

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVII 2019

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVII 2019

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XXVII - 3/2019  
ISSN 1122-1917  
ISBN 978-88-9335-566-7

---

*Comitato Editoriale*

GIOVANNI GOBBER, Direttore  
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore  
LUCIA MOR, Direttore  
MARISA VERNA, Direttore  
SARAH BIGI  
GIULIA GRATA  
CHIARA PICCININI  
MARIA PAOLA TENCHINI

*Esperti internazionali*

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg  
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA  
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo  
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino  
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano  
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université  
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII  
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki  
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia  
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine  
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne  
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana  
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana  
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel  
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK  
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova  
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA  
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia  
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2020 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)  
web: www.educatt.it/libri

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di febbraio 2020  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

### THE SHELLEYS IN MILAN, 1818-2018

Guest editors: *Marco Canani* and *Valentina Varinelli*

Foreword	7
<i>Francesco Rognoni</i>	
Introduction. Books, Ballets, and Puppets: The Shelleys' Milanese Experience	11
<i>Marco Canani and Valentina Varinelli</i>	
"Newly Unfrozen Senses and Imagination": Shelley's Translation of the <i>Symposium</i> and His Development as a Writer in Italy	19
<i>Kelvin Everest</i>	
"Shelley reads Schlegel"	35
<i>Will Bowers</i>	
Notes on the Shelleys' North-Western Passage to Italy	45
<i>Carla Pomarè</i>	
Percy Bysshe Shelley, within "the Veins" of "Fair Milan". A Map of the Poet's Contacts and Places in April 1818	55
<i>Marco Canani</i>	
Return to Paradise: Lake Como in the Works of Mary Shelley	71
<i>Valentina Varinelli</i>	
Vita teatrale e spettacoli a Milano nel 1818	81
<i>Alberto Bentoglio</i>	
"In the evening, go to the Theatre of the Marionetti". Claire Clairmont, the Shelleys, and Gerolamo de la Crina	89
<i>Anna Anselmo</i>	
Mary Shelley in Italy: Reading Dante and the Creation of an Anglo-Italian Identity	107
<i>Antonella Braidà</i>	
Poetry and Metonymy: Percy Bysshe Shelley's Poetical Revolution	119
<i>Lilla Maria Crisafulli</i>	

Some Lifetime Editions of Shelley Owned by Richard Monckton Milnes <i>Michael Rossington</i>	131
---	-----

#### RASSEGNE

Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	145
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	153
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	161
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	169
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	173
Indice degli Autori	181
Indice dei Revisori	183

## VITA TEATRALE E SPETTACOLI A MILANO NEL 1818

ALBERTO BENTOGGIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

L'articolo descrive la vita teatrale e gli spettacoli in scena a Milano nel 1818. Nei primi decenni dell'Ottocento, Milano è la capitale dello spettacolo musicale e teatrale d'Italia. Quando Percy e Mary Shelley soggiornano in città (nel mese di aprile 1818), essi si recano al Teatro alla Scala, la sala teatrale più importante della città, per applaudire opere e balli. Inoltre, essi visitano il Teatro Gerolamo, sala riservata agli spettacoli di marionette, molto apprezzati dal pubblico milanese.

The article describes the theatrical life and the shows performed in Milan in 1818. In the first decades of the nineteenth century, Milan was the centre of Italian musical and theatrical life. When Percy and Mary Shelley resided in the city (April 1818) they went to the Teatro alla Scala, the most important theatre in Milan, to attend operas and ballets. They also visited the Gerolamo theatre, a stage dedicated to puppet shows, much appreciated by the Milanese public.

*Keywords:* spettacolo, Milano, teatro, danza, melodramma

Quando Percy e Mary Shelley arrivano a Milano, nell'aprile 1818, la città che si presenta ai loro occhi è, sotto il profilo spettacolistico, il più vivace centro teatrale italiano. Grazie alla forte spinta organizzativa vissuta negli anni del dominio napoleonico, come capitale del Regno d'Italia, Milano presenta un sistema teatrale che nessuna altra città italiana del tempo possiede e che, schematizzando, è possibile considerare articolato su tre livelli. In primo luogo, è attivo in città un sistema di sale controllate e finanziate dal governo, costituito dal Teatro alla Scala e dal Teatro alla Canobbiana, entrambi di origine settecentesca e situati nel centro storico. Alla loro attività, si affianca a partire dai primi anni dell'Ottocento un secondo sistema di sale teatrali private con programmazione serale, fra cui spiccano il Teatro Re e il Teatro Carcano, seguito ben presto da un circuito di teatri periferici, costituito dalle arene o dagli anfiteatri diurni, spazi all'aperto, costruiti in legno e dedicati alle rappresentazioni diurne di spettacoli nel periodo che va da aprile a settembre. A Milano sono attivi in questi anni l'anfiteatro dei Giardini Pubblici e quello della Stadera, amatissimi dal pubblico popolare, anche grazie ai prezzi di ingresso assai contenuti. Tutto ciò fa sì che all'inizio della Restaurazione Milano abbia ormai da tempo sottratto a Venezia il primato sull'offerta teatrale e si configuri come la vera capitale dello spettacolo italiano. Ciò avviene, da un lato, grazie allo sviluppo di una fitta rete di teatri, più grandi e importanti di quelli che sulla laguna si avviano a una fase di decadenza, e d'altro lato attraverso i circoli di intellettuali e letterati, favoriti da un attivo mercato librario che, nonostante il controllo censo-

rio dell'amministrazione austriaca, si espande notevolmente. Pur essendo venuto meno il clima di fiducia che aveva caratterizzato i rapporti fra gli intellettuali italiani e i dominatori francesi, cui si sostituiscono il sospetto e la tensione con il governo austriaco, l'industria editoriale milanese non sembra soffrirne, inaugurando al contrario un periodo di florida attività con la pubblicazione di numerosi libri e periodici specializzati.

La vita sociale, culturale e artistica si svolge, a Milano, come altrove in quell'epoca, anche all'interno dei teatri che, come si è detto, hanno assunto una importanza speciale, anche a causa della loro dimensione e del loro numero, adeguati a quelli di una grande capitale europea. Il rito del teatro finisce per riflettere la forza economica della città e la stabilità del potere politico, pur entro al concitato succedersi degli eventi storici. Per tutto il primo Ottocento, d'altronde, lo spettacolo teatrale risponde in maniera prioritaria all'esigenza associativa e ricreativa dei ceti dirigenti, ai quali la vita pubblica, soprattutto dopo il ritorno degli Austriaci, offre ben poco di alternativo. Al di là dei salotti, frequentati come luogo di incontro da numeri necessariamente ristretti di persone, i teatri costituiscono il solo luogo di pubblica aggregazione laica, seppure caratterizzata da una marcata suddivisione di classe. Incontrarsi a teatro rappresenta per la bella società dell'epoca l'alternativa al salotto, come confermano i palchetti, di proprietà delle storiche famiglie aristocratiche o alto borghesi, spesso identificati dallo stemma gentilizio del proprietario disteso fuori dalla balaustra verso la sala. Nei ridotti, oltre che nei palchetti stessi, la vita sociale si esercita attraverso la conversazione, le visite reciproche e il gioco d'azzardo, che nel loro insieme rappresentano attività assai più significative e ricercate dello spettacolo messo in scena, al quale molto spesso nessuno presta prolungata attenzione. In particolare, è bene ricordare che proprio dai tavoli da gioco gli impresari traggono, infatti, i più lautissimi profitti del loro lavoro, al punto che, nonostante decine e decine di editti e dispacci, emanati quasi annualmente dalle autorità governative e volti ora a proibire, ora a limitare, ora a regolarizzare, ora a tollerare i cosiddetti "giochi di piacere" nei ridotti del teatro, essi sono il vero motivo di interesse che spinge impresari (patrizi e plebei) a partecipare numerosi alle gare d'appalto bandite per la gestione delle sale teatrali. Bisogna poi aggiungere che il giro d'affari legato ai giochi d'azzardo si espande progressivamente, andando a coinvolgere altri settori collaterali quali le bottiglierie, le osterie e le pasticcerie, ubicate all'interno del teatro, che dalla presenza del pubblico dei giocatori nei ridotti traggono cospicue risorse.

La vivacità della vita sociale che anima il teatro a Milano nei primi decenni del secolo XIX trova la sua massima espressione nel Teatro alla Scala, il principale punto di incontro mondano e uno fra i fulcri dell'attività teatrale e musicale del tempo. La vitalità del panorama teatrale milanese è determinata, come anticipato, anche dalla contemporanea attività di diverse nuove sale di rango più o meno popolare che operano in antagonismo con le due sale regie: se nessuno può infatti competere in magnificenza con le rappresentazioni della Scala, i teatri privati cittadini si aprono spesso alla commedia, dando vita a una pericolosa concorrenza nei confronti della Canobbiana – che alla prosa è ufficialmente dedicata –, ospitando in periodi diversi le medesime compagnie che agiscono presso la sala regia frequentata dall'alta borghesia e principalmente dedita a tale tipo di spettacolo. Sono soprattutto il Teatro Carcano, aperto lungo il corso di Porta Romana nel 1803, e il Teatro

Re, collocato nei pressi del Duomo (nella zona oggi occupata dalla Galleria Vittorio Emanuele) e attivo dal 1813, a offrire occasioni di intrattenimento e di incontro sociale simili a quelle offerte per l'aristocrazia, ma progettate a favore di un ceto medio emergente, interessato, oltre che all'opera in musica, anche alle recite drammatiche. Non è certo un caso che in questi teatri si assista al trionfo dei nuovi generi, come il *mélodrame* o la *pièce bien faite* importati dalla Francia, ma anche al successo di alcuni eventi come la rappresentazione di *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico<sup>1</sup>, raro esempio di tragedia contemporanea coronata dal consenso del pubblico e dal plauso degli intellettuali liberali.

Nelle zone periferiche, invece, proliferano, proprio a partire dai primi anni della Restaurazione, gli anfiteatri, cioè le sale in cui si svolgono spettacoli diurni a basso prezzo rivolti soprattutto al popolo, escluso dai teatri regi e da quelli privati, che si appassiona, oltre che alle rappresentazioni drammatiche, anche e soprattutto a spettacoli di arte varia. Gli anfiteatri del primo Ottocento milanese sono strutture in legno, collocate entro luoghi nati con destinazione differente, come appunto quella di parco pubblico (i Giardini) o di osteria (la Stadera), la cui peculiarità è la presenza a cielo aperto di una arena centrale, che consente grande capienza di pubblico e spese di gestione bassissime, soprattutto per i costi di illuminazione che sono praticamente azzerati, cosicché il prezzo del biglietto è assai contenuto. Essi sono tollerati dalle autorità di polizia, ma guardati con sospetto dagli impresari dei teatri regi e privati, che presto impongono loro l'obbligo di terminare gli spettacoli prima che abbiano inizio le rappresentazioni serali, sia per non entrare in concorrenza con le sale regie, sia per l'opportunità sociale di mantenere "decorosamente" ben distinti gli intrattenimenti destinati a classi sociali diverse. Il pubblico degli anfiteatri appartiene, dunque, a classi sociali che per tradizione sono sempre rimaste escluse dal beneficio dell'esperienza teatrale e che ora possono godere di un'offerta spettacolistica assai variegata: qualche rappresentazione drammatica, ma soprattutto spettacoli acrobatici, evoluzioni equestri, esperimenti magici o pseudoscientifici, curiosità esotiche e orientali. Solitamente dotati di prospetti architettonici modesti, per quanto dignitosi, tali teatri con il tempo si dotano di teloni di copertura per la parte all'aperto, che in caso di pioggia può essere protetta, mentre lo spazio di pianta ellissoidale in cui si colloca la platea può essere trasformato alla bisogna in arena da circo o sala da ballo; loggiati aperti e continui prendono il luogo dei tradizionali palchetti. Gli spettacoli degli anfiteatri all'aperto ottengono da subito un grande successo e si guadagnano presto un pubblico fedele e affezionato: ciononostante, sui giornali dell'epoca se ne trovano notizie assai rare e ridotte, per una sorta di prevenzione dei cronisti nei confronti di manifestazioni destinate al popolo.

La principale stagione dell'anno teatrale ottocentesco è il Carnevale, con inizio "dalla seconda festa del Natale", cioè dal 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, per proseguire, secondo la tradizione ambrosiana, "sino a tutto il sabato che precede la domenica di quadragesima", regalando alla città quattro giorni di spettacolo in più rispetto alla chiusura del Carnevale prevista dal rito romano con il cosiddetto martedì grasso. Fino alla metà degli anni Venti a Milano il Carnevale è prevalentemente riservato all'opera in musica; l'unico te-

---

<sup>1</sup> *Francesca da Rimini* fu rappresentata per la prima volta al Teatro Re il 18 agosto 1815 con Carlotta Marchionni nella parte di Francesca e Luigi Domeniconi in quella di Paolo.

atro ad ospitare una stagione drammatica è il Teatro alla Canobbiana che, tuttavia, associa alle recite l'esecuzione di un ballo, che spesso è la reale ragione del grande afflusso di pubblico. Nel periodo di Carnevale tutti i teatri sono aperti, offrendo ogni sorta di spettacoli musicali e drammatici, e accogliendo un gran numero di spettatori, alla ricerca di svago, divertimento e occasioni di trasgressione: più che per lo spettacolo in sé, la gente affolla i teatri per la festa da ballo che spesso a esso fa immediato seguito, scatenando un clima euforico fra palchetti e platea. Proprio in tale contesto il pubblico si dimostra più rumoroso e a tratti persino difficile da controllare, più che mai rigidamente distinto e distribuito per rango sociale fra la sede esclusiva della Scala, quella della Canobbiana, del Teatro Re e del Carcano roccaforti dell'alta borghesia, oltre a quelle di carattere più popolare. È forse utile citare, al proposito, una cronaca della *Gazzetta privilegiata di Milano* relativa agli anni Trenta dell'Ottocento che descrive una serata di Carnevale al Teatro alla Canobbiana:

Qui all'incontro il senso dell'odorato vi annunzia al primo vostro presentarvi sulla porta d'ingresso il nazionale risotto, le costerelle arrostate, il salado di Verona e vi scrosciano sotto i piedi ad ogni passo le scorze abbrustolite delle castagne, dei marroni. Il dio Silenzio, che cercavate invano alla Scala, lo invocate ancor più indarno [...]. Se non che alla Scala è un sordo sussurro di cicalamenti [...], mentre altrove è un frastuono di risa sgangherate<sup>2</sup>.

Veniamo ora agli spettacoli rappresentati. Occorre anzitutto distinguere tra l'opera in musica e le rappresentazioni drammatiche. Al Teatro alla Scala l'inizio della stagione di Carnevale coincide sempre con il debutto di una nuova opera in musica: nel caso del Carnevale 1817-1818 l'opera in scena è il melodramma serio *I due Valdomiri* su libretto di Felice Romani e musiche di Peter von Winter, con scene di Alessandro Sanquirico e balli composti da Salvatore Viganò, che ottiene trentatré repliche. Contestualmente la produzione del Teatro Re è un melodramma semiserio su musiche di Giovanni Pacini, *Adelaide e Comingio*, interessante derivazione da una trilogia di drammi romanzeschi e patetici di enorme successo nel teatro di prosa di quegli anni. I tre drammi (*Gli amori di Comingio*, *Adelaide maritata*, *Adelaide e Comingio romiti*), riscrittura italiana del napoletano Giacomo Antonio Gualzetti di un romanzo francese del Settecento, sono in assoluto i testi più rappresentati e applauditi dei primi vent'anni dell'Ottocento in Italia. Nell'aprile 1818, all'arrivo dei coniugi Shelley, alla Scala è in scena il melodramma semiserio *Etelinda* di Gaetano Rossi, su musiche di Peter von Winter, accompagnato dal ballo tragico *Otello o sia il moro di Venezia* di Salvatore Viganò. A tale produzione fa seguito, dal 18 aprile, il melodramma giocoso *Il rivale di sé stesso* di Luigi Romanelli, su musiche di Joseph Weigl, accompagnato dal ballo eroico *La spada di Kenneth*, anche esso di Viganò. Le scenografie sono realizzate da Alessandro Sanquirico. Da sottolineare che entrambi i melodrammi possono contare sulla presenza come protagonista del celebre tenore Giovanni David. Per quanto riguarda i balli di Viganò – la cui importanza nel percorso artistico degli Shelley è già stata esaurientemente studiata nell'ottima ricerca di Jacqueline Mulhallen, *The Theatre*

<sup>2</sup> Appendice teatrale in *Gazzetta privilegiata di Milano*, 56, 25 febbraio 1838, p. 162.

*of Shelley*<sup>3</sup> – riporto per entrambi le recensioni degli spettacoli redatte da Francesco Pezzi e pubblicate su *Lo spettatore lombardo*:

*Otello, ballo tragico di Salvatore Viganò.* La repubblica di Venezia nelle diverse epoche della sua grandezza affidò talvolta il comando di spedizioni gloriose a duci stranieri. Le patrie storie e i monumenti attestano le imprese di quegli eroi e la gratitudine del senato e del popolo. Ma né scritto autentico, né dipintura, né statua, né mausoleo ricordano le vittorie d'Otello, militante in capo sotto le insegne della repubblica, per ingrandirla con nuovi conquisti. Avea ella forse d'uopo di rintracciare in un *affricano* il condottiero delle sue lotte? E avrebbe ella potuto affidargliene il comando, senza compromettere la saviezza della politica e la dignità della religione? Giraldi Cinzio s'immaginò di comporre una *Novella* intitolata *Il Moro di Venezia*, ed ecco l'origine d'un fatto che si potrebbe confondere colla storia, ma che ha tutti i caratteri della favola. Del resto poco rileva il discuter ora più partitamente la controversia, bastando ricordare che l'*Otello* di Cinzio fornì l'argomento ad una delle più belle tragedie di Shakespeare, e che da questa il signor Viganò sembra aver preso le mosse onde interessare la sua nuova composizione. L'esemplare esser non poteva né più sublime, né più atto a felici imitazioni; e quantunque il ballo presente si scosti in diversi particolari dalla tragedia, e in specialità per riguardo al luogo della scena, ciò non di meno l'indole dei personaggi, la condotta, il nodo e lo scioglimento dell'azione mi paiono modellati sull'originale inglese con tutto quel buon successo che può ottenersi da chi parla col gesto in confronto di chi s'esprime colla parola. Lo spettacolo incomincia dall'arrivo d'Otello in Venezia, dopo la guerra di Cipro. Il doge, i senatori, la sposa, il suocero, le matrone, e il loro corteo si fanno ad incontrarlo al suo sbarco dalla galea. La solennità delle accoglienze, il giubilo dei congiunti, dei grandi e del popolo; le danze nazionali che si succedono, e tutti gli altri accessori sono altrettanto gradevoli a vedersi, che bene espressi e con finissimo ingegno disposti. Nel second'atto un nemico della gloria d'Otello ordisce una trama per involargli la pace del cuore facendogli supporre infedele la sposa. Nel terzo si cominciano a vedere gli effetti della congiura; nel quarto, dopo una magnifica festa, turbata dai trasporti dell'affricano ingelosito, questi perde i conseguiti onori ed impieghi; e nel quinto finalmente Otello uccide l'innocente consorte e sé stesso, con che ha termine il ballo, e la trama è in ogni sua parte compiuta. Gli spettatori applaudirono assai sin dalla prima sera la danza nazionale dell'atto primo, non che i punti più drammatici ed importanti del componimento. Di mano in mano però che le rappresentazioni andranno succedendosi, sono di parere che applaudiranno maggiormente la condotta dell'atto secondo, in cui il signor Viganò nel variare le attitudini dei personaggi secondari, nel distribuirli sulla scena, e nel far loro esprimere i diversi sentimenti da cui sono compresi, ha studiato più che mai la natura e la verità. Mi pare per altro che talvolta egli prolunghi un po' troppo certi incomodi atteggiamenti, i quali in un quadro si direbbero *manierati* e di stile accademico. Gli scenari che rappresentano la piazzetta di San Marco e la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, sono perfettamente desunti dal vero, e dipinti dal signor Sanquirico con maestria superiore ad ogni elogio. Le altre decorazioni si distinguono per la magnificenza e per la vaghezza, soprattutto la sala del ballo, ove il

<sup>3</sup> J. Mulhally, *The Theatre of Shelley*, OpenBook Publishers, Cambridge 2010.

pittore si studiò di conservare il carattere architettonico dei tempi. A compierne l'effetto mancano una illuminazione più splendida e un maggior concorso di gente. Le danze dell'atto quarto potevano essere più originali e più leggiadre, ma non meglio eseguite dalle giovani alunne dell'accademia. La musica è in generale d'ottima scelta. Quella dell'atto quinto ha per base la cantata di *Arianna in Nasso*, scritta dal celebre Haydn per cembalo, ma ora accomodata ed istrumentata per grande orchestra con molto accorgimento; di modo che forma per lo più un commoventissimo recitativo. L'atto quinto è il trionfo della pantomima per l'eccellenza dell'esecuzione della signora Pallerini<sup>4</sup> e del signor Molinari. Chi seguirà collo sguardo e col pensiero il monologo d'Otello e il dialogo sublime fra questo e Desdemona, nel momento in cui il feroce Moro è determinato di sacrificare la sposa, troverà perfettamente imitata la scena di Shakespeare. Per valutare sempre più l'importanza di questa scena, e la perizia con che la sostengono e la coloriscono la signora Pallerini e il signor Molinari, i leggitori mi permetteranno di por loro sott'occhio alcuni passi dell'originale inglese volgarizzato. "Entra Otello nella stanza ove riposa Desdemona; s'accosta al letto di lei, risoluto d'immolarla, ma impietosito alla sua vista, s'abbandona a un sentimento di tenerezza, che contrasta singolarmente col furore che lo investe. – Io non voglio (dice egli, chiudendo a chiavistello la porta), io non voglio versare il suo sangue, piagar quel seno più bianco della neve, più liscio dell'alabastro delle tombe<sup>5</sup>, eppure fa d'uopo che ella muoia, altrimenti tradirebbe altri uomini! Si spenga il lume... e allora? S'io ti spengo, o ministro della luce, posso anche rianimare la prima tua fiamma nel caso ch'io mi pentissi; ma se estinguo la fiamma della tua vita, o Desdemona, che sei la più maravigliosa opera della natura, non saprò ove rinvenire quella scintilla celeste che potrebbe rianimarti! (Egli depono la lampada in terra; Desdemona dormendo si muove, e a tal vista Otello prosegue il soliloquio). O rosa! Quand'io t'avrò divisa dal tuo stelo non potrò più restituirti l'anima che ti faceva fiorire! Sarà d'uopo che tu muoia... voglio ancor *respirarti* viva! Oh fiato che m'inebri! Tu persuaderesti quasi la giustizia a sprezzar la sua spada! Un altro bacio, un altro ancora. Quando sarai morta si quale sei ora! Io voglio ucciderti, e amarti poscia... uno ancora... e sarà l'ultimo! Oh come è dolce! Giammai bacio non fu sì fatale! Bisogna bene ch'io pianga; ma queste lagrime sono crudeli... lo sdegno del cielo colpisce ciò che ama. Ella si sveglia – Chi è là? Otello forse? – Sì, Desdemona. – Non volete coricarvi, o signore? – Avete pregato Iddio questa sera, o Desdemona? – Sì. – Se la vostra coscienza vi rinfaccia qualche delitto per cui non abbiate chiesto ed ottenuto perdono dal Cielo, imploratelo sull'istante. – Ah Dio, Dio! Che intendete dirmi, o signore? – Su via, fate ciò che dico, e siate sollecite; io starò qui passeggiando finché l'anima vostra si rimetta in grazia del Cielo, giacché non voglio ucciderla; no, non voglio uccidere l'anima vostra. – Voi parlate d'uccidere... – Sì. – Ah! Il Cielo abbia pietà di me! – Così sia; lo bramo di cuore. – Se il vostro cuore non tace, spero che non vorrete uccidermi. – Spera, spera! – E pure mi fate tremare, giacché siete terribile quando i

<sup>4</sup> Questa danzatrice, che nell'azione è tutta grazia, sì disegna perfettamente, ed esprime col volto e col gesto i più nobili affetti, e le passioni più forti senza mai eccedere, né starsi indietro dal vero. La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e l'arte perfezionò in lei l'opera della natura. [NdA]

<sup>5</sup> S'allude alla circostanza che Otello nella tragedia di Shakespeare non ferisce Desdemona con un pugnale, ma la soffoca con un cuscino. [NdA]

vostrî occhi di fuoco girano per tal modo! Perché debbo io temere? (Qui Otello palesa alla sposa la di lei pretesa perfidia, ed essa cerca per ogni verso di scolparsi; chiede che s'interrogli il supposto di lei amatore, e nell'udire ch'è morto e che quindi le manca l'estrema speranza di far constare la propria innocenza, prorompe in amarissime lagrime, le quali non fanno che inasprire maggiormente l'animo d'Otello). – E che, iniqua? Tu osi piangerlo ancora, me presente? – Oh! Signore, banditemi, ma non mi uccidete! – Muori, infame! – Uccidetemi domani; oh lasciatemi vivere ancora questa notte! – No! Se tu resisti. – Soltanto mezz'ora! – Son risoluto: non più dilazioni. – Oh solamente il tempo di dire una preghiera! – È troppo tardi!" Lo spettacolo, che incomincia con una *furlana*<sup>6</sup> e termina con un assassinio, non potrebbe essere arrischiato sopra altra scena, ove esecutori meno abili dei nostri non potessero colla perfezione dell'arte combinare gli effetti di cose sì disparate. Il compositore, la signora Pallerini e il signor Molinari sono ogni sera chiamati sul proscenio, per ricevere le onorevoli testimonianze del pubblico aggradimento<sup>7</sup>.

Leggiamo ora la recensione dedicata a *La spada di Kenneth*, ballo eroico del signor Viganò.

*La Spada di Kenneth* è un ballo eroico, composto in breve tempo dal sig. Viganò che non ne ha mai abbastanza. Non è un grande spettacolo, ma uno spettacolo aggradevole, senza aiuti di macchine, senza luminosi ripieghi, senza lusso d'accessori, ben disposto, ben condotto, bene eseguito, ed accompagnato da una musica leggiadrissima. L'azione è rapida, calda, ma non gran fatto importante, perché Bruzio e Bariolo, personaggi che si disputano la mano d'Elisabetta, non sono tali da raccomandarsi all'animo del pubblico in modo ch'egli preferisca di veder ammazzato l'uno piuttosto che l'altro; e perché Elisabetta la quale scende a combattere in campo chiuso, sicura di vincere, avendo in mano la spada incantata, è una di quelle Amazzoni che si possono ammirar per la grazia ma non pel valore. La signora Pallerini, ch'è la donzella combattuta, può giustificare qualunque amorosa passione; e chi sa quanti Bruzi e Barioli verrebbero volentieri a contesa con lei, non per lasciarsi vincere dall'incanto della sua spada, ma per cedere a quello de' suoi sguardi. Un ballabile scozzese eseguito dalle alunne dell'accademia, e un *pas de deux*, dove il sig. Blasis fa prova di moltissima agilità, sono le danze più applaudite dello spettacolo, che termina con una contradanza alla Montani, o all'Angiolini. Il secondo ballo del sig. Bertini *est tombé à plat*, di modo che quello del sig. Viganò, posto tra l'Opera e questo, è propriamente un *entre deux*<sup>8</sup>.

Passiamo quindi a considerare i dati relativi alle rappresentazioni drammatiche offerte nel corso dell'aprile 1818. La sola compagnia che recita a Milano è la Compagnia Marchionni in scena al Teatro Re dal 23 marzo al 30 giugno. Formatasi a Firenze per volontà di Anto-

<sup>6</sup> Questa danza destò una specie di fanatismo in Milano, e piacque ogni sera di più. [NdA]

<sup>7</sup> Recensione di Francesco Pezzi del 19 febbraio 1818, pubblicata successivamente in *Lo spettatore lombardo, o sia Miscellanea scelta d'articoli di letteratura, di filosofia, di scienze, d'arti, d'industria, d'educazione, di costumanze sociali, di teatro ed altri*, 6 vols, Pirotta, Milano 1821, Vol. 2, pp. 4-10.

<sup>8</sup> Recensione di Francesco Pezzi del 25 marzo 1818, pubblicata successivamente su *Lo spettatore lombardo*, Vol. 2, pp. 15-16.

nio Belloni, Ferdinando Meraviglia, Carlo Calamari e Luigi Domeniconi, i quali decidono di unirsi in Compagnia con Elisabetta Baldesi Marchionni nel ruolo di *madre* e alla di lei giovane figlia Carlotta, emergente *prima attrice*, è la compagnia più applaudita da pubblico e critica. Pur inizialmente poco dotata di mezzi economici, la nuova formazione ottiene presto successo. L'ascesa è rapida e, grazie ai suoi eccellenti artisti, la Compagnia giunge ad essere una fra le migliori del primo Ottocento. Presente a Milano numerose volte tra il 1815 e il 1820, in questo anno, la Compagnia Marchionni risulta impegnata sia nelle sale maggiori, sia nei teatri diurni: ciò, tuttavia, non implica la indisponibilità a svolgere i normali spettacoli serali nelle strutture del centro, dato che, frequentemente, la medesima compagnia recita nel pomeriggio presso un teatro diurno e la sera in una sala primaria. Poiché le compagnie drammatiche che agiscono nei due anfiteatri sono le medesime che recitano la sera nelle altre sale della città, come dimostrano i contratti di scrittura che consentono loro la doppia attività, non si può identificare – almeno per questo turno di tempo – una programmazione specifica e tipica dei teatri diurni. Qui le compagnie rappresentano fra gli spettacoli che hanno in repertorio quelli che meglio possano adattarsi a un pubblico popolare, con l'esclusione delle tragedie (non per il loro tema, ma per lo stile e la lingua che ne sono tipiche) e di gran parte delle commedie di carattere, cui si preferiscono quelle di intreccio e di comicità più immediata. Il maggiore successo della stagione (e di quelle successive) è *Chiara di Rosemberg*, la riscrittura italiana di un *mélo* francese di carattere sentimentale e patetico composta da Luigi Marchionni, a favore del talento scenico della sorella Carlotta<sup>9</sup>.

Da ricordare infine l'attività del Teatro Gerolamo, restaurato da Luigi Canonica e Giacomo Tazzini nel 1815, sede per spettacoli di marionette diretti dal piemontese Giuseppe Fiando e molto amati dal pubblico di Milano. Frequentato prevalentemente dall'alta borghesia, questo teatro propone come interprete principale dei propri spettacoli la maschera monferrina di Gerolamo, che in breve diviene a tal punto popolare da dare il nome al teatro stesso. Poiché stando al diario di Claire Clairmont gli Shelley assistono a uno spettacolo di marionette il 13 aprile, trascivo in nota i titoli degli spettacoli eseguiti sul palcoscenico del Teatro delle marionette detto Gerolamo dal 5 al 30 aprile 1818<sup>10</sup>.

Nei decenni successivi il sistema teatrale milanese andrà ulteriormente ampliandosi e confermerà per Milano il ruolo di capitale dello spettacolo musicale e teatrale per tutta la prima parte del XIX secolo.

<sup>9</sup> Sulla fortuna di *Chiara di Rosemberg* si vedano le pagine dedicate al tema in M. Cambiagli, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Guerini, Milano 2014, pp. 139-150.

<sup>10</sup> 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 17, 18, 19 aprile *Il diluvio universale*; 13 aprile *Girolamo e Argante nell'isola incantata dalle streghe di Benevento*; 14 aprile *Girolamo paga debiti alla moda*; 15 aprile *La locanda di Girolamo*; 16 aprile *La donzella ravveduta*; 20 aprile *Tutte le donne innamorate di Girolamo*; 21 aprile *La famiglia in disordine*; 22, 23, 24, 25 aprile *Il bombardamento di Algeri*; 26, 27, 28 aprile *La discesa d'Ercole all'inferno*; 30 aprile *La forza del beneficio*.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXVII - 3/2019

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917

