

«ON TALENT
INSCÌ FOEURA DE MISURA»

CARLO PORTA
NEL BICENTENARIO DELLA MORTE
(1821-2021)

A cura di Silvia Morgana e Mauro Novelli

Prefazione di Stefano Bruno Galli

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
MILANO, 27-28 MAGGIO 2021



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO

© 2022 Regione Lombardia - Direzione Generale Autonomia e Cultura

Coordinamento redazionale

Luca Cadioli

Progetto grafico

Paola Pellizzi

Achilli Ghizzardi Associati

In copertina: chiave di ferro adoperata da Carlo Porta in qualità di cassiere del Monte Napoleone

Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

(in deposito dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana)

Ph. Paolo Pioltelli

ISBN 9788894575064

Sommario

Prefazione	
<i>di Stefano Bruno Galli</i>	7
Premessa	
<i>di Silvia Morgana e Mauro Novelli</i>	9
Il talento di Carlo Porta	
<i>di Pietro Gibellini</i>	13
«I paroll d'on lenguagg». Per un vocabolario del milanese di Carlo Porta	
<i>di Silvia Morgana</i>	35
Fрати e preti nella poesia di Carlo Porta: la regola e l'eccezione	
<i>di Marco Ballarini</i>	49
«Colla più commendevole onoratezza e precisione». Carlo Porta funzionario	
<i>di Gianluca Albergoni</i>	67
Porta, o la passione teatrale	
<i>di Alberto Bentoglio</i>	85
Cultura scritta e cultura orale nella poesia di Carlo Porta	
<i>di Mauro Novelli</i>	97
Il magistero di Domenico Balestrieri e la poesia di Carlo Porta	
<i>di Felice Milani</i>	113
Tanzi in Porta. Tanzi e Porta	
<i>di Renato Martinoni</i>	127
Grossi e Porta, Grossi in Porta	
<i>di Aurelio Sargenti</i>	145

Fra i classicisti milanesi: Giovanni Resnati, Giovanni Antonio Maggi e l'edizione Cherubini delle poesie portiane <i>di Giovanni Biancardi</i>	173
«Un buon moralista a dispetto della corteccia»: etica e poetica di Carlo Porta nella Milano romantica <i>di Federica Alziati</i>	193
<i>L'apparizion</i> del Porta nella poesia di Delio Tessa <i>di Franco Brevini</i>	211
Bibliografia	225
Indice dei nomi	241

Porta, o la passione teatrale

ALBERTO BENTOGLIO

La passione di Carlo Porta per il teatro è cosa nota: egli esordisce come attore filodrammatico sul palcoscenico del Teatro Patriottico di Milano, accogliendo l'invito rivoltogli da uno fra i fondatori, Giuseppe Bernardoni, e coronando così un interesse per la scena coltivato già da tempo. Siamo all'inizio del secolo XIX, durante la seconda Repubblica Cisalpina. Inaugurato il 30 dicembre 1800 con *Filippo* di Vittorio Alfieri, il Teatro Patriottico presenta soprattutto tragedie e commedie patriottiche, ma anche accademie in musica, in prosa e spettacoli celebrativi. I biglietti sono gratuiti e distribuiti ai soci. In alcune serate speciali l'ingresso è libero a tutta la popolazione. Da subito le interpretazioni del giovane filodrammatico sono apprezzate, il suo talento applaudito. Raffaello Barbiera nel volume *Carlo Porta e la sua Milano* ricorda che il poeta recitava con grande passione:

Non sappiamo come quell'autentico ambrosiano pronunciassero la lingua di Dante. S'immaginano quali lutti per l'ortoeopia! Il Porta preferiva le parti comiche alle tragiche, e vi riusciva con lieto successo, spargendo il buon umore in tutto il teatro. Ma non sempre poteva sbizzarrirsi in commedie di proprio gusto. Continuava in quel tempo l'andazzo del dramma piagnucoloso, e anche il Porta doveva seguire la corrente. Egli recita nella commedia *Teresa la Vedova* accanto all'ammirata Teresa Monti Pikler. E recita nel *Ciarlatano maldicente*, nell'*Abate de l'Epée* del Bouilly, e nella parte di Mastro Burbero nel *Ciabattino*. Ed eccolo nelle vesti di Pietro in *Misanthropia e pentimento*, dramma del Kotzebue allora in voga, e nella farsa *Casa da vendere*; poi si tramuta in don Ciccio nell'*Amor platonico*. E non basta: nella farsa *I due prigionieri* si fa applaudire senza fine.¹

Mentre nasce la Repubblica Italiana e le tragedie di Alfieri infiammano ancora le platee milanesi, il 1° giugno 1802 Porta, attore ormai affermato, è nominato membro della Commissione d'amministrazione del Teatro Patriottico. In più occasioni i colleghi atto-

ri filodrammatici si rivolgono a lui per ricevere consigli e disposizioni sulla messa in scena dei testi, riconoscendogli così una spiccata capacità anche nella concertazione dello spettacolo e nelle scelte drammaturgiche. Se il genere da Porta prediletto è la commedia brillante, dove sostiene con esiti eccellenti le parti comiche, egli non disdegna i numerosi testi “lacrimosi” e non di rado si presenta in palcoscenico per interpretare drammi scritti per commuovere il pubblico, proponendo tuttavia anche in questo repertorio una recitazione naturale, lontana cioè dai toni declamatori allora in uso.

Nel 1804 mentre il Teatro Patriottico si avvia a diventare Accademia dei Filodrammatici, istituzione ancora oggi felicemente attiva, Porta abbandona la scena. «L'ultima volta che il pubblico dovette battergli le mani» – ricorda ancora il Barbiera – «fu il 5 maggio 1804: egli sosteneva la parte di Ambrogio nel lugubre dramma *Carlotta e Werther* del Sografi. D'allora in poi non recitò più; ma rimase “attore accademico”, elevato titolo per quella scena, dove essere ammessi era onore».² Porta rimane tuttavia un assiduo frequentatore delle sale teatrali milanesi, dove si reca spesso e volentieri per applaudire opere in musica, balli, drammi, commedie e farse almeno fino al 1812-1813.

Alla passione per la recitazione, il nostro poeta affianca un costante interesse per lo spettacolo, che lo spinge a comporre testi teatrali originali, a impegnarsi in traduzioni e adattamenti e a dedicare al teatro osservazioni, sparse qua e là, ora raccolte nelle “carte di teatro” – pubblicate e annotate con magistrale perizia da Dante Isella –,³ ritenute, a ragione, lavori minori ma che rivestono una indiscussa importanza in quanto spesso anticipatori di alcuni temi e motivi che si ritrovano nella poesia portiana. Fra le “carte di teatro” troviamo anzitutto l'abbozzo per una tragedia, *Le ruine dell'Alta Brianza*, in realtà una parodia tragica in tre atti, definita dall'autore «Tetrissima ed Orridissima» (come recita il sottotitolo), di cui ci è giunta solo parte dell'atto primo. Si tratta appunto di un testo che utilizza le forme auliche della tradizione tragica allo scopo di fare sorridere il pubblico, molto probabilmente del Teatro Patriottico. La vicenda che si finge a Malgrate, «sulla sinistra sponda della coda del lago di Como»,⁴ ha per protagonisti Ragadipo, re di Malgrate, Palmira, sua supposta figlia, in realtà figlia naturale di Arismafat, re di Lecco, Taximut, scudiere di Arismafat e finto ambasciatore del re di Valzasina, Vainghetrunk, svizzero coppiere di Ragadipo, Sasso Frasso, ambasciatore del re di Valzasina, Calmulicante, scudiero di Ragadipo. Già dalla scelta dei nomi dei personaggi appare evidente l'intento comico dell'autore, che ambienta nel tranquillo borgo di Malgrate sanguinose battaglie e accesi scontri politici, davanti agli occhi di un «popolo che non parla e che per maggior comodo della scena e risparmio di salariati si può dipingere».⁵

Al mondo del teatro è poi dedicata la *Relazione per il Presidente degli Accademici Lordi*,

nella quale Porta si impegna a offrire scherzosi suggerimenti sulla sistemazione e sulla conduzione di una sala teatrale, mostrando una diretta conoscenza del teatro, dei suoi usi e dei suoi costumi, buoni e soprattutto cattivi. Risalgono agli anni compresi fra il 1805 e il 1809 gli abbozzi del dramma scatologico *Flusso, e stitichezza*, «Dramma Merdoso per Musica da rappresentarsi nel Carnevale del 180 sedici nel Privato» al «Teatro Caccano»,⁶ ai quali segue il breve abbozzo di un'azione drammatica che ha per protagonista un poeta di teatro

tormentato al solito da tutti i bisogni; vessato da un Impresaro da teatro à cui deve un dramma, tribolato dal maestro di capella, dagli attori cantanti, e da' capi del guardarobba, da' pittori, e sartori. Un impresaro posto in croce egualmente da tutta questa razza indiscreta, e più dal tribunale che la sorveglia, e da un maldicente gazzettiere che ad ogni tratto lo punge per acre istinto, e per danaro di congiurati.⁷

Fra il 1816 e il 1820 si colloca il soggetto per un ballo pantomimico in due atti *La caccia di Barnabò Visconti*, che mette in scena l'incontro del Duca Barnabò Visconti, signore di Milano, con un contadino di nome Pierotto, avvenuto durante una battuta di caccia. Da ricordare infine la riduzione in milanese della parte del servo Deschamps, protagonista della commedia *I capi sventati o sia Il supposto morto* di François Guillaume Andrieux, che Porta predispone per il celebre attore caratterista Gaetano Piomarta,⁸ specializzato nel ruolo di Meneghino.

La predetta commedia trasportata in buono stile italiano dal signor cavaliere Angelo Petracchi, fu rappresentata al teatro della Scala di Milano la sera del 26 luglio 1818, ove, sebbene per l'ampiezza della sala (non certo adatta a comiche declamazioni) non potesse gustarsi la semplicità e naturalezza del dialogo e della condotta, pure fu molto gradita dagli intendenti. Ne vennero allora cambiati i nomi e il luogo della scena, perché la compagnia Granara, che la rappresentò, avea fra' suoi personaggi il noto carattere del Meneghino, sostenuto assai leggiadramente dall'attore Piomarta; onde cambiando Deschamps in Meneghino Pecenna, gli altri cambiamenti ne venivano di conseguenza. Tale circostanza fece nascere nel traduttore l'idea di pregare, per la riduzione della parte da recitarsi in dialetto milanese, il signor Carlo Porta sì noto per felicissimi versi che ei compose nello stesso dialetto.⁹

Tradotta dal francese da Angelo Petracchi, l'abile impresario della Scala e della Canobbiana dal 1816 al 1820, la commedia è rappresentata dalla Compagnia diretta dal capo-

comico Filippo Granara al Teatro alla Scala il 26 luglio 1818 e la parte di Meneghino, affidata a Piomarta, riadattata e tradotta in milanese, ottiene un successo straordinario, che conferma l'efficacia teatrale dell'intervento portiano.

Fra le "carte di teatro" un posto a parte deve essere riservato alla comitragedia in cinque atti *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano*, scritta da Porta a quattro mani con Tommaso Grossi, non certo un capolavoro ma senza dubbio la sua opera teatrale più celebre e compiuta.¹⁰ Eligio Possenti nell'articolo *Glorie e storie del teatro milanese* ce ne illustra la genesi: il già ricordato Piomarta, acclamato interprete della maschera di Meneghino,

supplicò il poeta di scrivergli un dramma per il Teatro della Canobbiana, dandogli quindici giorni di tempo. Pochi per un poeta pari suo. Il Porta si rivolse all'amico Tommaso Grossi invitandolo a collaborare. Quello accondiscese volentieri e tutte e due misero insieme un lavoro che definirono comitragedia. Né l'uno, né l'altro erano autori drammatici: ma di formidabile talento il primo e di forte ingegno il secondo, son riusciti a sorreggere cinque atti intitolati *Giovanni Maria Visconti con Biagio da Viggù a la Cà di Can*. Nessuna economia, nemmeno nel titolo.¹¹

In realtà non sappiamo quando *Giovanni Maria Visconti* sia stato composto, ma da alcuni dati fornitici dalle lettere e dagli appunti del Porta, e dalle testimonianze del Grossi, è certo che la stesura risale ai primi mesi del 1818 – come ha già osservato l'Isella –, durante i quali Porta collabora direttamente con l'impresario Angelo Petracchi alla gestione della Canobbiana. Il testo sarebbe dovuto essere rappresentato dalla già ricordata Compagnia diretta da Granara, in occasione dell'imminente stagione di Carnevale 1818. La rappresentazione tuttavia non ha luogo per intervento del direttore generale della polizia di Milano, il conte Antonio di Raab, che ravvisa nel testo alcuni, a suo dire, evidenti riferimenti alla libertà dei popoli giudicati pericolosi. Non ci è dato conoscere quale testo sia stato rappresentato in sostituzione della programmata comitragedia, ma certo è che la Compagnia Granara, formazione primaria molto attiva a Milano dal 1814 al 1818, presenta un numero ridotto di recite alla Canobbiana, frequentando invece più regolarmente i palcoscenici del Carcano e soprattutto del più raccolto Teatro Re, collocato nei pressi del Duomo (nella zona oggi occupata dalla Galleria Vittorio Emanuele), dove è applaudita dal 9 febbraio al 26 marzo 1818. La compagnia ha il suo punto di forza nel popolare Meneghino del Piomarta e nelle sue "beneficiate", durante le quali il pubblico accorre numeroso per assistere a *La vedova contrastata da quattro nazioni con Meneghino araldo amoroso e cerimoniere spropositato*, *Le avventure di Meneghin Peccenna*, *Meneghino se-*

dotto dal genio cattivo e salvato dal genio benefico, Il convitato di pietra con Meneghino servo di Don Giovanni o Il mistero dei sepolcri con Meneghino spaventato dalle ombre.

Può essere utile ricordare che nel 1818 Milano 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, la città presenta un sistema teatrale che nessun'altra metropoli italiana del tempo possiede e che, schematizzando, è possibile considerare articolato su tre circuiti. In primo luogo, è attivo in città un circuito teatrale pubblico, composto da 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 circuito di sale teatrali private con programmazione serale, fra cui spiccano i già citati Teatro Re e Teatro Carcano, seguito poi da un terzo circuito di teatri periferici, costituito dalle arene o dagli anfiteatri, 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 censorio 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 rivolta al teatro non sembra soffrirne, inaugurando al contrario un periodo di florida attività con la pubblicazione di numerosi libri e periodici specializzati. Non è dunque un impegno di poco conto per Porta e Grossi comporre una commedia nuova per il Teatro alla Canobbiana, che alla prosa è ufficialmente dedicato, per la Compagnia Granara e per l'acclamato Piomarta, per di più da scriversi a quattro mani¹² e in brevissimo tempo. Né è da sottovalutare la temibile concorrenza che Giuseppe Moncalvo, altro celebre Meneghino in scena proprio a Milano in quello stesso periodo con la sua compagnia, esercita sul pubblico e sul botteghino.

Dallo studio dei manoscritti autografi condotto da Isella e dal carattere delle scene si può affermare che Porta scriva per intero la parte di Biagio da Viggiù (il solo perso-

naggio che si esprime in milanese), il terzo atto e alcune scene del primo e del secondo. Il quarto e il quinto atto sembrano essere opera di Tommaso Grossi (fatta eccezione per le scene che vedono protagonista Biagio). Nell'avviso premesso alla prima edizione leggiamo:

Avendo Carlo Porta accettato l'incarico di scrivere un'azione drammatica da rappresentarsi al Teatro della Canobbiana, e trovandosi stretto dal tempo, ch  la si doveva porre in iscena non pi  tardi di quindici giorni dopo la sua promessa, propose a Tommaso Grossi di far questo lavoro insieme: unitisi pertanto ambedue a scegliere l'argomento, ad immaginare la condotta, ed a stabilire la divisione degli atti e delle scene, si divisero fra loro l'esecuzione; rivedendo poi insieme il complesso del lavoro, e stendendo anche alcune scene di Compagnia: cos  l'opera in pochi giorni trovossi compiuta, ma non pot  poi, per imprevedute circostanze, essere rappresentata sul teatro.¹³

La vicenda si svolge a Milano, all'epoca dei Visconti, precisamente nel 1412, durante la tirannide di Giovanni Maria, divenuto illegittimo duca nel 1404. Protagonisti sono Biagio, uomo semplice e buono, il tirannico Giovanni Maria Visconti, il suo confidente e capo delle guardie Squarcia Girami, alcuni esponenti della nobilt  milanese, fra i quali il generoso Luchino del Majno, Andrea Baggi, i fratelli Trivulzi, Violante Pusterla, la sola donna presente nella vicenda, e Guaiazzo, uomo d'armi del duca. Numerosi figuranti sono chiamati a indossare i panni dei congiurati, delle guardie ducali e dei popolani. Le didascalie ci descrivono i luoghi dell'azione: un «sito appartato» fuori di Porta Renza (antico nome della Porta Orientale ora Porta Venezia), nei pressi del convento del Casoretto, stanze, appartamenti e prigionie nel Palazzo Ducale, la piazza antistante la chiesa di San Gottardo. Stanchi dei ripetuti soprusi del duca Giovanni Maria Visconti, alcuni nobili milanesi decidono di ucciderlo. Fra loro vi   Luchino del Majno, suo nemico giurato, cugino e innamorato di Violante, unica superstite di una famiglia patrizia vittima dell'efferatezza del crudele duca che la tiene prigioniera nel suo castello. Mentre Andrea Baggi, Acconcio e Ricciardo Trivulzi sono intenti a ricordare la necessit  di ordire una congiura contro il duca, fa il suo ingresso in scena Luchino del Majno accompagnato dal «marmorino» (lavoratore del marmo e del granito), ora «omeno d'arma», Biagio nativo di Vigg , paese in provincia di Varese. Andrea Baggi presenta a Luchino i fratelli Trivulzi, illustrando le ragioni della loro adesione alla congiura. Indi, sono esposti i piani dei congiurati per salvare Violante. Allontanatisi tutti, Luchino si rivolge a Biagio. Dopo uno scambio iniziale di battute, il dialogo diviene via via pi  serrato:

Luchino chiede al fedele servitore Biagio, divenuto soldato per necessità, di arruolarsi fra le guardie del duca e raggiungere il Palazzo per avere notizie sulle condizioni della prigioniera Violante. Pur certo di dovere affrontare il crudelissimo Squarcia Girami, «guardiano dei feroci cani di Giovanni Maria Visconti», Biagio non esita ad obbedire al desiderio del suo padrone.

L'atto secondo ci trasporta nell'atrio in casa di Squarcia, che conduce agli appartamenti del duca. Qui Squarcia riceve Biagio il quale, secondo il piano prestabilito, gli si presenta e, dopo qualche esitazione, viene accolto fra le guardie. Il duca fa il suo ingresso in preda ad una angoscia tormentosa che lo accompagna da quando ha fatto uccidere la propria madre Caterina. Egli racconta a Squarcia i propri incubi notturni e il desiderio di tenere prigioniera Violante, finché la giovane non cederà alle sue voglie. Guaiazzo fa nascere in Squarcia e nel duca il sospetto che il nuovo arruolato, Biagio, sia in realtà una spia di Luchino del Majno, da poco arrivato in città. Nel corso di un animato dialogo, Squarcia scopre la vera identità di Biagio e decide di vendicarsi. Dà quindi ordine di seguirlo con la speranza che la spia favorisca inconsapevolmente la cattura di Luchino.

Illuso da Guaiazzo di avere ormai conquistato la fiducia di Squarcia e del Duca e non sospettando di essere seguito, Biagio si è allontanato per comunicare al suo signore che Violante è ancora viva. A seguito di tale azione, Luchino è catturato e condotto al cospetto del Duca. Anche Biagio è tratto in arresto. L'azione si sposta ora in un luogo appartato come nel primo atto. Informati della cattura di Luchino e di Biagio, i congiurati risolvono di anticipare l'uccisione del duca: agiranno all'indomani, approfittando dei riti annuali in suffragio della madre di Giovanni Maria Visconti, che egli fa celebrare nella chiesa di San Gottardo. La vicenda ci porta in una scena che rappresenta due piani, «il piano anteriore è una prigione, il superiore una stanza praticabile con sedie letto e vari quadri appesi». Nella prigione assistiamo al monologo di Violante, la protagonista femminile, vittima innocente, che entra ora in scena per la prima volta, indi al suo incontro con l'amato Luchino e al successivo sopraggiungere del duca che condanna entrambi alla morte. Nella stanza posta al piano superiore «la camera delle paure», la scena è riservata a Biagio: rimasto solo, egli dialoga con una terribile voce che proviene dall'esterno e che lo porta in conclusione a cadere in un profondo pozzo. L'azione torna poi nel tetro carcere dove il duca si reca per uccidere Violante. Tuttavia, udendo la giovane invocare la di lui madre, non ha il coraggio di portare a termine il suo progetto criminale. Il quinto atto ha inizio in una sala negli appartamenti del duca che, in preda ai propri deliri, si accinge a recarsi alla piazza di San Gottardo, nonostante il parere contrario di Squarcia e di alcune sue guardie, che lo avvertono dell'arrivo a Milano di Estore

Visconti. La scena conclusiva «rappresenta la piazza di San Gottardo, colla porta della chiesa spalancata nel fondo: da una parte vista del Duomo che sta costruendosi, con vari massi sparsi qua e là sul terreno; dall'altra parte vista del Palazzo Ducale. È sul fare del giorno. Popolo, parte che entra nella chiesa, parte fermato sulla piazza». Assistiamo all'uccisione del duca, alla liberazione di Biagio, all'unione di Luchino e Violante, e alla festosa acclamazione del nuovo signore Estore Visconti.

L'analisi della struttura drammaturgica dell'opera, dei personaggi, delle scene, dei dialoghi, delle battute e delle didascalie evidenzia come la definizione di comitragedia (e non "tragicommedia", termine assai più diffuso nella tradizione teatrale) risponda alla necessità di sottolineare la parte comica dell'opera. Infatti, anche se le scene tragiche superano numericamente quelle comiche, il vero protagonista di tutta la comitragedia è Biagio, l'uomo d'armi di Luchino del Majno, elaborato interamente da Porta, che ben conosceva le capacità artistiche e la tecnica recitativa del Piomarta, al quale il ruolo era destinato. A lui spetta il più cospicuo numero di battute e di entrate in scena. Lui è il *trait d'union* fra il gruppo dei congiurati e le guardie del duca, fra Violante e l'amato Luchino. Seppure involontariamente, Biagio è il motore dell'intera vicenda, e la sua comicità nasce dal suo milanese e dai tempi teatrali che gli sono affidati. Porta non ricorre mai a espedienti tecnici o artifici "estranei" per rendere maggiormente credibile il personaggio. La comicità nasce tutta dal linguaggio di Biagio, quel milanese in cui Porta mostra, anche in questa occasione, di essere maestro insuperabile. Al suo confronto gli altri protagonisti del *Giovanni Maria Visconti* (che si esprimono tutti in italiano) appaiono nel complesso convenzionali e sommariamente delineati. Biagio al contrario è una creatura concreta, ironica, con uno spessore psicologico non generico, ormai lontano dalla maschera del servo della commedia dell'arte, dalla quale discende. Egli è un uomo che, come altri celebri personaggi portiani, ha la capacità di sentire "altamente" e che porta in sé una vena di malinconia. Pur essendo un semplice e uno sciocco, Biagio è un ritratto umano che non sfigura certo al fianco dei personaggi delle opere maggiori di Porta.

Forse per tale ragione nel corso dei decenni successivi alla pubblicazione questo testo trova una propria fortuna e circolazione, anche in forme differenti. Nel 1830, per esempio, il pittore Napoleone Mellini ne fa il soggetto di un suo quadro a olio esposto nel Palazzo di Brera, *Giovanni Maria Visconti che minaccia di morte Violante Pusterla e Luchino del Majno*.

Que' due vivaci ingegni di Giuseppe [sic] Porta e Tommaso Grossi scrivevano, o, a dir meglio, improvvisavano, anni sono, una tragicommedia che intitolavano *Giovanni Maria*

Visconti duca di Milano. Napoleone Mellini trascelse da questo drammatico lavoro una delle scene più felici, la scena terza dell'atto quarto, ove Luchino del Majno si assicura in carcere dell'affetto di Violante Pusterla. Mentre eglino parlano parole d'amore sono sorpresi dal Duca. Quest'annuncio di morte è fatto da Luchino con ispavento alla sua compagna. Questa colla dignità magnanima che in una donna non ispira che la voce d'amore, risponde al giovine del Majno una disperata ma pur diletta parola: Abbracciamoci, ella dice. Così il Visconti poté contare due vittime.

L'amplesso affettuosissimo effigiatoci dal Mellini ne ha veramente commosso. I due amanti s'avvincolano come due colombe colte nel caro nido dallo sparviere. La disperazione si legge ne' loro volti, l'ardor furibondo in Luchino, l'ultimo abbandono dell'amore in Violante. La figura in vece del Visconti ci sembrò volgarmente atteggiata. Tanto egli poi che il di lui seguito alla distanza imaginata dell'artista grandeggiavano troppo. Anche la pittura della carcere occupava troppa parte del quadro: essa lo riduceva quasi a un quadro così detto di genere. Trovammo lodevole il colorito, stupendamente dipinti i panni, bastevolmente armonico l'insieme. Questo artista ha saviamente mutato stile, ed ha fatto un notevole progresso nell'arte sua. Prosegua pure su questa via: egli vedrà notabilmente accrescersi la di lui fama.¹⁴

Nel 1845 la compagnia diretta da Alamanno Morelli e dal "Meneghino" Luigi Capella riporta in scena al Teatro Re la comitragedia e il personaggio di Biagio, «il genuino tipo del popolano milanese» di fronte a un pubblico che si diverte con gusto e acclama gli attori, benché recitino «con un tuono alquanto cupo da congiurati e da tiranni».¹⁵ Gli applausi sono rivolti principalmente al protagonista Luigi Capella, nel ruolo di Biagio. Anche la cura dell'allestimento scenico è apprezzata: «L'apparato scenico bellissimo e quale alla povera commedia non fu mai concesso, dimostra quanta fu la cura e lo studio posti nel bene decorare questa produzione drammatica».¹⁶

Nell'ultima settimana del Carnevale 1870 è la Compagnia di dilettanti "Carlo Porta", diretta da Luigi Caironi, a proporla il 4 marzo 1870 sulla scena della Canobbiana.¹⁷ L'anno successivo la scena musicale se ne impadronisce e ne fa un melodramma comico tragico, *Gian Maria Visconti duca di Milano*,¹⁸ in un prologo e tre atti, su libretto di Giovanni Fontebasso con musica del compositore Luigi Vicini, «da rappresentarsi al Teatro Riccardi [di Bergamo] la Stagione di Fiera 1871» (recita il sottotitolo). Il teatro dei burattini lo riadatta per i più piccoli secondo le proprie esigenze e lo pubblica nel 1880 in un volumetto dal titolo *Biagio di Viggiù. Commedia in cinque atti, ad uso dei piccoli teatrini*.¹⁹ Nel settembre 1888 «Biagio da Viggiuto» diviene il titolo di un foglio settimanale

umoristico di belle arti e commercio, stampato a Varese. Nel programma pubblicato sul primo numero leggiamo:

I poeti Grossi e Porta scelsero per la parte umoristica della nota comitragedia col titolo *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano* Biagio da Viggiù e quantunque abbia la parte buffa fa però bellissima figura in tutto questo dramma e gli si mettono in bocca frasi argute, parole di amicizia, di patria, di libertà.²⁰

Non è un caso che l'amministrazione di questo settimanale si faccia promotrice del volumetto di Santino Pellegatta, *Tre giorni a Viggiù*,²¹ che nell'*Introduzione* non esita a ricordare la fortuna scenica della comitragedia.

In un caffè di Milano, al Caffè Gnocchi, in Galleria Vittorio Emanuele, una sera di ... entrava tutto gongolante di gioia un pittore veneziano e rivolgendosi ad alcuni amici annunciava loro, che uomini illustri avrebbero fatto una gita di andata e ritorno a Viggiù colla nuova ferrovia Gallarate, Varese-Porto Ceresio. A Viggiù, rispondono gli amici, andiamo anche noi, la patria del generoso Biagio; – ti ricordi Leopoldo il povero Moncalvo, e dopo il Preda, ed altri, come rappresentavano bene quella parte nella comitragedia del Porta e Grossi? Il teatro era sempre pieno molto prima che si alzasse il sipario». Leopoldo: – Mi ricordo benissimo; la comi-tragedia ha per titolo: *Giovanni Maria Visconti Duca di Milano* e nel manifesto del teatro, il capo comico vi aggiungeva: con Biagio da Viggiuto.²²

Giovanni Maria Visconti è trasformato infine in farsa con il titolo *Biagio da Viggiù a la Cà di can* per diventare, nel 1939, un soggetto cinematografico (mai realizzato) del celebre poeta, commediografo e attore milanese Giovanni Barrella che di questo testo comprende tutta la straordinaria teatralità:

Giovanni Barrella si è accostato con rispetto e genialità a Carlo Porta e a Tommaso Grossi proprio là dove essi uniti per una quasi fortuita collaborazione scrissero per il teatro la comitragedia di Biagio da Viggiù. Liberamente traducendo l'azione scritta per la ribalta, ricreandola nel vivo di alcuni episodi, sostanzianandola di sapore spettacolare, ma soprattutto di umana espressione, Giovanni Barrella riporta alla luce, vivificato in potenza per virtù dello schermo luminoso in cui tutto può prendere spazio e respiro, un efficace componimento, nato a cavaliere tra il secolo decimottavo e il decimonono. Egli rende così omaggio alla memoria di due grandi Milanesi: il poeta e il romanziere storiografo.²³

Note

- 1 R. Barbiera, *Carlo Porta e la sua Milano*, Firenze, G. Barbera, 1921, pp. 97-98.
- 2 Ivi, p. 98.
- 3 D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 161-171 e pp. 341-375 (Appendice).
- 4 Ivi, p. 347.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Ivi, p. 363.
- 7 Ivi, p. 373.
- 8 Così Francesco Regli nel suo *Dizionario biografico*: «Piomarta Gaetano. Celebre maschera milanese. Egli fu l'inventore della maschera del Meneghino (definizione che non poteva trangugiare il Moncalvo, e non a torto, imperocché col suo Beltramino ne aveva egli fatto un caratterista). Il Piomarta, copiando il popolo di Porta Comasina e di Porta Ticinese, seguendone il linguaggio, gli usi, le tendenze, le tradizioni, era diventato il suo idolo. Più tardi trovò un potente rivale, il quale poi, forse perché dotato di molto ingegno naturale, giunse ben presto a superarlo in valentia ed in fama. Almeno il Piomarta ebbe un emulo degno di lui, il Moncalvo; sorte che non toccò a quest'ultimo, poiché i Preda, i Capella, i Malfatti non gli si approssimarono tampoco. Il Piomarta uscì anch'egli da Milano, e fu acclamatissimo. Aveva molta naturalezza, un fare tutto suo, e non mancava di spirito. Morì vecchio, non ricco, ma non nella miseria, e col dolce conforto che la prediletta sua maschera non finiva con lui» (F. Regli, *Piomarta, Gaetano*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860).
- 9 *Nuova raccolta teatrale o sia repertorio scelto ad uso de' teatri italiani*, compilato dal professor G. Barbieri, t. VII, Milano, Pirotta, 1821, p. 237.
- 10 Oltre alle già ricordate fondamentali pagine di Isella (*Carlo Porta. Cinquant'anni*, cit., pp. 166-171), si veda la recente dettagliata analisi del testo e della sua storia condotta con rigore e competenza da R. Marchi, *La parte di Biagio o la prosa di Carlo Porta*, in «Archivio Storico Lombardo», 147 (2021), pp. 207-231.
- 11 E. Possenti, *Glorie e storie del teatro milanese*, in «Il Dramma», 57-59 (1948), pp. 182-186: 185.
- 12 La collaborazione di Porta con Grossi prosegue felicemente nello stesso anno con la composizione delle *Sestimm per el matrimoni del sur cont Don Gabriell Verr con la sura contessina Donna Giustina Borromea*.
- 13 T. Grossi, *Al Lettore* in C. Porta, *Poesie in dialetto milanese. Coll'aggiunta d'una comi-tragedia*

scritta dal medesimo di compagnia con Tommaso Grossi, t. II, Milano, Vincenzo Ferrario, 1821, p. 79. Le citazioni dalla comi-tragedia sono tratte dall'edizione a cura di D. Isella, Milano, Tipografia U. Allegretti di Campi, 1975.

14 G. Sacchi, *Le belle arti in Milano nell'anno 1830*, in «Il Nuovo Ricoglitore», 70 (settembre 1830), pp. 750-774: 768-769.

15 Cfr. la recensione Giovanni Maria Visconti, *comi-tragedia di Carlo Porta e Tommaso Grossi*, siglata F. Sa., apparsa su «Il Figaro. Giornale di letteratura, belle arti, critica, varietà e teatri», 73 (10 settembre 1845).

16 *Ibidem*.

17 M. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 247.

18 Gian Maria Visconti *duca di Milano*, Bergamo, Tipografia Cattaneo, 1871.

19 Biagio di Viggìù. *Commedia in cinque atti, ad uso dei piccoli teatrini*, Milano, Giovanni Gussoni, 1880.

20 «Biagio da Viggìuto. Foglio settimanale umoristico di belle arti e commercio», 1 (1° settembre 1888).

21 S. Pellegatta, *Tre giorni a Viggìù. Guida storica-artistica-descrittiva di Viggìù e suoi dintorni con incisioni e vedute*, Milano, Tipografia Editrice Verri, 1894.

22 *Ibidem*, p. 9.

23 G. Barrella, *Biagio da Viggìù. Soggetto cinematografico*, Milano, Rizzoli, 1939, p. 5. Il raro opuscolo è conservato presso la Biblioteca della Associazione Culturale Biblioteca Famiglia Meneghina-Società del Giardino, che conserva anche un quaderno manoscritto. Ringrazio per la segnalazione la dott.ssa Silvia Donghi.