

⌘ PALAZZO REALE

SCA PI GLIA TU RA

a cura di
Annie-Paule Quinsac

Marsilio

NOTA DEL CURATORE

Il progetto espositivo dedicato alla Scapigliatura milanese è concepito quale percorso lungo tutte le espressioni che l'hanno connotata.

La sezione dedicata a letteratura, giornalismo e caricatura è allestita alla Fondazione Biblioteca di via Senato dove si trovano anche, perché strettamente collegate, le opere 146, 199, 227, 230, 238, 239, 241 di questo volume.

in copertina

Pierre Troubetzkoy, *Ragazza sul lago*
(particolare), collezione privata

a pag. II

Tranquillo Cremona, *La visita al collegio* (particolare), collezione privata

redazione e impaginazione

redazioni, Venezia

© 2009 by Marsilio Editori® s.p.a.

in Venezia

Prima edizione: giugno 2009

ISBN 978-88-317-9802

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

- 3 La Scapigliatura: movimento,
letteratura e giornalismo
GIUSEPPE FARINELLI
- 11 Il teatro dialettale milanese
GAETANO OLIVA
- 19 La Scapigliatura musicale
PAOLO REPETTO
- 24 Il rapporto con la “città che sale”
ANNA FINOCCHI
- 27 Dal “pandemonio per cambiare l’arte”
all’accademismo
ANNIE-PAULE QUINSAC

PICCIO

- 52 “Un avvenirista
di mezzo secolo fa”

GLI ANNI SESSANTA

- 64 I precursori
- 80 L’elaborazione di un nuovo linguaggio.
Il dialogo Ranzoni-Cremona

GLI ANNI SETTANTA

- 88 Il sodalizio Cremona, Ranzoni, Gignous
- 116 I “cremoniani”
- 134 Giuseppe Grandi: nascita del pittoricismo in scultura
- 142 La poetica del segno in Giuseppe Grandi:
incisioni e disegni
PATRIZIA FOGLIA

GLI ANNI OTTANTA

- 150 L’isolamento di Daniele Ranzoni
- 162 I “cremoniani” e le nuove leve
- 186 L’esordio scapigliato dei futuri divisionisti
- 192 Giuseppe Grandi e il Monumento
alle Cinque Giornate (1880-1894)
- 202 Dal 1880. Sviluppi della scultura scapigliata
- 220 *In margine*. Una nuova poetica cittadina

GLI ANNI NOVANTA E OLTRE

- 234 Verso un accademismo del linguaggio
scapigliato in pittura
- 250 L’accademismo scapigliato in scultura

AL DI LÀ DELLA SCAPIGLIATURA

- 270 L’estetica del non finito
e la creazione dello spazio moderno
- 286 Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica
ANNA FINOCCHI
- 289 Schede delle opere
- 305 Esposizioni
- 308 Bibliografia

IL TEATRO DIALETTALE MILANESE

GAETANO OLIVA

La riscoperta del teatro dialettale

Uno dei fenomeni più interessanti dello spettacolo teatrale italiano postunitario fu quello dialettale: fenomeno certo non nuovo nella storia del teatro, ma che nel contesto della società italiana della seconda metà dell'Ottocento acquistò connotati peculiari e funzionali a progetti culturali addirittura divergenti.

Gli scambi fra teatro in lingua e teatro popolare-dialettale incontrarono un primo ostacolo concreto nell'imposizione dell'italiano come lingua ufficiale dell'Italia unita. Dopo il 1861 il progetto culturale egemonico della borghesia italiana, la sua retorica e la strumentale esaltazione di una cultura nazionale relegarono a una circolazione subalterna la produzione artistica in dialetto perché particolaristica, legata alle classi povere e quindi di ostacolo al programma del nuovo Stato, preoccupato di creare una cultura italiana.

Tuttavia l'affermazione del teatro verista (1860-1880) e i primi sintomi di crisi della società italiana spinsero gli intellettuali a riscoprire il patrimonio di una cultura popolare e a recuperare il teatro dialettale. E se nel 1872 Capuana si proclamava contrario al teatro in dialetto perché inferiore sia nei mezzi che usava sia nei suoi contenuti, successivamente¹ si rese conto dell'importanza di questo teatro proprio per la formazione di quello nazionale e scrisse nella *Prefazione al teatro dialettale siciliano*:

Come se i personaggi veneziani, fiorentini, napoletani, siciliani, non fossero forse più italiani di quelli del teatro non dialettale, perché più sinceri, al pari degli attori che li rappresentano².

Si può affermare che la drammaturgia dialettale prodotta dagli intellettuali, per lo più moderati in politica e di estrazione borghese, fu pensata per un pubblico medio, composto da impiegati, burocrati, commercianti e professionisti. Questa drammaturgia, non solo per i suoi messaggi ideologici, propose notevoli novità dal punto di vista della messa in scena attraverso le sue tecniche espressive. La produzione drammatica in vernacolo meno impegnata sul piano formale e dei contenuti, adattati da formule già collaudate come la commedia dell'arte o il romanzo d'appendice, era rivolta a un pubblico più largo e interclassista e voleva rappresentare quel fenomeno del teatro di consumo, cioè un teatro con obiettivi di evasione, di informazione e d'intervento critico nei confronti delle contraddizioni sociali più vistose come la miseria, la prostituzione, l'inurbamento. In questo modo voleva attirare non solo gli spettatori tradizionali, ma anche quelli popolari delle grandi città. Questo fu uno dei motivi per cui le capitali dello spettacolo dialettale furono Torino, Milano, Venezia e Napoli. Città diverse per tradizione e per cultura politica, ma caratterizzate da alcuni fenomeni sociali cui guardavano con interesse i drammaturghi in vernacolo.

Per il teatro dialettale, come per quello in lingua, quello in vernacolo fu fondamentale il contributo del grande attore. Infatti, pur nelle specifiche diversità delle singole esperienze, innanzitutto fu un teatro di attori: Giovanni Toselli a Torino, Angelo Moro Lin, Ferruccio Benini ed Emilio Zago a Venezia, Edoardo Ferravilla, Gaetano Sbodio e Davide Carnaghi a Milano, Antonio Petito e successivamente Eduardo Scarpetta a Napoli.

Questi attori molto spesso furono anche autori dei testi che recitavano, o comunque avevano uno stretto legame con la produzione di testi per gli spettacoli, legame che riaffermava quel rapporto diretto tra autore e attore tipico di questo teatro.

Il teatro milanese

A Milano la produzione teatrale in dialetto proviene da una tradizione feconda, in cui la rivolta antimanzoniana e il rifiuto della morale e della regolarità della famiglia borghese, attivati dalla Scapigliatura, si fondeva con la dialettalità colta che da Carlo Maria Maggi³ giunse a Carlo Porta⁴.

Con la decisione del trasferimento nell'autunno del 1864 della capitale del regno d'Italia da Torino a Firenze, Torino e Milano subirono una inevitabile decadenza politico-sociale.

L'idea di un vero e proprio teatro dialettale milanese nacque nel 1867, allorché i fermenti intellettuali dell'epoca fecero sentire l'esigenza di un repertorio teatrale nuovo e diverso. L'uso del dialetto diventò importante per la nascita di nuove forme drammaturgiche (caratterizzate da nuove unità di tempo, durate e luoghi scenici), che si rivolgevano alle classi emarginate della città, in una visione anticapitalistica di avversione per la civiltà delle banche e delle imprese industriali. Una ribellione che assumeva spesso toni di nostalgia nella rievocazione dei linguaggi e dei personaggi di una città più antica, che il nuovo assetto urbanistico minacciava di estirpare.

Se ne fecero interpreti soprattutto scrittori come Camillo Cima⁵, Carlo Righetti, in arte Cletto Arrighi⁶ e Giovanni Duroni⁷, che fondarono l'Accademia del Teatro Milanese, in contrapposizione polemica ad alcuni intellettuali che invitavano a bandire il dialetto milanese dal teatro e dalla vita. Questi scrittori, intervenendo efficacemente nella polemica sul dialetto, propugnarono la nascita di una nuova letteratura teatrale in milanese, che trovava le sue radici nelle nostalgie popolareggianti dell'ideologia scapigliata e dal suo interclassismo, che elesse la città di Milano come centro di sperimentazione artistica e insieme di sperimentazione sociale. Gli stessi artisti risposero alle accuse di scarso patriottismo ricordando che anche Cavour sosteneva il nuovo teatro dialettale piemontese, il quale stava riscuotendo molto successo con *Monsù Travet* del Bersezio.

Uno dei maggiori interpreti del teatro dialettale milanese fu l'attore comico Edoardo Ferravilla. L'attore fu scritturato dallo

scapigliato Arrighi che alla fine del 1869 iniziò a organizzare un proprio teatro dialettale con tanto di testi, attori⁸ e un edificio proprio: il Teatro Milanese⁹. A tale proposito Giuseppe Farinelli, uno dei più importanti studiosi della Scapigliatura, scrive:

In un rendiconto morale, letterario, amministrativo del 1873 lo stesso Arrighi, che si dichiara, appunto, direttore-gerente, dopo aver elencato scrupolosamente i soci fondatori dell'Accademia milanese, il cui capolista è il sindaco di Milano, Giulio Belinzaghi, espone, con stile quasi burocratico, le fondamentali premesse della «sua» impresa: 1) Creare un repertorio di nuovissime commedie, che fossero la espressione dello spirito e della bonarietà milanese, e tali da potersi contrapporre con successo ai drammaci della scuola francese. 2) Costituire, mediante una scuola di recitazione fuori dal convenzionale, una schiera di artisti, che rappresentassero con successo le produzioni dell'ingegno milanese. 3) Dare un dividendo sugli utili, non appena tali utili si fossero verificati.

A parte la difesa del dialetto milanese che, usato in teatro, non reca alcun danno all'unità della lingua italiana a cominciare da quella scritta, l'Arrighi insiste sulla teoria secondo la quale il commediografo deve possedere tanti stili e tante lingue quanti sono i personaggi della sua produzione; collegata a questa teoria è, infine, la teoria dell'apertura dei ruoli, nel senso cioè che un attore è tale se è in grado di interpretare vari caratteri e di sostenere diverse parti. Nel 1873, data di pubblicazione di questo Rendiconto, il repertorio del teatro milanese – ed è un segno della sua vitalità – aveva già raggiunto le centoventi commedie¹⁰.

Tra le prime opere rappresentate dalla compagnia vi fu, il 19 novembre del 1870, *El Barchett de Boffalora*¹¹, scritta dallo stesso Arrighi, un adattamento in milanese della commedia *La Cagnotte*¹² di Eugène Labiche, che non fu accolta positivamente alla prima rappresentazione¹³, ma che ebbe poi accoglienze trionfali¹⁴.

La commedia fa parte del versante leggero del teatro di Arrighi. La trama della storia è inconsistente: tutta la vicenda si articola su di uno scherzo che il pittore Raffaell Sarti di Boffalora fa ai suoi familiari e agli amici del sindaco Spiazzi facendogli credere di aver vinto un terno sulla ruota di Milano. Il gruppo dei vincitori giunge a Milano per riscuotere la vincita e divertirsi; inoltre durante la permanenza nella città il pittore è offeso e disprezzato dai compaesani per la sua arte. Inoltre Palmira, sorella del sindaco, una zitella di cinquanta anni con qualche problema fisico, deve incontrare lo sposo che un'agenzia matrimoniale le ha proposto. Si scoprirà poi che questi è il farmacista di Boffalora. Raffaell, travestitosi da carabiniere e con la complicità di un amico, finge di arrestare tutto il gruppo con l'accusa di cospirazione. Lo scherzo del terno vincente è scoperto, ma il pittore insiste nella finzione. A questo punto della storia entrano in scena alcuni carabinieri veri e arrestano tutti. Accertata la ragione del viaggio il gruppo è scarcerato. Raffaell però riesce a far credere che la loro liberazione è dovuta alla sua notorietà artistica rivalendosi quindi del poco credito avuto in precedenza dallo stesso gruppo. La mancanza di una trama favoriva la concentrazione dello spettatore sulle singole scene, che erano quasi staccate dal contesto della storia e vissute per quello che era rappresentato: l'abilità e la tecnica dell'attore e uno scambio di battute comiche ben congeniate. Alcune di queste erano di sicuro effetto. Un esempio chiaro è costituito dalla scena settima del primo atto:

Toni e detti.

TONI

SPINAZZI

TONI

PALMIRA

SPINAZZI

PALMIRA

FARMACISTA

PICCALUGA

FARMACISTA

PICCALUGA

SPINAZZI

PICCALUGA

FARMACISTA

PICCALUGA

RAFFAELL

PICCALUGA

SPINAZZI

PICCALUGA

Ona lettera per la sciora Palmira, e voouna per el scior Piccalunga.

Scià Toni; bevinn on biccier...

Oh scior padron, ch'el se scomèda minga par mi. *(leggendo sotto voce)* «Venite subito a Milano che ho trovato uno sposo voi in alta posizione.

Se il matrimonio riesce, come spero, non esigo per lo mia sensaria che la una per cento sulla vostra dote.

Dev. Servo Parapetti sensale di matrimonio». Oh Dio! l'ho trovaa, finalment, l'ho trovaa! Oh che consolazion! che gioja!

Cossa te gheft Palmira, che te me paret viscora comè? Chi l'è che te scriv de Milan?

Oh! L'è nient! L'è la madamm per ona certa scuffia della nevoda del prevost... - L'hoo trovaa finalment; l'hoo trovaa el spos, el scappa pu.

E lu sur Piccaluga coss'el g'ha de noeuv?

(colla lettera in mano) L'è el mè Stevenin ch'el me scriv...

Cossa el cunta su de Milan?

Oh al me dis che l'è content E de vess a la Tecnica, ma ch'el g'ha pu de danee...

Miracol!

El g'ha idea però de diventà on gran bon agricoltor...

Ah già! l'è semper staa on fioeu de drizz...

Sentj, sentj «Io faccio molti progressi, perché da qualche giorno ho cominciato lo studio profondo del letame».

Euh che porcaria!

Comè porcaria? Se ved che lu l'è on artista che sà nagotta. El letame l'è la base della ricchezza nazionale; che l'è come dire...

Sì el semm, el semm. L'è trent'ann che lu el parla de la base della ricchezza nazional; ma con quest lu l'è mai stà. bon de diventà scior.

(irato) Giughemm all'oca ch'el sarà mej¹⁵.

La commedia, ben nota ancora oggi a molti milanesi, superò le mille repliche, merito soprattutto dell'attore Milanese, che suggerì all'autore di accentuare i lati grotteschi della recitazione rendendo alcuni spropositi molto efficaci e divertenti, come ad esempio le battute del falso interrogatorio tra Raffaell travestito da carabiniere e Piccaluga nella scena quarta del terzo atto:

Raffaell vestito da Commissario con occhiali e barba
Rinald e detti.

[...]

RAFFAELL

PICCALUNGA

Dica il suo nome.

Io sono l'ex-sindaco di Boffalora, dottor Polidoro Piccalunga, nativo di Milano, domiciliato a Boffalora, scrittore di varie opere agrarie e membro di...

Basta, basta! Voglio il nome io...

Ma Piccaluga, per bacco!

(al segr.) Il nominato Pittaluga.

Non Pitta...: Picca... Picca.

Il nominato. Piccapicca...

Ma no; lei sbaglia ancora: Piccaluga, ho detto.

Piccaluga... E il nome di battesimo?

Ma Polidoro!

Piccaluga Polidoro; la patria?

Milano!

Condizione?

[...]

PICCALUGA

Ex sindaco di Boffalora, capitano della guardia

	nazionale, scrittore di diversi trattati sul letame... e membro...
RAFFAELL	(<i>interromp.</i>) Residenza attuale?
PICCALUGA	Boffalora, dove funzionai tre anni come sindaco, e dove fui eletto membro...
RAFFAELL	(<i>interromp.</i>) Ha figli?
PICCALUGA	Sì, è alla Tecnica! (<i>fra sé</i>) Hoo mai poduu digh dè cossa. sont membro!
RAFFAELL	Mezzi di sussistenza?
PICCALUGA	Oh bell! vivi d'entrada ¹⁶ .

E ancora nella scena prima del quarto atto Raffaell, rivolgendosi a Augusto dice così:

[...]
RAFFAELL Mi e ti semm diventaa per el sur Spiazzi, e per el sur Piccaluga, i primm pittor del mond, mi sont on genio ti te sett on genio, nun duu semm duu genj. Michel'Angel l'è on spjegascìn in noster confront¹⁷.

La pubblicità al repertorio proposto era assicurata dalla rivista «La Cronaca grigia»¹⁸ e da un inserto del giornale «Il Secolo», fondata da Rigetti nel 1860, che scriveva quasi da solo. Nel maggio del 1867, proprio sulla rivista, l'autore affrontò per la prima volta la questione del teatro in dialetto milanese, come risposta ad alcune provocazioni che lo sfidavano a dimostrare la neutralità dei dialetti nel processo di unificazione linguistica. L'autore, attraverso molti numeri della rivista, trattò diversi argomenti di attualità, dalla polemica anticlericale alla denuncia della corruzione politica e soprattutto affrontò la discussione di avvenimenti legati all'arte, arricchendo successivamente il dibattito con la rubrica *Tra un atto e l'altro* che riportava i programmi del Teatro Milanese.

Tale teatro diventò subito un posto frequentato con piacere da tutti i milanesi; anche la principessa Margherita, la futura regina, si fece vedere spesso a teatro accompagnata dal sindaco Belinzaghi. Gli attori, superati i primi imbarazzi, acquistarono sempre più sicurezza e i loro nomi cominciarono a essere conosciuti in città.

La compagnia dell'Arrighi, la cui gestione si protrasse fino al 1876, annoverava tra le sue file, nei primi anni settanta, oltre a Edoardo Ferravilla, Giuseppina Giovanelli¹⁹, Edoardo Giraud²⁰, Gaetano Sbodio, Ernesta Comelli, Carlo Gandini e Giuseppe Volontè.

Edoardo Ferravilla iniziò la sua carriera di attore nell'ottobre del 1872 con l'invenzione del *sor Pedrin*, un personaggio con «labbra sottili e poco cervello» tratto da una piccola parte assegnatagli dall'Arrighi nella commedia *Nodar e Perucchee*. Il personaggio nacque dalle ceneri di uno sbiadito giovane, bello elegante e timido, concepito inizialmente dall'autore in una sola notte di lavoro scenico. Lo stesso Arrighi affermò:

Il tipo del *Pedrin Bustella* non fu trovato per caso da me. Non appena mi fui accorto che in Ferravilla c'era la stoffa d'un grande attore, rivolsi ogni cura a creare per lui qualche parte nella quale potesse esplicarsi totalmente. Dopo il Crespi, Ferravilla aveva assunto *el Gervasin* nel *Barchett de Boffalora*, e lo faceva con una così giusta parsimonia e con tanto effetto, che l'idea di metterlo nei panni di un altro imbecille della stessa risma, doveva nascermi spontaneamente; e fu allora che immaginai la parte del *Pedrin* nel *Nodar e Perucchee*. Quel *Pedrin* fu una vera rivelazione²¹.

Ferravilla fu riconosciuto come un attore di eccellenti qualità, oltre che di irresistibile comicità. Egli si specializzò nell'invenzione di tipi e di variazioni linguistiche meneghine e certe sue battute sono entrate stabilmente nel linguaggio dialettale, come modi di dire della saggezza popolare, creando una numerosa galleria di personaggi²², che rappresentavano i limiti, i difetti e i vizi della società del tempo. Jarro nei suoi *Ricordi critici e umoristici* definì il Ferravilla come umorista e ne tracciò uno studio:

Tra gli attori, e oggi il solo che possa al critico offrir argomento a un tale studio, poiché egli ha immaginato certi tipi, ha scritto varie commedie, e tutte le sue parti in ogni commedia, che interpreta: vi ha aggiunto motti profondi, vivissimi, e senza alcuna volgare scurrilità. [...] Poiché, una dote di questo meraviglioso attore – ed è unico a possederla – consiste nell'aver impartito ai suoi personaggi un linguaggio peculiarmente adatto, in ogni menomo ragguaglio, al loro carattere, alle situazioni in cui si trovano, e che dal loro carattere sono modificate. Tutte le generali situazioni, nascono da odio, da amore, da pusillanimità, da ambizione, da presunzione, acquistano un peculiare aspetto dalla indole del personaggio. Non tutti amano, odiano, temono, fremono, si inorgogliscono allo stesso modo. Il filosofo fine, il fine umorista, si rivelavano nel Ferravilla con la tenuità di certi tratti. Quando il *Sur Panera*, buon uomo, pacifico sempre ripugnante da ogni atto un po' risentito si trova r avvolto in guai d'ogni specie, spinto a un duello, non sa dire altre parole contro colui che gli è occasione di tante inquietudini, di tanti mali, che gli fa mettere a rischio la vita, se noti la parola: *indelicato!* Questa parola, sì sproporzionata agli effetti che vuole esprimere, sì in contrasto con una situazione atroce, risponde mirabilmente al carattere del personaggio. Ecco perché è sempre causa di riso, pel contrasto fra il carattere del personaggio e la qualità della situazione: il carattere del personaggio rende arcicomica una situazione che, dato un uomo di carattere ordinario, sarebbe ultra-drammatica. Ora il Ferravilla rende, con un'arte nuova: grandissima, certe sottigliezze. Il suo umorismo non consiste nelle truccature esagerate: la sua truccatura è sempre ammirabile: efficace, perché semplice e vera; non ottiene la comicità con vestiti di colori smaglianti, di foggia e di misure strampalate, di bizzarri disegni; anche nel suo vestito c'è la massima semplicità, si direbbe, a così esprimersi, inseparabile dal personaggio che l'indossa. [...] L'umorismo del Ferravilla è poi da ricercarsi nelle *intonazioni* con cui pronunzia certe parole. E questo pregio che, a esaminarlo, ci trarrebbe tropp'oltre, è ben compreso dal pubblico fino, in ogni parte d'Italia, assai meglio ch'io non potrei spiegarlo²³.

Ferravilla riuscì con la sua arte e le sue ilarità a eccitare in modo irresistibile il pubblico, da quello più colto, più raffinato a quello popolare non solo attraverso certe frasi idiomatiche, ma soprattutto attraverso la ricerca accurata della pronunzia di ogni parola dei personaggi interpretati.

Il critico Cesare Levi, nel descrivere un profilo artistico di Ferravilla, lo paragonò a Ermete Novelli:

Non creatore il Novelli, come il Ferravilla, che fu veramente al di sopra di ogni altro attore, essendo riuscito a sintetizzare la creazione scenica completa, autore e interprete al tempo stesso: comici dell'arte l'uno e l'altro, il Ferravilla fissò le proprie improvvisazioni in qualche tipo ben definito, ben determinato; quasi delle «maschere», aventi però carattere d'umanità, appunto perché colte dall'osservazione della vita²⁴.

Il Ferravilla fu un autore e interprete allo stesso tempo e, grazie alla sua intuizione psicologica e al suo gusto dei particolari, riuscì a trasportare nella vita quotidiana tipi tradizionali dell'avaro, dello sciocco, del ghiottone, dell'imbroglione, del cornuto, del timido, che gli autori gli offrivano; li reinventò, non adattandosi mai a recitare parole scritte da altri.

Rispetto alla propria arte e al modo di interpretare un carattere di un personaggio, il Ferravilla nelle sue memorie scrisse:

Ho detto che l'arte mia è spontanea e rifugge dalle pose. Ma sono convinto che tutta la vera recitazione non ha nulla a vedere con un regolare corso letterario ed accademico, con una sistematica preparazione negli studi. Si recita improvvisando, e si recita perché si è osservatori: si guarda la vita intorno e s'acquistano incoscientemente la voce, la parola, le movenze, il modo di vestire adatti alle persone o alle sintesi di persone rappresentate. Ecco perché a parer mio poco o nulla conta sapere materialmente la parte, se non si conosce bene la posizione in cui si trova il personaggio di fronte agli altri personaggi del lavoro. Essere, quanto più riesca possibile, vero: ecco il merito maggiore di un attore o di un'attrice che si rispettino²⁵.

La sua fu una ricerca di verità. Il personaggio, secondo l'attore, doveva corrispondere al vero, non doveva fingere. La sua arte fu una ricerca di misura, di sottrazione di effetti, non uno sfoggio di «pieni ma un delicato bisogno di vuoti». Ferravilla affermava che l'attore doveva cercare sempre la giusta misura nella parola, nel gesto e nel costume. L'effetto troppo sottolineato, l'abuso del doppio senso anziché attirare la curiosità o provocare l'ilarità, ottenevano nel pubblico risultati opposti. Infatti, affermava che l'attore per raggiungere la verità scenica doveva sempre cercare di curare le pause e le controcene. Egli era convinto che quando si doveva rappresentare la vita, questa scorreva ininterrottamente anche quando gli uomini non parlavano. L'attore quindi non doveva mai uscire dai personaggi, neanche durante i loro silenzi²⁶. Per Ferravilla anche il trucco doveva essere molto curato per contribuire alla verità scenica. L'attore doveva imparare l'arte della truccatura, l'uso delle tinte e delle sfumature. Renato Simoni, in un ricordo appassionato e commosso dell'attore, così sottolineava la sua originale espressività:

Si servì con cauta parsimonia persino della parola, che pure è il mezzo più pronto, più colorito, più espansivo di comunicare con la platea. La smozzicava tra le labbra; appena lanciata, con un vivo soprassalto la riprendeva e la soffocava; la spegneva quando più brillava; la lasciava sfuggire con una specie di esitazione e di oscillazione [...]. Per lui le pause non erano i silenzi tra le parole, ma qualche parola tra i silenzi [...] egli parlando non si preoccupava di esprimere idee o raccontare fatti. Si limitava a dare un tocco di più a un carattere²⁷.

Nel 1876 dopo che la compagnia del Teatro Milanese si sciolse a causa della cattiva gestione amministrativa del Righetti, Ferravilla costituì una nuova formazione che prese il nome di compagnia Ferravilla-Sbodio-Giraud. Tra gli attori che successivamente entrarono a far parte della compagnia di Ferravilla, merita ricordare Emma Ivon che diventò in pochissimo tempo la prima attrice, nota forse più per le sue avventure galanti che per le sue qualità recitative²⁸.

La compagnia continuò la sua attività artistica fino al 1902 quando il Ferravilla, appena cinquantaseienne diede l'addio ufficiale al teatro. Egli ritornò poi saltuariamente sulle scene, ma il suo mito era ormai tramontato. Nel 1914 accettò di partecipare alle trasposizioni cinematografiche di alcune sue farse; morì nel 1915, alla vigilia della prima guerra mondiale.

Gaetano Sbodio fu uno dei maggiori collaboratori di Ferravilla ed era già presente nella compagnia di Cletto Arrighi, al momento in cui Ferravilla ne entrò a far parte. Sbodio aveva un temperamento inquieto e questo caratterizzò molto la costruzione dei caratteri dei suoi personaggi. Nel 1865 debuttò come attore, nelle vesti di Pulcinella, al teatro Valletta di Roma. Tor-

nato a Milano, pur esercitando ufficialmente la professione di orefice, partecipò a numerose rappresentazioni dilettantesche fino a quando nel 1870 fu notato dall'Arrighi.

Nel 1890 lo Sbodio abbandonò il Ferravilla e, associandosi con Davide Carnaghi²⁹, fondò una nuova compagnia che debuttò il 14 maggio dello stesso anno al teatro dei Filodrammatici. La nuova compagnia nacque con l'intento di proporre un repertorio di maggiore impegno e contenuti; infatti, la compagnia, oltre a tradurre in dialetto i copioni in lingua, mise in scena *L'eredità del Felis* di Luigi Illica e soprattutto le opere di Carlo Bertolazzi³⁰ con cui debuttò con *Ona scena della vita*, la prima commedia in dialetto dell'autore. Naturalmente, con un repertorio maggiormente drammatico, la vita della nuova compagnia fu molto travagliata e, infatti, lo Sbodio divise la sua carriera artistica tra questa compagnia e quella di Ferravilla. Il tentativo di rilanciare un nuovo teatro milanese si realizzò con la nascita di un altrettanto nuovo repertorio dialettale di impronta naturalistica al quale collaborarono, oltre al Bertolazzi che scrisse per la compagnia Sbodio-Carnaghi i *Benis de spos* (1891), *El nost Milan* (1893)³¹ e *La gibigianna* (1898)³² – considerati dalla critica e dal pubblico i capolavori del teatro dialettale milanese moderno –, anche il Rovetta, l'Arrighi e Illica. La compagnia Sbodio-Carnaghi continuò a calcare le scene fino al 1894. Successivamente lo Sbodio ritornò con la compagnia di Ferravilla, per allontanarsene nuovamente nel 1896, proseguendo da solo e continuando a mettere in scena le opere del Bertolazzi e alcune nuove commedie di altri autori quale ad esempio *La guèra*³³, di Albini e Bettini. Sbodio, diventato cieco, continuò a recitare per molto tempo fin quasi alla sua morte sopraggiunta nel 1920. Nella compagnia del Teatro Milanese, Sbodio rappresentò la tendenza opposta a quella del Ferravilla. Se il grande creatore di *Tecoppa* fu immensamente «vero» nel riprodurre i caratteri dei suoi personaggi, lo Sbodio fu un «verista». Del verismo lombardo, egli accettò le tendenze e i gusti interpretando tutte quelle figure a forte contenuto drammatico che riproducevano le decadenze dell'uomo e il suo pessimismo. Fu un abile osservatore, perciò riuscì a creare e riprodurre in ogni minimo particolare, i più disparati caratteri compresi quelli comici. L'attore Edoardo Giraud, che per molti anni recitò a fianco dello Sbodio, scrisse di lui:

Egli fu l'artista della sincerità per eccellenza e la sua maniera di recitare era naturalissima, la sua voce aveva un timbro speciale, che andava dallo spasio alla ilarità, dall'amore alla collera: le fattezze del suo volto, benché regolarissime, riproducevano tutta la gamma delle umane passioni. [...] Sbodio faceva uno studio modesto e pertinace di quanto di vero e di umano palpita nelle creazioni dell'arte, aveva la riverenza e la religione della natura e la ripugnanza innata di tutto quanto è accademia e istrionismo; questo è il più bell'elogio che si può tessere di lui, tanto più da me, che sono suo antico collega e fu invero, un maestro della recitazione, dotato com'era di una voce bellissima³⁴.

Per l'attore il personaggio doveva scaturire spontaneamente da un complesso di circostanze e di azioni che formavano un intreccio scenico molto aderente alla realtà della vita. Infatti, Simoni nel tracciare un profilo dell'attore scrisse:

Fu l'attore di quelle «scene della vita» che parvero saggi cospicui di osservazione, perché riproducevano le decadenze dell'uomo con una finta freddezza e con una finta obiettività, ma in realtà, con fazioso e superficiale pessimismo. In questo teatro effimero, la sua arte semplice e insieme calda, che, anche quando non raggiungeva altezze vere, dava l'impressio-

ne di una forza che gli schiantasse il petto e la voce, la sua arte popolare e raffinata, tutta sintesi rapide e precise, di una verità ancora greggia ma schietta e fiera, rifulse così da far balenare a molti la speranza che, all'infuori dal repertorio ferravilliano, potesse sorgere ancora un grande teatro milanese⁵.

Lo Sbodio ebbe la fortuna di incontrare degli autori che furono capaci di scrivere delle opere adatte al suo temperamento e alle sue qualità artistiche. Egli cercò i modelli per i suoi «tipi» nelle vie, nelle contrade, nelle località dove viveva la gente del popolo, la più umile e povera. Così da queste figure nacquero i personaggi più importanti interpretati dal Sbodio: il *Napoletano* nella commedia *Milanes in mar*, *Don Malacchia* nello scherzo comico *Class di asen*, *Doard* nel bozzetto comico *Viarenna*, il *Gaina*, il *Locch*, il *Togasso*, il *Carleu*, il *Togn* e tanti altri che rimasero famosi nella storia del teatro milanese.

⁵ Capuana nel 1895 riscrisse *Malia* in dialetto siciliano.

² L. Capuana, *Prefazione*, in *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. Mazzamuto, Niccolò Giannotta Editore, Catania, 1974, p. 72.

³ Carlo Maria Maggi (1630-1699), segretario del Senato milanese, scrive le prime commedie in vernacolo milanese composte in 3 atti con prologo e intermezzi; inoltre crea la maschera di Meneghino che rappresenta uno di quei servitori presi a soldo dalle dame poco ricche solo la domenica e chiamati appunto «domenichini». Il Maggi trasformò la maschera da contadino sempliciotto della tradizione popolare nella figura del servo fedele, di animo buono, pronto a insorgere contro ogni sopruso dei prepotenti. Gli fu successivamente aggiunto l'appellativo di *Biroeu*, che, dal significato italiano di pirola o bischero (il congegno usato per tendere o allentare le corde di uno strumento) stava a significare «uomo da prendere o lasciare a seconda del capriccio». In tal senso si spiega il cognome che fu attribuito successivamente al personaggio, Pecenna, che equivale a «colui che pettina, che striglia», il che stava a significare che chi lo burlava lo faceva a suo rischio, perché i suoi denti erano ben affilati. Nel Seicento si determina anche il costume della maschera, costituito da una casacca lunga di panno verde, orlata di rosso, panciotto a fiori, calze a righe, parrucca col codino, cappello a tricorno. Nei primi decenni dell'Ottocento Carlo Porta ne accentuò il carattere di censore dei costumi del clero e dell'aristocrazia. Uomo bonario e amante della vita tranquilla, Meneghino era caratterizzato da un forte senso morale, da una grande dignità, da una buona dose di saggezza. Col tempo divenne l'emblema del popolo milanese, che lo elesse simbolo della propria tensione alla libertà, nel corso della dominazione austriaca. Fra gli attori più noti che interpretarono questo ruolo si possono ricordare Gaetano Piomarta, Giuseppe Moncalvo, Luigi Preda, Tagliabue e Malfatti. Cfr. *Il teatro milanese. Cenni storici*, a cura di S. Pagani, Ceschina, Milano, 1944. Inoltre cfr. R. Carpani, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Vita e Pensiero, Milano, 1998.

⁴ Con le parole del Porta, sommo poeta del dialetto milanese, nascono diversi personaggi come *Fraa Condutt*, *Giovannin Bongèe*, *donna Fabia Fabron de Fabrian*, chiusi nella cornice della poesia umoristica-satirica. Inoltre in collaborazione con Tomaso Grossi, Porta scrisse una tragedia-comica *Giovanni Maria Visconti* in cui nacque un nuovo personaggio molto buffo chiamato Biagio da Viggiù. Tommaso Grossi fu un discepolo di Parini e di Porta, e i suoi primi successi poetici furono alcuni versi in dialetto milanese. I suoi maestri lo addestrarono molto bene sviluppando il suo ingegno al lato ridicolo e pietoso della vita dando così un'impronta alla sua arte di educazione sociale e rivendicatrice della ragione comune contro gli abusi e i privilegi della società dell'epoca. L'opera che scrisse in collaborazione con il Porta era un dramma storico in 5 atti; scritto in quindici giorni tra il gennaio e il febbraio del 1818, univa l'elemento tragico con l'elemento popolare e grottesco. Nella creazione del personaggio di Biagio da Viggiù, buon pasticcione milanese, tutto cuore e bontà, manesco e furbo alla sua maniera, si scorge la mano maestra del Porta; nei personaggi dei due Trivulzio, di Luchino del Majno e soprattutto in quella figura casta e amorosa della Violante Pusterla si ravvisa la fantasia del Grossi, che anche tra le tristezze di un'epoca corrotta sapeva trarre immagini

nobili e belle. L'opera non fu rappresentata, doveva essere recitata al Teatro della Canobbiana da parte della compagnia Granata in occasione dell'imminente Carnevale, ma fu immediatamente bloccata, prima che andasse in scena, dalla censura, a firma del conte di Raab, direttore generale della polizia austriaca. Cfr. il saggio *Tommaso Grossi*, in *Prose e poesie scelte di Carlo Tenca*, a cura di T. Massarani, Ulrico Hoepli, Milano, 1888, pp. 112-150. Per l'opera del Porta si confronti C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano, 1975.

⁵ Camillo Cima (1827-1908), scrittore, drammaturgo, architetto e giornalista, diresse dal 1863 «L'Illustrazione italiana» dei Fratelli Treves, un settimanale di grande successo; fu poi direttore del settimanale satirico-umoristico «L'Uomo di pietra». Il 27 marzo e successivamente il 30 marzo del 1867 il Cima fece apparire sul periodico «La Frusta» alcune sue riflessioni sul teatro milanese con i titoli *La commedia ed i vernacoli* e *Il Teatro Milanese* e con la firma pseudonima di Pinzo: «Il dialetto è la lingua della natura, della verità, del cuore! Perciò (e qui entro nel mio argomento) nella commedia in dialetto troviamo la naturalezza, la verità, il cuore che nell'altra commedia non c'è. È per questo che la commedia piemontese piace, diverte e accontenta lo spirito. Facciamo noi per la nostra città una commedia in milanese, e avremo pari risultato. Non verranno in teatro certi maestri di lingua; ma pazienza, ne avvantaggerà il buon senso! Il più difficile sta nel sapere se ci sia più necessario l'avere buone commedie, o una buona compagnia che le rappresenti; e se, dato l'una e le altre, potrebbe sperare dal pubblico la stessa simpatia che ha oggi per i piemontesi». Gli stralci sono riportati inoltre in G. Acerboni, *Cletto Arrighi e il teatro milanese (1869-1876)*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 24. Del Cima si possono ricordare le seguenti commedie: *La donzella de Cà Bellotta* (la commedia in 5 atti, fu rappresentata per la prima volta a Milano presso il padiglione Cattaneo l'8 dicembre del 1869 ai soci dell'Accademia dell'Opera. Scriveva Paolo Ferrari sul «Corriere di Milano»: «Andate a sentirla. È una commedia dilettevolissima e qua e là dettata con spirito, istinto di arte vera, di arte classica». Fu anche tradotta in italiano dallo stesso Cima nel 1870 con il titolo: *La cameriera rivale*, ma non fu mai rappresentata. (Cfr. S. Zambaldi, *Il Teatro Milanese*, Libreria Editrice Milanese, Milano, anno?, p. 19), *El mercaa de Saronn* (la commedia in 3 atti, fu rappresentata a Milano per la prima volta il 26 dicembre 1869, tra il pubblico era presente la principessa Margherita), *El Barchett de Vaver* (la commedia in 3 atti, fu rappresentata per la prima volta nel gennaio del 1870. Filippo Filippi scrisse sulla «Perseveranza»: «Ormai la commedia milanese c'è e vivrà rigogliosa come la piemontese, perché c'è chi scrive e scrive bene». Cfr. *ibid.*) ed *El pret scapusc* che ebbero un notevole successo sia di pubblico che dalla critica.

⁶ Sulla figura e sull'opera dello scrittore si veda G. Farinelli, *Appunti per uno studio sul teatro milanese di Cletto Arrighi*, in *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano, 1991; G. Farinelli, *Cletto Arrighi*, in *La Scapigliatura*, Carocci, Roma, 2003, pp. 115-121; si veda poi L. Della Bianca, *Cletto Arrighi romanziere scapigliato*, «Otto/Novecento», maggio-agosto 1989, pp. 155-205; e ancora A.I. Villa, «*La Scapigliatura milanese. Frammenti*» (1857) di Cletto Arrighi, *manifesto della Scapigliatura pre-unitaria*, «Otto/Novecento», a. XVII, n. 5, settembre-ottobre 1993, pp. 21-52.

⁷ Giovanni Duroni (1838-1917) fu un drammaturgo autodidatta. All'età di dieci anni, nel 1848, fu tamburino della Guardia Nazionale, poi calzolaio, fabbricante di spazzole, decoratore, garzone di tipografia. Divenne successivamente giornalista al «Pungolo» con Leone Fortis. Fu tra i fondatori del Teatro Milanese e rivestì la carica di economo al Collegio Reale delle Fanciulle.

⁸ Nelle intenzioni dell'Arrighi la formazione della compagnia doveva essere stabile e doveva essere «nuova», non contaminata dalle problematiche del teatro italiano e dialettale professionistico dell'epoca. Infatti, egli scrisse: «Io volevo che gli attori del mio teatro fossero uomini, non recitanti». C. Arrighi, *Storia del Teatro Milanese (auto-pseudo-apologia)*, in *Milano nuova*, strenna del Pio Istituto dei Rachiti di Milano, Tipografia Bernardoni di C. Rabeschini e C., Milano?, 1890, p. 51.

⁹ Il Teatro Milanese nacque dietro una casa d'abitazione che si trovava in corso Vittorio Emanuele 15, in un vecchio padiglione dove si vendevano mobili. In origine era denominato padiglione Cattaneo, dal nome dello stesso costruttore, dove era allestito un caffè-concerto, inaugurato nel 1865, con un palco per l'orchestra, trasformato in sala da ballo e divenuto poi un locale poco raccomandabile. Nel 1869, visto il successo della prima compagnia milanese, l'Arrighi, per realizzare il suo programma, affittò per dieci anni questo teatrino e lo battezzò Teatro Milanese. Per riuscire ad attrezzarlo come un vero e proprio teatro si dovettero fare molti adattamenti. Prima di tutto si dovette rifare il palcoscenico e introdurre un sipario che fu disegnato da Eugenio Perego e Giuseppe Tencalla, nel quale si vedeva raffigurato Meneghino che apriva il sipario e diceva alla giovane commedia dialettale: «Adess mia tosa tocca a ti» e sullo sfondo la piazza del Duomo. Successivamente si costruirono dei

palchi e una loggia. Sul boccascena invece, furono scritte le parole del Maggi: «In del voster lenguagg i bei penser» e ai lati del palcoscenico si dipinsero due figure femminili rappresentanti la Musica e la Danza. La spesa necessaria per l'operazione fu di circa 35.000 lire. La somma proveniva in parte dal patrimonio dell'Arrighi che aveva ricevuto una grossa eredità da uno zio, in parte da una sottoscrizione pubblica patrocinata dal sindaco Belinzaghi e in parte da prestiti. Cfr. C. Arrighi, *Il Teatro Milanese. Rendiconto morale, letterario e amministrativo*, Civelli, Milano, 1873. Inoltre cfr. D. Manzella, E. Pozzi, *I teatri di Milano*, Mursia, Milano, 1971, pp. 110 ss.; e cfr. E. Possenti, *Milano a teatro ieri e oggi*, Baldini & Castoldi, Milano, 1963, p. 45.

¹⁰ G. Farinelli, *Appunti sul teatro milanese di Cletto Arrighi*, in atti del convegno sulla *Letteratura regionale poesia e teatro dialettale tra Ottocento e Novecento*, Brescia, anno?, pp. 17 ss.

¹¹ La commedia in 4 atti fu scritta in soli cinque giorni. Il titolo si riferisce a un grosso barcone, tutto fessure, aguzzato alle estremità con una pancia smisurata nel mezzo, che collegava Milano con Sesto Calende, caracollando lungo il fiume Ticino e il Naviglio Grande. Il tratto Milano-Turbigo era percorso in tredici ore, e per i passeggeri più che un viaggio era un'avventura.

¹² La commedia in 5 atti, in prosa fu pubblicata nel 1864 e rappresentata il 22 febbraio 1864 al Palais-Royal di Parigi.

¹³ La commedia fu fischiata per sette sere di seguito, a causa della cattiva preparazione degli attori. Lo stesso autore ricorda: «Sono desolato. *El Barchett de Boffalora* fece un fiasco. Il pubblico era scarso. La guerra fattami dai giornali fece sì che il teatro fosse quasi vuoto». C. Arrighi, *Il teatro milanese (dal giornale della mia vita)*, in *Strenna-Album della associazione della stampa periodica in Italia*, Forzani e C., Roma, 1881, p. 8.

¹⁴ Dopo i primi insuccessi l'opera dominò l'intera stagione con oltre settanta repliche. Alla quindicesima rappresentazione il 13 dicembre del 1870, partecipò Sua Altezza Reale la principessa Margherita. *El Barchett de Boffalora* divenne così lo spettacolo simbolo del Teatro Milanese. Cfr. Acerboni, *Cletto Arrighi e il teatro milanese (1869-1876)*, cit., p. 86.

¹⁵ C. Arrighi, *El Barchett de Boffalora*, Milano, Carlo Barbini Editore, 1874, pp. 19 ss.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 68 ss.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸ La rivista fu pubblicata con periodicità settimanale dall'8 dicembre 1860 al 15 giugno 1861. Dopo una sosta riprese le pubblicazioni dal 9 gennaio 1864 al 29 dicembre 1872. Dopo diversi anni di assenza riprese ancora le pubblicazioni dal 18 gennaio 1880 con una periodicità trimestrale, per divenire quotidiana dal 2 ottobre dello stesso anno. L'ultima pubblicazione reperita è del 13 novembre 1880. Per un riepilogo storico e critico si veda E. Paccagnini, «La cronaca grigia», in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1984, p. 189. Inoltre cfr. G. Carnazzi, *Da Rovani ai perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Led, Milano, 1992, pp. 91-137.

¹⁹ Giuseppina Giovanelli (1846-1890), nata a Rho, era coetanea di Ferravilla. Impiegata come cameriera, fu scoperta e avviata come attrice dilettante da un appassionato di teatro. Il Giraud la conobbe che recitava da giovanetta in una filodrammatica. Successivamente fu notata dall'Arrighi, il quale non indugiò ad arruolarla nella compagnia. Brava, bella, modesta, considerata la primattrice della compagnia, morì improvvisamente, la sera dell'11 aprile 1890 a Firenze, ancora in giovane età. I suoi personaggi più famosi furono: la *sura Palmira* del *Barchett de Boffalora*, la *Ghita* nella commedia *Massinelli in vacanza*, la *sura Girompini* nella commedia *Ultim gamber del sur Pirotta*, *Domenica* nella commedia *Camorristi all'osteria*.

²⁰ Edoardo Giraud (1839-1912), figlio di un commerciante di seta, fu un uomo di vasti interessi e di ampia cultura. Compì i suoi studi al politecnico di Zurigo, dove ebbe tra i suoi insegnanti il ministro De Sanctis. Fu un valoroso patriota e nel 1866 partecipò alla battaglia della Bezzacca, con Garibaldi. Successivamente, per circa due anni, fu chiamato a insegnare recitazione agli internati della Senavra (il manicomio di Milano) recitando diverse volte in loro compagnia. Nel 1871 fu notato dall'Arrighi e assunto nella compagnia. L'attore cominciò a recitare in dialetto milanese con un'opera *El Democrit* di Emilio Praga, che, però, non fu accolta favorevolmente dal pubblico. Giraud, oltre che grande attore, fu anche un autore prolifico e tra le sue opere si possono ricordare diverse curatele di riduzioni e traduzioni di testi altrui. I suoi personaggi più famosi del Teatro Milanese furono: *Marionetta* nella commedia *Milanes in mar*, *Renato* nella commedia *Ball in maschera*, *loch* nella commedia *Camorristi all'osteria*, *Luis Beretta* nell'omonima commedia. Creò inoltre diverse altre macchiette militari come nella commedia *l'Ordinanza*. Come autore si possono ricordare le seguenti opere: *L'ultim gamber del sur Pirotta*, *El Garibaldin*, *El zio Gandolla*, *La baila*, *I duu ors*, *Un sacrista in di pettol*, *In*

sofitta, *El portinar*, *Montecarlo*, *El teater meccanich*, *El sur Giangianni*, *A la pretura*, *El Minestron*, *Lu el po andà*, *El qui pro quo*. Inoltre Giraud partecipò in qualità di attore in alcuni films: *I Minatori* e *I Promessi Sposi*, girati da una casa cinematografica di Milano la ditta Luca Comerio e C. Cfr. E. Giraud, *Le mie memorie*, Reggiani, Milano, 1911.

²¹ C. Arrighi, F. Fontana, Jarro, *Ferravilla e compagni. Studi critici e biografici*, Aliprandi, Milano, 1890, p. 35.

²² I personaggi principali sono i seguenti: *El sur Pedrin*: mamo, imbecille innamorato di una bella che lo prende in giro; *Massinelli*: personaggio della commedia *Class di asen*, un ragazzo cresciuto troppo presto, idiota e presuntuoso, precocemente voglioso; *Maester Pastizza*: un musicista che dice di essere l'ispiratore delle musiche più belle, ma sa poco di musica; *Sur Panera*: un vecchio timido e tuttavia spavaldo; *Gigione*: un cantante sfatato, millantatore, sempre in cerca di scritte; *El dottore Ristagna*: furbo, che sa il fatto suo e sa ingannare gli altri; *El sur Camola*: bietolone di campagna, è facile dargliela ad intendere ed è lo zimbello di tutti; *El sur Pancrazi*: personaggio della commedia *Luna de mel*, un personaggio più tragico che comico, marito sfortunato; il *Sindech Finocchi* personaggio della commedia *Statoa dei sur Incioda* di F. Fontana e il *Sindech Bertold*. Sono due balordi, funzionari da operetta con alcune differenze tra l'uno e l'altro; *El sur Panera*: un povero vecchio, che deve battersi per la prima volta nella sua vita e che ha una paura maledetta; *Tecoppa*: è l'ultimo personaggio elaborato dal Ferravilla e quello più caratteristico, un uomo strisciante coi ricchi, superbo coi poveri, gaudente e nemico del lavoro. Il nome viene da una sua frase ricorrente «Dio te coppa!». Beve continuamente grappa. Il *Tecoppa* nacque nel giugno 1874 dalla commedia *I duu ors* di Edoardo Giraud. Inoltre l'attore era impareggiabile nell'imitazione del padre, marchese Filippo Villani. Talvolta, al termine dello spettacolo, il marchese saliva sul palcoscenico accanto al figlio truccato, e gli spettatori esplodevano in grasse risate, vedendo quei due così somiglianti, al punto di non poter distinguere l'uno dall'altro. Tutte queste figure comiche sono elaborate dal Ferravilla tra il 1872 e il 1874. Cfr. *ibid.*, pp. 35-90.

²³ Jarro [G. Piccini], *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, R. Bemporad & Figlio, Firenze, 1897, pp. 237 ss.

²⁴ C. Levi, *Profili di attori. Gli scomparsi*, Remo Sandron Editore, Milano-Palermo, 1923, p. 115.

²⁵ E. Ferravilla, *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, Società Editoriale Italiana, Milano, 1911, p. 110.

²⁶ Cfr. *ibid.*, p. 112.

²⁷ R. Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1938, p. 63.

²⁸ Emma Allis, in arte Emma Ivon, nacque a Milano il 16 novembre 1850. La famiglia abitava nell'attuale corso Venezia 15, la casa con lo stipite della porta sbrecciato dalla cannonata durante le Cinque Giornate. Il padre era il pittore Alessandro Allis, fervente mazziniano, la madre Stefania Michon, figlia del generale napoleonico Michon e di Antonietta Ivon. La madre di Emma era cresciuta a corte con una zia arciduchessa, dama d'onore di Maria Elisabetta di Savoia, sorella di Carlo Alberto e moglie dell'arciduca Ranieri. L'arciduchessa era chiamata «Semiramide in ciabatte» perché girava in pantofole per il palazzo Reale ed era ossessionata dalla figura storica di Maria Antonietta. Durante le Cinque Giornate era «sicura» che le avrebbero tagliato la testa. Sposata al pittore Allis, Stefania rimase presto vedova con due bambine, Emma e Bianca. Per vivere girava molte località liguri e piemontesi esercitando il «sonnambulismo», organizzando cioè sedute spiritiche nelle quali faceva la *medium*. Con lo spostamento della capitale a Firenze, nel 1865, Emma e la madre (la sorella Bianca nel frattempo era morta) si trasferirono a Firenze per perorare un sussidio in memoria dei meriti patriottici del padre defunto. Entrarono così in contatto con il conte Castiglioni, marito della celebre contessa di Castiglione, che propose alla famiglia (ma qui mancano notizie più precise) di assecondare il desiderio del re di prendere Emma come amante. Emma aveva 15 anni, Vittorio Emanuele ne aveva 45 ed era vedovo, ma in procinto di risposarsi con la sua Rosina. Emma fu un capriccio che andò avanti per ben nove anni. Vittorio Emanuele si premurò anche di procurare un marito ad Emma, che nel 1867 sposò A. Pessina, l'amministratore della tenuta reale di Sala Baganza vicino a Parma. Il matrimonio durò pochissimo ed Emma, che conduceva una vita dispendiosa, sperperò tutti i suoi averi. Ebbe molte occasioni per incontri amorosi tra cui una relazione con l'aiutante di campo del re. All'inizio del 1874, il re era ormai al Quirinale; la relazione si interruppe ed Emma tornò a Milano con la madre. Per distrarsi frequentava il Teatro Milanese e in maggio accompagnando a un'audizione dall'Arrighi un'amica che voleva diventare attrice, Emma colpì l'impresario che la convinse a cimentarsi nella nuova carriera di attrice. Poiché aveva perso l'accento milanese, scrisse per lei una commedia dove comparve una ragazza toscana da poco trapiantata

a Milano, che parlava quindi il milanese con accento fiorentino. La commedia andò in scena il 31 gennaio 1875 e, dopo qualche serata incerta, ottenne un grande successo. Emma Ivon, che aveva preso il cognome della nonna come nome d'arte, diventò la prima donna della compagnia e un'ideale compagna di Ferravilla. Nel 1879 in seguito ad uno scandalo dovuto a questioni giudiziarie la Ivon finì in carcere. Nonostante l'assoluzione con formula piena, la stampa dell'epoca si accanì negativamente nei suoi confronti. A capo di questa campagna denigratoria ci furono i nemici della compagnia Ferravilla, tra cui Camillo Cima. L'Arrighi scrisse addirittura un romanzo *Nanà a Milano* una specie di continuazione del romanzo francese di Zola. Altrettanto scatenato fu Paolo Valera che pubblicò un racconto contro l'infelice attrice. Solo Ferravilla fu decisamente dalla parte di Emma durante tutta la vicenda, assistendola moralmente e mettendo ordine nella sua disastrosa contabilità. Il Ferravilla rispose anche con delle battute teatrali ai denigratori provocandoli pubblicamente. Celebre fu il suo intercalare «*Va là, va là, Valera!*». Il Valera rispose a questa provocazione con degli insulti che gli costarono, però, una condanna per calunnia, e per sfuggire alla stessa dovette riparare nel 1884 in Francia e poi in Inghilterra. Anche l'attrice, dopo l'assoluzione, fece sentire la sua voce. Nel 1883 pubblicò un libro *Le confessioni di Emma Ivon* scritto da un letterato fiorentino che si firmò Baron Cicogna su suggerimento di Renato Fucini. Nello stesso tempo scrisse di suo pugno il romanzo autobiografico *Quattro milioni* promettendo un successivo *Tenebroso intrigo* che non vide mai la luce. Morì a Genova il 30 gennaio del 1899. Cfr. E. Ivon, *Le confessioni di Emma Ivon*, Brigola, Milano, 1883 e E. Ivon, *Quattro milioni*, Casa Editrice Sommaruga, Roma, 1883. Inoltre cfr. Arrighi, Fontana, Jarro, *Ferravilla e Compagni. Studi critici e biografici*, cit., pp. 135-147.

²⁹ Davide Carnaghi, nato a Milano il 5 settembre 1865, era figlio di un custode del Teatro Milanese. Nel 1889 entrò nella compagnia del Ferravilla, interpretando i più noti lavori del teatro milanese. Era un attore dotato di notevoli mezzi espressivi e costruì i suoi personaggi con grande bravura. Il suo nome è legato principalmente alle macchiette del *Carlin* e del *Togasso*, personaggi di cui diede interpretazioni personalissime, che furono giustamente additate come punti di riferimento agli attori delle generazioni successive. Morì a Milano il 6 maggio 1903.

³⁰ Carlo Bertolazzi nacque a Rivolta d'Adda il 3 novembre del 1870 da una famiglia agiata. Si laureò in legge a Pavia, quando già aveva scritto alcune delle sue opere più importanti. Dal 1890 al 1899 scrisse prevalentemente in dialetto, per poi tornare alla lingua. Critico drammatico della «Sera» e collaboratore del «Guerin Meschino», lavorò soprattutto come segretario comunale del suo paese. Nel 1906 fu colpito dalla malattia che presto lo costrinse all'inattività. Morì a Milano il 2 giugno del 1916. Le sue opere principali sono: *La trilogia di Gilda* (1889); *La lezione per domani* (1890); *Ona scènna de la vita* (1891); *Al mont de pietaa* (1892); *In famiglia* (1893); *El nost Milan (La povera gent* 1893, *I sciori* 1895); *Strozzin!* (1894); *La maschera* (1896); *La gibigianna* (1898); *L'egoista* (1901); *La casa del sonno* (1902); *Lulù* (1903); *Il diavolo e l'acqua santa* (1904); *Lorenzo e il suo avvocato* (1905); *La sfrontata* (1907); *Il focolare domestico* (1909); *I fratelli Bandiera* (1916). Le principali commedie di Bertolazzi sono raccolte in *El nost Milan e altre commedie*, a cura di F. Portinari, Einaudi, Torino, 1971. Dell'opera è di notevole interesse il saggio di apertura «Realismo e realtà» pp. v-xli. Sulla figura e sull'opera dello scrittore in generale cfr. B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. vi, Laterza & Figli, Bari, 1939, pp. 135-137; G. Rovetta, *Prefazione* in *La gibigianna*, Baldini e Castaldi, Milano, 1898; R. Simoni, *Carlo Bertolazzi*, «Dramma», 15 maggio 1953; *Carlo Bertolazzi e la scena*, «Ariel», xv (2000), 2, 3.

³¹ L'opera di Bertolazzi comprende *La povera gent*, in 4 atti, e *I sciori*, in 5. Il testo fu composto dopo una serie di bozzetti in un atto (*Ona scènna de la vita*, *In verzee*, *Al mont de pietaa*), cioè dopo un lavoro di apprendistato alla rappresentazione verista. Come il suo grande maestro Carlo Porta che passa dal sonetto ai lunghi componimenti in sestine o in ottave sulle disgrazie dei suoi eroi popolari, così Bertolazzi piega ai fini della propria rappresentazione la convenzione drammatica, l'uso dei tempi e dei luoghi. A tale proposito si prenda ad esempio la prima parte di *La povera gent*: i luoghi dell'azione sono quattro e rappresentano quattro luoghi di incontro popolare, cioè il Tivoli, un parco di divertimenti per i poveri, mendicanti, soldati, prostitute, ladri «popolani e popolane»; il cortile del Broletto, dove avviene l'estrazione del lotto; le cucine economiche; l'asilo notturno. Sono determinate le ore del giorno (la notte, il pomeriggio, il mezzogiorno, la sera), ma indeterminato il lasso di tempo fra un atto e l'altro; infine, ogni atto contiene un quadro di ambiente e, contemporaneamente, svolge un dramma, la storia cioè del *Peppon* e di sua figlia *Nina* che cadrà nelle mani del *Carleu*, detto il *Togasso*, prepotente sfruttatore. Peppon ucciderà il seduttore, ma Nina sceglierà cinicamente la strada del benessere disonesto, opponendo all'etica dell'onore del padre l'etica

dell'utile, la sola che gli emarginati possono progettare in un mondo che non si lascia progettare da loro.

³² La commedia, in 4 atti in dialetto milanese, andò in scena il 5 gennaio 1898 con la compagnia Città di Milano diretta dallo Sbodio cui si era unito l'attore Francesco Grossi. *La gibigianna*, cioè «lo specchio delle allodole», è la rappresentazione della grande città, che, con le sue seduzioni, travia e corrompe la povera gente. Questa fu definita come una delle migliori commedie del Bertolazzi e forse la più caratteristica di tutto il Teatro Milanese.

³³ La commedia in 4 atti fu scritta da Pompeo Bettini (1862-1896) e tradotta in dialetto milanese da Ettore Albini (1869-1954), autore di importanti cronache teatrali. L'opera fu rappresentata a Milano nel 1901.

³⁴ E. Giraud, *Le mie memorie*, Stabilimento Tipografico Enrico Reggiani, Milano, 1911, pp. 95 ss.

³⁵ Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., p. 78.