

CHIARA LICAMELI

Il teatro di Teresa Gnoli: forme, contenuti, prospettive di indagine

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CHIARA LICAMELI

Il teatro di Teresa Gnoli: forme, contenuti, prospettive di indagine

Teresa Gnoli, sorella del più noto Domenico, è poco conosciuta: i suoi scritti sono ad oggi riconducibili perlopiù ad una produzione arcadica e ricollegabili ai poeti della Strenna Romana o alla scrittura su alcune riviste dell'epoca. Si tratta maggiormente di componimenti poetici e di un dramma in versi dal carattere spiccatamente patriottico, il 'Torquato Tasso a Sorrento', edito nel 1858. In realtà la produzione poetica di Teresa è molto più abbondante di quanto si sia pensato: a Cagliari (PU) è conservato un ricco archivio di famiglia che contiene una quantità di inediti tale da giustificare ulteriori indagini. Teresa scrive per tutta la vita, dedicandosi ai generi più disparati e alla scrittura teatrale in particolare. Nel fondo sono presenti tragedie, commedie, drammi e due melodrammi, per un totale di tredici scritti di carattere teatrale oltre a quello già noto. Il presente contributo ha come scopo quello di presentare i primi risultati ottenuti da una ricerca di dottorato attualmente in corso incentrata sullo studio del materiale reperito nell'Archivio Gnoli.

Nell'arco temporale che va dal 1821 al 1861 a Roma sono in attività diverse scrittrici che godono di una buona fama: basti pensare a Elena Montecchi Torti e ad Enrichetta Dionigi Orfei o ad autrici che frequentano la città solo per qualche tempo come Diodata Saluzzo Roero o Cristina di Belgiojoso.¹ Tra queste letterate una delle più note tra i contemporanei, ma oggi dimenticata, è Teresa Gnoli, nata a Roma nel 1833 dal matrimonio fra Tommaso Gnoli (Decano degli Avvocati Concistoriali e Avvocato dei Poveri) e sua moglie Maddalena Dini.²

Entrambi i coniugi possiedono una certa inclinazione per la letteratura,³ e questo, unito al fervore culturale che anima il salotto della famiglia, si ripercuote positivamente sui figli, i quali si dedicano alla produzione di opere letterarie sin da bambini. Teresa già a sette anni improvvisa versi

¹ Per un approfondimento sulle scritture femminili nell'Ottocento cfr. N. BELLUCCI-G. CORABI (a cura di), *Per un archivio delle scritture femminili del primo Ottocento italiano*, Roma, FrancoAngeli, 2010; G. CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento in Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzatto e G. Pedullà, vol. III, Torino, Einaudi, 2011, 162-176; T. CRIVELLI, *La donzella che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014; S. SOLDANI, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti, P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, 183-224.

² Sulla famiglia Gnoli cfr. A. ALBERTAZZI, A. NATALI, G. *Gualandi nel centenario della morte* in «Effeta», 1994; R. DI CASTRO, *Teresa Gnoli* in DBI, [http://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-gnoli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-gnoli_(Dizionario-Biografico)/); M. L. DOGLIO, *Tasso tra i poeti della 'Scuola romana': il dramma lirico "Torquato Tasso a Sorrento" di Teresa Gnoli*, «Italianistica», XXIX (2000), 2, 231-240; P. GIBELLINI, *Giuseff biricchin e l'avvocato Pignoli: ovvero Belli e Tommaso Gnoli*, in *Belli senza maschere, Saggi e Studi sui sonetti romaneschi*, Torino, Nino Argante Editore, 2011, 369-385; R. D'ANNA, *Domenico Gnoli* in DBI, [https://it.wikipedia.org/wiki/Domenico_Gnoli_\(poeta_e_storico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Domenico_Gnoli_(poeta_e_storico)); M. DE CAMILLIS, *Domenico Gnoli. Letterato e poeta*, Napoli-Genova-Firenze-Città di Castello, Società Editrice Francesco Perrella, 1924.

³ Una nota autografa di Tommaso Gnoli posta a margine di una lettera di Maddalena Dini a lui rivolta datata 2 dicembre 1827 in Archivio Gnoli (da ora AG) B4F1 recita «Maddalena Dini-Gnoli (di Gioiella nel Perugino) madre di Teresa, Elena, Anna, Domenico, Giuseppe, Placida e Caterina Gnoli, e moglie del Raccoglitore, di pietà ed ingegno meraviglioso. Scrisse in prosa e in verso ad esserne ammirata dal Giordani, dall'Antinori, dal Mezzanotte, dal Muzzarelli, e da altri molti, ma appena pochi versi poté il marito sottrarre alla distruzione per pubblicarli. Questa incomparabil donna mancò al desiderio del marito all'amore dè figli li 28 Giugno 1850 in Roma, in universale concetto di santità, di appena 42 anni compiuti. Suonò ancora, e disegnò e fu la madre e l'istitutrice dè poveri, e degli infermi». L'unico sonetto edito della Dini Gnoli è *Il S. Natale*, pubblicato in T. GNOLI, *Rime e vite del fu ch. conte cav. Giuseppe Rangone ferrarese e di Laura ed altri Gnoli: pubblicate nella letizia delle auspaticissime nozze fra la nobilissima donzella contessa Carolina Muzzarelli ed il chiarissimo e nobil uomo marchese secondiano avv. Campanari, Campanari*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1842, 9. La Dini è citata tra le autrici del suo tempo in L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio Biobibliografico degli Scrittori Italiani 1501-1850*, Nendlen, Kraus Reprint, 1982, 251; P. L. FERRI, *Biblioteca femminile italiana*, Padova, Crescini, 1842, 145 e O. GRECO, *Bibliografia Femminile Italiana del XIX secolo*, Venezia, 1875, 186. La scrittura di Tommaso è invece testimoniata più abbondantemente, oltre agli scritti editi si vedano in AG i faldoni B4-B5; B7-B17 contenenti scritti in prosa e in versi dell'autore.

in stile metastasiano, e a dieci compone poesie. Nel 1845, quando ha solo undici anni, entra a far parte dell'Arcadia con il nome di Irmida Aonia⁴ e successivamente viene associata all'Accademia Tiberina. Attorno agli anni '50 la fama della scrittrice cresce al punto che il fratello Domenico, ormai adulto, ricordando quel periodo, scriverà «chi avesse chiesto, in quegli anni, chi fossero i poeti di Roma, avrebbe sentito risponderci: Teresa Gnoli e Giambattista Maccari»: ⁵ Teresa e Giambattista, del resto, fanno parte di quel piccolo gruppo di giovani di successo, guidato nei primi anni da Giovanni Torlonia, che si fa chiamare la *Strenna romana* e promuove una scrittura svincolata dalle logiche accademiche.⁶ La vita della donna è segnata intanto da molti lutti: la madre muore nel '50, nel 1857 muore la sorella Elena e l'anno dopo il caro amico Giovanni Torlonia. Nel 1863 si sposa con Giovanni Gualandi, medico specializzato nella cura delle malattie mentali; i due vanno a vivere a Frascati e nella loro abitazione l'uomo fonda una casa di salute. Nel '70 tuttavia, a causa di difficoltà economiche, tornano a Roma, e pochi anni dopo, nel '79, Teresa viene invitata da papa Leone XII alla fondazione di una scuola femminile. Qui la donna insegna materie letterarie e svolge il ruolo di direttrice fino al giorno della sua morte, avvenuta il 14 novembre 1886.

La bibliografia riguardante Teresa Gnoli è attualmente molto scarna:⁷ tra i suoi scritti sono noti solo componimenti contenuti in raccolte encomiastiche, arcadiche o nei volumi della *Strenna romana*. Si registrano poi alcune pubblicazioni su riviste dell'epoca, come l'inno *Siam tutti fratelli* pubblicato su «La donna italiana» e in seguito musicato⁸ e alcuni racconti e versi editi dopo il '60 su «La Madre di Famiglia», rivista bolognese per signore.⁹ In realtà Teresa scrisse moltissimo e per tutta la vita, il che giustifica la grande fama di cui godette soprattutto tra gli anni '50 e '60: di lei, ad esempio, parlano anche Madame Colet e Gregorovius nelle loro cronache di viaggio.¹⁰ Questa attività è testimoniata da diversi testi conservati nell'archivio di famiglia che, sebbene non pubblicati, dovevano essere conosciuti negli ambienti colti: oltre a quaderni contenenti scritti poetici, sono presenti scritti autobiografici, diversi racconti in prosa, la bozza generale e due capitoli di un romanzo dal titolo *Ida e Francesca*, un dialogo dal titolo *Gioia e Malinconia* o *Un Anima Grande*,¹¹ il

⁴ Sugli scritti infantili di Teresa cfr. O. RAGGI, *Sopra un sonetto di Teresa Gnoli decenne*, «Giornale Arcadico», (1844), c. 67-75.

⁵ GNOLI, *I poeti della scuola romana...*, 11. Anche Oreste Raggi prosegue la sua opera di promozione, si veda la sua *Lettera a Luisa Amalia Paladini*, «Polimazia di Famiglia», (1854), 24, che precede due sonetti di Teresa.

⁶ La Bibliografia sui poeti della *Strenna romana* andrebbe aggiornata, rimando intanto a GNOLI, *I poeti della scuola romana...*; F. GREGOROVIVUS, *Passaggiate per l'Italia*, vol. III, Roma, Officina Poligrafica Editrice, 1907, 212-213; F. ULIVI (a cura di), *I poeti della scuola romana dell'Ottocento*, Bologna, Cappelli, 1964.

⁷ Cfr. nota 2. Dopo l'Unità la fama di Teresa cala al punto che in GRECO, *Bibliografia Femminile Italiana...*, 259, tra tutta la produzione dell'autrice è citato solo *Al vedere il dipinto di Ary Scheffer che rappresenta Dante e Beatrice. Terzine* (pubblicato nell'*Antologia didattica* di Raffaello Rossi, Firenze, tip. Tofani, 1872; e nella *Strenna veneziana* del 1866).

⁸ T. GNOLI, *Siam tutti fratelli: inno italiano* in «La donna italiana», (1848) 3, 11. Sono diverse le opere di Teresa ad essere state musicate. Cfr. T. G. GUALANDI, L. MORONI, *Il Naufragio: ballata*, Milano, Edizioni Ricordi, 1876; ID., *L'orfanella: melodia*, Milano, Tito di G. Ricordi, 1867; T. GNOLI, T. GENOVES Y LAPETRA, *Siam tutti fratelli: inno italiano, parole della contessa Teresa Gnoli*, Roma, Lit. Martelli, s.d. e, infine, T. GNOLI, RAYES M. SCOTTO, *Barcarola nella tempesta in mare. Qual cupo fremito, parole della contessa Teresa Gnoli*, Roma, Lit. Martelli, seconda metà del 1800.

⁹ Cfr. «La madre di Famiglia periodico italiano di lavori, mode, letteratura ed arti», (1870), fascicoli II-III-VI-VII-VIII-IX, (1871), fascicoli I-II-III.

¹⁰ Cfr. M. L. COLET, *L'Italie des italiens*, Paris, Dentu, 1864, vol. IV, 65-71 e F. GREGOROVIVUS, *Passaggiate per l'Italia*, vol. III, Roma, Officina Poligrafica Editrice, 1907, 220.

¹¹ L'opera ha una natura piuttosto ibrida e meriterebbe un discorso a parte, ne rimando pertanto l'analisi ad un'altra sede.

Torquato Tasso, e altri tredici scritti teatrali che comprendono drammi, tragedie in versi, commedie e due melodrammi.¹²

A ben vedere, dunque, l'autrice predilige tra tutte la scrittura teatrale. Questo non stupisce perché il teatro ha un grande valore in casa Gnoli: sia Tommaso sia Teresa sia Domenico si cimentano nella stesura di scritti teatrali,¹³ e non bisogna dimenticare che Rosa Taddei,¹⁴ la precettrice di Teresa, appartiene ad una famiglia di attori da generazioni, ed è stata attrice essa stessa. Teresa, dunque, viene spinta al teatro sin da bambina.¹⁵

Il suo dramma più famoso, il *Torquato Tasso a Sorrento*, viene scritto nel 1852 e poi rappresentato nel 1857 a casa Torlonia, durante una delle grandiose feste di Giovanni.¹⁶ L'opera viene pubblicata l'anno successivo¹⁷ e acquista sempre più notorietà, al punto che Giuseppe Branzoli¹⁸ decide di musicarla. La messa in scena, che gode della partecipazione del noto tenore Carlo Negrini¹⁹ nel ruolo di Giambattista Manso, avviene il 2 luglio 1860 presso le sale dell'accademia Filarmonica e registra un discreto successo.²⁰ Il *Torquato Tasso* è, come vedremo, un'opera pienamente risorgimentale, così come lo sono le tragedie in versi di soggetto storico che Teresa scrive sempre nel corso di quegli stessi anni, ossia *Maria di Brabante* ed *Egeria* (risalenti rispettivamente al '51 e al '52)²¹ e i drammi in versi *Dante a Verona* e *Dante in Firenze*, la cui datazione è incerta. A questi testi giovanili seguono opere di carattere serio come *Antonio Canova*, dramma in tre atti risalente

¹² Riporto per chiarezza i titoli e le relative collocazioni: in AG, Teresa Gnoli, B1F1: *Antonio Canova, dramma in 3 atti*, 1864; *Dante a Verona o i Ghibellini e i Guelfi*; *Dante in Firenze, dramma in 3 atti*; *Egeria, tragedia in versi*, 1852; *Er Buffetto: commedia in romanesco*; *I figli della sventura, melodramma*; *L'anello della madre. Commedia in quattro atti per l'Accademia filo-drammatica*, 1863; *L'Ottobrata, scena popolare in un atto*; *Maria di Brabante, tragedia in versi*, 1861 (l'atto quarto è in B1F1 XII); *Tobia. Melodramma* in AG, Teresa Gnoli B1F3: *La Befana, commedia*; *È Carnevale commedia in un atto*; *Una pace a Vapore, scherzo comico in un atto*.

¹³ Si vedano in AG, Tommaso Gnoli, B8F1 III, *Parisina. Tragedia micrologica in cinque atti in cinque versi*, 1865; B8F1 V, *Il Traviato di buon umore e Il Giornalista* (commedie incompiute); B10, vol. V, *Soggetti per tragedie, Congiure, e fatti storici notati dal 1559 al 1747* e in AG, Domenico Gnoli, B10F1 III *La famiglia di un pittore del secolo XVI, dramma in cinque atti*; VII *Il pericolo, commedia in tre atti*.

¹⁴ Cfr. TADDEI, ROSA in *Italian Women Writers*, <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0368.html>.

¹⁵ Si vedano le bozze teatrali infantili di Teresa Gnoli in B2F2 *Lazzaro risuscitato; Paolina e Orazio suo zio*. La dimensione del teatro entra a far parte della vita delle giovani Gnoli sin dalla primissima infanzia in forma di gioco. Si veda in AG B4F1 Maddalena Dini a Tommaso Gnoli (1849?) «[...] se poi le Poggioli non volessero venire per le figlie nostre sarebbe piccolo divertimento, perché qui tra loro fanno sempre Commedie, Accademie, balli e si divertono assai [...]».

¹⁶ Sulle sfarzose feste dei Torlonia si veda anche L. P. LEMME, *Salotti Romani dell'Ottocento*, Roma, Edilazio, 1998, 69-72.

¹⁷ T. GNOLI, *Torquato Tasso a Sorrento dramma lirico e poesie varie*, Firenze, Editori della strenna romana, 1858.

¹⁸ Cfr. C. GABANIZZA, *Giuseppe Branzoli* in *DBI*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-branzoli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-branzoli_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁹ Su Carlo Negrini cfr. NEGRINI (Carlo Villa, dit), in F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, vol. 2, Parigi, Firmin-Didot, 1878-1880, 266.

²⁰ Cfr. I. CIAMPI, *Il Torquato Tasso a Sorrento, dramma lirico di Teresa Gnoli messo in musica da Giuseppe Branzoli ed eseguito il 2 luglio 1860*, «L'Album», XXVII (1860), 186-188.

²¹ Si veda nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione Autografi, CXIX, 25207, Tommaso Gnoli a ?, Roma, 3 agosto 1853: «[...] Per il S. Tommaso del 1851 mi regalò [si parla di Teresa] di una Tragedia intitolata Maria di Brabante, e per l'ultimo del 1852 di un dramma lirico il Tasso in Sorrento in cui prese a modello L'Aminta; ed ora sta lavorando intorno a non so qual altro Dramma intorno a non so qual altro dramma (*sic.*), e più alla stracca intorno ad un Poemetto in polimetri; idea che mi fa temer molto per l'esempio del celebre Mar grande di Sperandio [...]». Il dramma al quale si sta facendo riferimento è probabilmente *Egeria*, mentre è più difficile fare valide ipotesi sul poemetto in polimetri. Il passo è in ogni caso di un certo interesse perché comprova la densa attività giovanile di Teresa.

probabilmente al '64,²² e i melodrammi *Tobia e I figli della sventura*. I soggetti riflettono il gusto del primo Ottocento: accanto alle figure mitizzate di Tasso²³ e di Dante,²⁴ c'è quella altrettanto idealizzata di Canova,²⁵ mentre il Conte de *I figli della sventura*²⁶ è un Don Giovanni²⁷ affiancato da don Prospero, il suo Leporello. L'autrice si cimenta anche nella stesura di commedie: la prima è *L'anello della madre*, scritta nel '63 e rappresentata per alcuni mesi presso l'Accademia Filodrammatica di Palombara Sabina. A questa ne seguono altre in cui avviene una commistione tra la tradizione goldoniana e quella romanesca che si estende anche a livello linguistico: nel 1865 l'autrice scrive, mescolando dialetto e italiano, gli atti unici *È Carnevale*, *L'Ottobrata*²⁸ e la *La Befana*, seguiti da *Una pace a Vapore* e da *Er buffetto* composte quasi integralmente in dialetto.²⁹

Arriviamo infine ai contenuti. Tra i temi principali emerge quello della patria.³⁰ Nel *Torquato Tasso a Sorrento* – la cui vicenda è tratta dalla *Vita di Torquato Tasso* di Manso³¹ – oltre che dalla scelta del soggetto l'elemento patriottico emerge chiaramente dai cori. I cori, rispettando la loro funzione tradizionale, molto apprezzata nella letteratura teatrale del Risorgimento,³² sono il fulcro dell'opera. Quello iniziale in particolare si configura come un vero e proprio inno; la patria appare come l'unica consolazione per gli animi affranti, «madre»³³ e «terra d'amore»:

Già l'alba nascente del patrio Appennino / D'un raggio più vivo le cime vestì; / Per L'Italo
cielo s'innalza il mattino / Beato foriero d'un limpido dì. / Dal sacro paese leviamo la fronte /
Recinto dal mare, diviso al monte; / Un inno di gioia festeggi l'albóre: / Oh terra d'amore! /
La patria la patria! dell'alme è il desio! / la patria è sorriso, dolcezza del cor! / De' beni è la
fonte, de' mali è l'oblio, / È scuola alla mente, è campo al valor! / Dell'esul ramingo sospiro e

²² La data è ipotizzabile per due ragioni. La prima è che il testo è seguito da una poesia in romanesco intitolata *A Tata er giorno della su Festa* datata 1864 (altra copia del testo è presente in AG, Teresa Gnoli, B2 F3, II), la seconda è che nel 1864 vengono pubblicate le *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio d'Este e pubblicate per cura di Alessandro d'Este con note e documenti* (Firenze, Le Monnier, 1864) da cui è tratto il soggetto.

²³ Cfr. M. L. DOGLIO, *Origini e Icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

²⁴ Sulla mitizzazione della figura di Dante esiste una vasta bibliografia, rimando in particolare a C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante* in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, 255-303; A. COTTIGNOLI (a cura di), *Dante nel Risorgimento italiano*, in «Letture classensi», 40, Ravenna, Longo Editore, 2012; E. QUERCI (a cura di), *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Allemandi, 2011; S. TATTI, *Dante nel melodramma dell'Ottocento e il Sordello di Temistocle Solera*, in *Poeti per Musica*, Milano, Edizioni dell'Orso, 2016.

²⁵ C. FERANDO, *Maid servant as muse: The dramatic reinvention of Antonio Canova*, «The Journal of Art Historiography Issue», 3 December 2010.

²⁶ Il melodramma, risalente probabilmente al 1881, venne musicato da Luigi Moroni. La data è ipotizzabile grazie a AG, Teresa Gnoli, B1F2 IX, 2 *Lettere di Luigi Moroni a Teresa Gnoli* (s.l., 19 novembre [1881]; s.l. 13 novembre 1881). Per un profilo biografico di Luigi Moroni (1823-1898) cfr. A. SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario Bio-Bibliografico dei compositori*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, III, 335.

²⁷ Sul mito di Don Giovanni cfr. in particolare J. ROUSSET, *Il mito di don Giovanni*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

²⁸ Il Carnevale e le Ottobratre erano festività molto sentite a Roma e in occasione dei festeggiamenti era frequente che venissero organizzati spettacoli teatrali. In proposito cfr. M. C. BIAGI, *Carnevale di popolo a Roma tra il 18. e il 19. Secolo*, Roma, F.lli Palombi, 1997 e G. BONASEGALE (a cura di) *L'Ottobrata. Una festa romana*, Roma, Palombi, 1990.

²⁹ Sulla commedia dialettale nello Stato Pontificio cfr. G. BRAGAGLIA, *Le maschere romane*, Roma, Colombo, 1947 e ID., *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958.

³⁰ Non è questa la sede per discutere sulla funzione civile della letteratura nel Risorgimento, sulla quale esiste una vasta letteratura. Rimando pertanto a A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2000 e a A. QUONDAM, *Risorgimento a Memoria*, Pomezia, Donzelli Editore, 2011.

³¹ G. MANSO, *La vita di Torquato Tasso*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia, 1825.

³² Sulla letteratura teatrale nel Risorgimento cfr. anche F. DOGLIO, *Teatro e Risorgimento*, Bologna, Cappelli, 1972, 6-51.

³³ Sul concetto di Madre Patria cfr. BANTI, *La nazione del Risorgimento...*, 5-108.

memoria, / Del giusto corona, del forte vittoria, / È affetto che oppresso diventa maggiore: / oh terra d'amore! / Qui tutto al pensiero sorride e risponde, / Ogni erba del campo, ogni onda dal mar; / Han voce que' fiori, favellan quell'onde, / D'ogni Italo petto l'Italia ha un altar. / Qui tanti vestigi di fasto e di guerra, / Qui l'ossa dei padri che dormon sotterra, / Qui cento memorie ne parlano al core: / Oh terra d'amore! / La fiera, l'augello vagheggia il suo nido / Che in grembo alla selva, cha al ramo affidò; / Da lunge il saluta con l'ale e col grido, / E geme e s'affanna se più nol trovò. / L'incolta sua terra vagheggia il selvaggio / Dipinta dal sole d'un languido raggio, / E esclama lasciando qui campi d'orrore: / Oh terra d'amore! / La patria la patria! ne infiora la cuna, / Fanciulli ne istilla coraggio e virtù, / Tra' colpi ci regge d'avversa fortuna, / E tutta ne segna la vita quaggiù. / Degli egri è il ristoro, de' mesti è l'affetto, / Degli orfani è madre, de' poveri è tetto, / Soave a chi nasce, soave a chi more: / Oh terra d'amore!³⁴

Il tema, tuttavia, è sempre affrontato in maniera personale: al centro delle vicende, infatti, c'è la divisione interiore dell'eroe, che deve stabilire quali tra i suoi valori siano i più importanti. La scelta assume non di rado toni provocatori e il patriottismo è affrontato in tutta la sua problematicità: l'autrice vuole indurre lo spettatore a riflettere sul confine tra un giusto amore per la patria e una smodata smania di conquista, nonché sul limite tra l'eroismo e il desiderio di emergere.

In *Maria di Brabante*, ad esempio, l'eroe, Arrigo, torna in patria dopo aver per lunghi anni combattuto per difenderla, ma è pentito: si è reso conto che più che da un vero sentimento patriottico era spinto dal desiderio di conquista. Al suo ritorno il padre, il ciambellano Pietro Labrosse gli comunica che il regno è in pericolo: la perfida Maria di Brabante ha sedotto il re e avvelenato il suo figlio di primo letto, dunque vuole che Arrigo uccida la donna. Comincia a questo punto la crisi di Arrigo, che non intende disubbidire al volere paterno e che al tempo stesso non è intenzionato a commettere l'omicidio. Il padre insiste, sottolineando più volte che uccidere Maria significa difendere la patria. Assistiamo dunque all'intrecciarsi di più problematiche: dove è il giusto? Quando si può disubbidire al padre? Quando l'omicidio è il bene? Alla fine l'eroe sceglie di non uccidere Maria, sospettando la sua innocenza, ma paga comunque per la sua esitazione: viene assassinato dal fratello di lei proprio dopo aver appreso che suo padre gli ha detto una menzogna allo scopo di continuare a manovrare il re.

La stessa problematicità si ritrova in *Egeria*, tragedia in due parti. La trama è tratta questa volta dalla storia romana.³⁵ Ersilia, figlia di Mezio, finge la sua morte e si ritira nei boschi camuffandosi

³⁴ GNOLI, *Torquato Tasso a Sorrento...*, 3-4. Gli stessi ideali, espressi ancora una volta tramite cori patriottici, si ritrovano anche nel melodramma in tre atti *Tobia*, la cui datazione è incerta. Si veda il coro introduttivo in *Tobia*, Atto I, 1: «Tutti: Sorge il dì ridente e bello, / Sia felice il tuo viaggio / Caro vanto d'Israello / che il Signore a noi mandò. Uomini: dall'esilio del servaggio / Sulle pene un vel si stenda [...]». Sull'uso della vicenda di Tobia come soggetto teatrale cfr. S. SANTACROCE, *Riscritture teatrali di un libro deuterocanonico: dal Tobia di Giovan Maria Cecchi alla Celeste giuda di Iacopo Cicognini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri et al., Roma, Adi Editore, 2014, 1-10.

³⁵ La storia romana è di frequente fonte di soggetti teatrali specialmente a partire dalla fine del Settecento, in proposito cfr. F. FIDO, *La Storia a Teatro. Dalla tragedia settecentesca e alfièriana ai componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo* a cura di G. Santato, Convegno Padova-Venezia, 2003, 275-289. «Concludendo, era stato l'Illuminismo a identificare nella storia di Roma repubblicana un ideale paradigma di virtù politica e di libertà tanto più efficace in quanto parte della nostra eredità nazionale [...]. Paradossalmente, solo quando in Italia l'Illuminismo entra in crisi, press' a poco fra il 1780 e la fine del secolo, un discepolo amaramente pentito dei *philosophes* come Alfieri e un illuminista attardato e a modo suo spregiudicato preromantico come Pindemonte scriveranno dei drammi romani capaci di reggere parecchi decenni sulle scene», 288-9 e S. TATTI, *La storia antica nell'immaginario melodrammatico tra Sette e Ottocento da Parini a Monti in Poeti per Musica*, 93-110: 110: «La storia antica è quindi un repertorio inesauribile di situazioni, vicende, che mettono in moto sentimenti, conflitti, la vita stessa dell'uomo, secondo un paradigma umanistico che per certi aspetti sopravvive, grazie alla sua duttilità, anche oltre la fine del classicismo; la veste antica è un travestimento necessario, garante di una plurisemanticità del discorso, ma essa perde

nella ninfa Egeria perché si è innamorata perdutamente di Numa Pompilio, nemico di suo padre. Cedere al proprio amore significherebbe sacrificare il volere paterno e rinnegare la propria patria. Anni dopo, quando Numa muore, la giovane arriva a tradire apertamente suo padre pur di impedirgli di usurpare il trono. Ancora una volta, dunque, l'amore per la patria è il valore supremo e la protagonista insegna che l'obbedienza al volere paterno deve essere subordinata ad una profonda riflessione. Il conflitto interiore di Ersilia tuttavia rimane irrisolto e alla fine la giovane, logorata, si suicida.³⁶

Il tema della patria è centrale in altri due drammi giovanili nei quali il protagonista è l'emblema risorgimentale per eccellenza, ossia Dante.³⁷ Il primo di questi, *Dante a Verona*, è rimasto incompiuto (solo due dei tre atti progettati sono stati portati a termine), ma è in linea con i racconti precedenti: narra la storia di Beatrice, la figlia di Dante, che si innamora di Filippo di Valois, figlio di Carlo, l'acerrimo nemico di suo padre. Il secondo, invece, *Dante a Firenze* – diviso in due parti – inizia nel mezzo di una lotta tra ghibellini e guelfi. Dante, che inizialmente è tra gli animatori della battaglia, decide nel finale di porre fine allo scontro spinto dalle due protagoniste femminili della storia: Beatrice e Piccarda Donati.³⁸ Nei loro dialoghi, che fungono da controparte a quelli maschili, le due donne, lamentando la loro sorte sfortunata, condannano la mancanza di ragione degli uomini coinvolti nella lotta fratricida e auspicano un futuro migliore.³⁹ Assistiamo in questi ultimi due drammi ad una pratica che è frequente negli scritti letterari di Teresa, ossia quella di giocare con personaggi e vicende importanti nella storia della letteratura rimpastando diversi testi letterari.⁴⁰ Quando Piccarda racconta a Beatrice del suo rapimento all'inizio della scena seconda, i riferimenti testuali al canto III del *Paradiso* sono espliciti. Si legga:

Pic. Tenero d'amistà santo pensiero! / Scudo mi dalle tue braccia e l'empia / Tra dè miei: sa' l'ciel qual è mia vita / Dal giorno ch'io spietatamente tratta / Fui da *la chiostra solitaria*. / Bea. Oh giorno! / Pic. Sempre l'ho innante! A pié de l'ara il grido / Mi colse dè ribaldi e il truce lampo / De le lor spade mi brillò sugli occhi. / Il gemito ascoltai de le smarrite / Suore pari a colombe

gradatamente, nell'immaginario letterario, un'istanza di verità e di esemplarità assoluta, per trasformarsi in un repertorio di fatti e situazioni capaci di amplificare, proprio in virtù delle stratificazioni di significati che evoca l'antico, le dinamiche politiche della storia contemporanea.»

³⁶ Cfr. B. ALFONZETTI, *I finali "drammatici" da Tasso a Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 2007, 134 «[...] le tragedie civili del secondo Ottocento mostrano nuovamente sulla scena i finali tragici, quasi per dare agli spettatori la funzione di testimoni oculari di un rito collettivo, rispetto al quale la nostra storia era andata oltre».

³⁷ A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante* in COTTIGNOLI (a cura di), *Dante nel Risorgimento...*, 29 «Lungi dal circoscriversi alla sola Firenze, l'amor patrio dantesco si estendeva, infatti, nella lettura pedagogica mazziniana, all'intero Paese, così da assumere una valenza, ben più che municipale, nazionale».

³⁸ Da Teresa Gnoli, *Dante a Firenze*, II, 1. Sulla fortuna di Beatrice e Piccarda nel teatro cfr. G. FERRONI, *Eroine dantesche*, in *Scrittori in Musica*, Roma, Bulzoni, 2016, 193-206.

³⁹ Si raffronti questo scambio di battute tra Dante e Giotto all'inizio della scena prima «Dante: All'armi, Giotto, all'armi. Al novo sole/ sia spiegata la insegna: io ne le schiere / De' feditor combatterò l'assalto. / Giotto: Al poeta e guerrier Dante m'inchino» con questo dialogo tra Beatrice e Piccarda all'inizio della scena seconda «Beatrice: Pace, Piccarda. / Piccarda: A noi la pace e a la terra. Assai per tempo a le tue case venni. [...]». Il riferimento al «novo sole» è un chiaro rimando massonico. Per un approfondimento sul complesso legame tra teatro e massoneria nel Risorgimento e per un inquadramento della letteratura teatrale del periodo cfr. B. ALFONZETTI, *Dramma e storia: da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, 131-247. Per una più ampia ricognizione sulla massoneria cfr. G. M. CAZZANIGA, *La massoneria*, in *Storia d'Italia*, vol. 21, Torino, Einaudi Editore, 2009.

⁴⁰ Si vedano ad esempio GNOLI, *L'Incontro di Laura e Beatrice*, in *Torquato Tasso a Sorrento...* 43-46, il dialogo *Gioia e Malinconia*, in cui uno degli interlocutori è Leopardi e la trama di *Dante a Verona*. Sull'intertestualità è d'obbligo il riferimento a C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, 103-118.

invan tentando / Ci lamenti frenar degli empì il core, / e ci strinser tremando / a l'ara del Signore allor che a forza / ma gelida strappar di senso priva / di quelle mura in che il virgineo fiore / de' miei giorni offeriva. [...]. / Bea. "Uomini certo al mal più che al ben usi" / Son que' fra cui ti miri, / né pensar ch'io sospiri / per niun che sulla terra mi vagheggia, / se ben talun più ch'altro estimar soglio, / e con orgoglio veggia / I cittadini della patria onore: / All'opre del valore / M'infiammo e mentre d'essa mi lontano / La man protendo e guardo / Quasi ch'io cerchi ragrimar col guardo / Fiorenza e con la mano. [...]⁴¹

I personaggi femminili sono in effetti quasi sempre centrali nelle opere teatrali dell'autrice. La donna, soprattutto negli scritti giovanili di Teresa, rappresenta la forza e la ragione che si oppongono alla passione e alla impulsività che appartengono invece ai personaggi maschili. Dante è l'unico uomo che può essere indotto alla ragione solo poiché possiede il dono della Poesia: non a caso, alla fine della storia, dichiarerà di voler scrivere la *Commedia*. La polemica sulla eccessiva istintività che si attribuisce all'uomo è presente anche nella commedia *Er Buffetto*, nella quale l'unico personaggio realmente ragionevole è Agnese, madre del droghiere Niccola, convinta fortemente del fatto che dovrebbero essere le donne a gestire la famiglia, proprio perché più riflessive:

Pan. Eh quanni m'accorsi ce glie bazzicava intorno quer scavezzacollo, quer malanno che se piji...
 Agn. Sor Pancrazio rispettamo li morti. Ma al fatto quel brutto quercio cane l'aveva affatturato l'aveva. E quanno er marito mio frenetico per la contentezza me fa: -sai che ha da esse er compare der mi fijo? Ha de esse Melone...er core me se fece piccolo come na capoccia de spilla.
 Pao. Perché non impuntassivo li piedi?
 Agn. Perché dice er proverbio che l'omo comanna e la donna obbedisce, ma se tornassi a rinasce me vorrebbe mette li carzoni me vorrebbe...
 Pao: oh mo l'avete detta giusta. Sarebbe tempo che comannassero le mogli.
 Nin. Sto discorso me capacita a me puro.
 Pan. Come ce s'adattano le femmine a portà li calzoni.⁴²

Molto più complesso è invece il personaggio di Erminia, protagonista de *L'anello della madre*, donna pietosa e allo stesso tempo astuta macchinatrice. Erminia è innamorata di Carlo, un giovane povero che decide di partire per fare fortuna e poterla sposare. La ragazza ha un unico ricordo del loro amore: un anello che la madre di Carlo le ha donato sul letto di morte. Passano sette anni dalla partenza dell'amato, e Erminia un giorno perde l'anello. Sospettando che le sia stato rubato dal Ministro, decide allora di sedurre l'uomo allo scopo di riavere l'oggetto tanto caro, ma intanto Carlo torna e, coltala in flagrante, crede che lei non lo ami più. Da ciò deriva l'equivoco che si risolverà nel finale con il matrimonio tra i due. Quello che colpisce nella vicenda è proprio la doppia natura di Erminia, tipica fanciulla pia che nel corso della narrazione muta la propria indole, dimostrando di essere disposta anche a mettere in gioco il proprio onore pur di ottenere quello che vuole. Non per questo, tuttavia, viene colpevolizzata. Si legga il suo monologo in I, 12:

Si aprirò la danza con lui, e gli sarò cortese più che non di lusinga: è l'unico mezzo di scoprire se l'anello è caduto in sua mano. Il suo desiderio di averlo...le sue noiose insistenze...la lega che ora ha stretto con Fausto...ho dei giusti motivi da sospettare...ma se poi non lo avesse, se Carlo tornasse, e venisse a richiedermelo! ... No, non devo trascurar nulla per ritrovarlo. Saprò

⁴¹ Da *Dante a Firenze*, II, 1, Beatrice e Piccarda Donati. Il corsivo è mio. I versi «Uomini poi, a mal più ch'a bene usi, / fuor mi rapiron de la dolce chiostra» sono ripresi fedelmente da *Paradiso*, III, 106-107. L'aggettivo *solitaria* invece potrebbe essere un riferimento a «Così me 'n vivo in solitario chiostrò» da T. TASSO, *G.L.*, VII, 11.

⁴² Da *Er buffetto. Commedia in Romanesco (1865)*, III, Pancrazio, Agnese, Paolo, Ninetta.

dissimulare, saprò fingere, com'essi fingono; e tu, Carlo, perdonami se sarò per breve tempo leggera, artificiale ... è per amor tuo: è perché tu non mi ritrovi, il giorno che tornerai, senza l'anello di tua madre!⁴³

Anche la donna, dunque, deve subordinare i valori tradizionali, nonché i ruoli e doveri sociali, a ciò che ritiene personalmente giusto. Dallo scritto emerge anche una critica nei confronti dell'Arcadia, considerata ormai snaturata: emblematico in questo senso è il personaggio di Vittorino, vuoto intellettuale messo costantemente in ridicolo nella narrazione. Ecco di seguito la reazione dell'uomo al conferimento del diploma accademico:

Vit. (entra correndo). Signore, vengo apportatore di liete novelle; gli amici del cuore debbono essere i primi a saperlo, e però eccomi qua.

Giul. Una buona nuova! Finalmente! Se ne hanno sempre delle tristi; venite a rallegrarci con una buona.

Vit. È caduta fresca come la gocciolina di rugiada sul fioretto del mattino. Graziosa comparazione! Amabile Giulietta il fioretto sono io, e la gocciolina eccola qua. (mostra un diploma)

Giul. Un foglio scarabocchiato!

Vit. Sono peraltro scarabocchi che pesano. Signore mie, non voglio farvi languire...questo foglio, questo caro foglio ch'io stringo al mio seno ch'io copro di teneri baci è la prova più certa, la prova irrefrenabile ch'io sono poeta.

Giul. Oh che dite, Signore...non vi vergognate?

Erm. Perché Giulia? Esser poeta significa esser amante della bellezza delle cose create, e sentir vivamente gli affetti, e saper esprimere tutto ciò in un linguaggio ispirato.

Giul. Veramente! E voi, Don Vittorino, sapete far questo?

Vit. Sarebbe affettazione dire il contrario. Lascio che per me risponda questo Diploma.

[...] Erm. Bravo, mi rallegro. Veniste ammesso nell'illustre accademia degli Arcadi.

Giul. Degli Arcadi? E come avete fatto?

Vit. Ah, Signora Giulietta, ho sospirato!!!

Giul. E basta ciò per divenire Arcade?

Vit. Ho sospirato per due belle trecce, per un pajo d'occhi meravigliosi, per una bocca divina, ed è così che sono divenuto poeta.⁴⁴

In *Antonio Canova*, infine, ci ritroviamo dinanzi ad un nuovo interrogativo: è giusto che l'artista si sposi? Il matrimonio non sottrae troppo tempo all'arte? Il dramma riprende un episodio delle *Memorie* di Canova pubblicate in quello stesso anno, il 1864, da Alessandro d'Este.⁴⁵ Si narra l'amore di Canova per Domenica, figlia del suo protettore Volpato. I due devono sposarsi, ma Canova capisce che la giovane è innamorata di un altro uomo, l'incisore squattrinato Raffaello Morghen. Nel finale Antonio convince il padre di lei a benedire le nozze tra i due, ma per tutto il dramma quello che lo muove con maggiore forza è la riflessione sui doveri dell'artista nei confronti del proprio genio. Morghen, a conti fatti, è un artista, ma non è un genio, e dunque può permettersi di sposarsi; Canova, invece, essendo un genio, non può, perché ha dei doveri nei confronti del proprio dono artistico.

Seguendo diversi percorsi tutte le opere teatrali dell'autrice si traducono dunque in una riflessione sul ruolo dell'eroe, della donna e dell'artista. Anche qui, come altrove, è poi presente un conflitto con il padre: Domenica non sa se obbedire o meno a suo padre Volpato esattamente come Arrigo, Ersilia e la Beatrice di *Dante a Verona*. In generale ne emerge una coscienza autoriale più

⁴³ Da *L'Anello della madre. Commedia in tre atti* (1863), I, 12.

⁴⁴ Ivi, I, 10. Don Vittorino, un servo del Conte, Giulietta ed Erminia.

⁴⁵ *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio d'Este e pubblicate per cura di Alessandro d'Este con note e documenti*, Firenze, Le Monnier, 1864.

complessa di quanto finora si sia ritenuto: ciò è comprovato tanto dalla delineazione dei personaggi quanto dalla volontà di cimentarsi in diverse forme di scrittura teatrale. Il teatro della Gnoli, inoltre, è in linea con il gusto del tempo sia dal punto di vista formale sia contenutistico e mette in evidenza un contesto culturale romano risorgimentale non dissimile da quello del resto d'Italia.⁴⁶

Oggi non è possibile sapere con esattezza quando e dove vennero rappresentati questi drammi: se sul *Torquato Tasso* e su *L'Anello della Madre* abbiamo informazioni più precise, non sappiamo quasi nulla degli altri. Roma infatti in questi anni è tutta un grande palcoscenico:⁴⁷ non necessariamente gli spettacoli vengono messi in scena nel luogo fisico del teatro, spesso vengono rappresentati nelle case, nelle sale delle accademie, nelle piazze.⁴⁸ Quello che è certo è che gli scritti di Teresa contenuti nell'Archivio mettono in luce una autrice oggi dimenticata che ha avuto una sua rilevanza nella Roma risorgimentale.

⁴⁶ B. ALFONZETTI, M. TATTI (a cura di), *La Repubblica romana del 1849 la storia il teatro la letteratura*, Roma, Bulzoni, 2013; F. BARTOCCINI, *Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "Città Santa". Nascita di una capitale*, Cappelli Editore, Bologna, 1985; N. BELLUCCI, L. TRENTI (a cura di), *Leopardi a Roma*, Milano, Electa, 1998; A. BINI, F. ONORATO (a cura di), *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi Roma, 28-29 novembre 1996*, Milano, Skira, 1999; M. CARAVALE, A. CARACCILO, *Lo Stato Pontificio da Martino V a Pio IX*, vol. XIV in *Storia d'Italia*, Torino, UTET, 1978; R. DE CESARE, *Roma e lo stato del papa. Dal ritorno di Pio IX al XX settembre (1850/1870)*, Vicenza, Newton Compton, 1975; A. M. GHISALBERTI, *Momenti e figure del Risorgimento romano*, Milano, A. Giuffrè, 1965; P. GIBELLINI, *Belli senza maschere. Saggi e Studi sui sonetti romaneschi*, Torino, Nino Aragno Editore, 2011; A. M. ISASTIA, *Massoneria e sette segrete nello Stato Pontificio*, in *La massoneria...* 484-512; S. LUTTAZZI, *Belli e L'Ottocento europeo*, Roma Bulzoni, 2001 ed EAD., *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioacchino Belli*, Roma, Aracne, 2004; R. MEROLLA (a cura di), *G.G. Belli romano, italiano ed europeo: atti del 2 convegno internazionale di studi belliani: Roma, 12-15 novembre 1984*, Roma, Bonacci, 1985; G. MONSAGRATI, *Roma senza il papa. La Repubblica Romana del 1849*, Bari, Laterza, 2013.

⁴⁷ Per un approfondimento sul teatro a Roma cfr. F. BARTOCCINI, *Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "Città Santa"...*, 331-333; B. ALFONZETTI, *Dal 1847 al 1849: teatro e politica nella Repubblica romana*, in *La Repubblica romana del 1849...*, 69-115 e A. CAMETTI, *Teatro e musica nell'Ottocento romano*, in «Capitolium. Rassegna di attività municipali», VIII, (1932), 1, 84-96.

⁴⁸ In proposito cfr. ALFONZETTI, *Dal 1847 al 1849: teatro e politica in La Repubblica romana del 1849...*, 74.