ha un ruolo non indifferente nella creazione della lingua italiana.

V.1.1.2. Con gli anni dell'Unità, e soprattutto col trasferimento della capitale a Firenze, assistiamo, a Milano come un po' in tutta Italia, a

una massiccia operazione culturale, perfettamente riuscita, che mise la Toscana al centro della storia politica, artistica e letteraria d'Italia. Anche il Manzoni fu indotto dalla «cricca fiorentina» a scrivere il suo *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* (1868) a sostegno di questa operazione. In questo clima polemico esplose a Milano nel 1867 una polemica contro alcuni

7. Sull'argomento si vedano Maurizio Vitale, *Il Foscolo e la questione linguistica del primo Ottocento*, in Id., *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988, pp. 391-441, e Pietro Trifone, *L'italiano errante dei viaggiatori*, in *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 37-50. Il testo foscoliano si può leggere nell'ediz. critica di Cesare Foligno in U. Foscolo, *Saggi di letteratura italiana* (ediz. nazionale delle opere, vol. IX), Firenze, Le Monnier, 1958.

intellettuali che invitavano a bandire il dialetto milanese (...). I più accesi sostenitori del dialetto come fulcro dell'identità storica dei lombardi furono Camillo Cima e Carlo Righetti, in arte Cletto Arrighi.⁸

In questo clima, sul piano più specificamente letterario,

La categoria centrale della dialettalità letteraria del secondo Ottocento è senz'altro l'oralità. Il fatto che si esagerino gli aspetti legati all'immediatezza mi pare dipenda da due elementi. Da una parte anche la poesia dialettale risente dell'oggettività verista. Dall'altra intende reagire all'appiattimento della nuova lingua unitaria facendo sentire, sia pure in una piena accettazione dello statuto minore ormai assegnato al dialetto, quali tesori di efficacia, freschezza, espressività si conservino nelle parlate locali.

Va tuttavia riconosciuto che il secondo Ottocento non fu nel complesso una stagione favorevole alla scrittura dialettale. Gli uomini che avevano fatto l'Italia non potevano che mostrarsi tiepidi verso le parlate locali e il particolarismo che esse presupponevano.⁹

8. Paolo Colussi, *Il teatro milanese di Cletto Arrighi*, <http://www.storiadimilano.it> (si tratta di un sito, come dice il nome, che raccoglie elementi di storia di Milano; i curatori, Paolo Colussi e Maria Grazia Tolfo, sono gli stessi della *Cronologia di Milano* pubblicata dal Comune di Milano nel 1998).

9. Franco Brevini, *Orgogli municipali e mondi minori: la poesia dialettale della nuova Italia*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di Id., Milano,

Non tutti gli storici della lingua accordano tuttavia questa preminenza alla dimensione del parlato nell'uso letterario del dialetto nella Milano del secondo Ottocento. Silvia Morgana, ad esempio, rileva l'esistenza di una linea di sperimentalismo linguistico di matrice scapigliata che ha un capofila in Carlo Dossi, mira al «sovvertimento dei moduli linguistici tradizionali», e avrà importanti sviluppi nel '900: si pensi a Lucini, Linati, Gadda.¹⁰

Notiamo di sfuggita come, tra i rappresentanti di questa linea, la studiosa collochi Paolo Valera. Dal momento però che, in altra sede, come si vedrà, Morgana sottolinea invece di Ferravilla l'adesione proprio ai moduli del parlato, dovremo ipotizzare che dietro il rifiuto di Ferravilla di mettere in scena la

Mondadori (I Meridiani), 1999, v. III, pp. 2861-92, cit. da p. 2869

10. Silvia Morgana, «Un po' per volta l'uso porta alla lingua». *Fattori di italianizzazione ed educazione linguistica*, in Paolo Bongrani, Silvia Morgana, *La Lombardia*, in *Storia della lingua italiana* a c. di Francesco Bruni, Milano, Garzanti, 1996 (vol. I, pp. 125-212). In effetti, per il teatro la distinzione tra i due filoni è stata proposta da Pietro Trifone, per esempio in *Il codice alternativo del teatro* (in *Malalingua*, cit., pp. 51-65), ma in riferimento agli autori in lingua, «qualora non siano stati attratti dalla scelta alternativa del dialetto» (p.53). Si noti che, in questa analisi, il plurilinguismo si attribuisce solo a questo filone più sperimentalista, non a quello che ricerca il realismo della lingua parlata. Morgana, allarga invece la considerazione anche a quelli «attratti» da questa «scelta alternativa» del dialetto, e, poiché il dialetto inevitabilmente si pone in rapporto alla lingua, parla di plurilinguismo per entrambe le linee.

commedia di Valera, a cui si è accennato,¹¹ si debba leggere una consapevolezza del capocomico rispetto alle differenze di poetica maggiore di quanto la tradizione critica non gli abbia finora riconosciuto.

Tornando alla questione generale, nel discutere questo accostamento di dialetto e oralità, dobbiamo rilevare due circostanze. Primo: l'affermarsi, sia in letteratura che nel discorso comune, di varie forme di compromesso tra codici dialettali e codici della lingua nazionale. Sul piano della lingua parlata, valgono le osservazioni di Carlo Tenca:

Un tempo il dialetto era proprietà di tutte le classi. (...) Ora la lingua italiana è penetrata nell'uso delle classi più colte. Benché non ancora parlata comunemente, s'è però imposta tanto, che ha snaturato il dialetto nella conversazione delle persone non volgari. In certe conversazioni ha creato una specie di dialetto franco singolare, un italiano vestito alla vernacola ch'è quasi risibile. Un po' per volta l'uso porta alla lingua. (...) I contatti tra la gente colta e il popolo non sono più quelli di una volta; anche i costumi sono cambiati. (...) Si crea così nel dialetto come nella lingua una specie di gergo che ritrae dell'uno e dell'altro nel fondo, con una vernice sopra che lo maschera.¹²

11. Cfr. *supra*, Premessa.

12. Sull'argomento è fondamentale Silvia Morgana, *cit.*; da qui traggio la citazione, che si trova a p. 189 e che l'autrice mutua a propria volta da Carlo Tenca, *Scritti linguistici*, a c. di A. Stella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 336

Ma anche sul piano della lingua letteraria si assiste a vari tentativi di innesto di lingua e dialetto: si pensi, a Milano negli stessi anni, agli esperimenti di Verga. Insomma, una concreta attenzione al parlato non può ormai prescindere dalla dimensione plurilinguistica.

Secondo: il fatto che questa «accettazione dello statuto minore ormai assegnato al dialetto» sul piano letterario comporti il ritagliarsi di un ruolo che finora non è stato notato, e che si rileva agevolmente in questa osservazione di Rajberti in difesa dell'uso letterario del dialetto:

Supponete d'essere ad un gran pranzo a leggere una bella poesia italiana. Tre quarti dei commensali fingono di capire; i servitori stanno lì immobili e freddi come cariatidi; se la storia è un po' lunghetta, qualche mano educata va tra la bocca ed il naso a coprire il solecismo di uno sbadiglio: tutti applaudono con molto più di serietà che di persuasione. Leggete poi una poesia milanese. È un tripudio ed uno schiamazzare infinito: ridono i fanciulli, ridono i camerieri, ridono il cuoco ed il guattero che in berretta bianca si vedono far capolino da un antiporto per godere la scena. Insomma la poesia in dialetto milanese è buona per tutte le età e condizioni.¹³

13. Giovanni Rajberti, *Prefazione delle mie opere future*, cit. in *Orgogli municipali* cit., p. 2889. Giovanni Rajberti è un poeta dialettale milanese (1805-1861); è stato di recente riproposto all'attenzione della comunità accademica da Silvia Morgana, *Ricordando Giovanni Rajberti*, «Storia in Lombardia» n. 1 - gennaio-aprile 2007, pp. 5-13.

L'autore, un poeta, solo apparentemente parla di poesia; in realtà e quasi inconsciamente, il discorso si è spostato su un'azione teatrale, la recitazione in pubblico, non a caso definita 'la scena'. Voglio dire, forse non è solo che, come spiega Fortunato Rosti, il teatro dialettale si sviluppa con il languire della poesia in dialetto,¹⁴ ma possiamo addirittura rilanciare: nel tardo Ottocento, a Milano, la poesia in dialetto si trasforma quasi da sola in teatro.

Non solo, ma nel brano di Rajberti si dà per scontato che il riso sia la reazione auspicata per chi legge poesia (e quindi, possiamo supporre, anche per chi ne scrive – Rajberti è un poeta, uno che ne scrive). Forti dell'esempio del Porta (e altrove di altri autori, Belli e simili), nonché di questo spostamento verso il basso nella considerazione sociolinguistica del dialetto, gli autori dialettali si qualificano come autori comici. Comici in senso dantesco, in quanto autorizzati a servirsi di una lingua più ricca, più volgare e più media degli altri registri usati in letteratura, ma anche in senso moderno, cioè come autori di opere destinate a far ridere. Ripensiamo alle considerazioni di Julian Beck citate nel capitolo precedente (IV.3.1, n. 47), sulla risata come reazione fisica che l'attore aspira a produrre nel corpo dello spettatore.

14. Fortunato Rosti, *Nota introduttiva*, in *Teatro Milanese*, a c. di Orio Vergani e F. Rosti, vol. I, Parma, Guanda, 1958, pp. XXIII-XXIV.

V.1.1.3. In poche parole, le strade del dialetto milanese in letteratura si biforcano. Da una parte, la convenzionalità letteraria, la ricerca melanconica di un antico, puro milanese, la lingua di una Milano che non c'è più. Dall'altra, la «*scoeura de lengua del Verzee*», la lingua del teatro, che mira a far divertire, ma che si basa su un accentuato plurilinguismo, e accoglie in sé le rappresentazioni del realismo più moderno. Dice Cletto Arrighi:

Il segreto d'un tal miracolo [scil. del successo del suo Teatro Milanese] è che i comici del teatro in dialetto parlano una lingua parlata, mentre i comici italiani recitano nella lingua scritta.¹⁵

Attenzione, però: entrambe le scelte sono, a questo punto, letterariamente codificate: non c'è modo di agire nell'una o nell'altra direzione senza schierarsi.

15. C. Arrighi, *Storia del Teatro Milanese...*, (1890), p. 51. Ma Morgana ha scritto più specificamente sulle teorie linguistiche di Arrighi, *Il verismo in Lombardia tra «lingua vera» e «vera finzione»*, in *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, Led, 2003, pp. 322-28. Sempre sulle posizioni teoriche di Arrighi in campo linguistico, che sono state campo importante di riflessione per lo scrittore milanese e che per questo sono giustamente state oggetto di attenzione e di studio, si possono vedere il capitolo XIII «La lingua di Cletto Arrighi» di G. Acerboni, *Cletto Arrighi cit.*, pp. 195-220, e Giuseppe Farinelli, *Manzonismo e antimanzonismo di Cletto Arrighi*, in Renzo Negri (a c. di), *Il 'vegliardo' e gli 'antecristi'. Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Milano, Vita e pensiero, 1978, pp. 43-78.

E Silvia Morgana¹⁶ sottolinea il valore di questa «lingua parlata» proprio nel senso del plurilinguismo, che pure porterà a esiti distanti dal vero parlato.

Si pensi anche a *Milanin Milanon* di De Marchi, una prosa lirica colta, evidentemente l'opera di un moderato, "manzonista", diventata famosa da subito principalmente come pezzo di teatro ma a quel punto trasformata in un testo popolare e, in qualche modo, caro anche alla parte progressista della città (rimandiamo alle considerazioni del capitolo IV sul rapporto tra teatro in lingua e Destra storica)

L'equivoco, tuttavia, tra le due differenti concezioni del dialetto, quella rivolta all'indietro, che mira a una lingua cristallizzata, ma anche a una realtà arcaica della città che si suppone più autentica, e quella rivolta al presente, al fervere della realtà e della lingua, si perpetua nelle polemiche: ciascuno discute la scelta della lingua o del dialetto in base alla propria concezione, tra le due, di letteratura in dialetto, senza considerare che l'avversario, magari, sta rispondendo rispetto alla *propria*. La polemica si complica con la questione di Milano «capitale morale», sempre dopo lo spostamento della capitale a Firenze: da una parte, la definizione insiste su una retorica di campanile, della brava gente operosa, rispettosa delle costumanze tradizionali; dall'altra, si nutre

16. Silvia Morgana, *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 475-484.

contemporaneamente del successo economico dell'industrializzazione, della crescita della città, in una parola della sua modernità.

V.1.2. La lingua e il dialetto in teatro

V.1.2.1. Ferdinando Fontana, in un suo studio su Ferravilla, introduce il discorso con alcune pagine di considerazioni generali sul teatro in dialetto:

I detrattori dei teatri in dialetto si scalmanavano a voler provare che essi erano di inciampo all'idea della nostra unità; i teatri in dialetto, all'incontro, le furono di giovamento. Mentre il cosiddetto «teatro nazionale» tirava innanzi (e tira ancora) anemico e sfiduciato (...), i teatri in dialetto, senza soccorso alcuno, con vece alterna, fiorirono e fioriscono e, mescolando, nei loro giri per la penisola, un dialetto ad un altro, obbligando, direi quasi, le diverse provincie a rivelarsi l'una all'altra e ad affratellarsi nel bacio dell'espressione viva, profittarono ben più alla nostra unificazione morale che forse non avrebbe fatto o farebbe la realizzazione di quel bel sogno che è il teatro nazionale.¹⁷ (p. 8)

17. Arrighi-Fontana, *Ferravilla. Studio critico e biografico*, cit., p. 8. Le brevi citazioni che seguono, di cui indico solo la pagina, sono tratte da ivi. Fontana potrebbe aver tenuto presente in questo studio il *Saggio sulla poesia popolare in Italia* di Giuseppe Ferrari.

Notiamo subito che Fontana recepisce la formulazione in termini di rivalità della compresenza di teatro in lingua e teatro in dialetto. O meglio: per la prospettiva di un eventuale teatro in lingua. Correggere con *farebbe* un precedente *avrebbe fatto* implica una riformulazione anche nei termini della condizionalità: nella prima formulazione, *avrebbe fatto* realizza la posteriorità rispetto a *profittarono*; nella seconda, *farebbe* non sposta solo l'azione nel tempo, ma trasforma la frase in apodosi del secondo tipo, quasi implicando «il teatro nazionale lo farebbe se mai dovesse esistere» uscendo dalla dimensione del «bel sogno». In effetti, la creazione di un teatro nazionale in lingua è, negli anni postunitari, un problema molto sentito. È significativo che Fontana non sposti il problema di questa rivalità: egli è autore di teatro tanto in lingua quanto in dialetto. Più avanti, egli spiega meglio la contraddizione, identificando una differenza di funzione nelle due forme teatrali:

Ciò che il pubblico non vorrebbe (...) dal teatro italiano, lo vuole, lo esige anzi, dal milanese: quello è il parlamento, questo la famiglia; quello l'intelligenza per quanto è possibile divertente, questo il divertimento per quanto è possibile intelligente; ed è evidente che mentre il teatro italiano è venuto meno a quanto gli si chiedeva, il teatro milanese ha superato persino il desiderio del pubblico, non solo circa il «divertimento», ma anche rispetto alla clausola secondaria della «intelligenza». (p. 13)

Questa varietà di contenuto tra teatro in dialetto e teatro in lingua (presentati significativamente con l'aggettivo etnonimico, come a sottintendere che il teatro «milanese» è per ciò stesso non «italiano») è causa ed effetto insieme di una differenza nell'accettabilità (nel significato tecnico che la pragmatica dà al termine) di un procedimento: l'*imitatio* di originali francesi, che in lingua italiana sortiscono un effetto molto più ambiguo nel pubblico di quanto accada col dialetto:

Il pubblico stesso va, è vero, a queste *pochades* perché – eterno fanciullone – egli [sic] è sempre attratto dalla novità, ma, uscendo dal teatro, esso si vergogna quasi d'aver riso; talvolta, anzi, dopo aver riso a crepelle per tutta una sera, esso non ha un applauso al calar del sipario; tacita disapprovazione alla produzione imbanditagli a sé stesso; tacita dichiarazione che egli fa: di voler provare, per sentir entusiasmi, ben altre emozioni, emozioni nobili e alte, in quella sala... che dalle *pochades* gli pare perfino profanata. (p. 12)

Dovremmo, immagino, arguire che il successo del teatro dialettale è dato dal fatto che, al di là dell'eventuale «intelligenza» accessoria, non si debba da esso aspettare «emozioni nobili e alte».

La posizione non è molto diversa da quella espressa da Capuana a cui accennavamo: un teatro dialettale rappresenta «vita locale, provinciale, frazionamento, analisi». Sul significato politico-culturale di una simile

concezione ci siamo già soffermati,¹⁸ ma non è da sottovalutare come essa vada a braccetto con l'idea di un teatro dialettale basato più su attori che su drammaturghi:

C'est le défaut d'un théâtre qui, plus encore que le théâtre italien ordinaire, vit par la génie et l'originalité de ses acteurs beaucoup plus que par la génie et l'originalité de ses écrivains dramatiques. Quand le théâtre de dialecte est originale, il l'est davantage et avec plus de saveur que l'autre. Mais il l'est rarement par les sujets qu'il traite et les pièces qu'il représente. Il l'est surtout par les jeu des acteurs. Ceux-ci donnent la sensation vivante de l'arte le plus particulier et le plus caractéristique, même avec des œuvres médiocres ou banales.

Dans des pièces adaptées ou imitées de l'étranger, ou qui ne sont que des pièces italiennes mises en dialecte, ils réussissent à créer des personnages qui semblent la parfaite incarnation des types locaux.¹⁹

V.1.2.2. Quel che ci importa rilevare adesso è come ci arrivi Fontana, che ha spostato il discorso dai *teatri dialettali* in generale al *teatro milanese*. I teatri dialettali fioriscono «con vece alterna», aveva precisato nel brano da cui siamo

18. Cfr. *supra*, IV.3.4.

19. Pierre de Quirielle, *Le théâtre de dialecte en Italie*, «Le Figaro. Supplément Littéraire» del 18.01.1908, p.1.

partiti: egli riconosce diverse scuole dialettali, il cui primato per vivacità si sposta: mentre egli scrive, trova che la scena più importante sia quella milanese.

Il teatro dialettale milanese nasce più tardi di altri teatri dialettali italiani: la sua nascita ufficiale è collocata nel 1869, con Camillo Cima (pochi mesi prima che Ferravilla passasse al professionismo, quindi).²⁰ Naturalmente, esisteva una lunghissima tradizione precedente, ma i critici sono sorprendentemente concordi nel collocare l'inizio in questa data. In che senso, dunque, l'esperienza del Teatro Milanese è fondativa per il teatro milanese, almeno nella sensibilità dell'epoca? Probabilmente si tratta del momento in cui, nella percezione collettiva, si sono fuse due tradizioni: quella della commedia erudita, di derivazione umanistica, e che a Milano ha avuto il precedente più illustre in Carlo Maria Maggi (1630-1699), e quella popolare, della *bosinada*, che seguiva

20. Cima propose ai milanesi, dalle pagine della rivista «La frusta», la creazione di una compagnia dialettale. La proposta fu raccolta prima da Pietro Tanzi (che però mise assieme solo una compagnia dilettantistica, anche se, significativamente, esordì con una commedia di Cima, *El zio scior*) e in seguito da Cletto Arrighi, che fondò prima l'Accademia patriottica dei Meneghini (aprile 1869, in seguito chiamata Accademia del Teatro Milanese), anch'essa costituita da dilettanti, poi la Società del Teatro Milanese (novembre 1869), per conto della quale effettuò le audizioni per la costituzione di una compagnia di professionisti. Sull'argomento, imprescindibile G. Acerboni, *Cletto Arrighi*, cit.

una strada parallela.²¹ Lo dicevamo al capitolo precedente: la riforma goldoniana, che sotto diversi aspetti uniforma il teatro popolare (dell'Arte, popolare per fruizione e non per elaborazione, è il caso di precisare) a quello del teatro regolare, rinunciando tuttavia ad alcuni aspetti dell'uno e dell'altro, impiega un tempo non trascurabile a diffondersi. Di fatto, quando si parla delle «nascite» dei teatri regionali, si intende più o meno consapevolmente il momento in cui vastasate, bosinate, pulcinellate, cedono il passo alla commedia in senso moderno.

Fontana quindi propone una specie di rapido *De vulgari eloquentia* del teatro dialettale, che possiamo riordinare in una serie di fasi, con il prevalere iniziale del teatro veneziano (del quale, appunto, «si può dire che allora esso rappresentava il teatro italiano addirittura» (p. 9)), poi di quello napoletano (del quale però egli imputa la fine a Scarpetta, che invece oggi è considerato praticamente l'iniziatore di una grande tradizione: per lui Scarpetta «si adagiò» sul proprio successo senza riuscire a «lasci[are] quel desiderio di sé» che lo avrebbe consacrato al di fuori della propria realtà locale), e di quello piemontese (del quale Fontana esalta la ricchezza dell'analisi sociale – ovviamente pensa,

21. Immagino che, ai fini del pubblico, poco importasse il passaggio al professionismo cui si accenna nella nota precedente. Lo dico con riferimento ai paragoni, che Fontana propone, tra il teatro milanese e quello torinese, veneziano, ecc., le cui date fondative non coincidono con questo passaggio.

anche se non lo dice, al *Travet* di Vittorio Bersezio), che infine lascia la palma al teatro milanese.²²

E sulla base di che cosa si alternano questi primati?

Ho detto *con vece alterna* non a caso; infatti non è sempre il teatro della stessa provincia quello che tiene il primato. Il color locale, le abitudini, i pregi e le mende di una provincia sono una miniera troppo piccola perché abbia a passare gran tempo prima che arrivi il giorno dell'esaurimento. (p. 8)

Insomma, appunto: «vita locale, provinciale, frazionamento, analisi». Interessante perché, allo scopo di mostrare «il color locale» questo teatro dialettale si serve proprio di quei testi stranieri che non giovano al teatro nazionale:

In lingua italiana quelle produzioni forestiere, per quanto ben tradotte e modificate, conservano pur sempre il tipo della loro origine; in milanese quel tipo scompare spesso in gran parte, talvolta totalmente, poiché il milanese ha questa caratteristica: di poter rendere *meneghino* l'Olimpo antico e lo Czar di tutte le Russie. (p.12)

A parte che non si capisce se la caratteristica vada attribuita al milanese solo perché al momento in cui Fontana scrive il teatro milanese è il più illustre, o per

22. Sull'argomento cfr. anche *supra*, IV.3.4.

qualche specifica peculiarità del milanese che neanche gli altri dialetti hanno; a parte questa ambiguità, dico, va notato che Fontana propugna come rappresentazione del mondo non un teatro che si apra al mondo, ma un teatro che riduca il mondo alla propria realtà locale. Non possiamo fare a meno di ricordare che Ferravilla, nel creare Tecoppa, fu insoddisfatto del primo esperimento, che era appunto ambientato in un'immaginaria corte dello Scià di Persia, *I duu ors*.

Insomma, il problema di questo uso del dialetto nel teatro era che, anziché come un punto di partenza per aprirsi al mondo partendo dalla propria esperienza locale (direzione a cui mira quel plurilinguismo cui si accennava), era visto come un modo di ridurre la complessità del mondo a questa microscopica esperienza. Riduzione che, ovviamente, poteva funzionare ma portava un rapido esaurimento delle possibilità espressive.

Da notare che Fontana identifica in Ferravilla il motivo del perdurare del «primato milanese» senza intravedere tra le cause di questo successo il superamento della sua concezione restrittiva. Citavamo poc'anzi il «segreto» che Cletto Arrighi, in quello stesso anno, enunciava, distinguendo la «lingua parlata» del teatro in dialetto dalla «lingua scritta» dei «comici italiani», e come di Arrighi Silvia Morgana sottolinei il plurilinguismo: dobbiamo aggiungere, seguendo la studiosa, come questa varietà, questo plurilinguismo, sia per Arrighi necessario accompagnamento alla naturalezza:

Io mi convinco sempre più che tutto il segreto del successo nella drammatica italiana starà d'ora innanzi nell'effetto di varietà e di naturalezza, prodotto sul pubblico dal modo di esprimersi dei personaggi.²³

Spiegazione convincente, e che dà anche conto di una visione più universale e meno provinciale nell'uso del dialetto. In questo ambiente sociolinguistico Ferravilla si forma.

V.1.2.3. Curioso osservare come, di contro, quelli che Fontana identifica come «detrattori» del teatro in dialetto si pongano rispetto alla questione:

Per me, i teatri dialettali debbono scomparire, essi non hanno più ragione di esistere. Creati specialmente per educare il popolo, oggidì, che il popolo non vive più nella ignoranza di un tempo, tornano inutili e deve solo emergere il teatro dove gli attori parlano la lingua nazionale. Ma Ferravilla non è mai

23. La prima citaz. è tratta non dal volumetto che Arrighi e Fontana curarono assieme, ma dal coevo C. Arrighi, *Storia del Teatro Milanese...*, (1890), cit., p. 51. La seconda viene invece da *La lingua parlata e la lingua non parlata* («Cronaca grigia», n. 3, 18 luglio 1869, pp. 15-22: p. 18). L'osservazione di Silvia Morgana si può leggere a p. 483 di *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 475-484, da cui traggio le due citazioni precedenti (veramente, nello studio di Morgana, la citazione di «Cronaca grigia» riporta erroneamente «drammaturgia» in luogo di «drammatica»).

avuto per scopo di fondare un teatro educativo: egli volle solo divertire. [...]

Se Ferravilla fosse nato a Firenze egli sarebbe diventato quello che è oggi anche recitando nel linguaggio patrio più puro.²⁴

Sarebbe da discutere il fatto che i teatri dialettali siano stati «creati specialmente per educare il popolo», visto che i loro creatori non sembrano affatto condividere questa poetica, ma anzi concordano sul loro intento di divertire (eventualmente, abbiamo visto, con una «clausola secondaria» di divertimento intelligente); interessa però come, esplicitamente, dal discorso resti fuori Ferravilla, di cui si riconosce un'universalità che trascende la realtà locale che sempre è il punto di partenza per lo studio della dialettalità teatrale di quel periodo, ancorché declinata in termini didattici.

Naturalmente non discutiamo la sottointesa inferiorità che il testo sembra assegnare al dialetto, che sembra non solo culturale ma proprio ontologica: il teatro in dialetto non può esistere se non ha una ragion sufficiente, vuoi didattica vuoi d'altro tipo – e quello in lingua, che giustificazione ha?

Osserviamo soltanto che questa svalutazione del dialetto non è semplicemente una concezione figlia del tempo: nel 1898 la situazione degli studi linguistici era tale che propugnare idee del genere era evidentemente una

24. Enrico Polese S., *Edoardo Ferravilla* (1898), cit., pp. 13-14.

proposta ideologicamente caratterizzata: l'Archivio Glottologico Italiano proponeva da 25 anni idee molto più moderne sul rapporto tra lingua e dialetto.

Viceversa, il superamento della concezione localistica del teatro dialettale è vissuta addirittura come un problema due generazioni dopo, da Antonio Gandusio, che lamenta: «Ho molta strada ancora da percorrere per riuscire a impormi a tutti i diversi pubblici italiani. (...) Per gli attori dialettali la cosa è più facile, ma per quelli italiani la faccenda è assai grave».²⁵ Sembra insomma che nel 1959 il teatro dialettale sia persino meno localistico di quello nazionale.

V.1.2.4. Abbiamo accennato al processo di fusione nel teatro dialettale tra la commedia di derivazione letteraria e quella popolare. Vorrei precisare, però, come l'importazione di modelli francesi non esaurisca il filone letterario, che invece si serve di una rilevante tradizione locale a carattere erudito. E vorrei, in particolare, rilevare come la satira del personaggio ambizioso che vuole, attraverso il mondo dello spettacolo, ottenere l'accesso a un'élite di cui non padroneggia le convenzioni espressive, e in particolare il linguaggio, che abbiamo identificato come tema molto importante nell'opera di Ferravilla, sia un *topos* nel teatro letterario milanese che risale nientemeno che a Maggi e alla fine del Seicento: nella scena che segue, una lezione di canto, la commedia dialettale prende di mira contemporaneamente l'italiano stereotipato del

25. A. Gandusio, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 52-3.

melodramma e la difficoltà della parlante che già è poco alfabetizzata (sbaglia a leggere il trigramma con l'h), figuriamoci se è in grado di servirsi di un codice tanto lontano dalla lingua d'uso:

BARONINA Questo mio cor piccione... *(cantando)*

MAESTRO Come? Cor di colomba

sta ben, ma cor piccione

è frase del Verzè.

Qui dice cor prigione.

BARONINA Questo mio cor prigione *(cantando)*

l'empia Filli Giudea...

MAESTRO Filli Giudea? Chi mai la vide in ghetto?

Legga ben: chiu... chiudea.

A rilevare l'importanza della parodia linguistica in questa scena è Silvia Morgana.²⁶ Ma, anche qui, va rilevato che lo strale dell'autore (scrittore in italiano in latino e in dialetto, e purista in tutti e tre i codici) è diretto contemporaneamente alla persona ignorante, che si propone come cantante e non ne è in grado, e all'istituzione linguistica:

26. *L'italiano in Lombardia durante la dominazione spagnola*, in Paolo Bongrani, Silvia Morgana, *La Lombardia*, in *Storia della lingua italiana* a c. di Francesco Bruni, Milano, Garzanti, 1996 (vol. I, pp. 125-212), p. 168.

BARONINA L'empia Filli chiudea

(cantando)

e lapaggion piace...

MAESTRO Cotesto *lapaggion* vien dalla crusca

del pistor del Carrobbio.

Legga come c'è scritto:

E la prigion piace.

Chi le ha insegnato a leggere?²⁷

Dove, evidentemente, la «crusca» con *l'enjambement*, dando l'impressione che l'unità sintattica sia conclusa, allude all'omonima accademia, ma poi

27. Carlo Maria Maggi, *Il barone di Birbanza* (1696 – datazione del curatore), atto I scena 12, in C.M. Maggi, *Il teatro milanese*, a c. di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964, vol. I, p. 307-8. Da notare la voce 'lapaggion', spiegata da Isella come accrescitivo di *lapag* o *lapacc*, 'crapulone', e questo dal verbo greco $\lambda\alpha\pi\acute{\alpha}\zeta\omega$ (Dante Isella, *Varon milanes de la lengua da Milan*, in *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, p. 275). Si tratta di un *hapax legomenon* o poco meno: l'unica altra occorrenza a cui sono riuscito a risalire è quella di Stefano Simonetta, *Poesia composta in occasion che monscior Pozzbonell l'è staa faa arcivescov de Milan*, in *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Milano, Pirrotta, s.d. (ma 1816), vol. IV, p. 246-285, p. 262 (Si noti che si tratta della collana curata dal Cherubini cui si accennava in precedenza. La lirica, se la data di composizione risale all'occasione del titolo, dovrebbe avere come termine *post quem* il 1743, data in cui Giuseppe Pozzobonelli fu nominato arcivescovo di Milano, quindi essere di molto successiva all'utilizzo che del termine fa Maggi).

l'espressione è rovesciata immediatamente dalla precisazione «del pistor»: viene dai sacchi coi rifiuti di lavorazione di un fornaio. E c'è da chiedersi se la voce 'pistor' vada intesa come apocope dell'italianissimo *pistore*, voce latineggiante resa ancor più letteraria dal fenomeno fonosintattico di registro poetico, ovvero se sia semplicemente un prestito dal milanese, che il sorvegliato linguaggio del maestro adotta ironicamente per abbassarsi al livello dell'allieva.

V.1.2.5. Le origini di simili fenomeni vanno ricercate risalendo ancor più indietro: al Cinquecento, l'epoca in cui anche nella commedia il fiorentino si impone relegando gli altri volgari italiani al rango di dialetti; questo non significa, ovviamente, che tali parlate siano scomparse dal repertorio della commedia: esse, a quanto spiega Maria Luisa Altieri Biagi,

rimangono disponibili per la caratterizzazione espressiva e vengono sfruttati, nella commedia, in modo emblematico. Il dialetto, sulla scena, caratterizza un livello che è al tempo stesso linguistico e sociale. (...) Se ci si riflette, questa soluzione salvava, anche di fronte ai «censori», l'accettazione della norma linguistica, in quanto il dialetto, usato in modo emblematico, connotativo di un «tipo» e di un determinato livello sociale (...), poteva essere giustificato come espediente comico, «per far ridere».²⁸

28. Maria Luisa Altieri Biagi, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57, cit. da p. 18.

Ciò sottointende una scelta di indirizzo importante:

Dei due modi in cui il dialetto può mescolarsi alla lingua, come fermento interno, in sottili miscele, o come tessera vistosa, questo secondo è senz'altro il modo attuato dalla commedia del Cinquecento, sempre più intensamente con lo scorrere dei decenni. Il dialetto viene ad assumere la funzione di un «registro» diverso, rispetto alla lingua, così come le varie lingue straniere: lo spagnolo, il francese, il tedesco, il latino nelle varie mescolanze pedantesche (fidenziane, polifilesche, maccheroniche).²⁹

D'altronde, ricorda correttamente la studiosa, il problema della lingua della commedia non è solo quello genealogico: anche più di altri generi la commedia risente della dicotomia tra una descrivibilità sul piano diacronico, filtrata dalla tradizione letteraria, e una su quello sincronico, del «piano d'incontro fra autore e pubblico»:

Per scettici che noi possiamo essere sulle dichiarazioni programmatiche di adesione alla lingua parlata, ospitate nei prologhi e negli scritti teorici dei commediografi, non mi pare giusto negare alla lingua della commedia qualsiasi valore documentario, recidere ogni contatto con la lingua o con i dialetti viventi.³⁰

29. *Ibidem.*

30. *Ivi*, pp. 2-3.

A questo proposito, non possiamo non notare che, in realtà, questo rapporto con un'oralità collegata al dialetto, al dialetto per così dire «puro», si muova sempre più su un piano di convenzionalità letteraria, dato che nella concreta oralità dei parlanti si afferma vieppiù, e in particolare nell'epoca postunitaria, la sempre più spiccata abitudine all'italofonia cui si accennava. Nel contempo, neppure va ignorata l'osservazione di Pietro Trifone, secondo cui anche l'italiano era, almeno come varietà parlata, una stilizzazione letteraria che il teatro doveva sostanzialmente inventare. Giusto. Ma, concretamente, i parlanti parlavano: uscirsene dicendo che né l'uno né l'altro dei due codici era altro che un'elaborazione letteraria non è una buona soluzione,

D'altra parte, abbiamo già riferito delle osservazioni di Carlo Tenca sulle forme di contaminazione, nell'uso concreto dei parlanti, tra lingua e dialetto.

In altre parole, è ben vero che una scelta di uso del dialetto, partita con Porta come scelta antiletteraria, diventa all'epoca di Ferravilla una scelta letteraria, ed è altrettanto vero che riferirsi al precedente del plurilinguismo portano a complicare ulteriormente le cose, dato che esso è senz'altro un precedente letterario, specie in quanto extrateatrale. Non sembra che Arrighi riesca ad affrontare il problema:

Mi voraria fà quajcossa de pu, voraria trà via tutt el convenzional, voraria pu mes'cià el meneghin cont el talian, foeura ch'el soggett no'l voress per la naturalezza; voraria fà insomma ona roba effettiva e real e minga ona

maschera cont el covin... comè el mè padregn. [Io vorrei fare qualcosa di più, vorrei tirar via tutto il convenzionale, vorrei non mischiar più il meneghino con l'italiano, salvo che per la naturalezza il soggetto non lo voglia: vorrei insomma fare una roba effettiva e reale e non una maschera col codino... come il mio patrigno]³¹

Sembra che sia il plurilinguismo a rappresentare la convenzionalità: Arrighi pensa evidentemente a un plurilinguismo 'orizzontale',³² da commedia dell'Arte (e questo spiega il riferimento alla maschera). Ferravilla al contrario, che non intende rinunciare alla dimensione del parlato, deve dunque usare volta per

31. Cletto Arrighi, *Prologo della Commedia Milanese*, Milano, Barbini, 1869, p. 7. A scanso di equivoci, a parlare così non è direttamente Cletto Arrighi: è una prosopopea della Commedia Milanese, figlioccia di Meneghino, in un testo teatrale di natura allegorica.

32. Per distinguerlo da quello 'verticale' di Maggi e pochi altri autori, che marca la differenza sociolinguistica (definizione di P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 59 sgg. Precisiamo, a scanso di equivoci, che in Maggi il plurilinguismo orizzontale è superato solo in una seconda fase). Bisogna anche dire che limitarsi alle dichiarazioni di principio restituisce probabilmente un'immagine ingenerosa di Cletto Arrighi, specie trattandosi di posizioni tanto precoci: nel corpus delle sue opere le concrete scelte linguistiche mostrano in verità una ricchezza e complessità ben maggiore. Vd. Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese* cit.

volta le soluzioni che trova più efficaci: la divisione in due filoni che abbiamo presentato nel capitolo III trova in questo ambito un'importante conferma.

Non possiamo però astenerci dal rilevare che il plurilinguismo orizzontale, che pure non manca nelle opere di altri autori che Ferravilla ha rappresentato,³³ è poco meno che assente nelle opere scritte da lui.

V.2. La lingua di due opere di Ferravilla

In riferimento alla distinzione proposta al capitolo III, procederemo ora all'analisi della lingua nei due diversi filoni evidenziati. Ci serviamo, come esempio, delle stesse opere studiate in quel capitolo.

V.2.1. La lingua della *Class di asen*

I codici linguistici usati dai personaggi di quest'opera sono almeno due: l'italiano e il dialetto. Le dinamiche con cui i diversi personaggi si servono dei diversi codici sono piuttosto complesse, anche sul piano sociolinguistico:

- Il bidello, gli insegnanti e il direttore parlano tra loro per lo più in dialetto, ma si rivolgono agli alunni tendenzialmente in italiano. Il

33. Per esempio *On milanes in mar* di Arrighi, *Minestron* di Giraud, *Nu maestro Pastizza a Napule* di Scarpetta, tutte opere che giocano sull'incontro di diversi dialetti in maniera non diversa da come si sarebbe fatto nella commedia dell'Arte, assegnando una provenienza diversa a ogni maschera.

bidello, di fronte agli alunni, parla in italiano perfino con la figlia (ma in genere, quando parla con gli insegnanti, anche davanti agli alunni si serve del dialetto).

- Gli alunni, a loro volta, parlano tra loro per lo più in dialetto, ma pure si rivolgono agli adulti, esclusi il bidello e sua figlia, in italiano.
- La figlia del bidello è l'unica persona adulta che si rivolga agli alunni schiettamente in dialetto.

Scrivo 'tendenzialmente', 'per lo più', perché in realtà i diversi codici linguistici non vengono usati nella loro forma, per così dire, pura; essi convivono, nello stesso dialogo o nella stessa frase, rispecchiando con grande naturalezza le leggi del *code-switching* e del *code-mixing*, comprese le cosiddette «restrizioni» del *code-switching*.³⁴ In particolare notiamo:

- Commutazione al cambio di interlocutore:

DON MALACHIA Mi dà l'elenco degli scolari?

SEGRETARIO (*portandolo*) Eccolo.

DON MALACHIA (*fa l'appello, ad ogni nome gli scolari rispondono «presente»*)

Amaretti, Antarughi, Birroni, Bussola. (*si rivolge a Bussola*) L'è minga so parent sto Bussola chi?

34. David Sankoff, Shana Poplack, *A Formal Grammar for Code-Switching* (1981), «Papers in Linguistics», 14 (1-4/1981), pp. 3-45; Carol Myers-Scotton, *Duelling languages*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

- Commutazione del personaggio che interviene non interpellato:

DON MALACHIA (...) Sentiamo ancora voi, Massinelli (...). Indicatemi uno dei più grandi miracoli operati dal nostro signor Gesù Cristo durante la sua vita.

BUSSOLA Che mort de agon!

DON MALACHIA Avete capito? Ditemi uno dei più grandi miracoli.

- Commutazione che segnala l'inizio di un discorso diretto:

BIDELLO (...) E se l'è staa lu che ha mess i pell de salamm, come per dimm a mi: «Ouj! Netti via!» per avvilirmi...

- Commutazione che segnala un cambio di argomento:

FUSTAGNA (...) Oh, per mi sont sigur che l'esamm el podarà ves abbastanza soddisfacente. Oh, ecco gli scolari.

- Commutazione intrafrasale che esprime il bisogno di raffinare una definizione, sottoinsieme del *metaphorical code-switching*, ossia della commutazione in occasione di un argomento che sembra più appropriato discutere in un altro codice.³⁵

35. Quest'ultimo caso è descritto da John J. Gumperz, *Social Meaning in Linguistic Structure: Code Switching in Northern Norway* (with Jan-Petter Blom), in J.J. Gumperz e Dell H. Himes (a cura di), *Directions in Sociolinguistics*, New York, Holt Rinehart and

MASSINELLI (...) Triangolo equilatero è quello che ha tutti i lati uguali e tutti gli angoli uguali. Triangolo isoscele è quello che ha due angoli uguali e uno disuguale... Triangolo scaleno manca uno uguale, tutt different.

Eccetera: si potrebbe continuare, ma questo aspetto da solo basterebbe per un'altra, e corposa, tesi di dottorato; specie se si considera, come ormai si tende a fare abitualmente,³⁶ la distinzione tra lingua e dialetto come una distinzione tra diasistemi, e non tra varietà interne allo stesso sistema, e quindi l'uso dei due codici come bilinguismo – e dunque ci sarebbe da studiare la rappresentazione della condizione degli scolari in quanto parlanti che affrontano situazioni comunicative in una lingua che non è la loro lingua materna.³⁷

L'italiano, insomma: ne parliamo dandolo per scontato, ma bisognerebbe discutere anche quale italiano parlino questi personaggi. Per gli scolari, nell'ottica appena detta, si potrebbe addirittura parlare di «varietà di

Winston, 1972, pp. 425 e sgg.

36. Per esempio, Noam Chomsky, *Linguaggio e conoscenza inconscia* (1976), in *Regole e rappresentazioni. Sei lezioni sul linguaggio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, pp. 383-430. Ma si vd. anche Gaetano Berruto, *Le varietà del repertorio*, in Alberto Sobrero (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. II, La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-36.

37. Sull'argomento, Ana Celia Zentela, *Growing up bilingual*, Malden (Massachusetts, USA), Blackwell, 1997.

apprendimento»;³⁸ ma gli insegnanti, il direttore? Che italiano parlano gli adulti? Oscillano tra la varietà regionale, quella popolare, e maldestri tentativi di cimentarsi con un registro letterario decisamente fuori della loro portata. Potremmo elencare strutture argomentali diatopicamente caratterizzate, o traballanti

FUSTAGNA (...) Per sta volta, trattandosi che oggi c'è l'esame... (Scena VI),

consecutio temporum all'indicativo

DIRETTORE Mi pare che non si faceva molto silenzio (Scena IX),

costruzioni dell'aggiunto semplificate,
calchi lessicali

FUSTAGNA (...) Dunque attenzione; preparate la vostra mente, i vostri libri, che non ci siano su le macchie d'inchiostro, oppure i magatelli, che è una vergogna. (Scena VI),

38. Sul concetto, Maria G. Lo Duca, *Lingua italiana ed educazione linguistica*, Roma, Carocci, 2003; in partic. cap. 6: «L'italiano lingua seconda», pp. 221 sgg. Il termine è però stato introdotto dal cosiddetto «Gruppo di Pavia», guidato da Anna Giacalone Ramat. Si veda A. Giacalone Ramat (a c. di), *L'italiano tra le altre lingue: strategie di acquisizione*, Bologna, Il Mulino, 1988.

o sintattici

BUSSOLA (...) c'è lì una fanciulla. Chi l'è quella lì?(Scena IX),

popolarismi morfologici

BIDELLO Vadino pure avanti (Scena IX),

Tirando le somme, pare di poter intanto dire che l'italiano delle classi colte è tutt'altro che uno standard socialmente elevato; è anzi connotato decisamente verso una varietà diastratica mediobassa, vuoi sul piano lessicale, vuoi su quello sintattico, anche quando i personaggi adulti si rivolgono agli alunni, ponendosi come modello linguistico improponibile. Ora, è noto che

un elemento non solo del teatro dialettale siciliano (...) ma di ogni teatro dialettale italiano e anche del romanzo popolare è la descrizione, la satira e la caricatura del provinciale che vuol apparire «trasfigurato» in un carattere «nazionale» o europeo cosmopolita, e non è altro che un riflesso del fatto che non esiste ancora una unità nazionale-culturale nel popolo italiano, che il «provincialismo» e particolarismo è ancora radicato nel costume e nei modi di pensare e di agire; non solo, ma che non esiste un «meccanismo» per elevare la vita dal livello provinciale a quello nazionale europeo

collettivamente e quindi le «sortite», i «raids» individuali in questo senso assumono forme caricaturali, meschine, «teatrali», ridicole ecc. ecc.³⁹

– come diceva Gramsci commentando un testo di Martoglio.⁴⁰ Qui però la situazione è ancora più grave: non si tratta delle «sortite» individuali di Don Cola (il protagonista del testo martogliano), si tratta di un'istituzione i cui rappresentanti non sono in grado di assolvere il proprio compito. Il testo di Ferravilla è, quarant'anni prima di Martoglio, la brutale presa d'atto che non esista un «meccanismo» simile.

V.2.2. La lingua della *Caccia del scior Brugnell*

Se il tratto caratteristico della lingua de *La class di asen* è l'incompetenza linguistica dei parlanti, il loro passare con imbarazzo dall'italiano al dialetto a sottolineare il fatto che non padroneggiano nessuno dei due codici, e soprattutto non l'italiano, viceversa ne *La caccia del scior Brugnell* la comunicazione scorre con grande naturalezza.⁴¹ Non che manchino le commutazioni di codice, ma

39. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a c. di Valentino Giarratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, p. 1679.

40. Si tratta di Nino Martoglio, *L'aria del continente* (1915), un testo che egli aveva già recensito sull'«Avanti» (12 aprile 1916), quando era cronista teatrale.

41. Tant'è che il testo della commedia è nel corpus di Martina Irsara, *Demonstrative and*

queste commutazioni, più che sottolineare la distinzione dei due codici sembrano invece metterne in risalto la continuità, come se i personaggi disponessero tutti di un macrorepertorio comune, comprendente sia la lingua che il dialetto, distinti semmai solo sul piano diafasico, come varietà di registro.

E di fatto è così, dal momento che i personaggi appartengono tutti al medesimo gruppo sociale, quello della borghesia cittadina, e pertanto fra loro non ha posto la varietà diastratica (si noti che *La caccia* è anche una delle poche commedie di ambientazione borghese in cui non appaia la servitù domestica).

Si fa per dire, naturalmente, perché di alcuni personaggi la collocazione sociale è quanto meno ambigua. Probabilmente un'origine popolare, per quanto noi spettatori possiamo supporre, dovremmo assegnare all'agente di polizia che arresta Martingalla alla fine del secondo atto; tuttavia il suo modo di esprimersi non è da questo punto di vista minimamente caratterizzato, anzi il personaggio si esprime direttamente in ottimo italiano, forse perché il testo vuole evitare che passi un sottotesto di satira contro le forze dell'ordine. Alle classi popolari appartiene anche la portinaia Rachele, ma nei suoi interventi ella fa più volte riferimento a un suo passato di nobildonna al quale tutti i personaggi fanno mostra di credere: qui una maggiore caratterizzazione avrebbe rotto l'equivoco

adverbs of place in early and modern -texts from Northern Italy: a descriptive and comparative approach, PhD Thesis in Linguistics, University of Bristol, UK, 2005, supervisor Prof. Mair Parry.

in una delle due direzioni, e l'autore ha preferito mantenere la situazione in un'ambiguità che sa di commedia di Ionesco.

Non bisogna però credere che questo macrorepertorio realizzi una lingua particolarmente ricca, che prende dall'una e dall'altra componente. Quello che accade è semmai il contrario: alla grande inventiva linguistica de *La class di asen*, ricca di riboboli, di errori creativi, di scarti linguistici, fa riscontro, ne *La caccia*, una sorta di grande registro medio, con poche variazioni, che (anche con un certo realismo, considerato quanto abbiamo osservato nei paragrafi precedenti) si muove tra l'italiano e il dialetto con la noncuranza di chi non si pone problemi comunicativi.

Semmai, è interessante notare un divertente riferimento alla varietà diamesica, e precisamente all'incompetenza nello scritto: dopo aver mandato a monte l'inganno di Brugnell con la propria visita inattesa, Broccoli si mostra dispiaciuto e si giustifica dicendo che non poteva immaginare la situazione:

BROCCOLI Te dovevett avvertimm cont una cartolina!

BRUGNELL Cossa devi mandatt ona cartolina che te see minga bon né de legg né de scriv?... L'ultima volta che te m'è scritt, t'è miss: Millanno, con do l e con do n, ignorand!

La battuta crea una complicità, tra persone colte della città, nel ridere dell'ignoranza di un campagnolo – per quanto anch'egli ricco e borghese, e

parlante di una lingua che, salvo questa notazione, non si distinguerebbe in nulla da quella degli altri personaggi.

V.3. Alcune questioni critico-linguistiche

V.3.1. Trascuratezza

Silvia Morgana solleva, come primissima cosa, questa questione preliminare: la trascuratezza nella resa del milanese, che definisce «post-cherubiniano» (con riferimento al vocabolario redatto da Francesco Cherubini, –il quale aveva anche contribuito alla creazione di un canone dialettale milanese curando una raccolta di poeti: cfr. *supra*, V.1.1.1), varietà scritta «peraltro priv[a] di una norma stabile.»⁴²

A complicare le cose, si mette la scadente qualità delle edizioni Barbini, nel cui catalogo troviamo quasi sempre le *principes* delle opere edite vivente l'autore: scadente qualità notata da tutti i commentatori, da Acerboni a Zanardi.

Vorrei però sgombrare il campo da un equivoco a questo proposito: Silvia Asti, a suo tempo, si preoccupava di come «sovente l'uso della lingua nelle edizioni risponda a criteri difficilmente identificabili e, sospettiamo, dettati dal caso».⁴³

42. Morgana, *Dialecto e lingua* cit., p. 475. Ma si vd. anche *infra*, n. 46.

43. Asti, cit., p. 206

Ebbene, non si vede il perché. Paradossalmente, una stampa frettolosa e poco curata è molto più fedele al testo consegnatole, rispetto a quella di un'ipotetica edizione in cui redattori più o meno efficienti, con basi teoriche discutibili o inattuali, tentano una propria uniformazione linguistica o correzioni rispetto a criteri che conoscono solo loro: in quel caso sì, sarebbe difficile risalire alla volontà d'autore. Qui invece, probabilmente, le disomogeneità del testo alla volontà dell'autore sono in tutto conformi: è l'autore che non si è minimamente interessato a uniformare il testo.⁴⁴

Il problema di questa trascuratezza, dal punto di vista letterario, va affrontato secondo due chiavi di lettura:

- anzitutto, la programmatica non-letterarietà dei testi, i quali erano pensati come stesure di servizio, non destinate alla fruizione per lettura privata; e ciò vale anche per i testi pubblicati: la pubblicazione aveva un valore legale importantissimo dal punto di vista del diritto d'autore, e l'edizione rispondeva, per gli autori e le compagnie, più a criteri di salvaguardia del diritto d'autore che non a interessi di divulgazione o conservazione dei testi;⁴⁵

44. A parte il fatto che, come osservavamo, l'autorità in questi testi è tutt'altro che di facile definizione: cfr. *supra*, I.2.1. Sul problema, Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

45. Si vd. anche Acerboni, *cit.* In particolare, dal momento che Ferravilla è stato autore

- in seconda battuta, si può ipotizzare che questa trascuratezza porgesse a Ferravilla l'occasione dell'ambiguità che deriva dalla mancata scelta. Se, voglio dire, l'autore si fosse attenuto a una qualche norma nella resa del dialetto – norma, ipotizziamo, facilmente distinta da quella dell'italiano – per molte forme avrebbe dovuto scegliere con nettezza a quale delle due norme una frase si attiene, ossia avrebbe dovuto volta per volta decidere se una frase è in lingua nazionale o in dialetto.

Abbiamo visto, invece, che spesso l'interesse di Ferravilla, almeno nelle opere più vicine alla commedia regolare, si rivolge alla costruzione di un macrorepertorio nel quale il plurilinguismo è realizzato scegliendo, per ogni atto di *parole*, liberamente tra i codici disponibili, senza che la scelta sia connotata in alcune direzioni. Solo nei casi di plurilinguismo verticale, di contro, la scelta di un codice o dell'altro sarebbe socialmente connotata, e la padronanza dei diversi codici da parte dei personaggi (ossia, l'adesione all'una o all'altra norma) uno scarto con funzione connotativa.

Non è una notazione da poco: lo studio della lingua di Ferravilla è stato portato avanti da Silvia Morgana, una storica della lingua. La mia ipotesi di partenza è stata quella di una sostanziale irriducibilità dei due ambiti di studi: lo storico della lingua si accosta ai testi per conoscere meglio la lingua, lo storico

di grande successo, ha sempre avuto anche la preoccupazione di mantenere il controllo del proprio repertorio.

della letteratura studia la lingua per capire meglio i testi. Ma, se si accetta questo punto, della mancata scelta linguistica come scelta di stile, tale scelta diventa perfettamente coerente con quella storico-linguistica proposta da Morgana, che infatti nel descrivere la letteratura teatrale di Ferravilla come «osservatorio attendibile delle tendenze innovative del milanese post-cherubiniano»⁴⁶ recupera le modificazioni del repertorio indicate da Carlo Tenca in un brano di cui anche noi ci siamo serviti.⁴⁷

V.3.2. Oralità, dialogicità, convenzionalità

V.3.2. 1. Se, si diceva, il carattere principale della letteratura in dialetto dell'Ottocento era quello dell'oralità (ma, come accennavamo, solo da una parte: dall'altra, gli autori lavorano in direzione di uno sperimentalismo di matrice plurilinguistica), non possiamo esimerci dall'accennare a questo problema in Ferravilla.

Anche in questo caso, la questione è correttamente affrontata da Silvia Morgana, la quale colloca senz'altro l'autore milanese tra gli autori più legati alla dimensione dell'oralità, ma solleva anche il dubbio sull'effettivo realismo da riconoscere in questa oralità, che per altri aspetti andrebbe considerata invece convenzionale.

46. Morgana, *cit.*, p. 480.

47. *Supra*, V.1.1.2.

Il problema insomma è che a un certo punto, dice giustamente la studiosa, occorre distinguere tra mimesi e parodia: le funzioni pragmatiche del parlato, in realtà, sono usate per caratterizzare più certi personaggi che altri; e questo naturalmente deriva dalla presupposizione (convenzionale) che il parlato non pianificato sia, in qualche modo, fuori luogo anche nella mimesi del parlato. Insomma, la lingua della commedia, molto più di quanto ad Arrighi non sarebbe piaciuto ammettere, resta una lingua convenzionale, che non riproduce quella concretamente parlata dai parlanti, ma la stilizza: è il parlato, abbiamo già citato Cristina Lavinio, di un testo «scritto per essere detto come se non fosse scritto».⁴⁸ E questa stilizzazione, appunto, si attua in maniera diversa per i diversi personaggi e diversamente li caratterizza: Morgana a questo proposito chiama in causa la categoria di «parlato in maschera», usata da Pietro Trifone a proposito del teatro del '500.⁴⁹

Sembra insomma che il registro parlato debba collocarsi tra due polarità: la *mimesi* da una parte, *l'amplificatio*, eventualmente a scopo parodico, dall'altra.

48. Cfr. *supra*, I.2.2.10, n. 79.

49. La definizione ricorre più volte nell'opera del critico, il quale in *Il codice alternativo del teatro*, cit., spiega «che cosa si debba intendere per 'parlato in maschera': (...) un'estremizzazione caricaturale di modi riconducibili all'espressività del parlato» (p. 55). Poco sopra l'autore aveva anche introdotto l'espressione «iperparlato comico».

Le caratteristiche della lingua parlata, per l'italiano, e le strategie comunicative che le sono proprie, sono state studiate autorevolmente da Carla Bazzanella.⁵⁰ Se ci atteniamo alle sue categorie, senz'altro osserviamo in Ferravilla la presenza di queste caratteristiche. Ma, appunto, fermarci a questo livello che cosa dimostrerebbe? Che Ferravilla conosceva le regole dell'interazione comunicativa? E che scoperta sarebbe?⁵¹ Quello che è interessante è come queste funzioni linguistiche siano usate da Ferravilla talvolta in funzione connotativa, cioè come scarto da una norma che prevederebbe qualcosa di diverso.

Bazzanella identifica tre macrotratti situazionali tipici del parlato; ognuno di essi, poi, può essere analizzato nei suoi microtratti, che a loro volta comportano delle strategie a livello pragmatico nei parlanti.⁵²

50. *Le facce del parlare*, cit. Sul tema della presenza del registro parlato nella letteratura italiana, si può vedere Enrico Testa, *Di scritto e di parlato*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.

51. Ben diverso, ovviamente, è il problema per altri autori, dei quali potrebbe essere interessante accertare come, nello scritto, siano in grado di simulare la lingua parlata. Dal momento però che *l'usus scribendi* di Ferravilla, come abbiamo visto, nasce direttamente col parlato e i testi vengono trascritti solo in seguito, che egli e i suoi attori nel parlare usino le strategie dell'interazione parlata è davvero poco significativo.

52. La studiosa pertanto non considera, dichiaratamente, caratteristici macrotratti situazionali del parlato lo scopo primario della comunicazione né l'uso culturale

1. il primo macrotratto che caratterizza il parlato è il mezzo fonico-acustico; da esso derivano:

- minima possibilità di pianificazione:
 - frammentarietà, frasi segmentate

È molto sconnesso il vostro racconto e manca di... di tutto se vogliamo. Quanti anni avete? [*La class di asen*, IX]

– stile nominale

Oh adess ona bona lettera de congee alla Luisa e la sarà bell'e finida... l'amor già se l'ha de vess l'ha de durà pocc... quanti stori, d'altronde pœu adess ch'el sò marì el sa tutt coss l'è mei dagh on bon tai. [*Vun che v'è e l'alter che ven*, II]

– dislocazioni, topicalizzazioni, frasi scisse

LUISIN (...) Sont andà via ses ann fa per cercà fortuna!

POLDO Si ved che te le fada la fortuna! (*Tecoppa & C*, II)

E così quel biglietto l'ha letto (...)? [*El sur Pedrin in conversazion*, sc. XII]

– ellissi e brachilogie

(acquisizione istituzionalizzata o familiare, grado di valutazione sociale, mantenimento di status)

FUSTAGNA Si metta lì da parte. I villani non devono stare colle persone educate. Un'altra volta ch'el se permetterà certi scherzi, sarà scacciato immediatamente.

MASSINELLI Sì, ma però allora anche el sur Crapotti che mi ha daa lu i pell de mett in del cassett. [*La class di asen*, VI]

– prevalenza di paratassi e coordinazione

Difatt l'è on poo de temp... Chi sa... Già, già, la campagna. On poo de passeggiad. Mangià e bev. Difatti è giusto. E mi ghe staroo in campagna? [*On spos per rid*, II, IX]

– cambiamenti di pianificazione, anacoluti

Ma mi, se la permette, devo stare in istudio fino alle nove a sgobare [sic] e quindi adesso sono le nove e mezza, mi pare di non essere in gran ritardo [*El sur Pedrin in conversazion*, V]

– bassa coesione testuale

Mamma scusa. Cominci incœu a vegh pussee confidenza. Hoo vist dal restell del giardin che s'era lì col papà el sur Eugenii. [*On spos per rid*, II, X]

– esitazioni, pause

No, no... ecco... mi prima cominci a fa el tovajan, ghe disi quj robb che te me ditt ti, va ben? [*Massinelli in vacanza*, I, VI]

– connettivi semantici polivalenti

L'è mei a vegh el nason che robà la roba di alter. Che l'altro giorno avevo addietro la frittata per la seconda colezion e lu me l'ha robada e la basolada su lu e el Calcaterra [*La class di asen*, VI]

– lessico generico

Anzi voreva sentì de lor quand l'è che se podaria combinà per fissare il giorno nel mese venturo per le pubblicazioni e via di seguito. [*On spos per rid*, I, IV]

– ripetizioni

TIMOLEONE Moralista.

GIACOMO Minga moralista. Mi sont tutt alter che moralista. Me piâs i donn anca mè al par di alter. Me piâs finna la toa serva.

TIMOLEONE Donca ven minga a fa di predich.

GIACOMO I predich te lassi fa de ti che te see avvocatt. Avvocatt de nissun, ma te studiaa de avvocatt. (*I difett del sur Tapa*, II, IV)

– segnali discorsivi o demarcativi

GIACOMO Oh ben ma di volt se sa mai te averee forsi sbagliaa i cunt. (*I difett del sur Tapa*, II, III)

- impossibilità di cancellazione

- autocorrezioni

GUSTIN Allora bisognaria... Oh Signor, l'è mej tasè.

CATERINA No, no, ch'el faga minga el nostran per no pagà dazi.

GUSTIN Ma sì, porco sciampin... El Luisin, allora, ch'el fa semper i scherz? (*Massinelli in vacanza*, I, IV)

- parafrasi

Se io faccio il bidello l'è perché g'hoo i me motiv e nessun mai je savarà, capissel. Nessuno potrà mai capire perché io faccio il bidello. [*La class di asen*, II]

- particelle modali o modulazioni

Donca te me vœut ancora on poo de ben. Donca mi adess... (*concitata*) Ghe disi... Mi avendel vist pu ch'el scusa ma... lù el m'ha tratta mal. [*On spos per rid*, I, VI]⁵³

53. Bisogna precisare che questa battuta è parte di un dialogo immaginario, che il

- non permanenza del messaggio

– ridondanza, riprese lessicali

TIMOLEONE Cont on'ipoteca de 70 mila franch.

GIACOMO Cos'è! On'ipoteca de 70 mila franch? In che maniera.

TIMOLEONE In che maniera? In la maniera che fan tucc quij che g'ha i ipotech.(I

difett del sur Tapa, II, III)

– incidenza di tratti soprasegmentali e ricorso a mezzi paralinguistici

CAPITANO Basta, perdio! Basta, ho detto abbastanza. Ora siedì e rispondi.

ACHILLE Come siedì? Ma mi cara lu, hoo de andà a disnà.

(...)

CAPITANO Non importa, vi replico, sedete ed ascoltatemi.

ACHILLE (Quest chi l'è scapaa de la Senavra). Ch'el disa pur, sur...

CAPITANO Io sono venuto da voi, caro Achille...

ACHILLE (Meno mal ch'el me dà del voi).

CAPITANO Sono venuto per aver un consiglio. [*Vun che v'è e l'alter che ven, IX*]⁵⁴

personaggio, Luisina, si figura di tenere con il suo Eugenio dopo aver ricevuto una sua lettera.

54. Perché cito questo dialogo a proposito dell'importanza dei tratti soprasegmentali? Per il passaggio dal *tu* al *voi*. A questo punto, Achille si sarà evidentemente seduto e il colloquio assume un carattere più disteso: supponiamo che anche il tono del Capitano sia più pacato, e il dettato, anche a livello segmentale, nelle parole che gli

– unità informative veicolate più dalle unità prosodiche che da quelle sintattiche⁵⁵

I fachin /^{TOP} i hoo minga trovaa.//^{COM} [Vun che v`a e l'alter che ven, IV]

2. La presenza di contesto extralinguistico comune comporta:

- ricorso a mezzi non linguistici, per esempio i gesti: si vd. la scena di «vedi mano», battuta del *Maester Pastizza* ricordata in I.2.3.2, n. 96.
- rinvio al contesto stesso (si vd. per es. la scena dell'*Amis del papà* cit. in I.2.2.11, quella dell'equivoco dato dalla serie anaforica)

– deitticità

interlocutori scelgono, è influenzato da questo cambiamento soprasegmentale, di tono. Cfr. *infra*, V.3.3.2.

55. L'argomento si può approfondire in Valentina Firenzuoli, *Articolazione informativa e morfosintassi in un corpus di italiano parlato*, «Quaderni del dipartimento di linguistica», Università di Firenze, n. 10 (2000), pp. 87-105, da cui mutuo la formalizzazione, peraltro piuttosto intuitiva: TOP: 'topic'; COM: 'comment'. L'esempio, banalmente, sottolinea come l'articolazione *topic-comment* spinga a violare l'ordine naturale della frase previsto dalla sintassi – assumo che l'«ordine naturale della frase» in milanese sia lo stesso che in italiano, per quanto la cosa sia in realtà piuttosto discutibile: per quanto ne so, manca uno studio sull'argomento. Ci sarebbe poi da chiedersi su quale base si possa costituire una nozione simile, che presuppone una grammatica, in un codice poco formalizzato come il dialetto.

TIMOLEONE (...) (*prendendo un fare dignitoso*) Ch'el parla minga senza paura.

BOMBARDINELLI Oh per paura ghe assicuri che ghe n'hoo minga

TIMOLEONE Voreva di' de ciapass minga suggezion *né de lee né de lu* (*facendo segno*). Ona povera disgraziada che la ven per fars perdonà el fitt de mi perché sont el pardon de cà, e quell là on pover strapelaa d'on sart che ghe doo quaicoss de fa tant per no vedell a morì de fam. [*I difett del sur Tapa, I, XVIII*]⁵⁶

3. La compresenza di parlante ed interlocutore/i implica:

- importanza della funzione fatica

– uso di fatismi

On moment, ei lu! El vœur fà succed on alter pien? [*I prodezz del Tecoppa, I, VIII*]

Per esempi, te vedet? – mi alla mattina... [*I foghett d'on cereghett, I*]

– strategie di cortesia e meccanismi di modulazione

PEDRIN Ehi cameriere! Venite immediatamente da me. (*torna via*)

CAMERIERE (*col cognac che serve*) Vengo.

56. Inserisco questa tra le battute caratterizzanti perché qui Timoleone Tapa, evidentemente spaventato dall'atteggiamento di Bombardinelli (che egli si è sentito in dovere di sfidare, ma del quale ha una tremenda paura), trova nel contesto una giustificazione per la sua battuta precedente.

CONTE Che cos'è quel signore, il padrone di Genova?

CAMERIERE È un po' originale. [*El sur Pedrin ai bagn, X*]⁵⁷

– forte presenza della prima persona

Sta pur certo che mi te me ciapet minga. [*Vun che v'è e l'alter che ven, I*]

- possibilità di feed-back
- cambiamenti di pianificazione indotti

ACHILLE (...) Brava, allora che la sappia che...

GREGORIA Cosa gh'è!

ACHILLE Alter che damm d'intent che l'è ona stanza quieta, alter che dormì tutt el dì. [*Vun che v'è e l'alter che ven, XVII*]

– discorsi simultanei, interruzioni

MARIETTA Oh ben mi pretendi minga che te me faghet di basit, ma però...

TOMMASIN Lasseem andà per caritaa. Ciao. [*I foghett d'on cereghett, II*]

– segnali discorsivi di conferma o disconferma

57. Si sarà notato che in questo caso segnale, piuttosto che la presenza del fenomeno, il discorso connotato per la sua assenza: connotazione che l'altro personaggio presente, il Conte, non manca di rilevare come inopportuna.

MARIETTA (...) El coeur, cara el me papà, el me manca minga.

MASTICA Te sariet nanca mia tosa.

Marietta Per esempi, te vedet? – Mi alla mattina quando me metti alla finestra

(...) [*I foghett d'on cereghett, I*]

- possibilità di riferimento alle (sovente presunte) conoscenze condivise
– ellissi, implicitezza

ACHILLE Lee la s'è mai accorta dell'affare chi de sora?

GREGORIA (*guarda in alto*) Dell'affari de sora? ma che affari?

ACHILLE Vuj mo di... se l'ha mai veduu nient...

GREGORIA (*incantata*) Nient de cosè?

ACHILLE Ma chi de sora, de quella sciorina...

GREGORIA Chi? La miee del sur capitani?

ACHILLE Sì.

GREGORIA Ma mi, cara lu, soo propi nient del tutt: cossa el vœur di? [*Vun che v'ha e l'alter che ven, III*]

V.3.2.2. Tra i molti spunti interessanti sul piano storico-linguistico proposti da Pietro Trifone in *L'italiano a teatro* (ne raccoglieremo in seguito qualcun altro), è il caso di riportare qui l'osservazione del fatto che, dei caratteri del parlato concretamente parlato, gli ultimi ad entrare nel linguaggio della commedia sono stati quelli connotativi rispetto alla dimensione della testualità: mentre, cioè,

lessico e sintassi della commedia hanno abbastanza presto riprodotto con un certo equilibrio i modi del parlato, l'organizzazione del discorso è rimasta quella del linguaggio scritto fino ad abbastanza tardi. L'ipotesi dello studioso è che questo aggiornamento della lingua della commedia rispetto a quella parlata vada messo in relazione per un verso con l'affermarsi di un realismo sempre maggiore, per l'altro alla possibilità di imitare «un parlato che comincia a esserci».⁵⁸

Spiega meglio l'autore:

Finché permane una forte opposizione tra lo scritto e il parlato su tutti i piani della lingua, ai commediografi bastano alcune scelte fonetiche, morfosintattiche e lessicali (...) per caratterizzare in senso parlato le loro opere; quando invece lo scritto e il parlato tendono ad avvicinarsi, fin quasi a coincidere per quanto riguarda appunto la fonetica, la morfosintassi e il lessico, si avverte in misura crescente la necessità di operare interventi significativi sul piano dell'organizzazione testuale.⁵⁹

Il che, osserviamo, si applica perfettamente al teatro in lingua: in questo caso, davvero «lo scritto e il parlato tendono ad avvicinarsi», visto che, come dicevamo, si diffonde l'abitudine all'italofonia: si avvicinano perché diventano

58. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., p. 20.

59. *Ibidem*.

lo stesso codice. Per il dialetto, vale esattamente il contrario: il parlato (dei dialettofoni) si allontana vieppiù dallo scritto (perché sempre più si scrive in italiano). Pertanto, le scelte fonetiche (si ricordi quanto si accennava in II.2.8, a proposito della pronuncia palatale di *u*), morfosintattiche, lessicali sono in tutto sufficienti alla caratterizzazione del parlato.

Insomma, questo parlato da commedia potrebbe far a meno di deviazioni dallo standard sul piano della pianificazione testuale; se queste esistono nei testi, esse vanno ricondotte all'«iperparlato comico» cui si accennava: servono a caratterizzare alcune battute e alcuni personaggi, proprio allo scopo di amplificarne la disorganizzazione di pensiero.

V.3.3. Plurilinguismo

Attenzione, però. Per Morgana la questione del «parlato in maschera» si poneva precipuamente all'interno della più ampia questione del plurilinguismo. Dobbiamo quindi anche noi chiederci se il modo in cui abbiamo impostato il rapporto tra mimesi e *amplificatio* può essere a sua volta collegato alla questione del plurilinguismo.

Esistono cioè battute che sono pronunciate in una o in un'altra lingua perché considerate «in maschera»? E, in caso affermativo, esiste una caratterizzazione dei personaggi codificata dalla lingua che essi parlano?

V.3.3.1. Diciamo subito che la risposta alla prima domanda è positiva. Si osservi questo scambio:

PEDRIN E così quel biglietto l'ha letto, la può darmi la risposta?

POLDINA S'el fuss minga inscì brutt sto imbecill chì, che bel piesè ch'el sarìa per fà inrabì l'Arturo–

PEDRIN Dunque?

POLDINA Ebbene sì, io l'amo anch'io. [*El sur Pedrin in conversazion*, sc. XII]

In particolare, si osservi la prima delle due battute di Poldina. La conversazione si sta svolgendo in italiano, ancorché popolare; e improvvisamente, e solo per lo spazio di una battuta, il personaggio passa al dialetto. Ora, noi dobbiamo supporre che, mentre noi spettatori sentiamo questa battuta di Poldina, Pedrin non la senta; si tratta, insomma di un *a parte*, anche se non segnalato in alcun modo.⁶⁰

Se, pertanto, vogliamo presupporre la convenzione per cui gli *a parte* rappresentano i pensieri del personaggio, dobbiamo dedurre che, come l'imperatore Adriano in Marguerite Yourcenar, i personaggi di Ferravilla si esprimano in italiano ma pensino in dialetto.⁶¹ Comunque, è evidente che,

60. In genere, in Ferravilla, si segue la convenzione tipografica di chiudere gli *a parte* in parentesi tonde.

61. «L'impero l'ho governato in latino; in latino sarà inciso il mio epitaffio, sulle mura

senz'altro, qui la commutazione di codice non è mimetica, ma evidenzia una convenzionalità teatrale.

V.3.3.2. Più complessa l'altra questione: esiste una caratterizzazione dei personaggi veicolata dalla lingua che essi parlano? Asti, per esempio, considera il vernacolo, nei dialoghi mistilingue, come destinato ai personaggi su cui si focalizza l'attenzione, quelli con cui dobbiamo immedesimarci:⁶² l'autrice dice questo a proposito del dialogo tra Achille Caramelli e il Capitano in *Vun che v'è e l'alter che ven*:

ACHILLE (...) Poss savè de grazia a chi g'hoo l'onor de parlà?

CAPITANO (con severa freddezza) Io non vi devo questa soddisfazione e anzi vi prego a dirmi il vostro nome.

ACHILLE El mio nome! Ma guarda che l'avrà sbagliato l'uss perché mi...

CAPITANO Non ho sbagliato del certo, e giacché vedo che voi non volete dirlo, ve lo dirò io stesso. Voi siete il signor Achille.

ACHILLE Achille. Sì signor.

CAPITANO Non ho dunque sbagliato! Perdio! dunque siete voi.

ACHILLE Sì sont mi, perché?

del mio mausoleo in riva al Tevere; ma in greco ho pensato, in greco ho vissuto» (M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, trad. di Lidia Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1988, p. 35). Contrariamente all'imperatore, però, i personaggi ferravilliani pensano nella lingua nativa e parlano in quella veicolare acquisita.

62. S. Asti, *cit.*, p. 205.

(...)

ACHILLE Mi no, vedel, g'ho minga l'onor de cognossel.

CAPITANO Mi conoscerai fra poco.

ACHILLE (El m'ha fors tolt per sò fradell) Mi voreva digh che mi soo no...

CAPITANO Basta, perdio! Basta, ho detto abbastanza. Ora siedì e rispondi.

(...)

CAPITANO Non importa, vi replico, sedete ed ascoltatemi.

ACHILLE (Quest chi l'è scapaa de la Senavra). Ch'el disa pur, sur...

CAPITANO Io sono venuto da voi, caro Achille...

ACHILLE (Meno mal ch'el me dà del voi).

CAPITANO Sono venuto per aver un consiglio. [*Vun che v'è e l'alter che ven, IX*]

Certamente la parlata del Capitano è straniante, nel suo registro formale e innaturale, specie a confronto con il colloquiale smarrimento di Achille.

Notiamo anche, a sottolineare l'effetto, come il Capitano passi dal *voi* iniziale, man mano che si scalda, al *tu*, per poi tornare al *voi* quando la discussione si distende – circostanza che Achille non manca di notare con sollievo.

Ma il testo qui non chiede di immedesimarsi con Achille, del quale il pubblico non condivide il punto di vista – in scena si è visto infatti che, nella stessa stanza, abitava in realtà un altro giovane, anch'egli di nome Achille, che

è quello che il Capitano sta cercando: noi pubblico lo sappiamo, Achille non lo sa.

E comunque, quand'anche l'esempio funzionasse, non è detto che sia generalizzabile. Abbiamo visto, anzi, molti casi in cui è la mancata padronanza della lingua nazionale a venir stigmatizzata. Certo però che, sebbene non sempre nella direzione indicata, lo scarto di registro non è mai casuale: si vedano le due lettere nella stessa commedia, quella mandata da Luisa, in italiano regionale,

Caro Achille. El mio marito l'è venuto a sapere del nostro amore perché gh'hanno scritto una lettera anonema con su scritto il tuo nome e dopo l'è venuto nella mia stanza e siccome sono diventata di tutti i colori, mi ha dato una frega di stangate sul cupino... Scapa subito dalla stanza dove sei, altrimenti questa sera ha detto che viene a piccarti una bona sciabolata traverso della faccia. Scapa, scapa e scrivimi subito in dove sei andato. Addio, addio e sono la tua Luigia. (*Vun che v'è e l'alter che ven, scena 1*)

e la risposta durissima, fredda e in un irreprensibile italiano burocratico, di Achille Balendari:

Luigia. Sono dispiacente di dover troncare la nostra relazione. Voi dite che vostro marito ha tutto scoperto. Ebbene, d'ora in avanti, e per evitare dispiacevoli conseguenze, vi dichiaro libera di amare solamente vostro

marito. In quanto a nostro figlio, lasciatelo dove si trova e che Dio lo protegga.

Achille. (ivi, scena II)

V.3.3.3. In Ferravilla il plurilinguismo è per lo più del tipo verticale: la caratterizzazione dei personaggi che esso determina è principalmente diastratica.

Solo in Tecoppa si ha qualche esempio di caratterizzazione diatopica: in almeno due casi le vittime dei suoi raggiri parlano una varietà dialettale brianzola. Si tratta di *I prodezz del Tecoppa* e *Tecoppa & C.*

S'intende che una caratterizzazione diatopica è in qualche modo sempre anche diastratica: agli occhi del cittadino i villani sono anche un gruppo sociale diverso: «L'è perché sii tropp ignorant!» (*I prodezz del Tecoppa*, I, III)

Non è un caso che si tratti di commedie con Tecoppa, cioè con l'imbroglione che ha bisogno proprio di ignoranti da turlupinare. Il pregiudizio sui villani ignoranti non è solo di Tecoppa, è dell'intero testo: essi cadono davvero, ogni volta, nella rete intrecciata da Tecoppa. La simpatia del testo, tuttavia, va più a costoro che al protagonista.

Voglio dire: Tecoppa non è frate Cipolla, che noi siamo portati ad ammirare per la sua capacità di rivoltare la frittata a proprio favore impapocchiando bestialità ai contadini (ma che, non dimentichiamolo, è oggetto della critica di Boccaccio assai più di quanto i contadini non siano): Tecoppa per

un verso è da compatire, tanto quanto lo sono le sue vittime; per l'altro la sua cattiveria non è mai vista di buon occhio.

Tornando alla questione principale, va precisato che anche nella commedia dell'Arte la caratterizzazione diatopica del plurilinguismo si accompagna a una caratterizzazione sociale: l'accento spagnolo del Capitano non deriva dalla circostanza accidentale che il personaggio è di origine spagnola, o per meglio dire non è un caso che egli sia spagnolo: gli Spagnoli in Italia erano nel Cinque e Seicento un gruppo sociale ben preciso. E, allo stesso modo, il mercante veneziano, il dotto bolognese, il servo bergamasco erano certamente caratterizzazioni geografiche, ma insieme anche precisi archetipi sociali.

E mi sento di aggiungere: come nella commedia dell'Arte il personaggio principale è quasi sempre Arlecchino, un bergamasco che parla in veneto, la lingua dei padroni, così in Ferravilla il personaggio più spesso preso di mira è quello che si sforza di parlare la lingua nazionale.

Gianfranco Folena, tuttavia, in un suo studio sul teatro del Cinquecento, identifica non due ma tre varianti dell'incontro tra codici.⁶³ Accanto a una che potremmo ricondurre al plurilinguismo verticale di Trifone (quella costituita «dalla coppia alto/basso, colto/incolto»), e a una seconda di natura chiaramente

63. G. Folena, *La lingua della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, pp.119-46. Le brevi citazioni che seguono sono prese dalle pp. 133-5.

orizzontale («in questo caso il dialetto non costituisce una marca sociale, ma è *genius loci*»), un terzo tipo basato sul «contrasto “nostrano/esotico”». Si tratta, in quest’ultimo caso, di un plurilinguismo a sua volta, nei termini di Trifone, orizzontale ma che si evolve passando «per vari gradi dalla realtà al blasone popolare».

Mi sono chiesto se esista traccia di un tal genere di plurilinguismo in Ferravilla. Direi che se ne possano dare due casi.

La principale attestazione è una commedia inedita, provvisoriamente attribuita a Ferravilla, nella quale Tecoppa si improvvisa interprete senza conoscere una parola di francese: quando è chiamato dalla questura ad assistere una signora francese nasce un mare di equivoci.⁶⁴ Andrei cauto, tuttavia, nell’attribuzione: proprio la perifericità dell’uso linguistico rispetto a quello di Ferravilla mi fa pensare a una paternità di comodo. Sulla stessa falsariga, *Tecoppa in tribunal* vede contrapposta a Tecoppa una signora che parla in francese, ed egli le risponde in un francese maccheronico: «Vu ve sbagliè de

64. Della commedia, intitolata *Tecoppa interprete*, si conserva un dattiloscritto di epoca assai posteriore, custodito presso la Biblioteca della Famiglia Meneghina (Due copie, segn. T.138 e T.138 bis). L’attribuzione a Ferravilla è sul frontespizio, e dell’esistenza dell’opera nel repertorio ferravilliano si hanno notizie indirette. Si tratta di un brutto adattamento di originale francese.

gross... perché se vu credè de faire la guerr a l'italien ve sbagliè... Perbacc!»⁶⁵ – ma neanche questa commedia è di Ferravilla.

La presenza della lingua francese nell'opera ferravilliana, a ben guardare, non è tuttavia episodica: del macrorepertorio borghese cui accennavamo, il francese è parte integrante – tra di loro i personaggi non parlano mai in francese, ma decine e decine di francesismi fanno capolino nei loro dialoghi. Di contro, tra i tentativi di scalata sociale del personaggio ambizioso, la pretesa di parlare il francese ha un certo ruolo: ricordiamo la scena, citata a questo proposito, del *Sur Pedrin ai bagn*.

In questo senso, per citare l'espressione di Folena, la commedia di Ferravilla è una «commedia delle lingue»: termine che l'autore contrappone a quello che definisce l'uso «organico» della lingua: la «commedia delle lingue» è caratterizzata dalla riflessione sui caratteri («i blasoni») delle diverse lingue, dalla funzione metalinguistica o più semplicemente epilinguistica, e dal gioco paralinguistico.

Il secondo caso è ancor più significativo: si tratta del fenomeno osservato in diverse commedie, come *On ripiegh de nevod* (di Arrighi), e poi *On brus democratich*, in cui il personaggio femminile interpretato da Emma Ivon parla in toscano, o in un milanese con tratti toscani.⁶⁶ È ben noto, e l'abbiamo a suo

65. Camillo Bosisio, *Tecoppa in tribunal*, sc. III.

66. In *On brus democratich*, si noti, il personaggio è romano; è appena il caso di ricordare

tempo notato, che il fatto ha una sua spiegazione nella formazione toscana dell'attrice. Tuttavia, questa è quella che Wellek e Warren definirebbero un'osservazione estrinseca al testo: il fruitore potrebbe essere autorizzato a ignorarla.⁶⁷ Se però dobbiamo trovarne una spiegazione più direttamente letteraria, non possiamo che ricordare come, nella commedia dell'arte, il fiorentino è la lingua in cui si esprimono gli innamorati.

Va anche detto, poi, che il comportamento degli innamorati è, nella nostra tradizione, particolarmente codificato: il non padroneggiarne la lingua da parte dei personaggi ferravilliani sottolinea ancor più la loro estraneità dal codice di comportamento amoroso. Sembra quindi che in Ferravilla, e prima di lui in Arrighi, si esprima una delle linee di continuità della letteratura nazionale, nel confronto tra lingua e dialetto, sintetizzata da Franco Brevini:

alla comicità, al grottesco e alla parodia ha più spesso provveduto la produzione in dialetto, mentre, a causa della forte grammaticalizzazione dello strumento adottato la letteratura in lingua ha puntato univocamente

che a Roma, e solo a Roma, la parlata locale aveva subito un forte processo di toscanizzazione fin dal Rinascimento.

67. Perlomeno, se facciamo astrazione dal fatto che in epoca di divismo la vita degli attori si presenta al pubblico già ampiamente testualizzata: in un altro senso il riferimento alla vicenda biografica di Emma Ivon va colto dal pubblico come un riferimento intertestuale: si vd. quanto osservato per esempio proprio a proposito di *On ripiegh de nevod*, nel paragrafo I.2.2..8.

sull'idealizzazione e sulla stilizzazione, sull'aulicità e sulla nobiltà. (...) Per quanto possa sembrare anomalo, la produzione dialettale che partiva invece dalle lingue più immediatamente d'uso, non ha mai rappresentato la prima fra le opzioni. Scrivere in vernacolo era tutt'altro che scontato. Non per nulla la poesia in dialetto si è offerta sempre, non come esito naturale, ma come ribaltamento della poesia illustre, come antimodello di un modello che la precedeva e che le attribuiva senso. In ciò consiste l'asimmetria di fondo della nostra tradizione.

In tal senso occorre prestare attenzione impiegando categorie come il "realismo" dialettale, in quanto esso è invariabilmente il risultato di una scelta antitetica, di secondo grado.⁶⁸

V.3.4. Comico del significato e del significante

Sotto questa chiave, tuttavia, la foleniana «commedia delle lingue» è una commedia di comico del significante, mentre il comico linguistico in Ferravilla è un comico principalmente del significato.⁶⁹ Rari gli esempi di comico del significante:

68. F. Brevini, *La letteratura degli italiani*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 62.

69. Mi riferisco ancora a M.L. Altieri Biagi, *Dal comico del «significato»*, cit.; cfr anche *supra*, IV.3.1 e V.1.2.5. .

- formulazioni date dal gusto dell'accumulazione e dell'accostamento ritmico: «Frega, neta chì, scova lì, va de chì, va de scià» (*On agent teatral*, scena III)
- espressioni a significato quasi zero, vagamente onomatopeiche, nelle quali comunque la sonorità conta più del significato letterale: «e cicip e ciciap» (detto con impazienza, nel senso di 'e dàgli e dagli', *La vendetta de ona serva*, sc. v), «pocheti e tocheti» (*Vun che vù e l'alter che ven*, v), «e tin tin e tin tun», «e punfeta» (entrambe in *El sur Pedrin in quarella*, I, II), e diverse simili.

Talvolta il comico del significato si esprime nella forma del *Witz*:

- «ghe pias el formag grataa» (*On agent teatral*, scena [a]⁷⁰), con *grataa* nel duplice senso di 'grattugiato' e 'rubato' – anfibologia che sarà poi usata da Petrolini.
- giochi di parole, per esempio in *El sur Pedrin in conversazion*: prima tra *pezz* ('pezzo' musicale) e *pes* ('pesce'), poi tra *piss* (ancora 'pezzo', ma stavolta nel senso di 'lungo tempo') e *pis* ('peso' sullo stomaco) [scene III e VI]

70. Bentoglio *cit.* riprende dopo una grave lacuna testuale il conteggio delle scene usando delle lettere.

Leggendo lo studio di Altieri Biagi, sembra che il comico del significato debba essere un livello residuale, eredità di una fase precedente che la commedia italiana ha superato nel Cinquecento.

In realtà, però, in *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*,⁷¹ l'autrice stessa osserva che l'autore agrigentino «non si è mai proposto di far “sgambettare” le parole»; anzi, il suo atteggiamento muove da una precisa scelta di poetica: egli,

pur lavorando a lungo in un settore teatrale che da noi vanta una solida tradizione di *comico del «significante»*, ha sempre rifiutato l'«ironia retorica» (per cui «non è serio quel che si dice»), per sviluppare un suo tipo di «ironia trascendentale post-kantiana» (per cui «non è serio quel che si fa»).

Come per l'illustre coevo, bisogna dire che né il comico del significato né quello del significante sono preponderanti nell'opera di Ferravilla. Se ci atteniamo alla classificazione bergsoniana dei sei «processi di fabbricazione» del comico, dobbiamo osservare che il filone più farsesco si affida principalmente a una comicità di carattere, quello borghese alla comicità di situazione. Si noti che al comico di parola il comico di situazione è, per Bergson, affine – e infatti il filosofo li affronta insieme.⁷² Più che peculiarità caratterizzanti, tuttavia,

71. Ivi, pp. 162-221. Cito da pag. 163.

72. Vladimir Propp in *Comicità e riso* (1976, ed. it. *Comicità e riso: letteratura e vita*

interessa a Bergson mettere in rilievo gli elementi comuni ai diversi tipi di comicità.

Torniamo allora al testo di Altieri Biagi, che su questo punto avanza l'ipotesi di una relazione molto condivisibile: il comico del significato si adatta meglio a una società rigidamente stratificata, in quanto l'equivoco sottolinea l'appartenenza a livelli diversi, chiude le dinamiche di classe. Il comico del significante, al contrario, ha il suo terreno privilegiato in una società con forti classi medie, in un pubblico «socialmente più eterogeneo ma anche più “fuso”»,⁷³ che vuole divertirsi lasciandosi stordire dall'acrobazia verbale, e non essere chiuso in perimetri linguistici discriminanti.

In questa chiave, la scelta di Pirandello e di Ferravilla getta una luce inquietante sul periodo di massimo sviluppo industriale del nostro paese: per un verso, lungi dal portare unità sociale, quella società marcava differenze fra ceti che assumevano la portata di vere e proprie caste immobili; per l'altro la cultura dell'epoca, non sentendo più il fascino di una comicità esclusivamente espressa dal significante, e non potendo e volendo tornare più schiettamente a quella del significato, di cui in qualche modo si avvertiva il carattere

quotidiana, a c. di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988) propone una classificazione assai più semplice, in tre sole classi: comico di situazione, di carattere, di linguaggio. Anche riferendosi a questa, il discorso non cambia.

73. M.L. Altieri Biagi, *Dal comico del «significato»*, cit., p. 35.

inaccettabilmente classista, pesca dall'una e dall'altra cercando nel contempo strade nuove. È questo il periodo delle grandi riflessioni sul comico: quelle di Bergson, di Freud, di Propp, dello stesso Pirandello.

V.3.5. Forza illocutoria del testo teatrale

V.3.5.1. Un ultimo aspetto, nell'analisi della lingua, riguarda il rapporto tra *fabula agenda* e *fabula acta*.⁷⁴ Riferendosi ad essa, Pietro Trifone muove da alcune osservazioni che riguardano la funzione deittica nel testo teatrale, e a poco a poco il suo discorso si sposta sulla spiegazione che, della deissi, viene data dal testo nelle didascalie: la conclusione che egli non propone esplicitamente, ma che si intravede, è come in un testo la forte presenza di didascalie denunci la non autonomia delle battute, e quindi enfatizzi il valore di *fabula agenda* del testo rispetto a quello di *fabula acta*.⁷⁵

Probabilmente la questione va ulteriormente scandagliata. Nencioni, col suo riferirsi espressamente alla «dimensione del parlato», imposta il problema evidentemente partendo dal testo teatrale come insieme delle battute, mentre

74. La distinzione risale a Giovanni Nencioni, che la propone nel fondamentale *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* (1976), in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-79.

75. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., in un paragrafo intitolato «Tra scrittura e rappresentazione: il ruolo della deissi», pp. 12-4.

ciò che non appartiene alle battute (didascalie, titoli, elenchi di personaggi ecc), in qualche modo, non è parte del «testo» propriamente detto: sembra impossibile infatti che «la dimensione del parlato» sia «propria» di questi elementi.⁷⁶

Se invece si intende il «testo» in maniera più inclusiva, comprendendo questi e quelle, la dicotomia di Nencioni può essere ulteriormente analizzata.

Per un verso, il rapporto tra *fabula acta* e *fabula agenda* può essere definito come il rapporto tra quanto intendiamo il testo per già definito, privando gli attori di autonomia nell'interpretazione, e quanto di contro lo intendiamo come

76. In realtà, non è questa l'unica menda da rilevare nel breve testo di Nencioni, come è ovvio per una affermazione buttata lì in un discorso che parla d'altro e che, per aver centrato un problema che prima nessuno aveva messo a fuoco, è diventata definitoria quasi proprio malgrado, per la sua imprescindibilità negli studi successivi. Vale la pena di riportare, almeno, la frase a cui mi sono riferito: «[il testo teatrale sarà oggetto di studio di diverse discipline]; anche di quest'ultima, [scil. 'della grammatica del parlato'], con pieno diritto, purché la *fabula agenda* tenda alla *fabula acta* e questa, comunque condizionata da quella, assuma, nella specificità che le è propria, la dimensione del parlato» (Nencioni, cit., p. 179).

Problema: nelle diverse e ingarbugliate catene anaforiche, qual è l'antecedente di 'le'? Ossia, di che cosa è propria questa specificità, della *fabula agenda* o della *fabula acta*? A senso direi della *fabula agenda* (*fabula* già *acta* sono anche i romanzi e la poesia, e la dimensione del parlato non è loro propria), ma se guardo il cotesto sinistro del pronome direi che la *fabula acta* sia un candidato migliore come antecedente.

materia prima di una comunicazione più ampia, presupponendo (e magari incoraggiando) l'intervento di altri codici extralinguistici o extrasegmentali

Per l'altro, più radicalmente, questa dicotomia è quella tra un livello del testo che si dà per definito in quanto testo, e che presuppone, o accetta, di essere fruito mediante la lettura, e quello di un testo che richiede il contesto della rappresentazione teatrale.

In altri termini, per un verso, aggiungendo didascalie, l'autore prende atto del fatto che il suo testo (nel senso restrittivo, cioè le sole battute – ma non è peregrino considerare «testo» a pieno titolo solo quelle, come Nencioni sembra fare: si pensi al teatro in versi, e a quanto sia facile trovare nelle battute il luogo privilegiato dell'elaborazione poetica) potrebbe non essere sufficiente alla trasmissione completa del messaggio; per l'altro, egli stesso così facendo si prende la responsabilità anche dei codici diversi da quello linguistico. Accettato questo, tuttavia, e facendo rientrare le proprie indicazioni nell'elaborazione artistica vera e propria, è breve il passo per una concezione della didascalia come parte dell'oggetto estetico, pensare a delle didascalie più esteticamente fruibili che funzionali.

Vediamone un esempio, insieme, metateatrale e metatestuale: il libretto dell'opera che Pastizza legge al malcapitato Carlo, e che abbiamo già citato a suo tempo (*supra*, I.2.3.2)

«Atto sesto, scena quattordicesima. Timoteo entra in scena, essendo oscura la suddetta, urta nel muro e si fa male. “Eccomi alfine, dopo tanti patimenti io rivedo almeno il mio paese diletto. Gran Dio, io ti ringrazio. E lei, e lei che adoro, dov’essa mai sarà? Oh! Come la vedrei volentieri! Eccola, eccola... Oh! Dio, sei tu!” “Son io.” “Felissina...” “Timoteo...” (Si abbracciano entrambi si guardano in faccia con piacere) “Abbracciami. Mi ami ancora?” (Con sospetto) “Se io t’amo? Non domandarlo nemmeno perché mi fai venire la rabbia.” (Mortificato) “Scusa, o cara, non ho fatto per offenderti ma così, per modo di dire. Dunque mi ami?” “Sempre di più.” “Vieni, dunque, partiamo insieme; io ti pagherò il viaggio; sempre uniti in una speme.” “No, non posso.” “E perché? (Con sospetto quasi dubitando, diventa rosso, poi pallido, e in ultimo il suo viso diventa verdognolo) E perchè?” “Perché la mia sarta non ha portato ancora il vestito.” “E chi se ne importa? Vieni, vieni, vieni. Vieni a Pavia...”» Perché lu l’era student de Pavia. «“Vieni o cara che ti troverai contenta, e l’amor più che sincero alimento ci sarà. È un po’ poco, ma fa niente. Quando si ama, non si guarda. Noi lavoreremo insieme, tu in negozio ed io coll’ago. Ce la caverem con onor. Ahi! che dolor!”» Chi ghe ven on mal repentino, el borla in terra e l’opera l’è finida. «“Ahi! che dolor! Ahi! che dolor!”»⁷⁷

Si osservino didascalie come «diventa rosso, poi pallido, e in ultimo il suo viso diventa verdognolo»: la comicità nasce dal fatto che queste indicazioni sono

77. *L’opera del maester Pastizza*, XIII.

irrappresentabili, funzionano benissimo sulla carta ma non funzionano nel loro vero ruolo, che è quello dell'atto perlocutorio, fare in modo che qualcosa accada sulla scena – e, si badi, non funzionerebbero nemmeno se l'attore (come in effetti alcuni attori di quell'epoca facevano – per non dire che comunque il personaggio dovrebbe essere interpretato da un cantante, perché il testo di Pastizza è un'opera lirica, non da un attore), fosse in grado, attraverso particolari tecniche di respirazione, di modificare a piacimento il proprio colorito: si perderebbero comunque il ritmo del climax, il suffisso alterativo di 'verdognolo', sarebbe insomma tutta un'altra cosa. Ferravilla prende in giro chi non padroneggia anche pragmaticamente il testo, e di questa presa in giro fa parte anche l'eccesso di didascalie che spiegano ossessivamente le intenzioni fin troppo scontate delle battute: i vari «Mortificato», «Con sospetto», e soprattutto la sensazionale «Si guardano in faccia con piacere».

Il problema è riemerso in epoca contemporanea, come osserva spiritosamente il regista Gigi Lunari:

Hai notato, in questi monologhi da Beckett in qua, la noiosa abbondanza di indicazioni didascaliche con le quali l'autore avverte dove l'attore deve fare «Una pausa», o «Una breve pausa», o «Una lunga pausa»? E le didascalie tipo «Sospira», «Tossisce», «Esita», «Con imbarazzo», «Con forza», «Debolmente»...? (...) E allora: hai mai visto niente del genere non dico in Eschilo, ma in Shakespeare, in Victor Hugo, in Cechov, in Ibsen, in Pirandello,

in Miller, in Eduardo?... C'è bisogno di un cartello indicatore, perché l'attore capisca che dopo o «Essere o non essere» è necessaria una pausa? O che la maledizione a Roma nell'*Orazio* non va detta «con imbarazzo» o «esitando»? Da Eschilo in poi, bastano due cose all'interpretazione: il concetto e la punteggiatura. Il fatto è che delle due l'una: o questi autori non hanno la minima fiducia negli attori e nei registi, oppure non l'hanno nei confronti dei loro stessi testi. (...) La mia tesi è che a livello conscio non si fidano degli interpreti, e a livello inconscio sentono che i loro testi mancano di quell'auto-evidenza che ha in sé tutte le indicazioni necessarie. (...) Da' retta a me: all'attore intelligente – se il testo è onesto – basta la punteggiatura. I colpi di tosse sa lui dove metterli!⁷⁸

Quasi negli stessi termini si esprimeva August Schlegel, che

parla per questo di «ingiuria» all'eloquenza drammatica, che deve costruire i dialoghi in modo che «un attore intelligente non possa ingannarsi circa il modo di cogliere le particolarità del personaggio da lui rappresentato», e riporta una didascalia che lui ritiene evidentemente esemplare di questa iperdeterminazione della funzione attorale (...): «Mi sovviene d'aver letto in un

78. Luigi Lunari, *Dialogo sul monologo (II). A mo' di postfazione*, in Id. (a c. di), «Essere o non essere». *I più grandi monologhi teatrali di tutti i tempi*, Milano, Bompiani, 2004², pp. 494-5.

dramma tedesco, che non è peggiore di molti altri, la seguente istruzione per l'attore: *Lo fulmina co' suoi sguardi, ed esce*».⁷⁹

Nel contempo, però, nella propria opera, Ferravilla in concreto lo fa:

EMILIO (...) (*accompagna e Berta canta con voce stridola*) Ma la sa che la g'ha una gran bella vòs (*ironico*). (*La vendetta de ona serva*, scena II – ma il fenomeno si ripresenta in questa commedia molte altre volte)

Se si guarda solo alla prima delle due dicotomie che proponevo in precedenza, quella a cui sembra affidarsi Trifone, la questione rimane inspiegabile: per quale motivo Ferravilla dovrebbe prendere in giro e considerare incompetente chi adotta un procedimento di cui egli stesso si serve – e che dovrebbe essere tipico di un teatro di letterati, non di un teatro di attori?

Se però si considera anche l'altra possibile dicotomia, la situazione si chiarisce: Ferravilla non rifiuta la didascalia in quanto tale: si serve di essa come di qualcosa che deve servire agli attori nel mettere in scena il testo, non al pubblico (destinazione che sia Lunari che Schlegel danno per scontata). E si noti che questo non privilegia necessariamente il piano della *fabula acta* nel senso in

79. Luigi Allegri, cit., p. 30. La citazione di Schlegel (riporto la nota di Allegri) è tratta da *Corso di letteratura drammatica* (1809), tr. di Mario Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977, pp. 306-7.

cui lo individua Nencioni: abbiamo già visto, per esempio, come nel *Sur Pedrin ai bagn* a un certo punto appaia in didascalia l'indicazione «Scena del selz», (scena V, cfr. *supra*, I.2.2.5): indicazione che presuppone certo una *fabula* già *acta*, già compiuta e mandata a mente dagli attori della compagnia, per i quali la didascalia costituisce un rapido promemoria; ma altrettanto certamente questa *fabula* non è *acta* per il lettore comune (o men che mai per eventuali altre compagnie che volessero rappresentare la commedia – che per Ferravilla erano una concorrenza da non favorire).

V.3.5.2. Ancora sul modello pragmatico di testo teatrale implicito nel testo ferravilliano, vorrei sollevare un particolarissimo uso interpuntivo. Si considerino le seguenti battute, tratte da *Tecoppa & C. Il ciarlatano* sta mettendo in comunicazione la ragazza con la madre defunta, nell'aldilà:

TECOPPA «Comunicazione purgatorio!» Come la se ciamava la mamina?

ROSINA Brambilla... Adele Brambilla.

TECOPPA Adele? L'è ona donna? Ah sì! La mamma! Ouj! Ghe semm! «Purgatorio?! C'è Brambilla? Sì... sì... donna!» La ven subitt. «Brambilla?» L'è chi, l'è appena tornada dalla spesa... «Va ben... gh'è chi soa tosa che vuol sapere sue nuove!» Sta' attenta che adess l'è lee che parla! «Cara figlia! Io sto bene. Soono tanto contenta di parlare con te! Cerca di fare un regalo a quel signore...». La dis de famm on regali a mi... «No, no l'ha già pagaa!...». «Cerca

di fare la brava ragazza e non fare come ho fatto io... Addio, addio, ti mando un bacio!»⁸⁰

Qui l'autore usa le virgolette per segnalare il cambio del destinatario della comunicazione – cambio fittizio, dal momento che uno dei due destinatari è fittizio: Tecoppa finge di parlare con Adele affinché Rosina lo senta.

Per definizione, le virgolette «sono segnali espliciti del confine tra parole attribuibili a enunciatori diversi»; e se certamente l'uso ferravilliano conserva la funzione di «rend[ere] riconoscibili nello scritto gli effetti polifonici degli “intrecci di voci”»,⁸¹ non si può dire che lo faccia attribuendo sempre le parole a enunciatori diversi: in questo caso la comunicazione medianica ha infatti il carattere testuale di una conversazione telefonica e tra virgolette appare tutto ciò che fa parte della, chiamiamola così, telefonata, compresi gli scambi di battute con una qualche specie di centralinista del Purgatorio, fuori dalle

80. Scena IV, p. 43 dell'edizione Bertolucci. Ho riportato solo il primo scambio di battute, ma in effetti la seduta continua con un'altra conversazione, quella con il fidanzato morto, all'inferno: conversazione che non riporto perché, per quel che interessa rilevare, non ha differenze significative con la prima qui riprodotta.

81. Le due brevi citazioni vengono da Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 110 e p. 111; anche il successivo sintagma, «frantumazione della voce enunciante», è tratto da p. 111. Si noti che, con l'espressione «intrecci di voci» la studiosa cita il titolo di uno studio di Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento* (1991).

virgolette la comunicazione tra Tecoppa e Rosina che passa per il canale naturale. Ma, anche dentro la telefonata, le virgolette racchiudono le battute dei diversi interlocutori. Insomma, la «frantumazione della voce enunciante» può realizzarsi come cambio dell'enunciatore, come cambio del destinatario della comunicazione, o addirittura come cambio del canale comunicativo. È dell'uso standard che Ferravilla racchiuda tra virgolette le battute della madre: Tecoppa le sta riportando, davvero definisce un «diverso enunciatore». Ma perché sono tra virgolette anche quelle pronunciate da Tecoppa?

Qualcosa di simile avviene anche, in diverse opere, quando il personaggio deve entrare in un *pattern* diverso dalla normale comunicazione vocale: quando legge ad alta voce, quando scrive - e convenzione vuole che elabori ad alta voce quanto va scrivendo affinché il pubblico ne sia a conoscenza.⁸² L'unica spiegazione possibile è quella per cui è utile, per Ferravilla attore, che il testo segnali a chi rivolgersi in maniera più veloce e immediatamente padroneggiabile di quanto non possa fare una lunga didascalia del tipo «(a Rosina)», «(all'apparecchio)»: non è che, senza questa indicazione, il testo non sia autosufficiente (difatti l'indicazione non è esplicita, ma noi ne capiamo lo stesso il senso). È solo un indizio di un carattere di usabilità tecnica del testo, che non richiede una fruizione estetica. Anzi: poco prima in *Tecoppa & C.* troviamo la

82. Si veda, per alcuni esempi in questo senso, *infra*, V.4, dove si parla di alcune tipologie testuali particolari: poesie che si intendono scritte o lette in scena, lettere ecc.

didascalia: «(Cacciata degli spiriti; tazza)». ⁸³ Questa, evidentemente dello stesso tipo della «scena del selz» di poc' anzi, allude a due *gag* già codificate: non solo la didascalia non ha la funzione di chiarificare una presunta non-autosufficienza del testo, ma sortisce un effetto opposto: senza quest'indicazione il testo è perfettamente autosufficiente; la presenza di questa indicazione, al contrario, denuncia il fatto che sulla scena, quando il vero messaggio veniva enunciato al suo vero pubblico, esistevano altri elementi di comunicazione – che con ogni probabilità noi purtroppo non conosceremo mai.

V.4. Testi nel testo. Tipologie testuali ricorrenti

È mia intenzione, a questo punto, soffermarmi più nel dettaglio su alcune tipologie testuali ricorrenti nelle opere ferravilliane: saranno oggetto di osservazione in particolare la lirica, la lettera d'amore, il discorso elettorale.

V.4.1. Componenti poetici

V.4.1.1. In *La vendetta d'ona serva*, il giovane Emilio recita al tutore Bernocoloni una sua composizione allo scopo di commuoverlo per i propri bisogni economici. Nel testo a stampa, i versi sono scritti di seguito:

83. Stessa scena, p. 42

Oh quanto è bello, dopo il triste inverno, giunger veder la bella primavera
(...) ⁸⁴ E quanto è caro dopo un freddo d'inferno sentir la dolce arietta in sulla
sera (...) Ma molto è duro quando s'è in bolletta (...) Sprovvisi di tabacco, privi
d'amante, andar sull'erba o là sulla panchetta a figurar qual misero viandante.
Viva dunque gridiam la primavera, e il cielo azzur che almeno a noi permetta
sedersi al fresco là sulla panchetta, quando costretti siam dalla bolletta. ⁸⁵

Se però li trascriviamo con gli opportuni a-capo, possiamo fare qualche
osservazione sulla metrica:

Oh quanto è bello, dopo il triste inverno,
giunger veder la bella primavera (...)
E quanto è caro dopo un freddo d'inferno
sentir la dolce arietta in sulla sera (...) 4
Ma molto è duro quando s'è in bolletta (...)
Sprovvisi di tabacco, privi d'amante,
andar sull'erba o là sulla panchetta
a figurar qual misero viandante. 8
Viva dunque gridiam la primavera,
e il cielo azzur che almeno a noi permetta

84. Le parti di testo che salto e segnalo coi puntini non appartengono alla poesia: sono battute diverse che la interrompono.

85. *La vendetta d'ona serva*, scena VI.

sedersi al fresco là sulla panchetta,
quando costretti siam dalla bolletta. 12

Innanzitutto, Emilio ha una certa padronanza dell'endecasillabo: due soli versi risultano ipermetri, ed entrambi seguono immediatamente un'interruzione (vv. 3 e 6, *li ho segnati in corsivo*): forse dobbiamo supporre che il buon Emilio si confonda nel riprendere a leggere, gli scappi qualche sillaba in più. Presupponiamo questa consapevolezza metrica dato che in un paio di casi un monosillabo è aggiunto come zeppa solo per far quadrare il conto delle sillabe: si tratta di *là*, nei vv. 5 e 11, in entrambi i casi inserito in quest'espressione formulare in clausola, «là sulla panchetta».

La conclusione, con questa ripetizione e l'uso insistito della rima semplice fa venire in mente il moderno «rock demenziale»:

Questo italiano basso serve a un trattamento mimetico del reale (...); comunque sia, coopera sempre a un *calcolato* disordine linguistico del testo. Aggiungasi l'ossessiva rima baciata che si costruisce su un lessico molto ristretto e iterativo, rima che dà un senso di fisicità grezza alla parola (...), un senso di esasperazione per il codice comunicativo: come un tic che da una parte coinvolge l'ascoltatore, dall'altro blocca volutamente la comunicazione.⁸⁶

86. Maria Corti, *Parola di rock* (1982), in Lorenzo Coveri (a c. di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, pp. 45-54; cit. da p. 48, corsivo nel testo.

Purché s'intenda che è «calcolato» e agisce «volutamente» solo da parte di Ferravilla, non certo del personaggio Emilio. A questo effetto contribuisce anche l'ossimoro «freddo d'inferno» (uno sarebbe abituato a parlare di un «caldo d'inferno»), che in altro contesto sarebbe poeticamente indovinato (e in ogni caso si giustificerebbe col precedente dell'Inferno dantesco, dove i traditori sono immersi nel ghiaccio), e invece qui, isolato in un contesto di disarmante semplicità, diventa un ulteriore cortocircuito d'incomprensione che il tutore non manca di rilevare.

V.4.1.2. In *On spos per rid*, Angiolin dedica a Luisina «duu vers» ispiratigli dall'entusiasmo di star per sposarla:

Arrivato a quell'istante
Che felice mi vedrò,
Oggi solo mi è amante
Ma presto marito a lei sarò! 4
Oh! Luisa il tuo bel viso
Sta scolpito innanzi a mè [sic],
È la gioia del Paradiso
E non so capir perché. 8
Venga, venga quell'istante

Che io sarò felice appien.⁸⁷

Dieci ottonari: piani i dispari, tronchi i pari. Sono in rima alternata per i primi otto versi, gli altri due sciolti. Il verso 4 ha due sillabe più del giusto: per essere regolare basterebbe togliere la parola «presto» - ma non facciamo fatica a credere che il povero Angiolin voglia sottolineare che il suo sogno d'amore si coronerà, appunto, presto: ironica anticipazione dello sviluppo della commedia, dove non solo il matrimonio gli sarà negato, ma questa negazione si realizzerà in un indefinito rinvio.

Nel componimento di Angiolin la ricchezza di immagini frustamente e zuccherosamente poetiche rischia di far perdere di vista la completa sgangheratezza semantica e sintattica dell'insieme. Da che cosa dovrebbe dipendere la proposizione temporale con cui si apre il primo periodo? Da "ma presto marito a lei sarò", supponiamo, dal momento che il PRO, il soggetto implicito in *arrivato* è certamente un *io*. E che cosa dovrebbe significare? che egli le sarà marito quando sarà arrivato l'istante in cui sarà felice? E qual è l'avvenimento sintetizzato dal *perché* del v. 8? Il fatto che il viso dell'amata sia una gioia? E davvero Angiolin non si è mai reso conto che *amante* in italiano corrente significa un'altra cosa?

87. *On spos per rid*, I, IV.

Il testo è poi ripubblicato, in un autografo ferravilliano riprodotto da Giovanni Banfi, cit., p. 343, in una versione assai più lunga:

A Luisa

Versi romantici amorosi di Angelo Belfaccini

Arrivato è quell'istante

Che felice mi vedrò

Oggi solo a me è amante

Ma presto presto certamente forse a lei marito io sarò. 4

Ah! Luisa, il tuo bel viso

Sta scolpito innanzi a me

È la gioia del Paradiso

E non so capir perché 8

Venga presto quell'istante

Che io sarò felice appien!!!

Ma perché sarollo appien?

Io sol sollo! Io sol sollo! 12

*(spiega la dissonanza)*⁸⁸ Io solo posso capire, posso comprendere il perché.

E ripeto, anzi lo giuro

Che sarò felice appien

88. Corsivo mio: lo interpreto come una didascalia, e infatti non computo questo rigo nella numerazione dei versi.

Sì sarollo, sì, sarollo

Ben felice e proprio appien! 16

Appien appien appien appien.

Pien pien pien pien

Appien sì sì appien!!!

Angelo Belfaccini fece

addì 10 Marzo 1880.

Qui, rispetto alla versione precedente, evidentemente Ferravilla si diverte. L'ipermetria del v. 4 è esagerata, con zeppe che esprimono l'imminenza («presto, presto») della sicurezza («certamente») tanto quanto il dubbio («forse»). L'uso, evidentemente sentito come prezioso, delle forme enclitiche del pronome oggetto, diventa parossistico, finché lo stesso Angiolin si sente in dovere di chiosare da sé il suo dettato, diventato cacofonico per eccesso di allitterazione – il che non gli impedisce di continuare ad aggiungere sempre nuovi versi, senza sviluppare concettualmente alcunché, solo ricamando musicalmente attorno all'idea data, finché, negli ultimi tre versi, sembra di leggere i sottotitoli di un'opera lirica, quelle ripetizioni che non sono nemmeno contenute nel libretto, in cui l'aria si avvia all'acuto finale.

V.4.1.3. Nel *Sur Pedrin in quarella*, Pedrin chiede all'amico Ernest di comporgli una poesia d'amore da dedicare a Giulietta:

PEDRIN Voj, fala bella, nen!

ERNEST Tâs, la gh'è: «Adorabile Giulietta!» Scriv!

PEDRIN Adorabile Giulietta! - Bravo, va benone!

ERNEST «Tu sei bella e molto netta».

PEDRIN Molto netta?

ERNEST Ma sì, cosse te vœu digh, che l'è sporca forse?

PEDRIN A sì, va ben; va innanz

ERNEST «E il tuo dolce sorriso»

PEDRIN Sorriso...

ERNEST «È più bello ancora di quello del paradiso».

PEDRIN Bravo; l'è bella! - Paradiso.

ERNEST «A vedere i tuoi belli occhi - Io mi sento venir addosso i fochi, - E se tu mi amerai - Contento come un papa allora mi vedrai».

PEDRIN Mi vedrai.

ERNEST Ecco, basta inscì.

PEDRIN Bravo! Che talent che te ghee! (I, XI)

Qui non vale neanche la pena di parlare di metrica: versi di varia lunghezza, in semplice rima baciata. Se la lineetta va interpretata come indicatore di fine verso, alcuni versi sono doppi. In un caso la rima è realizzata su una pronuncia regionale, che scempia la consonante doppia (*occhi~fochi*).

La brachilogia semantica (in «quello del paradiso», qual è l'antecedente di *quello*? il «sorriso»? E, se è così, come si spiega il sorriso «del paradiso»? come 'sorriso di quelli che stanno in paradiso', e cioè dei beati, con un salto logico che è per metà metonimia e per metà brachilogia?), non giustificata dal tono complessivo, genera incongruenza; e tuttavia Pedrin non ha alcuna difficoltà ad accettarla, dal momento forse che la rima sorriso~paradiso è al suo orecchio giustificata dalla sua frequenza nella poesia italiana, come se il luogo comune giustificasse tutto. Assai meno canonica invece la qualificazione della donna amata come «netta», il che è giustamente rilevato da Pedrin - tuttavia egli si lascia convincere dalla giustificazione crudamente semantica, senza che né autore né committente vengano sfiorati dall'idea che l'accettabilità del messaggio non passa solo per la sua verità fattuale, come noi pubblico invece facciamo: non dubitiamo che Giulietta fosse usa a lavarsi, ma cantando le sue lodi non ci verrebbe in mente di presentare questa come caratteristica su cui concentrarci, per giunta la prima da presentare se si esclude la generica bellezza (notiamo di sfuggita anche la particolarità fonetica di «belli», che in buon italiano sarebbe *begli*, e contribuisce con la sua connotazione popolare - non direi regionale, se non nel generico senso di non toscana - ad abbassare il tono complessivo).

Quando poi il giovane Pedrin si trova a leggere la poesia di fronte all'amata, non rispetta alla lettera il testo consegnatogli:

Adorabile Giulietta, tu sei bella e molto netta. (...)

E il tuo sorriso è più bello ancora di quello di tutto il paradiso. - A vedere i tuoi belli occhi - Io mi sento venire addosso i fochi. - E se tu mi amerai - Più contento di un tre lira allora mi vedrai. (II, IX)

Dimentica «dolce», attributo di «sorriso», e, sembrandogli a questo punto il verso troppo breve, ne fa un tutt'uno con quello che segue, a cui si sente in dovere di aggiungere anche un «tutto». Non apocopa «venir», forse per ipercorrettismo, e soprattutto cambia l'espressione già popolareggiante, «contento come un papa», con una d'uso ancora più basso, «più contento di un tre lira» (si noti il plurale in *-a*): variante di cui probabilmente va orgoglioso, dal momento che la ripete fra sé nel congedarsi.⁸⁹

89. Il sintagma, il cui senso nel contesto è complessivamente piuttosto chiaro, merita comunque qualche osservazione: innanzitutto, il *Dizionario milanese-italiano* di Cletto Arrighi, s.v. *tre lira* (scritto tutto attaccato) lo traduce proprio «contento come un papa», con l'espressione usata da Ernest: Angiolini invece lemmatizza *tre lira* (anche qui, scritto tutto attaccato), rimandando a *contênt*, e poi sotto questa voce traduce il sintagma «contênt come on trè lira» (stavolta scritto staccato): «contento come una Pasqua». Poi, un modo di dire simile è presentato da Aurelio Garobbio, a p. 155 di *Ricordi di Mendrisio, il mio vecchio borgo*, in Aa. Vv., *Corona Alpium. Miscellanea di studi in onore di Carlo Alberto Mastrelli*, Firenze, Istituto di studi per l'Alto Adige, 1984, pp. 131-163. L'autore si riferisce all'espressione «l'è pacifich cumè un tre lira», che spiega così: «cascasse il mondo, non si commuove. Quel *lira* si riferisce alla libbra? (...) Oppure allude al *tre lira*, il mezzo scudo milanese d'argento del valore di tre lire, *ul mèzz öcc?*» (qui e in seguito: corsivi nei testi). Le due ipotesi sembrano entrambe poco credibili.

PEDRIN (*mettendosi il cappello*) E on basin ghe l'ho faa. Madona! (*volgendosi verso l'uscio di Giulietta*) Tœu cara (*gli manda ancora dei baci*). «E se tu mi amerai - Più contento di un tre lira allora mi vedrai». (*parte*) (II, x)

V.4.2. Lettere d'amore⁹⁰

Segnalo però che il *Vocabolario* di Banfi, del 1870, non riporta la voce, e neppure il Cherubini, che però s.v. *lira* registra la polirematica «Cambià o Barattà i scud a tre lira l'un», definita: «fare vendite, compre o baratti con iscapito continuo»; anche Arrighi nel proprio *Dizionario* riporta l'espressione e allo stesso modo la definisce. Sarebbe possibile pertanto ipotizzare che la voce «tre lira» si sia lessicalizzata con significato di 'ingenuo, pollo che accetta affari in perdita', e il modo di dire «pacifico» o «contento» come «un tre lira» sia nato dalla generalizzazione per cui i sempliciotti sono anche bonaccioni. Se è così, c'è un'autoironia involontaria nel qualificarsi così da parte del mamò Pedrin. Poco a che vedere, dunque, col *tre-lira* nel senso del mezzo scudo (peraltro già fuori corso all'epoca di Cherubini: se l'espressione fosse nata quando la moneta circolava, probabilmente il *Vocabolario* non avrebbe mancato di riportarla).

90. Ci si sofferma in questo paragrafo soltanto sulle lettere indirizzate dal protagonista alla propria amata; trascurando altre combinazioni, di cui diamo qui un breve inventario: lettere d'amore di lei a lui si trovano nella *Caccia del scior Brugnell*, in *Vun che v'è e l'alter che ven*, nella *Vendetta d'ona serva*, in *Ona lezion a gratis*; lettere dell'altro (terzo vertice di triangolo amoroso) a lei in *Vun che v'è e l'alter che ven* (le due lettere sono riportate *supra*, V.3.3.2) e in *On spos per rid*; di lei all'altro in *On spos per rid*, *El sur Pedrin in quarella*; tra altri personaggi in *Don Baldassar*, *I difett del sur Tapa*.

Se si esclude la poesia, peraltro non di proprio pugno, analizzata in precedenza, Pedrin invia due missive amorose. Entrambe sono lette al pubblico ad alta voce dalla destinataria.

Signora, o per meglio dire mio unico pensiero. Da quel giorno che vi ho veduta all'albergo in cui sono arrivato oggi e che mi compariste davanti e che vi ho sentita suonare il pianoforte, io mi sono sentito una cosa nel centro del mio cuore, che mi faceva tremare le fibre di me stesso. Non sono un milionario, ma però ho ereditato più di 10 mila lire e quando muore mio padre, mia madre e tutta la mia famiglia, potrò avere ancora qualche cosa oltre ai mobili. Se volete fare vita insieme con me, sono sicuro che vi trovereste contenta. Mi basterebbe se mi dite sì o no per sapermi regolare a essere felice oppure a uccidermi nel mare e farmi ingoiare dalle onde. Rispondete subito e consegnate il biglietto al cameriere, quel grasso che ci ho già dato io la mancia per non farvi spendere da voi. Attendo risposta e spero che la vostra salute starà bene.

Pietro Bustelli.⁹¹

POLDINA Ma mi soo no, el m'ha daa on biglietto.

GIGIA E ti o ciala te de ciapal. Che stupid.

91. *El sur Pedrin ai bagn*, X.

POLDINA Cosa gh'è dent, eccol chì. (*Leggono*). «Il sottoscritto, non potendo più trattenere entro di sé la fiamma che gli avete suscitata - con du *t* - vi prego a sapermi dire più presto che può, se posso arrischiarmi a parlare a chi si deve per l'Imeneo. E mi dico suo: devotissimo Pietro Bustelli».⁹²

La comicità dei due testi nasce dalla improvvida commistione di registri e materie diverse; nel primo, mentre si svolge il topos romantico dell'amore inestinguibile, che porta al suicidio, si presentano nella più banale routine affaristica gli aspetti economici del possibile matrimonio, per poi concludere con la pretesa infantile «rispondete subito»; nel secondo al tono burocratico del *sottoscritto* si affianca il registro poetico dell'Imeneo e della «fiamma» d'amore.

A questo aggiungiamo che la persona che scrive non padroneggia nemmeno bene l'italiano scritto, come dimostra l'errore di ortografia rilevato da Poldina, e non pianifica né rilegge: passa dal 'voi' al 'lei' nella stessa frase («vi prego a sapermi dire più presto che *può*»), concorda a senso un soggetto di terza e un verbo di prima persona («il sottoscritto (...) vi prego»), non rispetta l'interfaccia semantica («che la vostra salute starà bene») né la *consecutio* («mi basterebbe se mi dite»), costruisce in maniera regionale una struttura argomentale («vi prego a») e si lascia andare anche a espressioni che suonano bene («da quel giorno») ma che non sono coerenti con quanto poi vuole dire («oggi») o

92. *El sur Pedrin in conversazion*, IV.

semplicemente suonano banali (i saluti di rito dopo aver appena finito di annunciare il proprio suicidio).

Diverso il tono della scrittura epistolare di Massinelli:

Cara Laretta, io già è un pezzo che mi piace. È vero che sono piccolo ancora, ma però ci sono anche di altri, dunque cosa c'è? Se lei ci piaccio io, ditelo pure che già me l'immagino. A pensare che siamo qui in vacanza e che se vien su un temporale e la saetta e che se viene addosso a lei vi fa male, allora solo a pensare divento freddo, e mi dico suo

*Affezionato.*⁹³

Qui non c'è neanche un modesto tentativo di riferirsi ai motivi del discorso amoroso, su alcun piano vuoi poetico, vuoi economico, vuoi d'altro tipo. Anche qui la scrittura non è pianificata, ma in un altro senso: essa esce dalla penna in tutta la sua istintualità, riferendosi a condizioni immediatamente sensibili.

L'abitudine infantile a spostare le accuse su qualcun altro («ma però ci sono anche di altri») è ricorrente in Massinelli,⁹⁴ e riproposta qui ne fa un personaggio ancora meno contaminato dalla civiltà, dal sentire sempre più capriccioso e immaturo.

93. *Massinelli in vacanza*, I, VI. Corsivi nel testo.

94. Lo abbiamo già osservato *supra*, II.2.4.

V.4.3. Due discorsi elettorali di Tecoppa

V.4.3.1. Il primo è riportato nella riproduzione di una lettera a p. 345 di Giovanni Banfi, *Ferravilla intimo. Nel primo anniversario della sua morte*, «Emporium» n. 263 (1916, vol XLIV), pp. 339-46; il testo è poi ripubblicato con qualche taglio da Otello Cavara in *Visite a Ferravilla*, cit., p. 129: riferisce il giornalista che «l'Artista [lo] mandò in segno di riconoscenza a Giovanni Banfi, il quale lo glorificava nelle conferenze e negli scritti». Ecco il testo:⁹⁵

Discorsetto sociopolitico di Tecoppa.

Voi direte – Chi è quello lì? – perché non sono vestito di lusso. No!! Non è l'abito che fa il monico, ma il cuore e la fratellanza. Voi siete tutti ingannati e se si va innanzi di questo passo avremo la miseria. Mi rincresce per voi. Io non ho bisogno perché grazie al cielo ho da vivere, ma voi, poveri cristi, dovete reagire per i vostri figli. **Io voglio salvarvi. Il mio cuore s'intenerisce**

95. Uso il grassetto per indicare le porzioni di testo non presenti nella trascrizione di Cavara. In queste parti, dal momento che l'unica fonte è un manoscritto fotografato e riprodotto su una rivista del 1916, mi sono permesso di mettere della punteggiatura, che tra la fretta della scrittura a mano e la scarsa qualità della riproduzione fotografica sembra un po' carente. Nelle parti, invece, riprodotte da Cavara ho tenuto la punteggiatura del giornalista (che talvolta si discosta da quella dell'autografo). Maiuscoletti e corsivi sono tutti miei: li aggiungo per uniformare lo scritto alle convenzioni usate in questo lavoro. Ho aggiunto anche le attribuzioni delle battute. Il titolo è presente solo in Banfi.

quando penso a voi, poveri infelici. Come farete a pagar l'affitto? Come farete a pagare il prestinaio? Come farete a vestirvi e a coprirvi **dal freddo e a sfamare i vostri pargoletti?** Ebbene, ve lo dico io cosa dovrete fare. Insorgete, usate la forza. Non abbiate timore. Io vi difenderò. Io mi metterò davanti e griderò a voce alta: – Abbasso i ricchi!

GLI ELETTORI Bravo, bravo, bene. **Viva il sig. Tecoppa!** Abbasso i prepotenti, vogliamo noi quei denari. **Bene! Bravo!**

IL CANDIDATO E se non cederete, o ricchi, useremo la forza. (*Vedendo due guardie*) Ecco vedete. Ecco la forza: due bravi giovani che lavorano anche loro per vivere. Nostri buoni amici. Evviva la giustizia. – (*fugge*)

Se i personaggi non fossero chiamati «candidato» ed «elettori» difficilmente capiremmo che si tratti di un comizio elettorale: non si fa alcun riferimento alle istituzioni né alla vita politica; l'unico programma di Tecoppa è un generico ribellismo, che però si acquieta al primo presentarsi di una minaccia. Osserviamo anche la poca maturità politica mostrata dall'elettorato che assiste al comizio: la rivendicazione politica attribuita alla folla è: «vogliamo noi *quei* denari». Quali? Non s'è parlato di denari, finora. Quelli dei succitati «ricchi», dobbiamo supporre? O tutt'al più, in generale, quelli per pagare l'affitto e la spesa? È sulla base della prima interpretazione che Tecoppa risponde: in questa prima fase, la concezione ferravilliana sottointesa è quella

manzoniana di una folla guidata dai propri più bassi istinti, e che al minimo accenno di ribellione ha come unico scopo la rapina.

V.4.3.2. Il secondo discorso, per quanto ne so, non è mai stato stampato; ne conserviamo tuttavia una registrazione in un disco Phonodisc Mondial dal titolo *Tecoppa parla ai suoi elettori*.⁹⁶ Trascrizione mia:

TECOPPA Signori. (*fischi*) Se incominciano a fischiarmi adesso chissà dove andiamo a finire. Lasciate libertà di parola, perbacco!

PUBBLICO Giusto! Bene! Ha ragione!

UNA VOCE Esponga il suo programma.

TECOPPA E allora, sempre avanti Savoia! Il Settimo collegio di Milano, bisogna confessarlo, nissun sa che esista.

PUBBLICO È vero, bravo!

TECOPPA E siccome il Settimo collegio di Milano l'è minga el fiœu della serva...

PUBBLICO Bravo, bravo! È vero!

96. Lo trovo sul portale Youtube; l'utente che lo mette a disposizione, contattato, non ha fornito dettagli, né ho reperito notizia del disco da altre parti; la notizia che l'editore fosse Phonodisc Mondial è d'altra parte piuttosto credibile: si tratta di una piccola casa editrice milanese che lavorò per circa un anno, ai primi del Novecento, e il cui catalogo fu interamente acquisito ma solo in parte ristampato dalla Fonotipia nazionale.

TECOPPA ...dev'essere considerato alla stregua degli altri; e a questo ci penserò io se avrò la fortuna di essere eletto a vostro deputato.

PUBBLICO Fuori il programma! Vogliamo il programma!

TECOPPA Programma? Siamo mica al cinematografo!

VOCE Il suo programma politico, tanto per cominciare!

TECOPPA Prima di tutto dichiaro che io non appartengo a nessun partito. Io sono un deputato di tutti i colori. Il mio scopo se vado alla Camera... qual'è, siete buoni di dirmelo?

VOCE Ma è lei che ce lo deve dire.

PUBBLICO È lei! Fuori il programma!

TECOPPA Ho già dichiarato che non ho programma, e che il mio programma si riduce a due parole: il benessere generale di tutto il Settimo collegio.

PUBBLICO Bene! Bene! Bravo!

VOCE Dove siederà, se è lecito saperlo?

TECOPPA Non faccio questione di posto, per l'amor di Dio!

VOCE Ma è necessario saperlo, perché, quantunque ella sostenga che non ha nessun colore politico, vedendola a sedersi, si vedrà però da qual parte è pendente.

TECOPPA Ma io non sono mica la torre di Pisa, né la torre degli Asinelli!

VOCE Ma non faccia l'anguilla! Non ci sfugga dalle nostre mani!

TECOPPA Che anguilla d'Egitto! Mi si vuol pendente ed io non lo sono affatto. Del resto, l'uomo alla Camera lo si può conoscere tanto in piedi che seduto, nevvvero? Io non vado alla Camera con delle predilezioni: qualunque posto è

buono, capace di sedermi anche in portineria della Camera quando è per il bene del collegio che rappresento.

PUBBLICO Benissimo!

TECOPPA Ah, cerchiamo d'intenderci. Io vado senza programma, ma quando sarum⁹⁷ sul lavorer non starò con le mani in mano a mangiare il pane a tradimento. Io nutro la speranza che nel Settimo collegio non saranno tutti galantuomini...

VOCE Come sarebbe a dire? Si spieghi! Qui si offendono gli elettori!

TECOPPA Ma questa l'è ona fissazione!

UN'ALTRA VOCE Ma lasciamolo parlare, dunque! Lasciamolo parlare!

TECOPPA Io ho detto che qui nel nostro collegio spero almeno non saranno tutti galantuomini, lasciatemi almeno questa speranza.

VOCE Non faccia degli apprezzamenti, non misuri gli elettori col suo metro, ha capito?

ALTRA VOCE Ma lasciatelo spiegare, dunque!

TECOPPA Sì, perché se de no mi i mandi lor a fà el deputato e addio.

PUBBLICO Parli, parli, avanti!

TECOPPA Io voglio l'abolizione dei tribunali, che per me, dopo seri studi fatti, sono la rovina della società. Se non abolire totalmente i tribunali abolire eziandio i pubblici ministeri. Perché il progresso, signori ed affini, non può permettere che ci siano degli uomini pagati apposta per far del male agli altri.

PUBBLICO (*fra le risate*) Bene! Bravo Tecoppa!

97. Si noti la variante rustica. Il dialetto urbano vorrebbe *sarèmm*.

TECOPPA E adesso ona raccomandazione, ona raccomandazione calda!

VOCE Sentiamo, sentiamo.

TECOPPA Mi raccomando di votare tutti compatti per me, minga per i alter, perché g'ho sù on debit fort col padron, de qui, del ristorante, che se resti in la tromba l'è on disaster. Vi devo poi ringraziare di aver tenuto inerti i randelli, dando segno di grande magnanimità. Evviva l'Italia, perdio!

PUBBLICO Evviva! Bravo Tecoppa!

Qui il tono è completamente diverso: la sferza di Ferravilla attacca i politici e il loro modo di condurre il discorso; se la maturità politica della folla esce malconcia dal confronto col candidato, se non riesce a fermarlo nella sua furia abbindolatrice, non per questo è certo il bersaglio primario della satira; i convenuti anzi, con una certa consapevolezza, incalzano il candidato, lo inchiodano alle sue stesse parole, forse sono addirittura un po' prevenuti contro di lui, ed egli deve ricorrere a tutta la sua abilità per farsi accettare, solleticando l'orgoglio campanilistico («il Settimo collegio di Milano l'è minga el fiœu della serva»), affidandosi a una vaga retorica del lavoro («quand sarum sul lavorer non starò con le mani in mano») e rivoltando in termini di umiltà («capace di sedermi anche in portineria della Camera quando è per il bene del collegio») la frittata del suo qualunquismo («Non faccio questione di posto»).

A questo proposito si osservi l'equivoco del «collegio che rappresento». Intanto, il VII collegio «nessuno sa che esista» semplicemente perché davvero

non esiste: i collegi elettorali a Milano erano sei. Ma Tecoppa coinvolge frequentemente il pubblico facendo riferimento al «bene del collegio che rappresento», aggirando il fatto che il diritto pubblico dell'epoca (come quello odierno) prevedesse il deputato come rappresentante dell'intera nazione, e non solo della porzione territoriale che lo ha eletto:⁹⁸ puntando su questa pulsione egoistica e premoderna, che aggira il patto sociale, Tecoppa riesce ad attirarsi le simpatie di un elettorato non del tutto sprovveduto.

Abilità sua, poi, è quella di dare per acclarata l'approvazione che la sua proposta antigiusdizionale ha raccolto – approvazione che in realtà, nelle intenzioni dell'uditorio, doveva avere una qualche nota ironica. Qui Tecoppa sembra anticipare le considerazioni di George Lakoff sull'attivazione di *frames* nel discorso politico, efficaci anche quando l'attivazione è condotta per negarli:⁹⁹ tecnica di cui i politici attuali e di ogni tempo si mostrano esperti praticanti.

A questo proposito, non possiamo far a meno di notare come gli elettori sembrano voler costringere Tecoppa a prendere una posizione nell'arco

98. *Statuto del Regno* (c.d. *albertino*, 8 marzo 1848), art. 41. Cfr. *Costituzione della Repubblica Italiana*, art. 67.

99. George Lakoff, *Non pensare all'elefante!* (2004), trad. Bruna Tortorella, Roma, Fusi Orari, 2006. Naturalmente, non mi sfugge che quello di Lakoff è solo la riproposizione nel campo del discorso politico-elettorale di un concetto, quello del *framing*, elaborato ben prima, per esempio da Erving Goffman, *Frame analysis* (1974), Roma, Armando, 2001.

parlamentare. Diceva Serge Quadruppani che la frase “Io non sono né di destra né di sinistra” si presta a diversi significati, ma questi significati possono essere ricondotti a due: uno di destra e uno di sinistra.¹⁰⁰ Per un verso, cioè, esprime l’insoddisfazione dei movimenti verso categorie politiche basate sul parlamentarismo - e non è il caso di Tecoppa, che appunto del Parlamento si candida a far parte; per l’altro, appiattendo le differenze sulla base dell’idea che i politicanti siano tutti uguali, si finisce per eliminare dal discorso politico la dimensione del conflitto, o lo si fa ricadere su capri espiatori, nemici pubblici di comodo, «pagati apposta per far del male agli altri».

Alla lettera, non è affatto vero che Tecoppa «sostenga che non ha nessun colore politico». Egli si era definito, al contrario, «di tutti i colori». La sostanza, forse, non cambia quanto a qualunquismo, ma è ben diversa quanto a efficacia retorica. Dal punto di vista comunicativo, essere *l’uno e l’altro* non sottrae alla scelta tanto quanto *né l’uno né l’altro*: gli elettori sembrano consapevoli che quella tra destra e sinistra

100. Pensiero attribuito al romanziere da Wu Ming 1 [Roberto Bui], senza fonte («Una volta ho sentito lo scrittore francese Serge Quadruppani dichiarare»), nel post *Appunti diseguali sulla frase «Né destra, né sinistra»*, «Giap», 2 gennaio 2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6524>, riedizione con modifiche di un articolo già pubblicato come *Il senso della non-appartenenza*, «Nuova Rivista Letteraria», 4/2011.

è una collocazione inevitabile, qualunque altra cosa si affermi, perché destra e sinistra non sono concetti identitari, ma relazionali. Ti chiedono di rispondere non alla domanda “chi sei?”, ma a “dove sei rispetto agli altri?”: se non lo dichiari tu, saranno le tue relazioni a collocarti¹⁰¹

e infatti rinfacciano a Tecoppa: «vedendola a sedersi, si vedrà però da qual parte è pendente». Egli, forte della propria definizione, non sfugge alle collocazioni, ma le accoglie tutte, implicitamente dichiarandole tutte coerenti col suo impegno, milanesianamente volto al «lavurè» - attività peraltro, per chi conosce il personaggio, quanto mai estranea ai suoi interessi. Anche qui il comico di Tecoppa si risolve in un'allusione alla fisicità pulcinellesca: «io non sono mica la torre di Pisa», «mi si vuol pendente e io non lo sono affatto»: probabilmente il pubblico dell'epoca, nell'ascoltare queste battute anche su disco, aveva ben presente visivamente la postura ingobbata di Tecoppa – una gobba che richiama, insieme, Pulcinella e Pantalone.

101. Virgolettato attribuito a Michelangelo Bovero, senza ulteriore precisazione della fonte, in Michele Smargiassi, *“Né di destra, né di sinistra”*, «La Repubblica», 28 gennaio 2012, pp. 52-3.

Conclusioni

Quanto più un autore è ascoso, microscopico, misconosciuto, tanto più lo studioso che lo propone alla comunità scientifica si sente in dovere di rivendicarne la grandezza: lamentando la vergogna, che il “proprio” autore sia ancora considerato un minore, che sia poco conosciuto. Maturità vuole, d’altra parte, che si accetti come non tutti possono essere maggiori: la mia proposta non sarà quindi di suggerire la lettura obbligatoria di Ferravilla nella formazione del cittadino, né che il Governo finanzi la messa in scena filologica integrale del suo repertorio – naturalmente sotto la mia direzione in qualità di esperto. Ritengo però di aver mostrato come, per chi voglia studiare la letteratura, Ferravilla abbia un suo posto, minore ma non insignificante, nell’ambiente letterario della Milano tra i due secoli. Che intervenga nel dibattito culturale della sua città e del suo ambito di interesse con un’autorevolezza che teatranti e scrittori più importanti di lui non hanno potuto, né sul momento né dopo, trascurare. Insomma, per chi voglia approfondire la letteratura di quegli anni e di quelli immediatamente successivi, Ferravilla rappresenta un punto di riferimento, in mancanza del quale non dico non ci si possa orientare, ma magari ci si orienta con meno sicurezza. L’appendice che segue ha appunto la funzione di far emergere alcuni contatti tra Ferravilla e la cultura dell’Otto e Novecento.

Detto questo, osservo di aver usato formule come “ambiente letterario”, “studiare la letteratura”. È questa l’occasione per esprimere una specie di senso di colpa che mi ha accompagnato in questa ricerca. La storia del teatro si è proposta come disciplina autonoma di studio solo in epoche relativamente recenti: in precedenza, della costumanza teatrale e delle arti sceniche non ci si occupava se non di sfuggita, a margine dello studio dei testi; ed essendo lo studio dei testi pertinenza della storia della letteratura, chi si occupava di storia della letteratura faceva, *ipso facto*, anche storia del teatro. Insomma, a riappropriarmi, dal punto di vista della storia letteraria, di un autore che finora è stato studiato da storici del teatro, io mi sento come il paese colonizzatore che cerca ancora di esercitare un’influenza sulla propria ex-colonia. Per giunta sfruttandone le risorse, dal momento che la maggior parte degli studiosi che ho citato nel mio lavoro sono storici del teatro: Acerboni, Allegri, Bentoglio, Bosisio, D’Amico, Guaita, Livio, Mango, Pagani, Zamboni (non conto, naturalmente, gli storici della lingua: quello è uno studio diverso).

Sofismi? Non solo. Gli è che decidere se un oggetto va studiato dal punto di vista della storia del teatro o da quello della storia della letteratura comporta una fondamentale differenza di metodo. Per lo storico della letteratura, «il testo è qualcosa che “c’è”». ¹ Analizzare un testo significa, alla lettera, prendere qualcosa

1. Mario Lavagetto, *Il testo e le sue moltiplicazioni*, introduz. a Id. (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l’uso*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. VII (corsivo nel testo).

di dato, o ricostruirlo se non è dato, e analizzarlo. Per la storia del teatro, viceversa, il vero oggetto della comunicazione, il testo spettacolare, è evanescente, è già scomparso; il testo scritto, in sé, non è il monumento, non è l'opera, ma è un documento, uno in mezzo agli altri, e questa ricostruzione passa, come il lavoro dello storico, attraverso il vaglio di tanti documenti, *tra cui* il testo scritto (che certamente ha uno status privilegiato in quanto fonte diretta): insieme alle testimonianze, alle recensioni, alle fonti iconografiche, alle dichiarazioni delle persone che allo spettacolo hanno lavorato e a tanto altro ancora. Quello che, insomma, per lo storico della letteratura è bibliografia primaria, per lo storico del teatro è bibliografia delle fonti.

Il che, naturalmente, non toglie che il testo possa essere un prodotto artistico in sé di valore, come non toglie che una scenografia o una colonna sonora possano essere (e di fatto siano) oggetti artistici in sé – dove l'aggettivo 'artistico' va inteso nel doppio significato estetico, come cosa bella di cui godere artisticamente, e storico, come oggetto che si è inserito in un dibattito culturale in un ambito preciso, nel quale interviene chi pratica una certa forma di comunicazione. Il mio atteggiamento di partenza, insomma, è stato proprio questo: precisamente perché, come accennavo, trovo importante lo studio di Ferravilla in qualità di autore, e trovo che egli abbia influenzato il patrimonio letterario – proprio perciò, dico, io ritengo che sia importante uno studio letterario, precisamente letterario, della sua opera. Ho provato, nei miei limiti,

a condurlo e sarebbe stato inutile e, questo sì, pretenzioso tentare di prescindere dai risultati che altre discipline avevano raggiunto: il motivo per cui esiste la comparazione letteraria è, appunto, decolonizzare noi stessi dal regime di noi stessi, dal complesso della nostra centralità culturale.²

Ringraziamenti

Questo studio deve molto a:

- la biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina - Società del giardino, e in particolare alla bibliotecaria sig. Silvia Donghi, per quasi tutte le opere di Ferravilla, compresi inediti e rarità;
- il Fondo manoscritti della Biblioteca Comunale di Milano per diversi documenti, e in particolare i tre di Paolo Buzzi;
- diverse biblioteche italiane coi rispettivi dipendenti, e in particolare quelli della biblioteca di Villapizzone, per avermi concesso un prestito a domicilio, diciamo, burocraticamente un po' dubbio;
- i proff. Silvia Morgana e Alberto Bentoglio, Università di Milano, Rosaria Sardo, Università di Catania, Rosangela Fanara, Università di Pavia, ___ per aver fatto le pulci, in diversi modi, a diversi capitoli della mia tesi, avermi dato suggerimenti preziosi ecc;

2. Armando Gnisci, *Un mondo dove molti mondi possano convivere*, in A. Gnisci, Franca Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997, pp. 7-14.

- la Segreteria di Presidenza della facoltà di Lettere dell'Università di Milano, per avermi autorizzato alla consultazione di una tesi di laurea la cui autrice era irreperibile;
- la collega Adéline Thulard, a cui ho rubato una sentenza;
- la drammaturga e studiosa Ana Candida de Carvalho Carneiro, che, dopo un colloquio a una giornata di studi, mi ha inviato il materiale sul suo intervento;
- Giuliano Giuseppe Cenati, Università di Milano, per la segnalazione dei *loci gaddiani*;
- Giuseppe Lupo, Università Cattolica di Milano, per una disponibilità di cui poi non ho potuto approfittare;
- Mauro Novelli, Università di Milano, per avermi aiutato con alcuni *scolii* nella trascrizione di un documento audio;
- Francesca Simoncini dell'AMATI;
- Salvatore Riolo, mio maestro in Dialettologia italiana, tanti anni fa;
- Alex Fambrini (Università di Trento), Rosalba Galvagno (Università di Catania), Nicoletta Vallorani (Università di Milano), per aver creduto in me fino a metterci, come si suol dire, la faccia: l'accesso al mio corso di dottorato richiedeva delle lettere di referenze, e questi professori ne hanno scritte per me.

Appendice

Ferravilla e alcuni intellettuali e personalità

dell'Otto e Novecento.

Avevo in un primo momento pensato di intitolare questa appendice *Ei si nomò due secoli*, con citazione manzoniana: era un omaggio a Rolando Di Bari e al suo saggio *La Milano di Ferravilla*, quasi a indicare il nostro autore come rappresentativo di un'intera epoca nella vita di una città, come la regina Vittoria per Londra.

Quando ho avviato questa ricerca mi aveva colpito lo straordinario numero di citazioni in autori di prima grandezza del nostro panorama letterario. Ampliando lo sguardo, noto che in realtà non solo Ferravilla ha conosciuto alcuni dei nostri principali uomini di lettere (e che essi conoscevano lui), ma che anche nel campo della musica, della politica, dell'arte figurativa, del giornalismo i riferimenti a Ferravilla sono numerosissimi (e lascio stare per ovvi motivi il teatro, campo nel quale Ferravilla sarebbe punto di riferimento fin troppo scontato).

Il materiale che ho raccolto si potrebbe dividere in quattro gruppi: le citazioni di Ferravilla nelle opere di alcuni grandi autori; i resoconti degli studiosi che danno conto della presenza di Ferravilla nelle opere o nelle biografie degli autori che studiano (e in cui si vede, tra l'altro, che i nostri maggiori intellettuali non si peritavano di frequentare i prodotti culturali che oggi definiremmo per un mercato di massa, e talvolta di lasciarsi permeare dalle loro tematiche); e infine alcuni brani in cui Ferravilla stesso o i suoi biografi raccontano dei suoi incontri, occasionali o sistematici, con autorevoli personaggi del suo tempo. Naturalmente i resoconti di queste frequentazioni potrebbero essere gonfiati a scopo di legittimazione culturale, non tanto da parte di Ferravilla, che ben poco si poneva il problema, quanto dei suoi mille e mille encomiasti: è un problema che senza dubbio esiste, ma penso che, trattandosi di personaggi in vita e in vista all'epoca di Ferravilla, se qualcuno degli uomini tirati in ballo avesse avuto un qualche interesse a smentire avrebbe certamente avuto agio a farlo – insomma, credo che siano in fondo, almeno quelli più vicini cronologicamente ai fatti, abbastanza affidabili. Il quarto gruppo è costituito da autori che, parlando di tutt'altro, infilano nel discorso una citazione di Ferravilla. Di particolare pregio, poi, la poesia in forma di calligramma che Paolo Buzzi dedica al commediografo milanese: abbiamo riportato a testo alcune considerazioni critiche non banali del poeta futurista, nei paragrafi IV.1 e IV.3.1.

Si tratta insomma per un verso di una mitografia condivisa, a cui si poteva comunemente far appello; per l'altro a precise influenze nelle linee di ricerca dell'elaborazione culturale nazionale anche maggiore, influenze peraltro spesso già evidenziate dalla critica. Ho trovato pertanto non inutile darne qui saggio attraverso una breve raccolta di citazioni.³

1. Giuseppe Verdi

Ormai accade di rado di poter sentire un buon Trovatore. Un po' pel mutamento artistico avvenuto nei pubblici, un po' più per la deficienza di veri cantanti che possano cantarlo.... e forse anche – perchè no? – perchè il Ferravilla ne ha fatto una tal gustosa parodia, che non è più dato di vedere sulle scene un Manrico dall' elmo piumato, senza correre colla mente all'ingresso in scena di Manrico-Ferravilla, che inciampa a rotta di collo, contro la traversa di legno della scena e vien quasi a dar del naso contro il coperchio del suggeritore!

(citato in Maurizio Bassi, *Giuseppe Verdi. La sua vita, le sue opere, la sua morte. Storia popolare raccontata*, Milano, Società editrice La Milano di G. Corsi, 1901, p. 76. In realtà il personaggio di Ferravilla-Gigione doveva essere il Conte di Luna, non Manrico)

3. Ordino i paragrafi cronologicamente, assumendo come data di riferimento la data di nascita dell'autore (o della personalità menzionata).

Passavo un giorno - era il 1890 - per la via Omenoni. Dinanzi alla porta della casa numero 1, dove hanno sede gli uffici della ditta Ricordi, era ferma una carrozza. Ritto davanti a questa, Giulio Ricordi in persona parlava con un bel vecchio. Ero diretto alla mia abitazione nella vicinissima via San Fedele e salutai l'illustre editore senza fermarmi:

- Buongiorno, commendatore.

- Ferravilla, venga qui.

Mi avvicinai, e il Ricordi, indicandomi il signore in carrozza:

- Ecco, le presento il suo Peppino.

E al signore:

- Questi è Ferravilla, che lei ha sentito l'altra sera e che l'ha fatta divertire.

Dinanzi alla veneranda figura di Giuseppe Verdi io provai una tale commozione che gli occhi mi si inumidirono:

- Ecco una gioia che non mi sarei mai aspettato. Le farei un bacio, ma siamo in istrada.

Verdi rise e prendendomi affettuosissimamente la mano fra le sue:

- O caro il mio Ferravilla.

Poi, guardandomi con un certo stupore perché mi aveva visto vecchissimo nella Scena a soggetto:

- Ma lei è molto giovine.

- Non troppo, maestro.

- Bravo Ferravilla. Io vado raramente a teatro, ma ritornerò volentieri al Milanese, glielo prometto, perché mi son divertito.

Venne di fatto quattro o cinque volte. Giulio Ricordi mi suggerì molto opportunamente di aggiungere una sera alla Scena a soggetto il Maester Pastizza che il Verdi non conosceva ancora. (...)

Quando il maestro Pastizza, intento a sciorinare le sue amicizie illustri, fece quella sera il nome del Peppino, tutti gli sguardi conversero nel palchetto donde Verdi assisteva allo spettacolo; sguardi che si convertirono subito in un prolungato applauso a lui. Pochi giorni dopo ricevetti un biglietto nel quale Giuseppe Verdi mi ringraziava di aver secondato il suo desiderio e aggiungeva : "Non mi stancherò mai di risentire quel gioiello che è la Scena a soggetto: è una cosa shakesperiana".

(FP, pp. 77-79)

2. Amilcare Ponchielli

Fierissimo ero anche dell'amicizia di un altro meraviglioso fanciullone e grande artista, Amilcare Ponchielli. Si suonava una sera in famiglia «La danza delle ore». Il Ponchielli mi sedeva accanto sul divano: era così contento dell'effetto che la musica faceva a lui e all'uditorio che ogni momento mi abbracciava:

- Maestro, a me par proprio una porcheria questa tua musica.

E il Ponchielli a me, raggianti:

- Senti, Ferravilla, non mi sembra nemmeno musica mia.

(FP, p. 76)

3. Giosue Carducci

Gli piaceva però Ferravilla. Quando Ferravilla veniva a Bologna Giosue interrompeva le abitudini sue casalinghe, e una sera scior Panera saltò di gioia, vedendoselo arrivare in camerino, per ringraziarlo, con quella gran testa arruffata.

(R. Saponaro, *Carducci: Con 23 ritratti e 2 lettere autografe*, Garzanti, 1945, p.408)

4. Giovanni Verga

Già vedo che io sarò sempre un ricco signore a modo del Ferravilla.

(*Lettere a Dina*, prima ed. integrale a cura di Gino Raya, Roma, Ciranna, 1962, p. 180)

Via, fatevi animo, ché a tutto c'è rimedio finché c'è la salute, come dice Ferravilla.

(Ivi, p. 303. Si tratta di una battuta della *Scena a soggetto musicale*)

5. Arrigo Boito

Avevo preso a nolo un pianoforte che mi richiama alla mente un caro episodio di quel tempo. Ancora ne rido ricordandolo. Arrigo Boito componeva, precisamente nel 1866-67, il suo Mefistofele. Egli abitava nella stessa casa di via Principe Umberto 5 e sullo stesso piano. La sua camera da lavoro era attigua alla mia così che posso dire di aver sentito a comporre (invidiabile privilegio!) quella musica che aprì nella storia del teatro italiano una nuova pagina trionfale. Quando il Boito toccava leggermente i tasti per provare un accordo, io stavo attento per rubarglielo. Finalmente mi riuscì di «sgarbellare»:

*Da un antichissimo detto s'impara
che moglie saggia è cosa rara.*

Io cercai di rubare il motivo suonandolo in mi bemolle con tanto di moto contrario. E cioè con una mano mi-re-do-si, con l'altra si-do-re-mi, e cantavo l'aria cinquanta volte al giorno, pur non conoscendo le parole (non essendo ancora pubblicato il libretto). Chi sa quante volte il maestro mi mandò al diavolo attraverso il muro che ci divideva! Gliene chiedo scusa oggi.

(FP, 18-20)

*«Lei non può credere come io mi diverto nel Regno Massinelliano» mi scriveva, molti
anno or sono, l'illustre Arrigo Boito, per rispondere ad una lettera d'invito al Milanese.*

(FP, p. 108)

6. Mario Rapisardi

*Chi degnamente di Plauto ai nepoti
Il miel porge dell'arte e non si caccia
Per altre vie, tentando altri ideali?
Due solo: il Ferravilla ed il Barbieri.
Il resto dorme perché vuol dormire;
Ma nei nostri teatri anche si dorme.*

(Marco Balossardi [Mario Rapisardi], *Giobbe. Serena Concezione*, Milano, Treves,
1882, p. 229. Osserviamo: ci vuole una certa fantasia a proporre Barbieri come
autore disimpegnato)

7. Edmondo De Amicis

[il personaggio, Giors, è un cocchiere e, a causa della strada accidentata, sulla sua carrozza un "garzonetto d'osteria" rovescia della pasta alimentare, perdendola in strada] *Non si può descrivere l'atto di desolazione che fece il buon Giors a quella vista; non c'è per nulla quello che fa don Baldazar-Ferravilla quando la cuoca dei suoi ospiti gli porta via di sotto il naso il piatto prediletto.*

(*La carrozza di tutti*, Milano, Treves, 1899, p. 133)

Era la supposta moglie dell'impiegato postale, la nostra capitanesa, come dice il Ferravilla nel Calzolar di donn, stretta al braccio d'un placido ometto di quarant'anni, suo marito senz'alcun dubbio, che sorrideva vagamente con gli occhi socchiusi, come compiacendosi dell'abbandono di ragazza innamorata...

(ivi, ma ediz. 1911, p. 457. Non ho però notizia di che opera possa essere il *Calzolar di donn*)

Quanto a Edmondo De-Amicis, è un culto addirittura; ogni volta che il Ferravilla va a recitare a Torino è una festa per lui; egli tutte le sante sere, va a goderselo in piccionaia per non essere seccato, sicché a quest'ora ne imita il gesto, le guardatine, gli

atteggiamenti alla perfezione e ne ripete le frasi e le battute intere con quel fare di bonarietà maliziosa che è tutto suo e ch'egli adopera specialmente parlando di tutto ciò che ammira e gli è andato a sangue.

(Ferdinando Fontana, in Fontana-Arrighi, cit., p. 30)

8. Achille Giovanni Cagna

Tutti si misero sull'attenti, ed egli con declamazione comica, lesse forte:

Novara. «Domenica la democrazia Novarese celebra solennemente l'anniversario della battaglia del Volturno, con intervento, ecc. ecc. — Il venerando Benedetto Cairoli, Bajardo italiano, prenderà parte alla festa con una rappresentanza della gloriosa schiera dei mille, e tesserà nel teatro Sociale la commemorazione del memorando avvenimento!...» E stette lì in posa, con le braccia aperte; poi imitando il Ferravilla, sciamò con voce fessa: Oh che bella festa, che bella festa! ci voglio andare coi miei cari genitori!

Tutti proruppero in una risata.

(*L'uggia del cattivo tempo*, in *Alpinisti ciabattoni* (1888), Torino, Einaudi, 1972, pp. 78-102. La battuta, a p. 96, cita Massinelli, in *La class di asen*)

9. Contessa Lara

[Sul treno postale che va a Capri] *chiacchierano fra di loro tre milanesi scappati di Galleria, allegri, un po' grossolani, ma simpatici, i quali (neanche a far apposta per imitar Ferravilla!) non sono mai stati in mare, e contano con crescente soddisfazione di poter divorare una brava merenda.*

(*Il salotto della signora* - spoglio della rubrica che l'autrice teneva su «La tribuna illustrata», 1894-96, p. 313. L'espressione si riferisce alla frase del protagonista in *Sur Pedrin ai bagn*, aggiunta forse dopo l'edizione a stampa perché assente nel testo, ma ricordata da molti cronisti e critici: il personaggio potrebbe essere Tobiselli o sur Pedrin, appena arrivato a Genova: «A che ora si può vedere il mare?»)

10. Filippo Turati

Così, con clamori da iloti, si divertono gli animi dal ragionare pacto; tale il "Tecoppa" leggendario, spavalamente accusando la sua vittima di maldicenza antigaribaldina, gli muove contro la folla e se la svigna col bottino.

(*La politica di Tecoppa, L'ordine del giorno di Bologna e il nostro suicidio politico*, «Critica Sociale», a. XXI, n. 19, 1 ottobre 1911, p. 294-297: p. 294; l'articolo, a firma "Noi", è attribuito a Turati in *Filippo Turati. Bibliografia degli scritti (1881-1926)* a cura di Paola Furlan, Manduria-Roma-Bari, Lacaita Editore, 2001. La citazione è molto indovinata: il testo critica il nazionalismo di chi contestava la posizione dell'*Avanti!* sulla guerra di Libia)

11. Giacomo Puccini

Si aggiunga che Tecoppa volle sapere del diffalco di L. 10 e consiglia pagarlo dicendo: "ho le mie ragioni per dir così". Gli risposi pagasse e ciao tanto più che verificai che voi andaste lì proprio l'8. (...) Milano 22 Nov. 1886

(Lettera di Fontana a Puccini, pubblicata in Carlo Tremolada, *I soggiorni di Giacomo Puccini in Valle San Martino nel 1886 e nel 1887*, «Abelàse: quaderni di documentazione locale» a c. del Sistema bibliotecario Area Nord-Ovest della Provincia di Bergamo, n. 2, 2008, pp. 49-75: il testo della lettera è a pp. 64-65)

12. Italo Svevo

L'avvocato Macario, un bell'uomo di quarant'anni forse, vestito con grande accuratezza, alto e forte, una fisionomia bruna piena di vita, salutò Annetta imitando Ferravilla: - Oggi più bella del solito... ahi!

(*Una vita*, cap. IV. Il personaggio cita *Lo spozalizi del sur Pistagna*)

[da un'intervista a Virgilio Giotti] *Italo Svevo (e lei capirà quanto può essere importante questa circostanza) aveva un'ammirazione appassionata per l'arte di Edoardo Ferravilla. Egli era stato per lunghi anni, cioè sino alla morte del grande comico milanese (avvenuta nel 1915) (lo raccontava lui stesso), uno spettatore abitudinario e sempre fervidissimo degli spettacoli di varietà dati dal Ferravilla. Ora bisognerebbe - soggiungeva Giotti - rendersi conto di cos'è stata l'arte delicata, finissima, di Ferravilla, per capire com'essa abbia potuto toccare e far scattare qualcosa nello Svevo scrittore (qualcosa ch'era, s'intende, da sempre in lui), perché alcune suggestioni di Ferravilla influirono indubbiamente, com'era facile capire dalle stesse parole dello Svevo, sul suo spirito e quindi sugli sviluppi intimi della sua narrativa.*

(Pier Antonio Quarantotti-Gambini, *A Trieste nel primo '900. Giotti, Ferravilla e Svevo*, «Il Tempo», 28 marzo 1960, poi: «Il Piccolo», 1 maggio 1960)

Veramente, di comportamenti clowneschi, volontari e involontari, Svevo faceva anche vasta esperienza su se stesso, con grande ilarità della sempre ricettiva Livia, ma certamente l'arte del Ferravilla può aver contribuito alla disinvoltura farsesca de La coscienza di Zeno.

(John Gatt-Rutter, *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, Nuova immagine editrice, 1991, p. 344)

13. Gabriele D'Annunzio

Ho mandato al mio rappresentante il testo della breve iscrizione da apporre in calce alla Canzone mutilata. Su la quale non v'è discussione possibile poiché rappresenta la verità con le parole più semplici e appropriate. Penso che Ferravilla non mi accuserà di dir male di Giolitti!

(Citato in Angelo Sodini, *Ariel Armato. Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1931, p. 536. Commenta Piero Calamandrei: «Il richiamo a Ferravilla (è ormai storica la battuta di questo insuperabile comico: Ha detto male di Garibaldi!) può sembrare ironico, ma non lo è: l'intenzione era proprio di dire male di Garibaldi»: «Il Ponte», vol. 4 (1948), p. 911)

[A proposito dell'intenzione di realizzare una parodia della *Figlia di Jorio*, che invece poi scarpetta realizzò] *Il buon Ferravilla rinunciò con molta cortesia, appena seppe che il tentativo mi sarebbe spiaciuto.*

(Cit. in Raffaele Tiboni, *Scritti dannunziani*, Pescara, Edians, 1992, p. 161)

14. Giovanni Tebaldini

Gelo e nebbia dovunque. In una delle tante sere tormentatissime, col nevischio che facendo mulinello innanzi agli occhi viene in faccia violentemente, mentre i tram a cavalli, con le sonagliere tintinnanti, procedono lentamente, ed i becchi a gas mandano luci fioche e dimesse, in Corso V.[ittorio] E.[manuele], innanzi al Teatro Milanese, si ferma una carrozza chiusa. Caso vuole mi trovi dappresso. Veggo che dal lato sinistro scende frettolosamente Arrigo Boito, il quale girando dietro la stessa carrozza si reca dalla parte opposta per aprire lo sportello. E da esso, inosservato, incede Verdi il quale si accompagna a Boito entrando nel primo corridoio del popolare teatro per assistere al famoso... Minestron - parodia umoristica del Trovatore - di Edoardo Ferravilla. Fui presente a quella serata sollazzevole, ed in taluni momenti puranco clamorosa, specie quando il pubblico, edotto che in fondo ad un palco di prima fila a sinistra si nascondeva il Maestro, acclamava entusiasticamente volgendosi, ridendo, verso il palco medesimo.

Il Conte di Luna (Ferravilla), Manrico (Giraud), Leonora (Emma Ivon), Fernando (Sbodio), Azucena (Giovannelli). Non è a dire il successo che riportarono in quella sera, come in tante altre, gli attori cantanti del Teatro Milanese. Tredici anni dopo, a Sant'Agata, sullo scrittoio del Maestro, riprodotte in effigie in due statuette grottesche, rividi le sembianze di Ferravilla e di Giraud negli sgargianti paludamenti indossati... pel Minestron.

(Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi saggi testimonianze commenti, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, Ascoli Piceno, D'Auria Editrice, 2001, p. 45)

15. Gaetano Salvemini

Questo è il fatto da tener presente da chi non vuole ridursi, oggi, in Italia a starsene assiso su quel sasso a gemere nel dolore, come faceva quel personaggio di Ferravilla, o ad imitare quei dannati danteschi i quali camminavano con la testa rivolta indietro. Quasi tutti coloro che votarono per la monarchia il 2 giugno 1946, hanno capito che non debbono camminare con la testa rivolta indietro. Tu fa' altrettanto.

(Italia Scombinata, a c. di Beniamino Finocchiaro, Torino, Einaudi, 1959, p. 38.

Non so quale possa essere il personaggio cui si allude)

Salvemini a Giovanni Pascoli

Messina, 5 marzo [1902]

Caro Pascoli,

(...) Ora che ho finito il preambolo, entro in medias res (si dice così in latino?). Ti mando un papiro a me diretto (direbbe Ferravilla) di un amico, professore a Faenza amico anche di Dal Prato; il quale dice che un suo amico (Dio eterno che catena di amici!) desidererebbe scriverti, ma non osa.

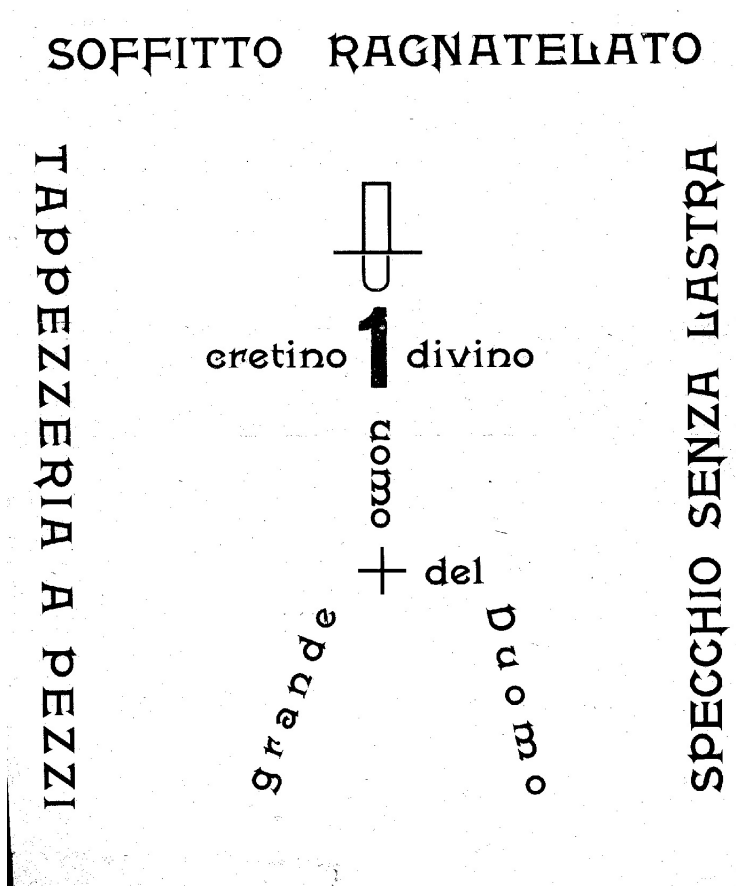
(Carteggio 1894-1902, a c. di Sergio Bucchi, Bari, Laterza, 1988, p. 471)

16. Alfredo Bottai

Si dice da alcuni che Mazzini non accetta la lotta di classe come uno dei mezzi per la conquista del benessere progressivo e della emancipazione economica dei lavoratori. Mazzini non somiglia in nulla alla ferravilliana figura del Tecoppa che condannato dal pretore per un lieve reato risponde: «E io non accetto». La lotta di classe è una realtà. come la pioggia, la grandine, il temporale; è una forza naturale che Mazzini vorrebbe immettere in un alveo benefico e tranquillo, che non produca rovine.

(La lotta di classe, in «Il pensiero mazziniano», n. 12, 15 Dicembre 1960, p. 3)

17. Paolo Buzzi



(Ferravilla. *Parole in libertà*, Vela-latina, Napoli, n. 45, 11-17 novembre 1915)

18. Filippo Tommaso Marinetti

Gli angoli affollati di Santa Radegonda Bocconi Bay ne sorridono lingueggiando a casaccio come i lembi della libertaria marsina di Ferravilla Tecoppa in tribunal.

(La grande Milano tradizionale e futurista, Milano, Mondadori, 1969, p. 5)

19. Tom Antongini

Confesso che dopo la immortale dichiarazione del Maester Pastizza del Ferravilla che si vantava di aver suggerito tutta la Semiramide a Giovacchino Rossini, non avevo mai udito nulla di più supremamente esilarante.

(Un D'Annunzio ignorato. Vicende e aspetti ignorati del poeta, Milano, Mondadori, 1963, p. 217)

E molti secoli dopo, un altro filosofo non meno grande di loro, Edoardo Ferravilla, parafrasando inconsciamente Confucio (che 2400 anni prima aveva detto che «una saggia prudenza vale qualunque coraggio fisico») e sforzandosi di seppellire sotto il ridicolo quell'involontario assassino al quale viene dato il nome di eroe, dichiara «Soldato che fugge, buono per un'altra volta».

(Così parlò mio zio Gustavo, Milano, Mondadori, 1965, p. 130. La frase è attribuita a Tecoppa da molti commentatori)

20. Umberto Saba

*E sorridi al mio cuore desolato
Ma come a me non piaci al gazzettiere;
e Tecoppa (oggi amico dei tedeschi)
che sei ladro mi dice e rocchettiere.
S'anche fosse... Di lor più vali Mario.*

(*Il sigaraiò della taverna rossa*, in *Tutte le poesie*, a c. di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, v. I, p. 907)

Eros porta il lettore in uno degli ambienti popolari cari a Saba (e speriamo anche ai lettori di Saba): questa volta in uno di quei cinematografi d'infimo ordine, nei quali, prima o dopo la proiezione del film, il frequentatore può assistere ad esibizioni di quell'arte che si chiama "varietà" ed è - come ci disse un giorno Tecoppa - l'arte che varia meno nei secoli.

(*Storia e cronistoria del canzoniere*, ora in *Tutte le opere*, vol. XVII, p. 178. Il brano è piuttosto famoso, lo riporta anche Ceserani in una sua celebre antologia scolastica (*Il materiale e l'immaginario*, vol. VIII, p. 1404); tuttavia, sarebbe da spiegare in che modo e in che senso Saba possa aver conosciuto Tecoppa: non credo che abbia conosciuto Ferravilla, il quale certamente non faceva il varietà; semmai forse qualcuno dei suoi imitatori. Eppure, a ben guardare, che l'arte di cui si parla sia il varietà propriamente detto è difficile da sostenere: sarebbe piuttosto buffo, di una forma artistica nata pochi anni prima, asserire che non cambia nei secoli; probabilmente il poeta si riferisce, più in generale, all'arte comica. E che, di essa, Ferravilla possa esser stata punto di riferimento per il poeta, non è improbabile, specie se si considera che, come sopra ricorda Virgilio Giotti (§ 11 di questa Appendice), Svevo fu assiduo spettatore di Ferravilla fino al 1915, e Svevo non ha mai vissuto in città diverse da Trieste. Inoltre, va osservato che la *Taverna Rossa* a cui allude il titolo della poesia citata era un teatro di varietà di cui Umberto Saba, da giovane, aveva fatto il segretario; nello stesso stabile, i medesimi proprietari avevano aperto anche un *Bal Tabarin* nel quale lavorò, negli stessi anni, Giovanni Barrella, attore che in precedenza aveva recitato nella compagnia di Ferravilla: la circostanza è ricordata da Claudio Beretta, *Letteratura dialettale milanese* cit., p. 746. Barrella, lo ricordiamo, è colui che nel 1946 ricostituirà la Compagnia del Teatro Milanese: cfr. *supra*, I.1, n. 7)

21. Franz Kafka

Kafka lets his gaze wander through the large space and finally focuses his entire concentration on the peculiar appearance of the actor: Theatre Fossati – all hats and fans in motion – laughter of a child high above – program pasted over with an advertising flyer – an elderly lady in the male orchestra – Poltrone – Ingresso – orchestra on the same level as the audience – advertisement for Lancia included in the ceiling décor of one of the salons – all the windows along the back wall open – great strong actor with delicately crosshatched nostrils, whose blackness remains noticeably present even when the borders of the face, bent backwards, dissolve in the light.

The great strong actor is none other than the – at that time very popular – Edoardo Ferravilla, who enjoyed triumphal success during the entire month of September as Don Romeo in the local Lombard play Le Dot d'on ceregh (The Dowry of an Acolyte).

(Hanns Zischler, *Kafka Goes to the Movies* (1998), transl. by Susan H. Gillespie, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 46. La *Dota d'on ceregh* [questa l'esatta ortografia] è una commedia di Giovanni Duroni: è pubblicata dalla solita collana del «Repertorio del Teatro Milanese», Milano, Barbini, 1875. Le parole in corsivo all'interno della citazione in tondo, in italiano nel testo, sono marcate

tipograficamente anche nel testo inglese – non nell'appunto originale di Kafka, che riporto per completezza)

Theatro Fossati – Alle Hüte und Fächer in Bewegung – Lachen eines Kindes in der Höhe – Programm verklebt durch einen Reklamezettel – eine ältere Dame im Männerorchester – Poltrone – Ingresso – Orchester in einer Ebene mit dem Zuschauerraum – Reklame von Lancia aufgenommen in die Plafonddekoration eines Salons – alle Fenster der Rückwand offen – großer starker Schauspieler mit zart getupften Nasenlöchern, deren Schwarz auffallend bestehen bleibt, wenn auch die Ränder des zurückgebogenen Gesichtes im Licht verschwimmen – Mädchen mit hohem dünnen Hals läuft mit kurzen Schritten und steifen Ellenbogen aus dem Zimmer und läßt die zum hohen Halse passenden hohen Stockel ahnen.

(F. Kafka, *Reise Lugano – Mailand – Paris – Erlenbach*, in Max Brod, Franz Kafka, *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*, a c. di Malcolm Pasley, Frankfurt am Mein, Fischer, 1989, p. 157. Il viaggio di Kafka con Max e Otto Brod risale al 1911)

22. Benito Mussolini

Scommettiamo che il vecchio proletario del commercio direbbe come Tecoppa: Non accetto!

(*Il Popolo d'Italia*, n. 30, 30 gennaio 1919, VI. Oggi in *Opera Omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Firenze, La Fenice, 1964, v. XII, p. 186. Si dovrebbe, prima o poi, studiare l'uso politico di Tecoppa da parte del fascismo. Per il momento riportiamo un altro paio di citazioni mussoliniane. E si confronti la citazione di Umberto Saba cit. *supra*, §16)

Ha fatto un'altra micidiale scoperta e domanda colla burlesca gravità di un Tecoppa qualunque: Si potrebbe sapere perché nel cortile dell'Innominabile vi è in perenne giacenza un tratto di reticolato foggiato a «cavallo di Frisia»?

(Si riferisce ad Angelo Carminati, noto industriale dell'epoca con cui ha una serie di scambi polemici ma che più avanti finanzia il PNF; la citazione è tratta da *Pagnaccheide* (1919), in *Opera Omnia*, cit., v. XIII, p. 355)

Signori, una volta tanto non rubiamo il mestiere a Ferravilla: la colpa non è dei Crapotti d'oltre Adriatico. È nostra.

(*Amarissimo. Responsabilità* (1920), in *Opera Omnia* cit., vol. xv, p. 100)

Lloyd George, diventato per l'occasione Tecoppa, ha l'aria di dire: «non accetto!».

(a proposito della Conferenza di Cannes: *Si può chiudere, signori* (1922), in *Opera Omnia*, cit., v. XXVIII, p. 157)

23. Guido Gozzano

Lady Mac Lewis mi fissava con un abbandono, una tenerezza più temeraria del solito.

(...)

- *Quella donna mi guarda, quella donna è mia! Oh! Grande Ferravilla! O mio solo ammonitore nella vita, sempre! La tua voce mi rideva dentro come un oscuro presentimento... Eppure...*

(*Sull'Oceano di brace*, in *Verso la cuna del mondo*, Milano, Greco & Greco, 2007, p. 308. «Quella donna mi guarda, quella donna è mia», in corsivo nel testo, è una battuta di Pedrin – non si trova in nessun testo a stampa, probabilmente è nata in un'improvvisazione successiva, ma è ricordata da diversi cronisti: il più antico è Enrico Corradini, *Edoardo Ferravilla*, «Il Marzocco» n. 13/1896, pp. 3-4. Veramente, volendo, avrei potuto inserire anche Corradini stesso nell'elenco, visto che si tratta di agitatore culturale noto principalmente per attività diverse da quelle teatrali; tuttavia, in questo caso, si tratta semplicemente di una recensione teatrale)

I suoi soldati intanto – meno preoccupati da razzie estetiche – si sono rifatti sulle cantine gentilizie, passando da quelle alle ultime galanterie con le mogli e le figlie dei gastaldi, fucilando chi osasse protestare anche con il più mite "indelicato!" ferravilliano.

(*La belva bionda* (1914), ora in *Poesie e prose*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 373. Il riferimento è, ancora una volta, a sur Panera)

24. Marino Moretti

Dopo il simpatico De Sanctis, al Niccolini c'è l'antipatico Ferravilla. Io non vado mai a teatro.

(Lettera ad Aldo Palazzeschi, datata 24 marzo 1906, in Marino Moretti, Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, a c. di Simone Magherini, vol. I (1904-1925), Roma, Edizioni di storia e letteratura – Università degli studi di Firenze, 1999, p. 43. Corsivo nel testo. Il *Niccolini* era un teatro di Firenze)

25. Delio Tessa

*Poi, in un andito buio, sull'impiantito grezzo, fra gli effluvi delle vaganti latrine,
l'ometto del Registro non può tenersi dal proporre alla signorina una gita, una strana
gita in biroccio a Pavia... s'è ricordato forse di Ferravilla nel Minestron:*

Vieni o bella

Vieni a Pavia

Ivi d'amor vivrem!

A Pavia! Come si può vivere d'amore a Pavia? E andarci apposta?

(*Primavera*, in *Ore di città* a c. di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1988, p. 169. I versi, che peraltro non appartengono al *Minestron* ma all'*Opera del maester Pastizza*, sono citati in maniera testualmente non precisa: il personaggio non chiama l'amata «bella», ma «cara», echeggiando evidentemente il *Parigi o cara* della *Traviata* e qualificando Pavia come un abbassamento parodico di Parigi. Volendo, l'intera situazione è una parodia della *Traviata*, dal momento che i due personaggi dell'opera, come Alfredo e Violetta, si rivedono dopo una lunga separazione e sognano di ricostruire una vita insieme. I personaggi verdiani però non intendono andare a Parigi, ma lasciarla – è Milano, pertanto, a essere parodia di Parigi, non Pavia)

26. Piero Calamandrei

La frase che Ferravilla aveva posta in bocca a Tecoppa: "ha detto male di Garibaldi", diceva a meraviglia come gli italiani reagissero a chi voleva imporre dei tabù.

(«Il Ponte», vol. 7/1951, p. 5)

27. Alberto Savinio

Ferravilla lo vidi una volta nel 1907, al vecchio teatro Fossati. Recitava La class di asen, il suo cavallo di battaglia. Piegava un foglio di carta, lo ritagliava con le forbici, poi lo spiegava e venivano fuori tanti pupazzetti a catena. La gente applaudiva. Forse applaudiva un Ferravilla che non c'era più.

(Alberto Savinio, cit. in Gerd Roos, *Giorgio De Chirico e Alberto Savinio: ricordi e documenti: Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, Firenze, Bora, 1999, p. 47; probabilmente l'indicazione è errata ed era il 1906, anno in cui Ferravilla andò in *tournée* al Fossati)

28. Antonio Gramsci

[a proposito della corsa agli armamenti] *Non c'è nessuna «razionalità» in queste cose, ma solo quistioni di forza e la figura del sor Panera che vuole infilzare l'avversario acquiescente è ridicola in tutti i casi.*

(*Quaderni del carcere* (VI, 60), a c. di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 728)

Il comitato (...) ha ripetuto il gesto di Tecoppa: non ha accettato di essere sciolto e ha ricorso ai tribunali.

(*Socialismo e fascismo. L'Ordine nuovo* (1921-1922), Torino, Einaudi, 1966, p. 93)

29. Carlo Emilio Gadda

Si presume che una cotale societas (bonorum virorum) eguagli in alacrità la più operosa, la più valida macchina. Decenti sempre e di buon panno compattamente vestiti, e dirò catafratti, con bottoni fermi, inalienabili, esula dai raduni della loro indaffarata conglomerazione, della loro bonomia un po' massinellica [N.d.A.: "Massinellica", da Massinelli, noto personaggio ferravilliano], esula ogni picaresca idea di miseria, di languore di stomaco: quel senso atroce di vuoto epigastrico, quello

sdruscio di ciabatta frusta strascicata pel Vittorio Emanuele quanto è lungo, e storto, in busca di un espediente qual si sia pur di risolvere il problema della colazione.

(Strane dicerie contristano i Bertoloni, in L'Adalgisa, Milano, Garzanti, 2000, p.137; la nota, segnata col n. 17, si trova a p. 142)

Sono stato ancora due volte a teatro, una volta (...), e una volta a una produzione milanese, in cui il ten. Nidi, credo della compagnia drammatica del Ferravilla, rappresentò con successo El milanés in mar e La luna de mel del sur Pancrazi.

(Diario di guerra e di prigionia, Firenze, Sansoni, 1955, p. 203)

30. Camilla Cederna

[a proposito di Luigi Calabresi] *Che non fosse un intellettuale me n'ero dovuta però accorgere per la prima volta un paio di mesi prima. Infatti, quando in occasione di un articolo sull'ordinanza del consigliere istruttore Antonio Amati che respingeva le istanze di scarcerazione di cinque anarchici detenuti da cinque mesi per gli attentati del 25 aprile (con una motivazione che sarebbe piaciuta a Ferravilla: "Perché risultavano prove evidenti, prove certe essendo state raggiunte"), proprio allora l'avevo visto in azione.*

(Pinelli. *Una finestra sulla strage* (1971), Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 11)

31. Albino Luciani

Fanciulli, ci hanno presentato Pinocchio trasformato, per castigo, in somarello; più tardi abbiamo visto a teatro Class di asen, scherzo comico di Ferravilla, nel quale spiccava il compito scritto di Massinelli così inventivo da sembrare linea geometrica fatta di lunghezza senza larghezza e profondità, in cui il filo conduttore era la frase ricorrente: «Oh che bella festa! Oh che bella festa!».

(*La lezione dell'asinello* (1977), in *Opera Omnia*, Padova, EMP, 1989, vol. V, p. 339)

32. Gianrico Tedeschi - Giovannino Guareschi

*«Una volta io e Giovannino abbiamo messo in scena una “rassegna d'arte varia”»,
ricorda Gianrico. (...)*

*Insomma, interveniamo noi un po' provocatoriamente, in quegli spettacoli non c'era
nessuna critica verso i vostri aguzzini... «Come no!», esclama Tedeschi, scaldandosi.*

*«In realtà cercavamo tutti i modi di prenderli in giro e di sfotterli: era la nostra piccola
rivincita. Ma bisognava farlo con intelligenza, sfruttando i loro momenti di assenza o*

facendo allusioni che loro non riuscivano a cogliere. Una volta, ad esempio, ho preso un testo allora famoso e piuttosto divertente, L'anglais tel qu'on le parle, di Bernard Tristan, che Edoardo Ferravilla aveva tradotto in milanese per il suo celebre personaggio di Tecoppa, e l'ho riscritto in chiave antigermanica: è stata una cosa da far venir giù la baracca dalle risate. Se i tedeschi fossero arrivati e avessero capito quello che stava succedendo avremmo passato un bel guaio!»

(Luca Frigerio, *Carducci e Tecoppa come... armi!*, in *Noi nei lager. Testimonianze di militari italiani internati nei campi nazisti (1943-1945)*, Milano, Edizioni Paoline, 2008, pp. 205-6. Evidentemente si riferisce a *Tecoppa interprete*, testo inedito il cui copione è conservato presso la biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina)

33. Angelo Casè

- Toh, adesso mi fa la predica - penso. Gli vorrei dire che io non vivo di rendita coi baiocchi dello zio Camola. Gli dico invece:

- Io lavoro per i bambini, solo per loro.

(*L'età del tic* (1967), in *Racconti*, Bellinzona, sottoscala, 2010, p. 8. Il riferimento, ovviamente, è al nipote scavezzacollo di monsù Camola in *Bagolamento-fotoscultura* di Napoleone Brianzi)

Il Tecoppa sbagliato

Il fatto che commentatori politici e intellettuali di ogni genere abbiano fatto ricorso a reminiscenze ferravilliane non vuol dire, poi, che abbiano citato con pertinenza. Quasi un'appendice nell'appendice, riporto a questo punto la storia di una citazione sbagliata su Tecoppa: si tratta di quella che abbiamo discusso, a testo, al paragrafo II.2.10, e che attribuisce erroneamente a Tecoppa una battuta del sur Panera; qui riporto alcune delle occorrenze, in ordine cronologico; si tratta di autori di diverse epoche, che attribuiscono l'atteggiamento agli avversari di turno.

1. Sono i miserabili che si sono sgolati ad applaudire la guerra e a scandire ritmicamente «du-ce, du-ce, du-ce...». Ma come Tecoppa non accettano la replica dell'avversario.

(Pietro Nenni, *Tempo di guerra fredda. I diari di Pietro Nenni 1943-1971*, a c. di Giuliana Nenni, Domenico Zucàro, Milano, SugarCo, 1981, p. 73; si osservi che, qui, la citazione potrebbe anche riferirsi a un'altra frase, "E io non accetto", questa davvero di Tecoppa)

2. Viene in mente Tecoppa, quel personaggio della sceneggiata napoletana [sic] che, volendo infilzare l'avversario, lo rimproverava perché egli, muovendosi invece di star fermo, rendeva difficile l'operazione.

(Eugenio Scalfari, *Il fascino di Craxi, la logica di Tecoppa*, «La Repubblica», 11 marzo 1984. Oggi in Id., *L'anno di Craxi. O di Berlinguer?*, Milano, Mondadori, 1984, p. 171)

3. Tecoppa, che alle folle credulone fa credere di sapere fare i miracoli: farà rinascere un vicino di casa scomparso. Tecoppa, che se qualcuno osa criticarlo, risponde: "Quello lì ha parlato male di Garibaldi". Tecoppa, che se un giudice lo condanna per un furtarello, oppone: "E io non accetto". Tecoppa, infine: che se si trova a combattere in un duello e non riesce ad infilzare l'avversario, subito piagnucola: "Ma quello lì si muove, perché non sta fermo?"

(Beniamino Placido, *I miracoli del governo Tecoppa*, «La Repubblica», 11 dicembre 1994, p. 39)

4. Mi ricorda quel duellante descritto dal commediografo milanese Eduardo [sic] Ferravilla, che, in una gara di fioretto combattuta dal suo personaggio Tecoppa, intimava al suo antagonista. «Fermati, accidenti! Se tu continui a muoverti, come farò a colpirti?»

(Nello Ajello, *Quotidiani e Tv: il lamento infinito. La carta stampata continua a vivere sulla scia della televisione. I risultati sono pessimi*, in *Problemi dell'informazione. Trimestrale di media e comunicazione*, n. 2-3, aprile-novembre 2001, pp. 151-157)

5. Paolo Mieli, di questi tempi, fa venire in mente Tecoppa, personaggio teatrale milanese famoso per la battuta: «Se vi muovete, come faccio a infilzarvi».

(Lodovico Festa, *Il Tecoppa di Via Solferino*, il Giornale, 3 gennaio 2006, p. 1)

6. In questo gioco di azioni e reazioni si collocano gli atteggiamenti della sinistra dell'Unione, che non possono essere liquidati come irresponsabili, a meno di non adottare il teorema di Tecoppa, secondo il quale l'avversario non dovrebbe muoversi e farsi tranquillamente infilzare.

(Stefano Rodotà, *Vuoti di memoria tra destra e sinistra. Riflessioni e ammonimenti di uno che, prima di scrivere, pensa*, la Repubblica, 10 settembre 2007, p. 1)

7. Dal centrodestra è un "no" e un coro di ironie sulla proposta di D'Alema. Fabrizio Cicchitto, il capogruppo Pdl alla Camera, paragona D'Alema a «Tecoppa, che spiega all'avversario ciò che deve fare per essere infilzato più facilmente. Evidente che Berlusconi non si atterrà alle perentorie intimidazioni dalemiane e la partita sarà giocata in modo totalmente diverso».

(Giovanna Casadio, *Bersani: "Il voto è la strada maestra"*, la Repubblica, 4 giugno 2011, p. 8)

8. [Parlando di Matteo Renzi] *Rottamatore che Conti ha paragonato a Tecoppa, personaggio del teatro dialettale milanese, «che pretendeva gli altri stessero fermi per poterli infilzare meglio ».*

(Goffredo Pistelli, *Il compagno segretario scomunica*, «Italia Oggi», 25.08.2012, p. 7)

Bibliografia

Dal momento che la bibliografia è piuttosto ricca di divisioni interne, anticipo qui la sua struttura.

1. Bibliografia primaria

1.1. Opere di Edoardo Ferravilla

1.2. Opere attribuite ad Edoardo Ferravilla

1.3. Opere scritte da Edoardo Ferravilla in collaborazione con altri autori

1.4. Opere di altri autori dell'orbita del Teatro Milanese

1.5. Opere di altri autori

2. Bibliografia secondaria su Edoardo Ferravilla

2.1. Memorialistica

2.2. Monografie

2.3. Bibliografia secondaria a carattere non monografico

3. Altra letteratura secondaria citata

3.1. Memorialistica

3.2. Monografie, opere generali

3.3. Bibliografia secondaria a carattere non monografico

4. Repertori, dizionari, enciclopedie

5. Risorse e fonti su altri media

5.1. Discografia

5.2. Filmografia

5.3. Sitografia

5.4. Cartellonistica

5.5. Spartiti musicali

5.6. Fonti iconografiche

1. Bibliografia primaria

1.1. Opere di Edoardo Ferravilla

Alcune commedie, sia scritte da Ferravilla sia soltanto da lui rappresentate, si trovano in *Il teatro di Ferravilla*, a c. di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1961, edizione usata in questo lavoro in quanto facilmente reperibile, ma certo non una pubblicazione attenta al rispetto del testo. Lo stesso si può dire per la breve raccolta curata da Rolando Di Bari, *La Milano di Ferravilla*, Pavia, Selecta, 2001. L'unica edizione decente secondo moderni criteri non dico filologici ma anche solo redazionali è quella che raccoglie tre opere altrimenti inedite: *Tre scherzi comici* (*On agent teatral*, *El sur Pedrin in conversazion*, *Ona lezion a gratis*), a cura di Alberto Bentoglio, introd. di Alice Zanardi, Pesaro, Metauro, 2007; per il resto, segnalo qui le prime edizioni delle commedie ferravilliane; in un solo caso, avendole citate entrambe nel corso del lavoro, riporto anche un'edizione differente dalla prima.

Vun che v`a e l'alter che ven (1870), farsa in un atto, Milano, Barbini, 1874;

La vendetta d'ona serva (1871), commedia in un atto, Milano, Barbini, 1874;

On agent teatral (ante 1872), prima e unica edizione Bentoglio 2007;

El sur Pedrin in quarella (1872), Milano, Barbini, 1875;

El sur Pedrin ai bagn (1872), Milano, Barbini, 1886;

El sur Pedrin in conversazion (1872), prima e unica edizione Bentoglio 2007;

On brus democratich (1879), Milano, Barbini, 1880

La class di asen, scherzo comico con cori in un atto (1879), Milano, Barbini, 1880;

Massinelli in vacanza, scene famigliari in 2 atti (1880), Milano, Barbini, s.d. [1880];

L'amis del papà (1882), Milano, Barbini, 1882, adattamento in milanese di *L'amico di papà* di Eduardo Scarpetta (vd.);

I foghett d'on cereghett, scherzo comico in un atto (1882), Milano, Barbini, 1884, parodia di *Il Cantico dei Cantici* di Felice Cavallotti (vd.);

La luna de mel del sur Pancrazi, scherzo comico in un atto (1883), Milano, Barbini, 1884, parodia de *La luna di miele* di Felice Cavallotti (vd.);

Ona lezion a gratis (ca 1884), da *Cura radicale* di Felice Cavallotti – ma dalla stessa commedia anche *Ona lezion a gratis*, (altra versione, 1870), prima e unica edizione a stampa Bentoglio 2007;

I prodezz del Tecoppa. Scene popolari in due atti, Milano, Barbini, 1890 – altra edizione: *I prodezz del Tecoppa. Scene comiche*, Milano, Aliprandi, 1919;

El Brugnell traditor, prima edizione nota in Bertolucci 1961;

Don Baldassar, inedita; se ne conserva un manoscritto post 1880, presso Biblioteca Famiglia Meneghina, con segn. T. 61, M-I-40 ;

La compiacenza del sur Cont, *La sura Clarin*, oggi perdute: ne abbiamo solo testimonianze indirette.

1.2. Opere attribuite ad Edoardo Ferravilla

Martin e Zibetta, inedita, oggi perduta;

Ona scommessa, 1876 , oggi perduta;

L'opera del maester Pastizza. Vaudeville in un atto. Musica del M.° Cesare Casiraghi.

La parte del Maester Pastizza venne immaginata e recitata a soggetto dall'Attore E.

Ferravilla, Milano, Barbini, 1880;

I difetti del sur Tapa, 2 atti (1876), Milano, Barbini, 1876;

On spos per rid, commedia in 2 atti (1879), Milano, Barbini, 1884;

Pomarella e Pertevani, tre atti, Milano, Barbini, 1886;

Il Cantastorie, scena a soggetto, Milano, Aliprandi, 1892;

Tecoppa interprete, atto unico, dattiloscritto di epoca assai posteriore, custodito presso la Biblioteca della Famiglia Meneghina (due copie, segn. T.138 e T.138 bis);

I reginn a Milan, scherzo in un atto, manoscritto di epoca assai posteriore, custodito presso la Biblioteca della Famiglia Meneghina (segn. T.223).

1.3. Opere scritte da Edoardo Ferravilla in collaborazione con altri autori

G.F. [Edoardo Giraud, Edoardo Ferravilla], *El dottor di donn*, Milano, Barbini, 1890;

E. Ferravilla e Carlo Rota, *Tecoppa & C.*, (pubblicata però col solo nome Carlo Rota: Milano, Barbini, 1917²; nel testo cito anche un manoscritto custodito dalla Biblioteca Famiglia Meneghina con segnatura T. 56, e altre due edizioni: Milano, Cesati, 1924 e in *Il teatro di Ferravilla* a c. di A. Bertolucci, cit.; la

doppia attribuzione appare nel vol. *Tecoppa in tribunal* [di Camillo Bosisio], *Tecoppa notturno* [di Carlo Rota]. *Tecoppa e C.* [di Edoardo Ferravilla e Carlo Rota], *Tecoppa brumista* [di Edoardo Giraud], vd.);

El Lucchett (de cadenass), di G.F.; *La famiglia Porretti: commedia in tre atti*, di G.F.;
El sur cont Castegna, di G.F.; *I trii fradei*, di G.F., opere oggi perdute.

1.4. Opere di altri autori dell'orbita del Teatro Milanese

Le opere del Teatro Milanese sono state pubblicate dall'editore Carlo Barbini nella collana «Repertorio del Teatro Milanese». L'elenco completo delle pubblicazioni si trova in Acerboni 1988 (vd.), che in appendice riporta sia il catalogo completo della collana (che peraltro esiste come pubblicazione autonoma: *Repertorio del Teatro Milanese. Catalogo 1-169*, Milano, Barbini, 1905 – la collana si fermò infatti nel 1890 col n. 169 e riprese nel 1913 con un solo numero, il 170), sia un elenco di opere pubblicate altrove. Rimando pertanto a tale volume per l'elenco completo, e mi limito, qui, a elencare le opere citate nel presente lavoro. Si noti che raccolgo non solo le opere direttamente composte dagli autori del Teatro Milanese o solo quelle prodotte per la rappresentazione, ma anche opere di altra natura scritte o rappresentate, appunto, “nell'orbita del Teatro Milanese”.

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Prologo della Commedia Milanese*, Milano, Barbini, 1869;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Dal tecc alla cantina. Commedia in 3 atti*, Milano, Barbini, 1876;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *On ripiegh de nevod*, Milano, Barbini, 1876;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *La sciora di cameli*, Milano, Barbini, 1884;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *On milanes in mar*, Milano, Barbini, 1887;

Tecoppa in tribunal [di Camillo BOSISIO]. *Tecoppa notturno* [di Carlo ROTA].
Tecoppa e C. [di Edoardo Ferravilla e Carlo Rota]. *Tecoppa brumista* [di Edoardo GIRAUD], Milano, Collana Teatro milanese, Paolo Cesati, 1924;

Napoleone BRIANZI (Lorenzo BENAPIANI), *Bagolamento-fotoscultura*, Milano, Barbini, 1877;

Antonio DASSI, *On spôs sequestraa*, Milano, Cesati, 1926 – è paradossale, ma oggi la commedia si può leggere più agevolmente in una pubblicazione di cinquant'anni prima: «Repertorio del teatro milanese», 41/1876, Milano, Barbini;

Antonio DASSI, *El sur Pedrin in coscrizion*, Milano, Barbini, 1877;

Giovanni DE TOMA, *Un sabet de sira. Ossia I trist consequenz del giæugh*, Milano, Cioffi, 1856;

Giovanni DE THOMA [sic], *La famiglia del cioccon de grappa. Ossia ona spiritosa invenzion sora Peder Gervas e Simon. Commedia in tre atti in versi milanesi*, strena con almanacco, Milano, Gatti, s.d.;

Giovanni DURONI, *La dota d'on ceregh*, Milano, Barbini, 1875;

Ferdinando FONTANA, *Tecoppeide o Tecoppa & C. Brillantissima commedia in 1 atto di Ferdinando Fontana, riduzione di Paolo Bonecchi*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Famiglia Meneghina, con segnatura T.56;

F.C., *El sindech Bertold*, Milano, Barbini, 1887 (l'Sbn nazionale attribuisce l'opera a tale Giuseppe Flucco, ma l'edizione è intitolata alle semplici iniziali F.C.; forse è pertanto da attribuire a Edoardo Giraud, che con queste lettere firmava i propri lavori);

Edoardo GIRAUD, *I desgrazi del sur Pomarela*, Milano, Barbini, 1886;

Edoardo GIRAUD, *On agent teatral*, in Id., *A. Bacchetta e C. Commedia in due atti. On agent teatral. Scherzo comico in un atto dello stesso*, Milano, Barbini, 1888;

Edoardo GIRAUD, *Minestron*, in *A la pretura, commedia in un atto – Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti*, Milano, Barbini, 1879; una scena inedita

della commedia trovasi, a parte, in due manoscritti di epoca posteriore, conservati nella biblioteca dell'Associazione Famiglia Meneghina dal titolo: «*Minestron. Il trovatore. Parodia*», e catalogati rispettivamente T.153, T.153 bis;

Gaetano SBODIO, *El duell del sur Panera. Commedia in due atti*, Milano, Barbini, 1887;

Felice TECOPPA [?], *Bosinada sora el Domm de Milan*, Milano, Aliprandi, s.a. (testo non reperito: ne ho notizia da Asti, vd., p. 196);

Filippo VILLANI, *Debit no [sic] paga debit, ossia La camorra di poveritt. Commedia in 3 atti*, Milano, Barbini, 1874;

Filippo VILLANI, *El sposalizi del sur Pedrin*, Milano, Barbini, 1877.

1.5. Opere di altri autori

Giuseppe BOSSI, *El Pepp Perucchee* [sic, senza accento] e Carlo Porta, *La Ninetta del Verzee*, Milano, Il Ruscello, 1947 (ma per un'edizione più affidabile di quest'ultima opera vd. *infra*);

Salvatore CAMMARANO, *Il Trovatore*, Musica del maestro Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1853;

Felice CAVALLOTTI, *Il cantico dei cantici. Scherzo poetico in un atto*, Trieste, Caprin, 1882;

Felice CAVALLOTTI, *Luna di miele. Dramma in versi in un atto*, Milano, Barbini, 1883;

Felice CAVALLOTTI, *Cura radicale. Scherzo comico in un atto in martelliani*, Milano, Barbini, 1884;

Dario FO, *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970 – nel testo della ricerca mi riferisco però all'edizione contenuta in *Compagni senza censura. Teatro politico di Dario Fo*, a cura di Giorgio Lazzaretto, vol. II, Milano, Mazzotta, 1977³, pp. 141-82;

Ferdinando FONTANA, *La Senavra* (1876), in Aa. Vv., *Poesia scapigliata*, a c. di Roberto Carnero, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 356-362;

Carlo GOLDONI, *Mémoires*, trad. it. di Francesco Costero, Milano, Sonzogno, 1908, edizione liberamente scaricabile dal sito www.liberliber.it;

Carlo Maria MAGGI, *Il teatro milanese*, a c. di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964;

Nino MARTOGGIO, *Teatro*, 3 voll., Firenze-Messina, D'Anna, 1965-88;

Luigi PIRANDELLO, *Pensaci Giacomino!, Il berretto a sonagli*, a c. di Gaspare Giudice, Milano, Garzanti, 1993;

PISPER [Carlo Pisani Dossi e Luigi Perelli], *Ona famiglia de cilapponi*, Como, Ostinelli, 1905;

Luigi PLONER, *I denari della laurea* (1833), in *Raccolta delle opere drammatiche di Luigi Ploner Bolognese*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1854 (disponibile online sul sito archive.org), pp. 456-69;

Carlo PORTA, *Poesie* a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori, 2000;

Eduardo SCARPETTA, *L'amico 'e papà* (1881), in *Tutto il teatro*, vol. II, Roma, Newton, 1992, a c. di Romualdo Marrone, pp. 30-64;

Serafino TORELLI, *Osti e non osti*, Milano, Ricordi, 1844 (doveva a sua volta essere la riduzione di una commedia, forse francese, che ha avuto diverse traduzioni italiane: ne abbiamo una anonima intitolata *Il sindaco Bartolomeo*, ossia *Osti non più osti alla locanda della Corona d'oro. Commedia in un atto tradotta dal francese*, s.d. (post 1850), s.i.; una di Lauro Sormanni, Belluno, Deliberali, 1843; e una di Filippo Casari, Milano, Barbini, 1880);

Paolo VALERA, *Emma Ivon al veglione* (1883), Milano, Pozzi e Rancati, 1974;

Giovanni VERGA, *Rosso Malpelo* (1878) in *Vita dei campi*, ediz. critica a c. di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (*Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga*, vol. XIV);

Oscar WILDE, *The importance of being Earnest* (1895), in *The collected works of Oscar Wilde*, vol. IV, Ware (UK), Wordsworth Editions, 2007, pp. 663-715;

2. Bibliografia secondaria

Registro sotto le presenti voci solo le opere che riguardano direttamente Ferravilla, la Compagnia del Teatro Milanese o il teatro dialettale milanese. Tutte le altre opere di bibliografia secondaria, monografie su altri autori, opere di carattere generale ecc., vanno nella successiva voce 3, "Altra letteratura secondaria citata".

2.1. Memorialistica

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Il teatro milanese (dal giornale della mia vita)*, in Aa.Vv., *Strenna-Album della associazione della stampa periodica in Italia*, Roma, Forzani e C, 1881, pp. 131-148;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Storia del Teatro Milanese (auto-pseudo-apologia)*, in Aa. Vv., *Milano Nuova*, Strenna del Pio Istituto dei rachitici di Milano, Milano, Bernardoni, 1890, pp. 39-54;

Edoardo FERRAVILLA *parla della sua vita della sua arte del suo teatro*, a c. di Renzo Sacchetti, Milano, Società Editoriale Italiana, s.d. [1911] (nel lavoro questo volume è indicato con la sigla FP);

Edoardo GIRAUD, *Le mie memorie*, con prefaz. di Renato Simoni, Milano, Stabilimento Tipografico E. Reggiani, 1911.

2.2. Monografie

Giovanni ACERBONI, *Cletto Arrighi e il teatro milanese*, Roma, Bulzoni, 1998;

Clelia ALBERICI, *Il teatro dialettale dal XVII al XX secolo* (materiale della mostra tenuta in Milano, 1966), Milano, Comune di Milano, 1967;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Edoardo Ferravilla, studio critico e biografico*, Milano, Aliprandi, 1888;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], Ferdinando FONTANA, *Ferravilla. Studio critico e biografico di Cletto Arrighi e Ferdinando Fontana con disegni originali dell'artista Vespasiano Bignami*, Milano, Aliprandi, 1893;

Silvia ASTI, *E. Ferravilla, attore, drammaturgo, capocomico*, Tesi di laurea, Università di Milano, a.a. 1989-90, rel. Paolo Bosisio;

Marina BONOMELLI (a c. di), *Milano e la sua memoria. Il teatro dialettale e le nuove acquisizioni bibliografiche*, Milano, Cisalpino – Ass. cult. Famiglia Meneghina - Società del giardino, 2011;

A.[gostino]M.[aria] CERVIERI, *Il teatro milanese. Note e ricordi*, con una Lettera-prefazione di Corrado Colombo, Milano, Poligrafica degli operai, 1933 (monografia in precedenza uscita sul «Giornale dell'arte», nn. 14-19/1931);

Carletto COLOMBO, *Storia del teatro dialettale milanese. Gli autori dal Seicento a oggi*, Milano, Silvana, 1988;

Cristina JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002;

Arrigo LUCHINI, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, nuova ed. a c. di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006;

Paolo MEZZANOTTE, Renato SIMONI, Raffaele CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Banca Nazionale del Lavoro, 1952;

Severino PAGANI, *Ciao Milano. Appunti di letteratura Milanese*, Milano, Virgilio, 1978;

Enrico POLESE S.[ANTARNECCHI], *Edoardo Ferravilla*, Milano, Colombo e Tarra, 1898;

Romain RAINERO, *Paolo Valera e l'opposizione democratica all'impresa di Tripoli* («Quaderni dell'istituto italiano di cultura di Tripoli», 3), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983;

Giovanni Maria SALA, *Il grande Edoardo. Memorie ferravilliane 1846-1946*, Milano-Roma, Gastoldi, 1946;

Lamberto SANGUINETTI, *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Milano, Ufficio Stampa del Comune, 1966;

Carlo SINI, *Il comico. Enciclopedia tematica aperta*, Milano, Jaka Book, 2002;

Aa.Vv. (a c. di Stefano TUSCANO), *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, Milano, Bestetti, 1946.

2.3. Bibliografia secondaria non monografica

s.n., «Notizie», in «La fama. Giornale di scienze lettere, arti, industria e teatri», n. 49/1850, p.196;

Giovanni ACERBONI, *Palcoscenico e duelli*, «La voce di Milano», n. 5, maggio 1991, pp. 16-19;

Id., *Dopo la lite*, «La voce di Milano», n. 6, giugno 1991, pp. 12-13;

Silvia ASTI, *Quand el Doard volle cambiare la sua parte... Vita ed esordi del giovane Ferravilla*, «la Voce di Milano», n. 2, febbraio 1991, pp. 44-46 e n. 3, marzo 1991, pp. 45-46;

Silvia ASTI, *Le attrici di Ferravilla: Giuseppina Giovanelli*, «la Voce di Milano», n. 4, aprile 1991, pp. 28-29;

Silvia ASTI, *Le attrici di Ferravilla: Emma Ivon*, «la Voce di Milano», n. 5, maggio 1991, pp. 34-36;

G.B. [Luigi Bufalini?], *I dionest di Girolamo Rovetta*, «Arte drammatica», n. 27, 4 maggio 1895, p. 1;

Giovanni BANFI, *Ferravilla intimo. Nel primo anniversario della sua morte*, «Emporium» n. 263 (1916, vol XLIV), pp. 339-46;

Giovanni BARRELLA, in *Ferravilla mio maestro ed amico*, speciale «La Martinella di Milano» a c. di B.M. Luzzi, n.11-12/1954, pp. 815-817;

Alberto BENTOGGIO, *Edoardo Ferravilla*, in Aa.Vv., «Rezipte i rimm del Porta». *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a c. di Luca Danzi e Felice Milani, Milano, Biblioteca nazionale braidense – Metamorfosi editore, 2010, pp. 100-104;

Giovanni BISTOLFI, *Le memorie di Edoardo Ferravilla*, «La Nuova Antologia», dicembre 1911 (vol. CVLI, serie V), pp. 657-70;

Paolo BUZZI, *Due grandi attori: Ferravilla e Scarpetta*, «Roma della domenica», ritaglio s.d. conservato nel Fondo manoscritti, Biblioteca comunale centrale di Milano, con segnatura Mss Buzzi 42/98;

Paolo BUZZI, *Ritorno di Ferravilla*, «Giornale di Genova», 7 febbraio 1939, ritaglio conservato nel Fondo manoscritti, Biblioteca comunale centrale di Milano, con segnatura Mss Buzzi 39/261;

CARAMBA [Eduardo Boutet], *I teatri*, «Don Chisciotte della Mancia», 3 maggio 1888;

Otello CAVARA, *Visite a Ferravilla*, «La lettura», 2/1928, pp. 123-30;

Enrico CORRADINI, *Edoardo Ferravilla*, «Il Marzocco» n. 13/1896, pp. 3-4;

Mario CORSI, *L'umorismo e le maschere di Ferravilla: il genio della mediocrità*, «Scenario» n. 3/1959, pp. 106-8;

Alessandro D'AMICO, *Il teatro verista e il «grande attore»* (1975), in Aa.Vv., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a c. di Alessandro Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 25-46;

Siro FERRONE, *Drammaturgia del secondo Ottocento*, «Il Ponte» n. 11-12/1979, pp. 1414-30;

Ferdinando FONTANA, *I teatri di Milano*, in Aa. Vv., *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, pp. 239-72;

Arnaldo FRACCAROLI, *Un'avventura di Ferravilla*, intervista, in Id., *Celebrità e quasi*, Milano, Sonzogno, 1923, pp. 167-71;

Camilla GUAITA, *Edoardo Ferravilla e la scena dialettale milanese*, in Katia L. Angioletti (a c. di), *Filosofie sull'attore*, Milano, L.E.D., 2010, pp. 33-49;

Emilio GUICCIARDI, *Vita romantica di Filippo Villani*, «La Martinella di Milano», n. 9-10/1960, pp. 390-401;

Emilio GUICCIARDI, *Romanzo del Teatro Milanese*, «La Martinella di Milano», XXIII, 5-6, maggio-giugno 1979, pp. 130-49;

Roberto LEYDI, *The Dissemination and Popularization of opera*, in Aa. Vv., *Opera in theory and practice, image and myth*, a c. di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, v. 6, Chicago (Illinois, USA), University of Chicago Press, 2003, pp. 277-376;

Gigi LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in Aa..Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo* dir. da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 611-675;

Guido LOPEZ, *Edoardo Ferravilla da un Segreto a un Secrett*, in *Storia e storie di Milano. Da Sant' Ambrogio al Duemila*, Roma, Newton&Compton, 2005, pp. 251-260;

B.M. LUZZI (a c. di), *Edoardo Ferravilla, il suo tempo, la sua arte, i suoi compagni*, speciale «La Martinella di Milano», n. 11-12/1954, pp. 748-785;

Fernando MAZZOCCA, *Il teatro milanese dopo l'Unità*, «Acme», vol. 28, n. I-II, gennaio-agosto 1975, pp. 189-220;

Silvia MORGANA, *Dialetto e lingua nel teatro milanese di Edoardo Ferravilla*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 475-484;

Severino PAGANI, *El Tecoppa di Edoardo Ferravilla*, in *Il Barbapedanna e altre figure e figurine della Milano di ieri*, Milano, Virgilio, 1974, 147-150;

PES [Enrico Polese Santanecchi?], *Ferravilla al Fossati*, «Arte drammatica» n. 22, 8 aprile 1899, p. 2;

Dip [Icilio POLESE], *Teatri di prosa in Milano*, «Arte drammatica», n. 2, 8 novembre 1879, p. 4;

Giorgio PULLINI, *Il teatro fra verismo e intimismo*, in Armando Balduino (a c. di), *Storia letteraria d'Italia*, Padova, Piccin, 1997, vol. X, t. 3, pp. 2294-2380;

Pierre de QUIRIELLE, *Le théâtre de dialecte en Italie*, «Le Figaro. Supplément Littéraire» del 18 gennaio 1908, p.1;

Sergio RAFFAELLI, *Il dialetto nel cinema in Italia (1896-1983)*, «Rivista italiana di dialettologia», 7(1983), pp.13-96, ora, con il titolo *Il dialetto nel cinema*, capitolo II di Id., *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 45-144;

Renzo SACCHETTI, *Edoardo Ferravilla*, «La Nuova Antologia», maggio-giugno 1908 (vol CXXXV, serie V, fasc. 5-6), pp. 401-16;

Renato SIMONI, *Ferravilla*, «La lettura», settembre 1902 (l'estratto ha una paginazione a sé);

Renato SIMONI, *Ferravilla nel ricordo di Renato Simoni*, in «Sipario» n. 7-8/1946, pp. 37-38;

Antonio STRAZZA, *Filippo Villani e Ferravilla*, «La Martinella di Milano», n. 9-10/1960, pp. 382-9;

TIRASCENE, *I milanesi hanno piantato il chiodo!*, «Arte drammatica», n. 30, 5 giugno 1880, p. 1;

Maria Teresa ZOPPELLO, *Bertolazzi Sbodio e Ferravilla*, «Biblioteca teatrale», 17 (1990), pp. 39-55.

3. Altra letteratura secondaria citata

3.1. Memorialistica

Antonio GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959;

JARRO [Giulio Piccini], *Attori, Cantanti, Concertisti, Acrobati. Ritratti, macchiette, aneddoti*, Firenze, Bemporad, 1897²;

JARRO [Giulio Piccini], *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1898²;

Eduardo SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, introd. di Renato Carpentieri, prefaz. di Benedetto Croce, anastatica (Roma, Savelli, 1982) riprodotte Napoli, Gennarelli, 1922.

3.2. Monografie, opere generali

Luigi ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2006;

Maria Luisa ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980;

Gösta ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiskell, 1966;

Franca ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Da Caino ... a Ferravilla: critica delle riputazioni per una società di uomini politici e di letterati*, Milano, [s.ed.], 1890;

Carla BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994;

Claudio BERETTA, Giovanni LUZZI, *Letteratura milanese. Itinerario antologico-critico dalle origini a Carlo Porta*, Milano, Meravigli, 1982;

Henri BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), Milano, SE, 2002;

Franco BREVINI, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli, 2010;

Alberto CADIOLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012;

Otto CIMA, *Mezzo secolo di caricatura milanese (1860-1910)*, Milano, Stabilimento arti grafiche Bertarelli, 1928;

Caro Olgogigi. *Lettere ad Olga e a Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, a c. di Ferdinando CORDOVA, Milano, Franco Angeli, 1999;

Mario CORSI, *Maschere e volti. II. Chi è di scena?*, Milano, Ceschina, 1947;

Giuseppe COSTETTI, *Bozzetti di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1883²;

Benedetto CROCE, *Pulcinella e Il personaggio del napoletano in commedia*, Loescher, 1899;

Benedetto CROCE, *Shakespeare, Napoli e la commedia napoletana dell'arte* (1919), in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, a cura di Angelo Fabrizi, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 279-292;

Benedetto CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1957;

Elena DE PASQUALE, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, Roma, Bulzoni, 2001;

Clelia FALLETTI (a c. di), *Il corpo scenico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2008;

Nicola FANO, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001;

Ugo FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, a c. di Cesare Foligno, (Edizione nazionale delle opere, vol. IX) Firenze, Le Monnier, 1958;

Louis Becq de FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène: Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et C.^{ie}, 1884;

Dario FO, *Manuale minimo dell'attore* (1987), Nuova edizione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2001;

Dario FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* con Luigi Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990;

Valentina GARAVAGLIA, *Teatro, educazione, società*, Torino, UTET Università, 2007;

Anna GIACALONE RAMAT (a c. di), *L'italiano tra le altre lingue: strategie di acquisizione*, Bologna, Il Mulino, 1988;

Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a c. di Valentino Giarratana, Torino, Einaudi, 1975 (nel presente lavoro cito dal v. III);

Antonio GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991;

M.T. INGE, *Comic as culture*, Jackson (Mississippi, USA), University press of Mississippi, 1990;

Dante ISELLA, *Introduzione a Carlo Porta, Poesie*, Mondadori, Milano, 1975;

Fredric JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), ed. it. Milano, Garzanti, 1990;

Arturo LANCELOTTI, *I signori del riso*, Roma, P. Maglione, 1942;

Mario LAVAGETTO (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1999;

Cesare LEVI, *Profili d'attori. I. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923;

Maria G. LO DUCA, *Lingua italiana ed educazione linguistica*, Roma, Carocci, 2003;

Lorenzo MANGO, *Il Principe costante di Calderón de la Barca-Słowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, ETS, 2008;

Emanuele Morandi, *Isole Compresse Teatro. Un'esperienza di teatro sociale*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 2010-11, rel. Roberto Cuppone;

Bice MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003;

Allardyce NICOLL, *Il mondo di Arlecchino*, tr. it. di Elena Spagnol Vaccari, Milano, Bompiani, 1965;

Vito PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Roma-Bari, Laterza, 1954;

Ettore PASCULLI, *Milano cinema prodigio. Anticipazioni e primati in un secolo di avventure*, Venezia, Canal & I Nodi, 1998;

Antonio PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009;

Vladimir PROPP, *Comicità e riso* (1976), ed. it. *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, a c. di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988;

Carlo ROMUSSI, *Milano che sfugge*, Milano, Rechiedei, 1889;

Giovanna ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma, Laterza, 1997;

Cesare SEGRE, *Teatro e romanzo. Due forme di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984;

Mario SGOTTO, *La fabbrica delle meraviglie. Teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*, Torino, SEB, 2003;

Peter SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962;

Enrico TESTA, *Di scritto e di parlato*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991;

Alessandro TINTERRI (a c. di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990;

Sergio TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1965;

Pietro TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000;

Pietro TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2007;

Leo VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, Roma, Carlo Marconi, 2004.

3.3. Bibliografia secondaria a carattere non monografico

Roberto ALAJMO, *Ci sono stupidi e stupidi*, «La terra vista dalla luna», n. 1, febbraio 1995;

Paolo ALBONETTI, recensione a C. Goldoni, *Il ventaglio*, a c. di Paola Ranzini, introd. di François Livi, Venezia, Marsilio, 2002, pubblicata sul sito «Drammaturgia», www.drammaturgia.it;

Roberto ALONGE, *Introduzione a Luigi Pirandello, Il berretto a sonagli, La giara, Il piacere dell'onestà*, a c. di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1992, pp. VII-XXXIII;

Giorgio ARCOLEO, *Un filosofo in maschera (1872)*, in *Studii e profili*, Milano, Mondadori, 1929, vol. I, pp. 59-67;

Arthur Asa BERGER, *Schlemiels, Schlimazels, and Other Jewish Fools and Comic Types (Old World and New World)*, in Id., *The Genius of the Jewish Joke*, Piscataway (New Jersey, USA), Transaction Publishers, 2006, pp. 83-110;

Gaetano BERRUTO, *Le varietà del repertorio*, in Alberto Sobrero (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. II, La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-36;

Guido BEZZOLA, «*Ona famiglia de cilapponi*», in *Schede critiche*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 195-200;

Sergio BLAZINA, *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*, in Aa. Vv., *Metamorfosi della novella*, a c. di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 247-82;

Paolo BONGRANI, Silvia MORGANA, *La Lombardia*, in *Storia della lingua italiana. L'italiano nelle regioni* a c. di Francesco Bruni, Milano, Garzanti, 1996, vol. I, pp. 84-212;

Franco BREVINI, *Orgogli municipali e mondi minori: la poesia dialettale della nuova Italia*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a c. di Id., Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, v. III, pp. 2861-92;

Maria CORTI, *Parola di rock* (1982), in Lorenzo Coveri (a c. di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, pp. 45-54;

Joseph DANAN, *Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen*, in «Études théâtrales» n. 15-16/1999 (*Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910*), pp. 211-8;

Umberto ECO, *Il comico e la regola. Le molte specie del comico e dell'umorismo* (1981), in *Sette anni di desiderio*, p. 253-260, Milano, Bompiani, 1983;

Umberto ECO, *La canzone di consumo*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 275-94;

Giuseppe FARINELLI, *Manzonismo e antimanzonismo di Cletto Arrighi*, in Renzo Negri (a c. di), *Il 'vegliardo e gli 'antecristi'. Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Milano, Vita e pensiero, 1978, pp. 43-78
Valentina Firenzuoli, *Articolazione informativa e morfosintassi in un corpus di italiano parlato*, «Quaderni del dipartimento di linguistica», Università di Firenze, n. 10 (2000), pp. 87-105;

Gianfranco FOLENA, *La lingua della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, pp.119-46;

Armando GNISCI, *Un mondo dove molti mondi possano convivere*, in A. Gnisci, Franca Sinopoli (a c. di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997, pp. 7-14;

Dramma vs Postdrammatico: Polarità a confronto, a c. di Gerardo GUCCINI, «Prove di Drammaturgia», n.1/2010;

Dante ISELLA, *Varon milanese de la lengua da Milan*, in *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005;

Cristina LAVINIO, *Tipologia dei testi parlati e scritti*, in Ead., *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 23-38;

Cesare LEVI, *Il teatro comico francese in Italia*, «Rivista teatrale italiana», 1901, vol. 1, pp. 367-78;

Cesare LEVI, *Ermete Novelli*, «Nuova Antologia», serie VI, CCIII (1919), pp. 125-134;

Gian Pietro LUCINI, *Notizia bibliografica*, in Carlo Dossi, *Opere*, vol. V, Milano, Treves, 1927, pp. 1-2;

Giovanni MACCHIA, *Premessa*, a Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a c. di Alessandro D'Amico, vol I, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1986, pp. xi-xxvi;

Stanis[lao] MANCA, *Dietro il sipario*, Firenze, Quattrini, 1912;

Lorenzo MANGO, *Il teatro è un'arte visiva?*, intervento alla giornata di studi su *La fruizione delle forme sceniche contemporanee*, Università degli studi di Milano – Dipartimento di Filosofia, Milano, 2 maggio 2012, abstract reperibile all'indirizzo:

www.letterefilosofia.unimi.it/files/ITA_/News_archivio/05-02-12_Fruizion_e_forme_scen_cont_Paola.pdf;

Alessandro MARINI, *Questioni di forma in Novelle per un anno di Luigi Pirandello: storia, struttura, modelli*, in «Sborník prací Filozofické Fakulty

Brněnské Univerzity. *Études romanes de Brno*», L 25, 2004, pp. 127-37,
anche su <http://www.phil.muni.cz/rom/erb/marini04.pdf>;

Annamaria MARTINOLLI, *Farsa, vaudeville e pochade: tre generi teatrali a confronto*,
«Fucine Mute» n.143, 16 maggio 2011;

Silvia MORGANA, *Il verismo in Lombardia tra «lingua vera» e «vera finzione»*, in
Capitoli di storia linguistica italiana, Milano, Led, 2003, pp. 322-28;

Giovanni NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* (1976), in *Di
scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-79;

Guido NICASTRO, *Da Scarpetta a Viviani. Commedia e dramma nel teatro napoletano*,
in *Sogni e favole io fingo. Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e
Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 219-234;

Giuliana NUVOLI, *Dalle «Bosinade» al romanzo: storie di seduzione e di virtù*, in
Aa.Vv., *Milano da leggere. Atti della seconda edizione del convegno letterario ADI-SD
'Leggere Manzoni'*, a c. di Barbara Peroni, Ufficio Scolastico per la Lombardia,
2005, pp. 134-151;

Luigi PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Saggi, poesie,
scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp.
181-206;

Folco PORTINARI, *Introduzione a Carlo Bertolazzi, El nost Milan*, a c. di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1976;

Carla RICCARDI, *Dai «cilapponi» alla «povera gent»: realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso, Catania 24-26 novembre 2004*, Catania, Fondazione Verga, 2007, vol. II, pp. 311-36;

Antonio ROSTAGNO, *Emile Zola teorico «d'avanguardia» e l'opera italiana fra Puccini e Malipiero*, in *D'une scène à l'autre, l'opéra italien in Europe*, a c. di Damien Colas, Alessandro Di Profio, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 385-410;

Fortunato ROSTI, *Nota introduttiva*, in *Teatro Milanese*, a c. di Orio Vergani e F. Rosti, vol. I, Parma, Guanda, 1958, pp. XXIII-XXIV;

Andrè ROUSSIN, *Farce et vaudeville*, «Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault», n. 32/dicembre 1960, pp. 69-72;

Viktor SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 5-25;

Ferdinando TAVIANI, *Lo spazio letterario del teatro*, in *La letteratura e le altre arti*, Atti del convegno annuale dell'associazione di teoria e studi di letteratura comparata (L'Aquila, 2004), «Contemporanea» n. 3, 2005, pp. 45-54;

Maurizio VITALE, *Il Foscolo e la questione linguistica del primo Ottocento*, in Id., *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, 1988, pp. 391-441;

WU MING 1 [Roberto Bui], in *Appunti diseguali sulla frase «Né destra, né sinistra»*, «Giap», 2 gennaio 2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6524>, riedizione con modifiche di un articolo già pubblicato come *Il senso della non-appartenenza*, «Nuova Rivista Letteraria», 4/2011.

4. Repertori, dizionari, enciclopedie

Francesco ANGIOLINI, *Vocabolario Milanese-Italiano coi segni per la pronuncia. Preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1978, rist. anastatica dell'ediz. Milano, 1897;

Cletto ARRIGHI [Carlo Righetti], *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese premiato nel concorso governativo del 1890-93*, Milano, Hoepli, 1977;

Augusto BANFI, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Vimercate, Libreria Meravigli editore, 1983, rist. anastatica dell'ediz. Milano, 1870³;

Claudio BERNARDI e Carlo SUSA (a c. di), *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e pensiero, 2005;

Felice CAPPA, Piero GELLI, Marco MATTAROZZI (a c. di), *Dizionario dello spettacolo del Novecento*, Milano, Baldini e Castoldi, 1998;

Francesco CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini*, Milano, Stamperia Reale, 1814, 2 vv.;

Bibliographical Appendix, in Lander MCCLINTOCK, *The contemporary drama of Italy*, Boston (UK), Little Brown and Company, 1920;

Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio D'AMICO, Roma, UNEDI, 1975;

Tullio DE MAURO, *Dizionario italiano De Mauro* in cd-rom, versione 1.0.3.5, Torino, Paravia, 2000;

Giuseppe FUMAGALLI (a c. di), *Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere di origine letteraria e storica*, Milano, Hoepli, 1904;

Piero GELLI (direttore), *Enciclopedia dello spettacolo*, Milano, Garzanti, 1997²;

Vito PANDOLFI, *Storia universale del teatro drammatico*, 2 voll., Torino, Utet, 1964;

Alfredo PANZINI, *Dizionario moderno* Milano, Hoepli, 1963¹⁰;

Luigi RASI, *I comici italiani (biografia, bibliografia, iconografia)*, 2 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1897;

Teodoro ROVITO, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario bibliografico*, Napoli, Teodoro Rovito ed., 1922²;

Gerhard ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol I, *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968;

Jean-Pierre SARRAZAC (a c. di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005;

Luca SERIANNI, Alberto CASTELVECCHI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1988.

5. Risorse su media diversi

5.1. Discografia

Paolo Bonocchi, *La class d'asen*, *La voce del padrone*, serie HN (1938), 78 giri, poi ripubbl. serie 7EMQ n. 162 (1960), 45 giri (la prima edizione è conservata presso l'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi di Roma. Un estratto di 30 secondi è ascoltabile sul sito www.internetculturale.it);

Edoardo Ferravilla, *Il cantastorie*, registrazione sonora, liberamente fruibile online sul sito della Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1293172> (non giurerei, tuttavia, che l'attore che interpreta il brano sia Ferravilla);

Edoardo Ferravilla, *Tecoppa notturno*, in *Di chi è la valigia? / Tecoppa notturno*, Odeon, O-7161, 78 giri;

Edoardo Ferravilla, *Scena a soggetto musicale / La class di asen*, 45 giri allegato a L. Sanguinetti, *Il teatro dialettale milanese ecc.* (vd.), 1966 (Sull'etichetta era riportata la seguente didascalia: «Da un disco della collezione di Raffaele Vegeto». Per l'ascolto, il disco è disponibile presso la *Mediateca del Politecnico della cultura delle arti delle lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano / Mediateca di Milano teatro, Scuola Paolo Grassi*, con segnatura LO10747333);

Edoardo Ferravilla, *Ah sì, ben mio*, (estratto dalla *Scena a soggetto musicale*), disco Phonodisc Mondial messo a disposizione su <http://www.youtube.com/watch?v=sjEBI5tz1Xo>;

Carlo Rota, *Scena a soggetto musicale*, HMV, BM 964-1 (1929), 78 giri;

Edoardo Ferravilla, *Tecoppa parla ai suoi elettori*, disco Phonodisc Mondial messo a disposizione su http://www.youtube.com/watch?v=Be_kWK2MOAQ;

Daniele Luttazzi, *Sesso, religione, cibo, morte, tradurre Woody Allen* (presentazione delle proprie traduzioni dei libri di Woody Allen per la collana Tascabili Bompiani, 2004), intervento tenuto il 07.05.2004 al panel «Ridere è una cosa seria», Fiera del Libro di Torino, 2004: l'audio completo del contributo è liberamente scaricabile all'indirizzo

http://www.wumingfoundation.com/suoni/Daniele_Luttazzi_lezione_sul_comico_07052004.zip

Aa.Vv., *Union. Dialetti italiani*, CGD (1993), cd.

5.2. Filmografia

Il regista Arnaldo Giacomelli ha diretto diversi cortometraggi che documentano le interpretazioni di Ferravilla, con produzione Comerio Film:

1913, *Tecoppa disoccupato*

1913, *Tecoppa brumista*

1913, *La trovata di Tecoppa*

1914, *El duell del sciur Pànera*

1914, *La class di asen*

1915, *Scena a soggetto musicale*

1915, *Massinelli in vacanza*

1915, *Ferravilla nelle sue più caratteristiche interpretazioni;*

Altri film citati nel lavoro:

Moni Ovadia, *Il mondo di Oylem Goylem*, contenuto speciale di Id., *Oylem Goylem*, dvd, Torino, Einaudi, 2005.

5.3. Sitografia

AMati (Archivio multimediale degli attori italiani, diretto da Siro Ferrone)

<http://amati.furpress.net> – in particolare la v. *Edoardo Ferravilla*,
<http://amati.fupress.net/S100?idattore=191&idmenu=8>;

Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/>;

Internet culturale (cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane),

www.internetculturale.it;

Storia di Milano, <http://www.storiadimilano.it>.

5.4. Cartellonistica

«*Tecoppa spiritista* – Scherzo comico di E. Ferravilla» per il 10 novembre 1921, manifesto conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, schedato 6x010-03084;

5.5 Spartiti musicali

Edoardo Ferravilla, *Canottieri*, valzer; *Martin e Zibetta*, manoscritti cartacei conservati presso la Biblioteca Famiglia Meneghina con segnatura T.292, T.284: il primo partitura per strumenti vari, il secondo per flauto e datato 1886;

Edoardo Ferravilla, *Arpeggi...*, mazurka, Milano, Romualdo Fantuzzi, s.d.;

Edoardo Ferravilla, *Massinelli al veglione. Polka – marcia*, Milano, Ricordi, s.d.;

Edoardo Ferravilla, *Canottieri*, valzer per pianoforte, Milano, Ricordi, s.d.;

Edoardo Ferravilla, *Esercito italiano*, valzer per pianoforte, Milano, Ricordi, 1913;

I duu ors, musica di C.[esare] Casiraghi, parole di E.[doardo] Giraud, Milano, Ricordi, 1903.

5.6. Fonti iconografiche

Vespasiano Bignami, illustrazioni del volume Cletto Arrighi [Carlo Righetti], Ferdinando Fontana, *Ferravilla. Studio critico e biografico di Cletto Arrighi e*

Ferdinando Fontana con disegni originali dell'artista Vespasiano Bignami, Milano, Aliprandi, 1893;

Tranquillo Cremona, *Tecoppa*, serie di sei acquerelli conservati al Museo del teatro alla Scala: vd. *Catalogo del Museo Teatrale alla Scala, Milano, Alfieri & Lacroix, 1914, vol. I, ill.228;*

Discorso di Felice Tecoppa, candidato socialista rivoluzionario, vignetta oggi citata in Viva Tedesco, La stampa satirica in Italia, 1860-1914, Roma, Franco Angeli, 1991, p. 174.