

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Una rilettura di Sofocle tra Giovanni Battista Niccolini e Tommaso Salvini: *Edipo nel bosco delle Eumenidi*

Giacomo Pedini

Quando Tommaso Salvini, con la visione lineare e in parte manichea di chi si accinge a rimontare la propria biografia, opera a metà degli anni Novanta dell'Ottocento la ricostruzione a posteriori della sua formazione letteraria e drammatica, caratterizzata principalmente da elementi della cultura classicista, censura senza appello e con particolare veemenza tali sue passioni giovanili:

La lettura continua dei libri classici, dove primeggiano le maschie e nobili figure di Agamennone, d'Ettore, d'Achille, di Teseo, d'Edipo fra i greci [...] mi spinsero incoscientemente ed inavvertitamente ad un atteggiamento tronfio, ad un porgere ampolloso ed accademico. Inoltre, la bramosia di sviscerare i concetti degli autori e renderli, più che mi fosse possibile, chiari e lucidi all'intelligenza dello spettatore, mi portava ad esagerare le modulazioni della voce [...].¹

La netta stroncatura che, nella sede di un bilancio senile, il grande attore riserva alla sua iniziale predilezione per il mondo degli eroi della tragedia antica sembra corrispondere, a prima vista, al clima culturale del teatro ottocentesco italiano. Nel corso del secolo difatti la tragedia “classica” – da intendersi nelle forme e nei modi dei testi di Vittorio Alfieri – aveva goduto di una decrescente fortuna, soprattutto al passaggio dalla generazione degli interpreti dei primi decenni (Morrocchesi, Belli Blanes, Lombardi) a quella degli attori attivi a partire dalla metà dell'Ottocento (Majeroni, Ristori, Rossi, Salvini)². Tuttavia le considerazioni citate di Tommaso Salvini restano il frutto di una visione tardiva e superficiale, forte perlopiù di un percorso biografico e artistico caratterizzato da una carriera trionfale ottenuta per merito di una drammaturgia più vicina alla moderna sensibilità “romantica”. Sarebbe stato *Otello* shakespeariano, dal 1856 in avanti, a rendere Tommaso famoso tanto al di qua quanto al di là dell'Atlantico³. Ma la gloria teatrale di Salvini non nacque, come ben sappiamo, dalla rielaborazione delle tragedie del poeta inglese. Fu un *Oreste* alfieriano a decretarla,

¹TOMMASO SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 119-120.

² In generale cfr. MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, “Rapida... semplice... tetra e feroce”. *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

³ Debuttato nella primavera del 1856 in terra veneta (cfr. *Teatri e spettacoli. Venezia*, in «La Fama del 1856», XV, 40, 19 maggio 1856, p. 139) *Otello* avrebbe reso famoso Tommaso Salvini in Europa alla fine dell'estate del 1857, dopo una serie di acclamate repliche parigine (cfr. F. D'ASTE, *Teatri stranieri. Parigi*, in «La Fama del 1857», XVI, 76, 21 settembre 1857, pp. 303-304). Nei decenni successivi l'interpretazione shakespeariana sarebbe divenuta famosa in tutto il mondo.

impersonato nella primavera del 1847 in qualità di primo amoroso della compagnia di Domeniconi.⁴ Il personaggio fu uno dei primi cavalli di battaglia dell'attore, in grado di resistere all'interno del suo repertorio per decenni, sopravvivendo pure alle prime rappresentazioni di opere shakespeariane.⁵

Non meraviglia dunque che, accanto alla denuncia dell'«atteggiamento tronfio» ispirato da certi eroi antichi, in quella stessa raccolta memoriale Tommaso indichi, tra le sue letture di gioventù, questi autori: «Omero, Ossian, Dante, Tasso, Ariosto, Petrarca, come sovrani della Poesia [...], Metastasio, Alfieri, Goldoni, Nota, Kotzebue, Avelloni», Milton, Goethe, Schiller, Byron, Corneille, Racine e Molière, e infine, «per la *bonne-bouche* [...], Ugo Foscolo, Leopardi, Manzoni, Monti e Niccolini»⁶. La presenza conclusiva, oltre al nome di Vincenzo Monti, è piuttosto significativa. Chi, se non il “repubblicano” Niccolini, fu un poeta e un autore vissuto a cavallo tra la cultura del Classicismo e quella del Romanticismo, sempre però ricondotte a una dominante passione politica e “risorgimentale”?⁷ Chi, se non Tommaso Salvini, fu l'attore giunto alla fama attraverso un *Oreste* e consacrato a livello internazionale da un *Otello*, dopo aver difeso la Repubblica Romana nella primavera del 1849?⁸

In poche parole, provando a guardare con gli occhi di Salvini, nell'opera di Niccolini potevano convergere le due “estetiche” frequentate dall'attore nella giovinezza e nella maturità. Inoltre, per i risorgimentali di credo repubblicano o anticlericale nati negli anni Venti dell'Ottocento, il poeta fiorentino incarnava pur sempre un ideale etico e politico.⁹ Infine – se non innanzitutto – negli anni dell'adolescenza di Salvini lo scrittore era uno dei più noti e apprezzati tragediografi italiani, nonché docente stimato presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze dove, fino al 1838, aveva avuto come collega l'attore “alfieriano” per eccellenza, Antonio Morrocchesi. Non bisogna infatti dimenticare che Niccolini non esercitò la sua attività drammaturgica in un “sacerdotale” isolamento

⁴ La tragedia, stando alle memorie di Salvini, debuttò al Teatro Valle nella primavera del 1847 (TOMMASO SALVINI, *op. cit.*, pp. 79-84), registrando uno strepitoso successo. La notizia non gode di ulteriori riscontri documentari, ma è plausibilmente vera, visto che sappiamo dei fasti primaverili della Compagnia Domeniconi al Valle (cfr. *Teatri, spettacoli e concerti. Roma*, in «La Fama del 1847», VII, 53, 5 luglio 1847, p. 211) e dato che siamo a conoscenza dei diritti contrattuali di Salvini nei confronti dell'*Oreste*; cfr. *Contratto di scrittura teatrale tra Tommaso Salvini e la Drammatica Compagnia di Luigi Domeniconi*, Milano, 7 maggio 1846, in Museo Biblioteca dell'Attore (MBA), *Fondo Salvini Tommaso (FTS)*, 710/674.

⁵ Per la precisione Tommaso Salvini continuò a vestire i panni di Oreste fino al 1865, quando, in occasione di una recita straordinaria con il collega Achille Majeroni, decise di interpretare Pilade (cfr. *Teatri e spettacoli. Napoli*, in «La Fama del 1865», XXIII, 17, 25 aprile 1865, p. 66). Avrebbe continuato a recitare nella parte di Pilade fino a tarda età, addirittura fino al 1903, accanto al figlio Gustavo e in occasione del centenario della scomparsa di Alfieri (*La rappresentazione dell'«Oreste»*, in «La Stampa», 12 ottobre 1903).

⁶ TOMMASO SALVINI, *op. cit.*, p. 103.

⁷ In generale sul rapporto tra la fama “politica” ottocentesca e l'opera poetica di Niccolini si rimanda allo storico giudizio, severo, di Francesco De Sanctis (cfr. *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, in *Opere di Francesco De Sanctis*, a cura di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1951, vol. XII, pp. 185-211).

⁸ Per approfondimenti intorno all'attività politica di Tommaso Salvini cfr. EUGENIO BUONACCORSI, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 15-47.

⁹ Cfr. più sopra la nota 7.

tra le carte. Fu al contrario in relazione continua con molti attori – in genere protagonisti delle sue tragedie –, mostrandosi disponibile a correggere i propri testi alla luce delle considerazioni provenienti dai suoi corrispondenti “di mestiere”: da Paolo Belli Blanes all'amica “Lenina”, al secolo Maddalena Pelzet – già allieva di Morrocchesi – e da Carolina Internari¹⁰. Va ricordata inoltre la proficua collaborazione, per quanto non priva di difficoltà e diffidenze, con Luigi Domeniconi – il quale, d'altro canto, aveva a più riprese fatto compagnia con la Pelzet e l'Internari. Il poeta, tra svariate difficoltà a causa della censura, compose per il capocomico il *Giovanni da Procida* nel 1831 e il *Ludovico Sforza* due anni dopo, sebbene questa seconda tragedia, ostacolata senza tregua nel Granducato, poté essere rappresentata soltanto il 7 ottobre del 1847.¹¹

Proprio in occasione del debutto teatrale del *Ludovico Sforza* al Teatro Cocomero di Firenze fra gli scritturati della Compagnia Domeniconi, incaricata della recita, c'era, in qualità di promettente primo amoroso, Tommaso Salvini, reduce dal recente successo romano del suo *Oreste*¹². A volere credere, per affidarsi un istante all'evocazione in parte agiografica propria dell'aneddoto, a ciò che narra il nipote Celso via Jarro, per il giovane Tommaso lo *Sforza* coincise con un primo inappellabile riconoscimento “in società” del suo valore di interprete:

Giovan Battista Niccolini è salito sul palcoscenico del «Cocomero» durante una prova [...]; ha fatto osservazioni un po' a tutti gli attori, ma voltosi a lui, prendendolo confidenzialmente sotto il braccio, ha esclamato: – «A lei non dico nulla. Ma se l'attore avesse a dire qualche cosa all'autore?»¹³

Nel giro di qualche mese il clima politico tumultuoso avrebbe condotto il ventenne Salvini dal teatro al “campo di battaglia”: animato, sull'esempio del suo maestro Gustavo Modena, da passioni repubblicane, nel 1849 partecipò in prima persona alla vita e soprattutto alla difesa della Repubblica Romana. Essendo legato all'area politica dei mazziniani, con la sconfitta degli insorti, il ritorno di Pio IX e la repressione franco-asburgica, l'attore fu costretto a un periodo da fuggiasco. Subì anche

¹⁰ Le lettere di Niccolini ad attori ottocenteschi sono edite in *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, a cura di Atto Vannucci, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1866. Per un approfondimento sui legami stretti tra il poeta fiorentino e la vita di palcoscenico cfr. SIRO FERRONE, *Il poeta del dubbio e l'attrice alfieriana. Sul teatro di G. B. Niccolini*, in *Studi su Giovanni Battista Niccolini*. Atti del Convegno (S. Giuliano Terme, 16-18 settembre 1982), Pisa, Giardini Editori, 1985, pp. 89-101.

¹¹ Cfr. *Una parola su Lodovico Sforza detto il Moro rappresentato al Cocomero*, in «La Rivista di Firenze», III, 36, 9 ottobre 1847, p. 144. In generale, rispetto alle due tragedie, cfr. anche *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, cit., vol. II, pp. 125 e ss.

¹² A proposito di *Oreste* cfr. più sopra la nota 4. Nel corso di quel passaggio per Firenze gli attori di Domeniconi non si erano limitati a recitare il *Ludovico Sforza*, ma, una settimana prima, avevano portato in scena il *Giovanni da Procida* (ROMOLO SUBBI, *Cronaca dei teatri di Firenze. Una parola sulla «Pergola» e molte parole sul «Cocomero»*, in «La Rivista di Firenze», III, 34, 28 settembre 1847, p. 153).

¹³ Cfr. CELSO SALVINI, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Bologna, Cappelli, 1955, p. 85.

la prigionia.¹⁴

Passato il biennio rivoluzionario, negli anni del restaurato e provvisorio ordine preunitario, Tommaso Salvini avrebbe abbandonato lo stile “classico”, dando vita al recupero shakespeariano – in contemporanea con il suo rivale Ernesto Rossi e con l'ammirata collega Adelaide Ristori. Allontanandosi lentamente dall'amato repertorio “classicista”, con la fortunata scelta di *Otello*, inscenato a partire dal 1856 assieme alla Compagnia di Cesare Dondini, Tommaso sarebbe divenuto uno dei più rinomati interpreti europei.¹⁵ In questo periodo di personali mutamenti, in vista dell'anno comico 1857, l'indiscusso e potente primo attore della formazione di Dondini¹⁶, oltre a ripresentarsi al pubblico italiano nei panni “greci” di Oreste – impersonato eccezionalmente pure al Teatro Olimpico di Vicenza il 2 luglio¹⁷ – in quelli “orientali” di Orosmane della *Zaira* voltairiana, o in quelli “romantici” del suo *Otello*, accettò di dare vita a un curioso personaggio, ancora “greco” e dunque “classico”, nato dalla penna del venerato Giovan Battista Niccolini. Avrebbe portato in scena, in un lungo *tour*, l'*Edipo*¹⁸, tragedia d'argomento “antico” scritta dal poeta trent'anni prima. L'opera è, sostanzialmente, una moderna rilettura dell'*Edipo a Colono* sofocleo, virata decisamente, seguendo suggestioni alfieriane, verso la polemica antitirannica¹⁹. La vicenda della stirpe di Laio diventa una perfetta allegoria del potere regale, inteso come imposizione arbitraria e violenta priva di qualsivoglia legittimità cittadina e “democratica”. Steso probabilmente nel 1823, il testo fu rappresentato da Paolo Belli Blanes e Carolina Internari, la sera del 17 marzo, al Teatro della Pergola di Firenze. Lo spettacolo ottenne un invidiabile successo in terra toscana, stimolando l'interesse del circolo culturale ruotante attorno a Vieusseux e alla sua «Antologia» (cui collaborava lo stesso Niccolini)²⁰. La rivista – di parte anche se non priva di atteggiamenti critici, specie nei confronti della gestione delle comparse e della pronuncia italiana di molti attori – parlò enfaticamente di «un avvenimento nazionale in Firenze» e individuò in quell'*Edipo nel bosco delle*

¹⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 88-99 e EUGENIO BUONACCORSI, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, in *Tommaso Salvini*, cit., p. 15 e ss.

¹⁵ A proposito del debutto di *Otello* cfr. più sopra la nota 3.

¹⁶ Tommaso Salvini godeva di tutti i privilegi contrattuali concessi a un primo attore. Poteva scegliere le parti da assumere ed imporre alcuni testi alla compagnia (cfr. *Contratto di scrittura teatrale tra Tommaso Salvini e Cesare Dondini*, Roma, 9 giugno 1855, in MBA, *FST*, 713/677).

¹⁷ Cfr. GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972, pp. 30 e ss.

¹⁸ Stando alle memorie dell'attore fu Niccolini in persona a proporre a Salvini di interpretare il suo *Edipo* (cfr. TOMMASO SALVINI, *op. cit.*, p. 135).

¹⁹ In generale cfr. PAOLO BOSISIO, *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana*, in «Studi di letteratura francese», XV, 226, 1989, *Edipo in Francia*, pp. 99-113 e ANDREA RODIGHIERO, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Verona, Fiorini, 2007, pp. 39-44.

²⁰ Cfr. «*Edippo nel bosco delle Eumenidi*». *Tragedia del sig. Gio. Batista Niccolini recitata per la prima volta al teatro della Pergola la sera del 17 marzo 1823*, in «Antologia», III, fasc. XVII, marzo 1823, pp. 186-192. A seguito del resoconto della serata lo stesso numero della rivista pubblicò (alle pp. 192-199) la scena prima e la scena ottava del secondo atto della tragedia.

*Eumenidi*²¹ «un annunzio delle speranze [...] per veder risalita [...] a maggiore altezza la dignità del teatro».²² Tuttavia il destino del testo in sé e per sé fu meno felice. Sebbene il recensore dell'«Antologia» disse che «l'autore promette di» dare la tragedia «in breve stampata»²³, l'*Edipo nel bosco delle Eumenidi* uscì soltanto nel 1825, anonimo, e con luogo di stampa Bastia²⁴. In realtà l'opera era stata affidata personalmente da Niccolini all'amico Stefano Viale, con preghiera di curarne la pubblicazione e la diffusione²⁵. L'edizione giunta in ritardo e, ufficialmente, in terra corsa, dà però la misura dell'effetto “politico” inatteso che quest'*Edipo* dovette suscitare sugli spettatori della Pergola. Tra l'altro, scorrendo un superstite manoscritto idiografo niccoliniano, servito all'inizio del 1823 a ottenere l'approvazione della censura teatrale del Granducato, non risultano particolari correzioni o modifiche. Per rilasciare il nullaosta alla rappresentazione di Blanes i censori toscani non richiesero particolari mutamenti di testo. In altri termini, la tragedia andò probabilmente in scena così come il poeta l'aveva concepita e, in buona misura, come sarebbe tempo dopo apparsa a stampa. Fu semmai lo spettacolo a generare dei timori improvvisi nell'amministrazione, tendenzialmente liberale, di Ferdinando III.²⁶

Considerate dunque le circostanze d'esordio, teatrale ed editoriale, dell'*Edipo* niccoliniano, è facile credere come, in un'Italia ancora sottoposta alla reazione post-quarantotto, la scelta operata da un noto repubblicano quale Salvini, di affiancare all'*Oreste* alfieriano una drammaturgia dal forte sapore anti-tirannico e indirettamente risorgimentale, possa essersi originata da una determinata volontà politica. Tra l'altro il copione dello spettacolo salviniano, oggi conservato con annessi visti censori²⁷, servì anzitutto per una messinscena a Trieste nel maggio del 1857, ovvero nel cuore dell'Impero asburgico, e successivamente per delle repliche da darsi nel Regno Lombardo-Veneto, in particolare a Venezia e a Milano. In poche parole, l'*Edipo* impersonato da Tommaso Salvini fu visto *in primis* dai sudditi italiani di Francesco Giuseppe²⁸.

Leggendo tale copione rimastoci, capace di testimoniare parzialmente la storia di questa interpretazione salviniana, risulta come la tragedia venne ampiamente ritoccata ben prima di

²¹ Originariamente la tragedia era intitolata *Edipo nel bosco delle Eumenidi*. Ma dal 1844, ovvero dall'edizione delle *Opere* di Niccolini, mutò il titolo in *Edipo* (cfr. più oltre la nota 29).

²² [GIOVAN BATTISTA NICCOLINI], «*Edipo nel bosco delle Eumenidi*», cit., pp. 186-187.

²³ *Ibidem*, p. 188.

²⁴ [GIOVAN BATTISTA NICCOLINI], *Edipo nel bosco dell'Eumenidi, tragedia*, Bastia, nella Stamperia Fabiani, Stefano Batini, stampatore del re, 1825. Sulle resistenze della censura del Granducato nei confronti di questa tragedia cfr. CARLO DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964, p. 69.

²⁵ Cfr. *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, cit., vol. I, pp. 175-177.

²⁶ Riguardo alle poche indicazioni censorie, accompagnate dal visto di approvazione in data 18 gennaio 1823, cfr. [GIOVAN BATTISTA NICCOLINI], *Edipo nel Bosco delle Eumenidi / Copia con varianti di mano dell'Autore*, s. l., s. d. [18 gennaio 1823], in Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), *Fondo Niccolini*, VIII, cc. 90-144.

²⁷ Cfr. copione di *Edipo / Tragedia di / G. B. Niccolini*, s.l., s.d. [10 maggio 1857-28 novembre 1861?], in MBA, *FST*, Copioni, 39, G. B. Niccolini, *Edipo* (d'ora in avanti *ES1857*).

²⁸ Le recite triestine, veneziane e milanesi furono preventivamente permesse dagli uffici censori locali, previa correzione ed espunzione dei versi o delle battute segnalate. Per i visti cfr. *ibidem*, c. 2v e 27v.

arrivare alle mani dei censori. Infatti il manoscritto, che deriva perlopiù dall'edizione integrale delle opere di Niccolini del 1844,²⁹ presenta una serie di lacune o passi preventivamente cassati – a differenza di tutte le edizioni e degli autografi del poeta –, di per sé non sempre caratterizzati da affermazioni e considerazioni politiche degne dell'interesse di un censore di metà Ottocento. In un copione steso con cura e ordine, rispettoso dell'andamento degli endecasillabi tragici e della loro eventuale ripartizione in emistichi, i versi stranamente mancanti non rispondono tanto ad affermazioni anti-tiranniche o, più in generale, anti-monarchiche (spesso tranquillamente trascritte). Al contrario le lacune servono a sacrificare i personaggi secondari, dei quali o non sono state riportate intere battute o sono state omesse addirittura delle scene. Le figure di Polinice e di Teseo sono quelle maggiormente colpite. Ma tale scelta implica dei mutamenti notevoli alla struttura drammaturgica della tragedia. L'*Edipo* “coloneo” di Niccolini, passando dal misterico e placido clima di espiazione della colpa fatale proprio della tragedia di Sofocle a un cupo e spietato *j'accuse* verso l'arroganza del potere e della tirannia, prevede, accanto al protagonista, folgorato per le sue colpe regali, la presenza rilevante, speculare e “identica”, del tracotante figlio Polinice, occupato solo a inseguire violentemente il favore paterno per vincere la guerra contro il fratello Eteocle. Edipo e Polinice, pur nella loro diversità, sono due esecrande e analoghe tipologie di tiranni “assoluti”. Altrettanto importante è il personaggio di Teseo. Il re ateniese ha difatti il compito di rappresentare un contraltare monarchico positivo, in quanto sovrano giusto sostenuto dai cittadini della πόλις democratica per eccellenza, di Atene, dove «sullo stesso re la legge impera»³⁰. In una drammaturgia priva di un piano narrativo articolato e complesso (la vicenda raccontata si limita all'arrivo di Edipo a Colono e alla sua morte), le lacune registrate dal copione generano una riduzione notevole dei significati, perlopiù derivanti dal rapporto di identità e contrasto tra i quattro personaggi regali: Edipo, Polinice, Teseo e, successivamente, Creonte. È plausibile pensare che tali rielaborazioni drammaturgiche siano nate dal desiderio di favorire il primo attore rispetto ai suoi comprimari. Insomma, nello spettacolo inscenato dalla Compagnia Dondini, doveva spiccare la distanza e la differenza tra il protagonista, Edipo, interpretato da Salvini e le figure secondarie, Polinice e Teseo, impersonate da Giovanni Aliprandi e Lorenzo Piccinini³¹.

A questi interventi, avvenuti in seno alla formazione di Cesare Dondini, andrebbero poi assommate

²⁹ Cfr. *ES1857* con GIOVAN BATTISTA NICCOLINI, *Edipo*, in ID., *Opere. Edizione ordinata e rivista dall'Autore*, Firenze, Le Monnier, 1844, vol. I, pp. 113-179. In questa sede non vi è modo e spazio sufficiente per approfondire tale questione filologica. Mi limito ad avvertire che è stata effettuata una puntuale collazione di tutte le stampe rivenute dell'*Edipo* (che presentano variazioni marginali), e dei materiali autografi o idiografi conservati dalla BML, con il copione posseduto da Tommaso Salvini oggi depositato presso MBA.

³⁰ Cfr. *ES1857*, c. 5v, ma anche GIOVAN BATTISTA NICCOLINI, *Edipo*, in ID., *Opere*, cit., vol. I, p. 126. Riguardo al mito di Atene nella cultura democratica post-giacobina cfr. LUCIANO CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 11-19.

³¹ Naturalmente, a metà degli anni Cinquanta, dopo i fasti parigini di *Otello*, Salvini si stava ormai avviando a praticare i modi e le forme teatrali, indi drammaturgiche, di un tipico “grande attore” italiano ottocentesco.

le correzioni imposte di città in città dagli uffici di censura, puntualmente registrate nel copione salviniano a matita rossa o a penna. Si tratta di versi cassati, di parole sostituite e di postille segnalate sui margini laterali dei fogli. Tanto a Trieste quanto a Venezia le modifiche volute dai censori locali furono poche – anche se rilevanti –, in entrambi i casi testimoniate da alcune sostituzioni od omissioni in «lapis rosso»³². Naturalmente dovevano essere cancellate le affermazioni anti-monarchiche troppo smaccate, come la battuta, già riportata, «Qui sullo stesso re la legge impera»³³, oppure definizioni sgradite, per le implicazioni patriottiche indirette, come «libera Atene»³⁴. Ma gli spettatori triestini e quelli veneziani ebbero modo di sentire ancora chiamare il reggente Creonte «nunzio infame»³⁵, come voluto da Niccolini. Altrove non sarebbe stato possibile. In questi due casi l'ispirazione anti-monarchica della tragedia fu al massimo “smussata” dai censori. Semmai era stata la rielaborazione drammaturgica iniziale a mutare certi caratteri del testo. Comunque sia, la nuova struttura, che, come anticipato, riduceva ampiamente il ruolo e la presenza di Polinice e di Teseo, non impedì il buon esito della messinscena, applaudita dall'opinione pubblica triestina e da quella lagunare. Tanto a Salvini, quanto ad Aliprandi e Piccinini spettarono gli elogi dei giornali (non solo su testate locali).³⁶

Ma a Milano, in una piazza decisamente più moderna ed esigente, l'*Edipo* cadde. Tommaso Salvini non aveva più recitato nella capitale del Regno Lombardo dal 1855. Fu atteso con ansia al Teatro Carcano, dove risiedette dal 3 al 30 ottobre 1857.³⁷ Nel frattempo, l'attore aveva anche registrato il suo primo successo “internazionale” a Parigi, dove aveva trionfato con *Otello* tra la fine di agosto e il mese di settembre. Insomma Milano aspettò l'interprete con curiosità, per vederne, oltre ai già apprezzati Oreste e Orosmane, *in primis* l'*Otello* e in seguito l'*Edipo*.³⁸

La tragedia shakespeariana debuttò, con un'unica replica, il 19 ottobre. Venne scelta da Salvini per la sua beneficiata. Significava correre un rischio: è vero che proprio in quella città il poeta inglese stava iniziando a godere di una prima fortuna teatrale dopo un lungo oblio, ma *Otello* era ancora conosciuto più come melodramma rossiniano che come tragedia di Shakespeare. Il pubblico, non numeroso, approvò il testo e, specie sui periodici, vi furono attestati di stima autorevoli. In particolare, si spese a favore dello spettacolo e del suo protagonista il giovane Antonio Ghislanzoni,

³² Cfr. *ES1857*, c. 2v e 27v.

³³ Cfr. più sopra la nota 30.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *ES1857*, c. 17r.

³⁶ Cfr. [VINCENZO] D[AL TORSO], *Teatri e spettacoli. Trieste*, in «La Fama del 1857», XVI, 43, 28 maggio 1857, p. 170 e *Varietà. Notizie teatrali*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 27 giugno 1857.

³⁷ Di qui in avanti le notizie relative a date e luoghi di messe in scena avvenute a Milano sono tratte dal CD-ROM allegato al volume di PAOLO BOSISIO, ALBERTO BENTOGGIO e MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010.

³⁸ Cfr. almeno F. D'ASTE, *Teatri stranieri. Parigi*, cit., pp. 303-304.

che aprì il numero del 21 ottobre dell'«Italia Musicale» con un lungo articolo a riguardo.³⁹

Archiviata con successo questa novità, Tommaso Salvini, riproposto intanto il suo *Oreste* per ben due sere (21 e 25 ottobre), aveva il consenso sufficiente per far debuttare anche l'*Edipo* niccoliniano, secondo la sua “personale” rielaborazione drammaturgica. La revisione sembrò adatta all'occasione, visto che gli spettatori del Carcano non avevano che occhi per il primo attore. Il 17 ottobre arrivò il *placet* della temuta Direzione di Polizia.⁴⁰ Purtroppo, nella selva delle correzioni a penna presenti sul copione, non siamo in grado di distinguere nettamente gli interventi dei censori di Milano. Possiamo però presumere che nella capitale lombarda anche espressioni come «nunzio infame» – cassata solo a penna e indi sopravvissuta a Trieste e Venezia – non si salvarono. È probabile che ogni accenno anti-monarchico fu definitivamente vietato. Comunque sia, tutto pareva pronto affinché la sera del 27 ottobre l'opera del poeta fiorentino esordisse nel migliore dei modi. Fu una vera *débâcle*, soprattutto per il testo. Molti giornali tacquero. Una rivista importante come «La Fama» di Pietro Cominazzi si limitò a registrare che l'*Edipo* al Carcano «non piacque».⁴¹ Ma il vero colpo fu inferto dai periodici di simpatie democratiche. Durissimo fu il giudizio di Ghislanzoni, che appena una settimana prima aveva “incensato” Salvini e la Compagnia Dondini per l'*Otello*. Il giornalista lamentò la difficoltà dell'individuazione del «nodo principale dell'azione», troppo nascosto da elementi poetici non necessari. Inoltre non apprezzò l'evoluzione del carattere di Polinice. Di lui ebbe a dire che «nella prima scena dell'atto primo assorbe il maggior interesse, nel secondo e nel terzo scompare», nel quarto atto ricompare ma in seguito «finisce non si sa come».⁴² Giudizio analogo, accentuato da alcune riserve nei confronti dell'interprete Aliprandi, era stato anche espresso sul periodico «La Stampa». Lì si era parlato pure di Teseo, commentando amaramente che Piccinini «rappresentò una sì inconcludente parte, che trascorse non rimarcato di mezzo all'azione».⁴³

Dal silenzio generale e dai duri, anche perché amichevoli, isolati pareri qui citati, viene da pensare che, per il pubblico di Milano, il quale stava riscoprendo Shakespeare e la complessità narrativa delle sue tragedie, l'*Edipo* giunse del tutto inopportuno. *Otello*, essendo una drammaturgia modificabile a favore dell'interpretazione “solista” del grande attore, stava ottenendo i primi consensi. *Edipo*, un testo di impianto ancora classico, fondato non sulla preminenza di un carattere o su una struttura narrativa forte, ma sulle relazioni e i conflitti statici tra i personaggi regali, non rispondeva più alle necessità dei “moderni” spettatori milanesi di metà ottocento. A maggior ragione rinunciando alla presenza significativa delle figure di Polinice e di Teseo. Nella capitale si

³⁹ A[NTONIO] GHISLANZONI, in «L'Italia Musicale», IX, 84, 21 ottobre 1857, pp. 333-334.

⁴⁰ Cfr. *ES1857*, c. 27v.

⁴¹ *Notizie. Milano*, in «La Fama del 1857», XVI, 89, 5 novembre 1857, p. 352.

⁴² A[NTONIO] G[HISLANZONI], *Teatri di Milano*, in «L'Italia Musicale», IX, 86, 28 ottobre 1857, p. 342.

⁴³ *Teatri. Milano*, in «La Stampa», I, 26, 4 novembre 1857, p. 105.

applaudirono l'*Oreste* e la *Zaira* perché erano testi da tempo apprezzati, ma non si riconobbero più elementi di novità in *Edipo*: il nuovo era ormai *Otello*. In novembre, passando in una piazza ugualmente importante come Torino – dove tra l'altro il 15 si dovevano tenere le consultazioni per l'elezione dei deputati alla Camera –, l'esito dell'*Edipo* fu ancora una volta disastroso. Piacquero *Oreste*, *Zaira* e, naturalmente, *Otello*.⁴⁴ Anche in questo caso non sappiamo quanto la censura sabauda intervenne sul copione.⁴⁵ Di certo in Piemonte il clima politico era estremamente sfavorevole ai democratici. Le riforme anti-clericali di Rattazzi avevano generato un certo malcontento e le elezioni di novembre avrebbero visto il successo, temporaneo tuttavia, dei filo-papali.⁴⁶

La tragedia di Niccolini sarebbe tornata a mietere successi solo a Firenze, nella primavera dell'anno successivo. Ma indagare sulle ragioni del buon esito in terra toscana è quasi superfluo. La rappresentazione dell'*Edipo* finì per essere una vera e propria festa locale, dedicata all'amato poeta cittadino. Avvenne, naturalmente, al Teatro Cocomero, in quella sala che due anni dopo, in onore dello scrittore, sarebbe stata ribattezzata Teatro Niccolini.⁴⁷ A Salvini furono tributati grandi onori. L'attore, che non a caso rappresentò il testo in occasione della sua beneficiata, alla fine dello spettacolo, la sera del 29 aprile, ricevette in dono e in esclusiva il manoscritto di *Mario e i Cimbri*, l'ultima fatica tragica dell'autore – opera che Tommaso mai mise in scena giudicandola irrecitabile. Glielne consegnò Andrea Maffei, giunto a fare le veci di Niccolini, assente per via della sua salute malferma.⁴⁸ Bisogna tuttavia pensare a un avvenimento eccezionale, legato a ragioni prettamente locali. D'altronde a Firenze, poco tempo dopo, il poeta fu omaggiato anche da un'altra compagnia, quella di Laura Bon, che ne rappresentò per ben sei volte la *Medea*.⁴⁹

Il copione salviniano, dopo la fine del 1858, non reca più visti censori. Non crediamo certo che sia l'esito di una guadagnata libertà d'espressione. Per la verità il manoscritto riporta un ultimo permesso di rappresentazione, datato Firenze 28 novembre 1861.⁵⁰ Nel dicembre di quell'anno, nel neonato Regno d'Italia, la Compagnia Tommaso Salvini dette un corso di recite all'ex Cocomero, ora Regio Teatro Niccolini.⁵¹ In ventitré giorni di permanenza in città l'attore rispettò le attese del suo pubblico: inscenò varie commedie, la *Zaira* (5 dicembre) e l'*Otello* (17 dicembre). Ma dagli

⁴⁴ Cfr. *Notizie teatrali di Torino*, in «L'Italia Musicale», IX, 93, 21 novembre 1857, pp. 370-371.

⁴⁵ Il visto di censura, senza particolari specificazioni, fu apposto a Torino in data 3 novembre (*ESI857*, c. 1r).

⁴⁶ Molti dei seggi conquistati dai clericali a novembre furono dichiarati nulli. Dopo alcune elezioni suppletive tenutesi all'inizio del 1858 finirono nuovamente ai liberali.

⁴⁷ Cfr. NAPOLEONE GIOTTI, *A Giovan Batista Niccolini. Quando nella sera del 3 febbraio 1860 con inaugurazione solenne il teatro del cocomero di Firenze l'antico nome mutava con quello del cittadino poeta*, Firenze, Barbera, 1860.

⁴⁸ URBANO MORALI, *Edipo*, in «Scaramuccia», V, 26, 1 maggio 1858, p. 1.

⁴⁹ Cfr. *Cronaca teatrale. Politeama fiorentino*, in «L'Indicatore», IV, 44, 26 giugno 1858, p. 3 e *Notizie. Firenze*, in «La Fama del 1858», XVII, 60, 29 luglio 1858, p. 240.

⁵⁰ Cfr. *ESI857*, c. 1r.

⁵¹ M[ARIANO] SOMIGLI, *R. Teatro Niccolini*, in «La Nazione», 17 novembre 1861.

avvisi degli spettacoli del giorno non risulta alcuna recita dell'*Edipo*.⁵² Insomma, l'Unità era stata raggiunta, ma l'ormai shakespeariano Tommaso Salvini aveva da tempo cessato di interpretare le opere del già compianto poeta e patriota Giovan Battista Niccolini.

⁵² Notizie tratte dallo spoglio della rubrica anonima *Teatri di Firenze* pubblicata giornalmente in calce al quotidiano «La Nazione».