

ziosa di una  
tamente sa-  
dagli storici  
monografia  
ve di fonti e  
a di cogliere  
a politica o  
rica imposto  
Italia su un  
na nazione,  
me è il dato  
ido impiant-  
to, poi festa  
no apparire,  
mondiale) e  
nze simboli-  
o dal Parla-  
e monarchi-  
istici troppo  
na festa in-  
formarlo e  
nportamenti  
e intrinseche  
ntico regime  
sud, dell'o-  
va il merito  
sta speciale  
ita dalla mo-  
tù possibile  
dagli ammi-  
solerti a ri-  
epirne con la  
della patria,  
a prova ulte-  
la storia del-  
quistato prop-  
plice anche  
ciale soprat-  
tamente affer-  
pecifica ver-  
otati di peso  
ento della ri-  
aventi quale  
presentativi  
confirma il  
degli studi,  
ti accademici  
persino sco-  
ta più di un

problema di metodo. La forte attrazione esercitata su studiosi finora applicati ad altri, ben più solidi e riconosciuti campi di ricerca, da tutto ciò che possa rubricarsi sotto l'onnicomprensivo termine spettacolo rischia di dilagare e – quel che è peggio di divenire generale, se non generica. Quali i rimedi? (Teresa Megale)

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 526.

Con questa importante pubblicazione, Mariagabriella Cambiaghi fornisce un contributo considerevole alla ricostruzione documentaria dell'intera storia del teatro alla Canobbiana, attivo in Milano per oltre un secolo specialmente sul versante dello spettacolo drammatico. Prendendo le mosse da un'attenta analisi delle fonti manoscritte e a stampa relative al sistema teatrale del Sette e dell'Ottocento, la studiosa offre l'immagine inedita di un teatro dotato di una spiccata e originale identità che merita, appunto, di essere posta in evidenza, segnata-mente sotto il profilo della programmazione drammatica, cui fu riservata gran parte delle sue stagioni. «Mentre, infatti – afferma la Cambiaghi – in ambito operistico la Canobbiana fu in sostanza una colonia della Scala, occupando una posizione preminente solo quando le circostanze contingenti offuscassero momentaneamente l'astro della sala maggiore, la sua costante apertura alla commedia, per almeno due o tre stagioni l'anno, la fece per oltre un secolo rappresentativa delle scelte operate dalla gestione pubblica in campo drammatico, all'interno di un panorama teatrale che andava facendosi sempre più complesso» (p. 16). Una sala teatrale dotata, dunque, di vita artistica propria, «sulla cui ribalta operarono, nel corso degli anni, compagnie di primo e secondo piano, diversamente rappresentative della storia teatrale italiana dell'ultimo scorcio del Settecento e di tutto l'Ottocento, dando vita a vicende fatte non solo di spettacoli o di scelte di repertorio, ma anche e soprattutto, di rapporti fra

impresari, capocomici, autorità governative e pubblico in compagini politiche e sociali dispartite» (p. 16).

Attraverso una lunga e minuziosa ricerca d'archivio e lo spoglio sistematico e completo di quotidiani e periodici, il volume ripercorre la storia della Canobbiana, dalla sua edificazione, realizzata su progetto di Giuseppe Piermarini nel 1779, alla sua ingloriosa fine, avvenuta nel 1892, quando il vecchio edificio fu ricostruito e ribattezzato con il titolo di Teatro Lirico Internazionale. Rimandi, indicazioni e documenti, tutti di prima mano, permettono alla Cambiaghi di ricostruire intorno alla sala teatrale milanese una fitta trama di nomi e fatti che consentono di comprendere assai meglio la storia stessa del nostro teatro drammatico nel corso del XIX secolo. «Ricostruita completamente è anche la presenza delle compagnie comiche sulle scene della Canobbiana – scrive, al proposito, Paolo Bosisio nelle pagine introduttive – con specifico riferimento al teatro drammatico, mentre il ruolo di quello musicale nella storia della sala risulta comunque abbondantemente 'leggibile' fra le righe del volume».

Dall'inaugurazione avvenuta la sera del 21 agosto 1779 con uno spettacolo d'opera e balletto, alla stagione 1782 – la prima riservata "in esclusiva" alla prosa – anno in cui, proprio grazie alla Canobbiana, Milano va a modificare il tradizionale circuito sei-settecentesco delle comiche compagnie che si spostavano da Venezia nelle città lombarde per la primavera e l'estate.

Dall'età napoleonica, in cui il teatro diviene dapprima il quartiere generale dei patrioti e, in un secondo momento, la sede stabile della Compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi diretta da M<sup>lle</sup> Raucourt, ai primi anni della Restaurazione, quando, nonostante la contemporanea attività di diversi nuovi teatri, la sala riesce a mantenere un ruolo di spicco nel panorama teatrale cittadino.

Dal 1830 al 1848, lasso di tempo in cui la Canobbiana diviene «nella opinione comune dei milanesi un teatro di secondo ordine, frequentato da folle indisciplinate e rumoreggianti che i giornali nelle loro cronache non mancavano di rilevare quale immane elemento

to di colore, e famoso specialmente per le feste e i veglioni che vi si tenevano frequentemente» (p. 162).

Rimasta del tutto estranea alle turbinose vicende dei moti del Quarantotto e agli esperimenti del teatro risorgimentale di propaganda, con l'annessione al Regno d'Italia e la qualifica di "teatro comunale", la Canobbiana si avvia a un lento ma inesorabile declino, divenendo luogo di intrattenimento in cui drammi e commedie costituiscono soltanto un prologo al vero spettacolo, rappresentato dal ballo e, ancor più, dalle feste e dalle mascherate. Anche questi ultimi e ingloriosi anni sono stati ricostruiti *ex novo* dalla Cambiaghi, attraverso il paziente spoglio di copiosi carteggi inediti giacenti presso l'Archivio di Deposito del Comune di Milano.

Due importanti appendici occupano l'ultima parte del volume: nella prima compaiono gli organici completi di tutte le formazioni attoriali (italiane e francesi) che agirono alla Canobbiana; nella seconda sono elencate tutte le opere drammatiche proposte dalle singole compagnie. In tal modo, il lettore è in grado di ripercorrere, giorno per giorno, la programmazione della sala teatrale milanese, valutando le scelte di repertorio e la maggiore o minore incidenza degli autori rappresentati. La studiosa ha voluto, infatti, attribuire minuziosamente ogni singola opera (per consuetudine, annunciata dalle fonti senza l'indicazione della paternità artistica) ai rispettivi autori, operazione, quest'ultima, che merita un elogio speciale soprattutto per la fatica, la pazienza e l'umiltà con cui è stata condotta e che da sola varrebbe a giustificare il volume, data la quasi totale carenza di studi sull'argomento.

Ecco allora che uno fra i pregi di questo ammirabile lavoro, accanto alla scrupolosa ricerca documentaria e all'equilibrato muoversi del discorso critico attraverso l'esplorazione storico-ideologica della società dello spettacolo, consiste proprio nell'offrirci uno strumento prezioso per conoscere approfonditamente un secolo di vita teatrale italiana. Un secolo di cui

il volume di Mariagabriella Cambiaghi offre oggi una testimonianza per molti aspetti inedita e persuasiva. (Alberto Bertoglio)

"IMMAGINIFICO", a. V, n. 18, luglio 1997.

Parigi 1889. La città dominata dal metallico traliccio della Tour Eiffel, sfarzosamente illuminata nelle sue piazze e nei suoi boulevards è diventata la *ville lumière*, il polo d'attrazione delle ricchezze antiche e nuove d'Europa e d'America. La cosiddetta *Belle époque* viene ad essere caratterizzata, secondo Roberto Penzo, dal ruolo sociale della *cortigiana*, ruolo già ricoperto in passato, soprattutto in Francia, da esimie dame che oltre a provvedere al piacere veniale, davano anche lustro, amicizia e compagnia, agli uomini che provvedevano alla loro costosa esistenza. Il Penzo cita per il '600 Marion Delorme, di cui Victor Hugo farà l'eroina di una tragedia, Pava e Cora Pearl ai tempi di Napoleone III ed altre ancora.

Con la *Belle époque* la figura della *cortigiana* tende ad avere delle origini similari: esse provengono dal mondo dello spettacolo, sono attrici, ballerine, e anche comparse da circo, tengono comunque ad essere considerate artiste e come tali ammirate e rispettate. Tre nomi in particolare spiccano nel panorama parigino, abbinati a tre donne tanto diverse tra loro ma destinate ad avere successo e notorietà quasi mitici per l'epoca: Emilienne d'Alençon, Liane de Pougy, Carlolina Otero.

Emilienne nasce a Montmartre e cresce sulla strada, fugge di casa a quindici anni per amore di un violinista zingano, comincia a fare la comparsa nei teatri parigini finché Franconi direttore del circo d'Été la vede e le offre una scrittura favolosa: cento franchi al mese e il costume pagato.

Si trattava di un abito da clown ridotto al minimo sopra una calzamaglia rosa, che Emilienne indossava per sostenere una parte impegnativa: presentare un gruppo di conigli bianchi ammaestrati!

Di qui in ricchezze: il protettore il lienne entra Bergère ed beni del Du in cerca di che la riempido II de

Lyane de rina, freque impara a su zio da un u lies-Bergère indossa un Le viene i Galles invita sorpreso guito colpi suo appogg tigliana per

Carolina: oggi fascina, forse di nel mondo nel 1890.

Questa g capelli i pelle oli tredici a baritone see i di può entr

Quella s netta da di mane sbalastanti son ventuno ve monete. U come balk ma a Mar

Dunque mulano er dell'epoca