

## Attore > teatro

<b>Nome</b>	Luigi
<b>Cognome</b>	Marchionni
<b>Data/luogo nascita</b>	02 novembre 1791 Venezia
<b>Data/luogo morte</b>	29 luglio 1864 Napoli
<b>Nome/i d'arte</b>	
<b>Altri nomi</b>	
<b>Autore</b>	Mariagabriella Cambiaghi (data inserimento: 19/07/2023)



[Sintesi](#) | [Biografia](#) | [Famiglia](#) | [Interpretazioni/Stile](#) | [Scritti/Opere](#) |

### Sintesi

Figlio d'arte e fratello della più celebre Carlotta, Luigi Marchionni è un artista molto stimato nel pieno Ottocento italiano sia come attore, sia come autore, traduttore e adattatore di copioni, alcuni scritti per la sorella, ma molti altri destinati ad avere fortuna autonoma nei repertori drammatici delle principali compagnie professionistiche.

Interprete versatile nelle parti comprimarie sia serie sia comiche, raggiungeva la massima efficacia nelle parti di personaggi malvagi o negativi. Dopo una prima parte di carriera trascorsa nelle compagnie di famiglia e come capocomico attivo nel nord Italia, dal 1825 lavora nella compagnia del Teatro dei Fiorentini di Napoli, nelle molteplici vesti di attore, direttore delle parti, autore, traduttore e adattatore di copioni.

### Biografia

Luigi Marchionni nasce a Venezia il 2 novembre 1791, figlio primogenito di Angelo ed Elisabetta Baldesi, attori professionisti della compagnia di Carlo e Maddalena Battaglia. Si avvicina al teatro sin dall'infanzia, secondo la consueta condizione dell'attore italiano.

Dopo avere esordito nelle compagnie di famiglia nel ruolo di Amoruso, secondo i principali biografi (Antonio Colomberti, Francesco Regli, Luigi Rasi) Luigi si allontana da casa per contrasti con la madre, e recita in alcune compagnie professionistiche che girano l'Italia settentrionale, occupandosi anche della trascrizione dei copioni. Nel 1811 compare nella formazione di Lorenzo Pani, nel cui organico (pubblicato dal «Corriere milanese» nel giugno/luglio 1811 – cfr. Paolo Bosisio – Alberto Bentoglio – Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 174) figura come "suggeritore", ruolo che induce a supporre una predisposizione precoce verso la dimensione drammaturgica o, almeno, una familiarità con la prassi degli adattamenti.

Nel 1812 è vittima di un episodio traumatico, così tramandato da Regli: «L'ultima sera del Carnovale del 1812, mentre usciva dal Teatro di Sinigaglia, fu arrestato e tradotto in prigione in qualità di refrattario della leva fattasi un anno. Ito il Prefetto del Musone Cav. Luigi Gaspari a visitare le carceri civili che racchiudevano lo sciagurato coscritto, il vide, si ricordò con piacere d'averlo ammirato in Venezia, e tocco di compassione, lo fe' trasferire nel Castello militare, indi trovò un pretesto per liberanelo (*sic*)» (Francesco Regli, *Dizionario biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 303). Di qui sviluppa un temperamento riflessivo e cupo, che si traduce nella specializzazione scenica in caratteri di uomini ombrosi e doppi, che si affinano a partire dalla metà degli anni Venti, soprattutto dopo il suo ingresso nella compagnia del Teatro dei Fiorentini di Napoli. Nel 1813 dirige la sua prima compagnia come capocomico, avendo al suo fianco come Primadonna la giovane moglie Teresa Villani, anche lei figlia d'arte e appena sposata, che lo affiancherà nella carriera artistica, lavorando nelle diverse formazioni come seconda donna.

L'anno successivo entra nella compagnia guidata dalla madre e da Antonio Belloni, dove è presente come Prima attrice la sorella Carlotta: per lei Luigi traduce e adatta diversi testi del repertorio sentimentale di provenienza francese, contribuendo in maniera rilevante al successo della sorella, interprete efficace dei copioni. Il caso più interessante è dato dal dittico di testi dedicati a *Chiara di Rosemberg*, che, a partire dal 1815, diviene l'eroina *mélo* più amata sui palcoscenici italiani della Restaurazione. Anche i drammi *L'orfanello della Svizzera* e *La figlia della terra d'esilio*, a lei dedicati, risultano tra i più rappresentati del periodo. Nella formazione Marchionni-Belloni, dove recita regolarmente almeno fino alla fine dell'anno comico 1820-1821, Luigi torna ad occupare il ruolo di Amoruso accanto alla moglie Teresa che riveste il ruolo di Servetta.

La compagnia recita a Milano tra il 1815 e il 1820 per lunghi periodi nella stagione di primavera ed estate, alternando soggiorni presso i teatri diurni (Anfiteatro della Stadera e dei Giardini Pubblici) con cicli di recite nelle sale notturne del centro (Lentasio, Re e, nell'agosto 1818, persino un ciclo di recite presso il teatro alla Scala). La circuitazione dei teatri è interessante perché spiega la vastità del repertorio e la presenza di numerose *pièces* di carattere romanzesco e sentimentale, alla cui composizione o adattamento/traduzione Luigi si dedica in questi anni, alla ricerca di novità di sicura presa sul pubblico e di garantito guadagno per la compagnia.

A partire dal 1825, quando la Società Tessari, Prepiani, Visetti subentra alla Compagnia Fabbrichesi presso il Teatro dei Fiorentini di Napoli, Luigi risulta presente nell'organico della formazione, dove resterà quasi costantemente fino a fine carriera, fatta eccezione per un unico esperimento di ritorno al capocomicato autonomo. Nell'anno comico 1827-28, infatti, Marchionni dirige una propria compagnia che milita nelle piazze dell'Italia settentrionale, trovando la sua stagione di maggior prestigio presso il teatro Carcano di Milano nel dicembre 1827, con un repertorio che la critica giudica buono e un organico di compagnia dignitoso. Ciononostante, dall'anno successivo i coniugi Marchionni rientrano nella formazione dei Fiorentini, dove resteranno per quasi quarant'anni, malgrado i cambiamenti di direzione.

Il ventennio compreso tra il 1830 e il 1850 è quello di maggiore successo di Luigi attore, che si specializza nelle parti di personaggi perfidi e negativi, ben presenti nei drammi romanzesco-sentimentali, così come nel repertorio romantico. Ottiene anche l'onore di divenire attore di riferimento per diversi autori del tempo, primo fra tutti il prolifico Barone di Cosenza, ma anche altri giovani drammaturghi «tutti facenti a gara a chi gli applicasse sul viso una più orrida maschera di assassino, di modo che Marchionni aveva la sua parte assicurata di schiuma di briccone dal primo all'ultimo dell'anno» (Raffaele Colucci, *Schizzi artistici. Luigi Marchionni*, «Gazzetta musicale di Napoli», n. 30, 22 luglio 1854).

Le sue parti di maggiore successo appartengono al dramma storico di ascendenza romantica: «chi non rammenta il Ramengo nella *Margherita Pusterla*, l'Omodei in *Angelo di Padova*, il sicario nel *Sergio*, l'operaio in *Eulalia Pontois*, l'Antonio della *Dama di Saint Tropez*, l'Habibrack nello *Schiavo di Santo Domingo* e gli altri cento personaggi di tal genere da lui resi [...] per questa lanterna magica che si chiama teatro?» (*Ibidem*).

Gli organici di compagnia lo vedono costantemente scritturato nella formazione dei Fiorentini insieme alla moglie, anche se spesso risulta non impegnato nelle recite, mentre continua la sua attività di compositore e adattatore di drammi stranieri, entrati con successo nel repertorio delle principali formazioni dell'epoca e spesso arrivati alle stampe con titoli diversi. Dagli anni Trenta la sua presenza nelle raccolte drammatiche è costante: nel 1831 sono pubblicate a Napoli con il suo nome ben sette traduzioni e adattamenti di testi, prevalentemente tratti dal repertorio francese, che lo connotano come uno dei più prolifici adattatori del teatro straniero agli usi delle scene italiane.

Il 6 settembre 1851 «L'Osservatorio – Giornale artistico, teatrale, d'industria politica e varietà» diffonde la notizia della morte di Marchionni, definito «attore di merito non comune nelle parti di carattere [...] passato a miglior vita in età ancor vegeta, quantunque avanzata», ma per fortuna, qualche tempo dopo, lo stesso giornale rettifica che al Teatro dei Fiorentini si è celebrato il ritorno alle scene di Luigi Marchionni «dopo lunga e difficile malattia» nel dramma *Paolo Jones* («L'Osservatorio», 29 ottobre 1851).

È la prima avvisaglia di una condizione di salute precaria che andrà peggiorando nel corso degli anni: i periodici documentano una saltuaria presenza in palcoscenico, e Adamo Alberti, nella sua storia del teatro dei Fiorentini ricorda il vecchio Luigi, malfermo sulle gambe, ma sempre presente in teatro per seguire, anche dietro le quinte, il lavoro della formazione cui aveva dedicato la vita, e da cui continuava a percepire uno stipendio.

Nel 1859, rimasto vedovo della prima moglie, Luigi si risposò con la seconda donna Nina Grazzini, entrata in compagnia in quell'anno.

La morte sopraggiunge all'età di 74 anni, il 29 luglio 1864. Ne riporta la notizia il giornale «Omnibus» di Napoli, in data 30 luglio 1864: «Con profondo dolore annunziamo una novella perdita per l'arte drammatica, e pel paese: Luigi Marchionni, il tanto celebrato artista, non spira più aura vitale. Accidentato da molti anni, e sempre ammalato, negli ultimi tempi era divenuto quasi un cadavere ambulante, tanto che più non recitava al Teatro. E quel nobile uomo d'Adamo Alberti, superando in ciò gli stessi governi, gli passava il soldo intero ed indefessamente! Luigi Marchionni, oltre alla fama di egregio artista, lascia nome di intemerato cittadino. Questa sera ai Fiorentini vi è riposo. Gli artisti, non meno che lo stesso impresario, hanno voluto portare il lutto dell'estinto confratello» (articolo ripreso da «L'Arpa», vol. 11, n. 51, 8 agosto 1864, p. 31).

Diversi periodici riprendono la notizia; fra i giornali francesi spicca il necrologio de «*La Revue et Gazette musicale de Paris*», (14 août 1864, 31<sup>e</sup> année, n. 33, p. 263) che lo ricorda come «frère de la célèbre comédienne Carlotta Marchionni, et qui fut lui-même acteur distingué [...]. Il a traduit un grand nombre de pièces françaises, et il était l'auteur des livrets de *Belisario de l'Esule di Roma*, dont la musique a été composée par Donizetti».

## Famiglia

Luigi è figlio d'arte: suo padre, Angelo Marchionni, filodrammatico fiorentino passa al professionismo nelle parti di Caratterista e nelle maschere di Brighella e Arlecchino, mentre la madre, Elisabetta Baldesi, eccelle nelle parti tragiche.

Il ramo materno della famiglia, quello dei Baldesi, di origine senese, aveva probabilmente già avuto al suo interno alcuni comici (forse lo stesso nonno Pompeo), come indurrebbe a supporre la professione di attrice drammatica anche di Anna Baldesi Tafani, sorella di Elisabetta e madre di Carolina Tafani Internari.

I genitori si erano uniti in matrimonio nel 1790 e, dopo Luigi, la loro famiglia si allarga nel 1796 con la nascita di Carlotta, Luigia e nel 1806 di Giuseppina.

L'adolescenza di Luigi risulta condizionata da un drammatico episodio, raccontato per primo da Antonio Colomberti (Antonio Colomberti, *Dizionario degli attori italiani* Roma, Bulzoni, 2009, p. 382) e così riassunto da Luigi Rasi: «Il direttore Antonio Belloni, che trovavasi con la compagnia Paganini nel 1803 unitamente all'Elisabetta, da poco divenuta vedova, possedeva un piccolo cane, che, divenuto idrofobo, fuggì di casa, e si recò in quella della Marchionni, forse per non mordere i padroni. Giunto colà, incontrò in una stanza Luigi e la di lui sorella (non già la Carlotta, ma la Luigia, che appena aveva raggiunto i dieci anni). Fratello e sorella in quel punto litigavano per un motivo qualunque, e Luigi, veduto il cane, lo aizzò contro la sorella, che venne morsicata, e morì dopo pochi giorni. La madre, furiosa contro del (*sic*) figlio, cagione innocente della morte della sorella, lo cacciò di casa. Inutili furono le discolpe del giovinetto, e le preghiere di tutta la Compagnia; la madre rimase inflessibile. Il capocomico e il Belloni lo impiegarono con la compagnia condotta dal caratterista Francesco Pieri; e là il disgraziato giovinetto fu obbligato a suggerire, copiare originali e parti, non meno che a far parti adattate alla sua età. Benché da tanti obblighi non ritraesse che un piccolo stipendio, pure non solo provvedeva alla propria sussistenza, ma siccome era studiosissimo, toglievasi spesso il pane dalla bocca, per comprare dei libri. Nelle ore in cui poteva esser libero da' suoi doveri e queste non erano tali che nella notte), si occupava continuamente a leggere; ed essendo pieno d'ingegno naturale, e dotato di ferace memoria, seppe profondamente istruirsi, e in seguito diventare un buon autore teatrale, ed un ottimo artista. Sembra che il tempo e l'amor materno, non meno delle preghiere della sorella, gli ottenessero il perdono della severa Elisabetta dopo diciassette anni di esilio dalla famiglia: ed infatti lo ritroviamo nel 1820 nella società drammatica della madre e della sorella al posto di primo amoroso assoluto, dopo la scelta del primo attore Meraviglia, con la moglie Teresa, brava prima e seconda donna giovane» (Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca -Lumachi 1905, s.v).

L'episodio non trova altri riscontri, mentre risulta molto vicino a quello che provocò la morte di Giuseppina nel 1816 a causa del morso di un cane idrofobo sfuggito al controllo dell'attore Luigi Domeniconi, che compare nella narrazione di Rasi e di altri biografi a proposito della famiglia. È però, assai interessante rilevare che tale allontanamento si connetta con una formazione da autodidatta che, attraverso il lavoro di copista e la passione per la lettura, porta Luigi ad acquisire una buona conoscenza della letteratura e della drammatica del suo tempo, oltre che a conquistare una sicura padronanza delle regole della composizione scenica per il teatro professionistico del tempo.

È certo, comunque, che Luigi torna a recitare con la madre, rimasta vedova nel 1803, nella compagnia da lei codiretta a partire dal 1814, sostenendo l'affermazione della sorella, soprattutto grazie alla sua opera di autore e adattatore di copioni costruiti sul suo talento, fino all'ingresso delle due donne nella Compagnia Reale Sarda. Da questo momento Luigi conduce una carriera autonoma, prevalentemente come scritturato, ma con alcune esperienze di capocomicato.

## Interpretazioni/Stile

Pur avendo esordito con il ruolo di Amatoro nella compagnia di famiglia e nelle formazioni da lui guidate, per tutta la sua carriera Luigi Marchionni fu quasi sempre attore comprimario, ma professionista attento alla riuscita dello spettacolo nel suo complesso, grazie alla sua adattabilità e alla profonda conoscenza delle leggi del teatro.

Presentandone complessivamente il profilo artistico, Antonio Colomberti scrive di lui: «*generico* sempre *primario*, nessun carattere, fosse comico, drammatico o tragico, gli riusciva difficile; egli era al tempo stesso bravo *padre* e *tiranno*, ed egualmente riusciva nei mezzi caratteri, nelle parti dignitose e d'aspetto. I napoletani giunsero a chiamarlo il Garrick redivivo» (Antonio Colomberti, *Dizionario Biografico*, Roma, Bulzoni, 2009, Vol. II, p. 382). Il richiamo al celebre attore britannico va letto come esaltazione di una capacità di metamorfosi all'interno di una vasta gamma di parti, che spaziavano dal genere tragico a quello sentimentale e romanzesco, travalicando i semplici confini del ruolo.

Nel 1840, dedicandogli una biografia, «La Moda – Appendice al Poliorama Pittorresco» (n.6, 20 luglio 1840) riconosce che «è difficile veder due volte il Marchionni con la stessa sembianza: diverso sempre da sé sotto le diverse forme che veste sulle scene, ei non somiglia a sé stesso che in una sola cosa, cioè in esser sempre eccellente».

Non a caso nel 1854, l'articolaista Raffaele Colucci sulla «Gazzetta musicale di Napoli», ripercorrendone la carriera, individua la sua cifra recitativa principale nel «grottesco», in quanto mescolanza di registri diversi, e sottolinea come la categoria di parti a lui più congeniali fosse costituita dai «personaggi tenebrosi, dalla profonda e investigatrice mente del poeta evocati dalle andate età, [...] aveva deciso di dedicarsi esclusivamente a quelli, facendoli rivivere sulla scena con tutta l'illusione dell'arte sua. Dedicatosi a rendere quelle grottesche figure Marchionni riuscì perfetto; né fu mica inferiore agli originali che si aveva prescelti.

Allora venne la sua epoca fortunata, il tempo di voga per lui: epoca che è durata per un pezzo, e forse quanto niun altro attore speciale si può impromettere pel tratto avvenire» (Raffaele Colucci, *Schizzi artistici. Luigi Marchionni*, «Gazzetta musicale di Napoli», n. 30, 22 luglio 1854). Luigi Marchionni è quindi l'interprete ideale per i cattivi dei *mélodrame*, ma anche per figure inquietanti e passionali di una intera stagione di drammi storici, con una particolare predilezione per i traditori e gli assassini. In effetti, l'epigrafe scelta per riassumerne i tratti artistici è una battuta di Don Cesare da *Ruy Blas* di Victor Hugo: «Hum! Visage de traître.../ Quand la bouche dit oui, le regard dit: peut-etre! » (*Ibidem*): l'espressione permette di collocare il gioco recitativo di Marchionni attore nell'alveo delle figure di traditori, che passati attraverso il filtro del *mélo*, arrivano al teatro romantico, trovando nel gioco scenico dell'attore, fatto di sguardi truci, gesti icastici e controcene calcolate, il motivo della fascinazione sul pubblico.

Nel 1835 «La Farfalla» commentandone le interpretazioni, conviene nel riconoscergli la capacità "proteiforme" di trasformazione, sia nell'aspetto visivo, con la cura del costume e dell'acconciatura, sia per la resa del carattere, benché rinvenga proprio nella gestualità caricata e nell'intonazione enfatica i suoi punti di debolezza: tali sono «un suo particolar gesto col pugno chiuso e l'indice disteso col quale descrive un semicerchio nell'aria, ed una certa monotonia nelle desinenze a guisa di continua interrogazione" (E. R., *Marchionni*, «La Farfalla», n. 6, 17 agosto 1835).

Ricostruendo il suo approccio alle parti negative, Regli gli riconosce una approfondita capacità di studio e di osservazione del reale: «Luigi Marchionni studiò l'uomo nei retori, nei filosofi, negli storici, nei romanzieri, ma più nel gran volume del mondo e delle affezioni sociali. Ad esso ei dovette la finezza del suo gusto e l'acume, con cui seppe sempre internarsi nel cuore dell'uomo fraudolento ed astuto, del melenso imbecille, del goffo millantatore, del gelido avaro, del ferenatore bugiardo, del malefico consigliere, del codardo che, insidiando, trema, del tranquillamente feroce che della vita e dell'onore altrui si fa trastullo, e di quanti, ad isbramare la pravità delle loro voglie, confondono i confini del vero e del falso, dell'onesto e del turpe. A questo gran libro e' dovette la inimitabile facoltà di vestire gli accennati caratteri, e di trasformarsi in loro stessi [...]» (Francesco Regli, *Dizionario biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860, 303).

È sulla base di tali considerazioni che già la critica coeva rinviene nella sua recitazione una valenza di realismo, che si evidenzia soprattutto nelle parti del repertorio post-romantico, impostato sulla commedia di ambientazione contemporanea, dove Marchionni assume parti di padre oppure di caratterista. È il caso de *Il Padre della debuttante*, pièce tradotta dal francese dallo stesso attore, che a Napoli nel 1839 «fece fanatismo. La parte del padre la rappresentava lo stesso Marchionni che ne fece una pregevole creazione», tanto da guadagnarsi il palcoscenico del San Carlo e gli apprezzamenti di Barbaja (Adamo Alberti, *Quarant'anni di storia del teatro de' Fiorentini in Napoli. Memorie*, Napoli, De Angelis e Figlio, 1878, vol. I., p. 79).

Anche nel repertorio di taglio borghese, l'attore si connota per la pittura di personaggi comprimari costruiti come tipi sociali con pochi tratti efficaci, al punto che «A lui basta il mostrarsi e dir due parole per precisare il carattere. Chi non ricorda l'avvocato Debouché nel *Ricco e povero*, il Giovanni nelle *Memorie del diavolo*, il conestabile nel *Kean*, l'Elia nella *Poltrona storica*?» («Gazzetta musicale di Napoli», n. 30, 22 luglio 1854). Come si è visto, a partire dagli anni Cinquanta, Marchionni dirada la sua attività di attore, comparendo saltuariamente in scena solo per incarnare figure a lui congeniali. Interessante è rilevare nel 1854 la sua vocazione performativa nella declamazione di Dante: nell'aprile di quell'anno, in occasione della sua beneficiata, Marchionni «(rappresentando il personaggio di Dante Alighieri quando rifugiatosi nel Friuli (*sic*) è fama che fra quei monti, e precisamente nella Grotta di Tolmino, ripetesse sovente a se stesso alcuni canti del suo divino poema) due canti: il terzo ove è descritta *La porta dell'Inferno* e il trentesimo terzo ove è ricordato *Il Conte Ugolino della Gherardesca*» («Gazzetta musicale di Napoli», n.15, 8 aprile 1854). L'articolo aggiunge che Marchionni ha riproposto «questo esperimento» diverse volte, pur con un successo modesto, dovuto a una declamazione poco adatta alla poesia dantesca, che richiede invece «tutte le forze fisiche non solo, ma intellettuali benanche» del quale il nostro artista parrebbe in difetto.

## Scritti/Opere

Nel 1860 Francesco Regli definisce il drammaturgo Marchionni «autore di drammi e di tragedie, che annunziano in lui la buona scuola e il non isterile ingegno, e che gloria aggiunsero al Teatro Drammatico» (Francesco Regli, *Dizionario biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 304).

La sua parabola di interprete è costantemente affiancata da quella di autore, traduttore e adattatore, capace di fornire rapidamente alle compagnie copioni già adatti alla messinscena, strutturati sulle esigenze degli organici italiani e tagliati per esaltare il talento delle prime parti.

Grazie alla sua conoscenza del francese, Marchionni si presenta sin dal secondo decennio del secolo come uno dei più fecondi traduttori, abile nell'attingere a fonti romanzesche e teatrali di importazione straniera, traendone libere traduzioni, spesso affiancate da nuove produzioni drammatiche di suo pugno che ampliano e sviluppano la tematica di partenza.

È questo il caso del suo gruppo di opere più celebri, quelle dedicate al personaggio romanzesco di Chiara di Rosemberg, certo l'eroina *mélo* più amata dal pubblico del primo Ottocento italiano, soprattutto grazie all'interpretazione fornite dalla sorella Carlotta Marchionni tra il 1815 e il 1822. Marchionni traduce liberamente il dramma del francese Philippe Jacques Laroche, detto Hubert, *Clara ou le malheur et la conscience*, da cui trae una fortunata versione, dapprima circolante in forma di copione con diversi titoli, e

poi data alle stampe con titoli altrettanto oscillanti: *Chiara di Rosemberg* oppure *Chiara di Rosemberg in Lituania*, o ancora *Chiara di Rosemberg riconosciuta innocente*.

Nelle *Notizie storico critiche* inserite nell'edizione del dramma nel 1818, si apprende che «l'artista comico Luigi Marchionni, giovane colto, dotato di buon senso e di fino gusto teatrale [...] invaghitosi del felice successo di questo dramma sulle parigine scene, ne fece una libera traduzione in tre atti, che poi ridusse in cinque con alcune variazioni [...]». (*Notizie storico-critiche sulla Chiara di Rosemberg. Storiche riguardanti l'autore e il traduttore* in M. Hubert, *Chiara di Rosemberg*, Padova, Nicolò Zanon, 1818, p. 59).

Si tratta quindi di un lavoro di interpolazione che trasforma il copione originale con interventi atti a renderlo adatto alla struttura della compagnia professionistica italiana, eliminando i ricchi apparati scenografici e gli interventi musicali dell'originale concepito in forma di *mélodrame*. Il recensore ne ricostruisce anche l'*iter* rappresentativo: «In Torino venne rappresentata per la prima volta dalla comica compagnia Goldoni, cui allora apparteneva il traduttore, quindi in Padova per due sere con affollatissimo concorso, e susseguentemente nelle varie città d'Italia da parecchie compagnie» (*Ibidem*).

Incoraggiato dal successo del dramma e dalla straordinaria presa emotiva del personaggio sul pubblico, anche grazie al successo guadagnatole dalla sorella Carlotta, ben presto imitata da molte altre prime attrici arrivate a conquistare gli applausi sotto le vesti di Chiara, già intorno al 1820 Marchionni predispone una nuova variante della fortunata vicenda che sceneggia il prologo di quanto il pubblico ha visto e applaudito. Si tratta di *Chiara di Rosemberg o l'eroina tra le figlie*, dramma originale, ben presto edito anche con i titoli *Chiara di Montalban in Francia ossia l'assassinio di Giulio Valmore*, oppure *Chiara di Rosemberg colpevole, il cui impianto* ben documenta l'abilità inventiva di Luigi e la sua profonda conoscenza dei meccanismi teatrali posti al servizio del talento dell'attrice protagonista: la vicenda rappresentata è l'antefatto del *plot* proposto nel modello francese, ma consente all'autore di ritagliare sulle misure della sorella un personaggio perfetto per incarnare il modello femminile patetico capace di far presa sul pubblico della Restaurazione.

La vicenda di Chiara è solo la punta estrema delle creazioni della sua intuizione drammatica, in grado di trasformare testi provenienti da altri generi in efficaci partiture per il teatro di prosa. In tale prospettiva, l'esempio più interessante è rappresentato dal dramma tragico *La vestale*, debuttata con enorme successo nel 1820 a Padova. Come già suggerisce il titolo, la materia è tratta dal coreodramma di Salvatore Viganò del 1818, a sua volta ricalcato sulla vicenda omonima dell'opera di Spontini del 1817. L'operazione di Marchionni è degna di interesse, in quanto esempio di un genere "meticcio", che trasferisce al teatro drammatico una drammaturgia pensata per altro genere, costruendo un copione efficace a esclusivo favore dell'allestimento scenico: ne risulta una forma di pantomima dialogata, implicante una modalità recitativa basata soprattutto sui codici visivi, come attesta la quantità delle notazioni didascaliche, che prescrivono gesti, pose, attitudini, sequenze mimiche e azioni mute cui è affidato lo svolgimento della vicenda amorosa dei protagonisti, peraltro arricchita dall'ambientazione storica e da numerose scene corali, culminanti in efficaci quadri scenici. La passione amorosa ha una resa soprattutto visiva ed esteriore, mentre modestissima è la qualità del dettato verbale, pur declinato in una scrittura in versi che, approdata alla stampa, fa dichiarare persino all'editore nella postfazione: «Lo stile e la verseggiatura di questo dramma?... oh, vi sarebbe molto che dire... ma *ignoscite*, Muse!» (Luigi Marchionni, *La vestale*, Venezia, Gnudi, 1820, p.69.)

Eppure, il testo risulta tra i più rappresentati e applauditi (si veda la statistica dei repertori milanesi del 1815-1830 in Paolo Bosisio – Alberto Bentoglio – Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010, p.558), ed arriva alla stampa proprio perché «Il suo lavoro è stato sempre, e dappertutto accolto dal pubblico con pienezza di favori e di applausi; in conseguenza noi stimiamo opportuno d'inserirlo nella nostra Biblioteca il cui scopo principale è d'offrire alla lettura [...] i migliori pezzi inediti che già piacquero sulle scene» (Luigi Marchionni, *La vestale*, cit., p. 68). La fortuna del dramma, applaudito al suo apparire anche da noti intellettuali, quali Monti, Pellico, Gioia e Romagnosi è legata anche alla sua presentazione con il titolo esteso *La vestale al campo scellerato*, la cui connotazione spettacolosa era stata promossa da Marchionni stesso per ragioni di attrattiva commerciale. D'altronde, secondo la prassi dell'epoca, molte sue *pièces* originali o tradotte compaiono nei repertori con titolazioni diverse, adottate per attirare il pubblico con una fittizia varietà: così, *L'orfanello della Svizzera* diviene spesso *L'orfanello di Ginevra* oppure è presentata anche solo con il sottotitolo *L'ombra di un vivo*, mentre *Il sarto e i tabarri* diventa talvolta *La giornata del mio matrimonio*.

Negli anni Cinquanta tale abitudine è ancora in voga e lo stesso Marchionni ne resta vittima durante una trasferta nella sua Venezia nell'estate 1854, così riassunta dall'articolaista Raffaele Colucci: «Saranno un quindici giorni, Marchionni passava pel teatro della Fenice, quando sente da quelle volte sotterranee scoppiare applausi mai più uditi. La curiosità lo spinge a gettar gli occhi sul manifesto e che vi legge annunciato? Nientemeno che il suo *Rembrandt*, dramma nuovissimo per quelle scene. Egli che tutto ignorava dié nelle furie: ma il magico rimbombo di un altro applauso lo calmò alquanto. L'indomani conobbe il fatto come era andato. Quell'impresario era stato indotto a porlo sulle sue scene [...] più che da ogni altra cosa dall'affascinante titolo della prima parte che non aveva ommesso di far riprodurre sul cartello con i più grossi caratteri: *La notte dei morti*» (Raffaele Colucci, *Schizzi artistici. Luigi Marchionni*, «Gazzetta musicale di Napoli», n. 30, 22 luglio 1854).

Nel corso degli anni le traduzioni- adattamenti si estendono alle commedie brillanti del teatro commerciale, con particolare riferimento alla produzione di Scribe, di cui diventa uno dei traduttori più efficaci, con

versioni spesso premiate dalla pubblicazione a stampa (per le quali si veda l'elenco dei testi nella sezione Fonti del presente database.). Nel 1828, recensendo la sua versione del *Matrimonio di ragione*, presentato a Milano dalla Compagnia Zocchi, il periodico «I Teatri» offre una lucida sintesi della sua attività di scrittore a ridosso della scena: «L'artista comico Luigi Marchionni ne fu il traduttore. Non possiamo a meno di osservare che, se questo individuo dà alla scena italiana componimenti suoi proprii, è ben raro che in essi si trovi mancante l'effetto scenico, né egli mai si prende un gran fastidio sulla verità dei mezzi che servono ad ottenere questo scopo. Non bisogna fargliene un carico più di quanto se ne faccia qui agli altri autori che non sono, credo, più scrupolosi di lui. Ma ha molta saggezza e buon gusto nella scelta delle commedie che imprende a tradurre e lo ha anche recentemente mostrato nel produrre a ciò tra le opere di Scribe *Le mariage de raison* e non *Le mariage d'argent* che ottenne immensi plausi nella capitale della Francia». («I Teatri» tomo II, parte II, fascicolo 36, 24 dicembre 1828 p. 625).

È il perfetto profilo di un autore mestierante del tempo, che lavora con rapidità e l'occhio attento al botteghino, a cui va tuttavia riconosciuta una grande sapienza artigianale nella costruzione degli intrighi sulla scena, unita all'attenzione e al rispetto per le abitudini e l'orizzonte d'attesa del pubblico italiano, come indurrebbe a pensare l'osservazione sulla scelta della pièce di Scribe proposta a vantaggio della platea milanese.

Il teatro romantico non può rimanere escluso dalle scelte del Marchionni traduttore degli anni Trenta: alla sua penna è legata una traduzione di *Maria Tudor* di Victor Hugo che circola nei cartelloni delle compagnie, mentre anch'egli partecipa al recupero del teatro di Shakespeare nel repertorio europeo che si realizza a partire dalla Restaurazione. Sulla scorta delle tendenze della scena transalpina, Shakespeare entra nei cartelloni drammatici italiani attraverso la mediazione delle traduzioni francesi: nel caso di Marchionni il suo modello è la versione di Victor Ducange de *Il mercante di Venezia*, che diviene per il nostro *Hassan o l'arabo del secolo XVI*, (Napoli, Gutemberg, 1836), con una opportuna modifica della nazionalità del protagonista a favore di una più facile autorizzazione della censura che infatti permette la rappresentazione del testo, in cui l'attore interpretava inimitabilmente la parte dell'ebreo Shylock.

La sua instancabile attività di autore-adattatore continua fino a pochi anni prima della morte, tanto che, presentando nel 1859 il suo dramma in versi *Olindo e Sofronia*, «L'Arpa» commenta: «eccovi un artista che minaccia di fare la fine de' motori de' *cabriolets*, cioè di morire sotto la fatica... Ottimo artista e valente scrittore... Evviva. Lunga vita ed un parto – d'ingegno – al mese» (*Fiorentini*, in «L'Arpa», vol. VII, n. 2, 30 agosto 1859).

Progettazione tecnica a cura di

