Marzia Pieri

TOMMASEO E IL FANTASMA DELL'OPERA

L'oggetto dichiarato di questo studio richiede qualche preliminare precisazione. Sappiamo infatti che Tommaseo fu poeta e narratore, filologo e giornalista, lessicografo e teorico politico, folklorista e pedagogista, ma non scrittore per la scena, se non in modo casuale e insignificante ([1]). E nondimeno con il teatro, in una certa fase della sua vita, egli ebbe parecchio a che fare: come spettatore appassionato e competente di spettacoli numerosi e disparati nelle più varie città d'Italia e di Francia; come lettore e recensore onnivoro e curioso; come drammaturgo virtuale, continuamente preso dal progetto di scrivere tragedie, drammi, commedie e persino libretti che poi regolarmente non riusciva a scrivere.

Sono tre ambiti diversi e complementari, non inconsueti nell'esperienza intellettuale di un uomo della sua epoca, ma la fatica di spigolare le tracce di quelle letture e di quelle sparse riflessioni, o di ricostruire lo spessore emotivo e intellettuale di quelle esperienze vissute (e quasi sempre annotate e conservate con raro scrupolo), non è esercizio ozioso, né virtuosamente erudito perché in lui tutto ciò che ha a che fare con il teatro – scritto, cantato e recitato – si connota di un amore appassionato e controverso, e alla fine rinnegato, su cui varrà la pena di soffermarsi più a lungo. Il teatro è una metafora, uno spazio del desiderio, un'occasione mancata. L'analisi del suo rapporto con questo teatro intuito, vagheggiato e rimosso potrebbe dunque illuminare meglio la sua esperienza di scrittore e di uomo pubblico, e forse, per il suo carattere

---

([1]) Per la verità alla questione alludono in modi diversi due dei più acuti indagatori dell'opera di Tommaseo: Giacomo Debenedetti (in *Niccolò Tommaseo. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1973, cfr. in particolare pp. 250 e sgg) e Gianfranco Contini (*Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, pp. 5-24).

emblematico e clamoroso, anche una più ampia vicenda della cultura italiana della prima metà dell'Ottocento.

Diciamo subito che la frequentazione più vivace e continuativa con i palcoscenici e con i libri di teatro Tommaseo la strinse nella prima fase della sua vita, più o meno fino agli anni '40, prima cioè di quella svolta lungamente annunciata, sempre rimandata e infine consumata, che farà di lui, inesorabilmente, il «barbato» di cui Debenedetti ha splendidamente indagato i recessi, riducendo drasticamente gli orizzonti e le forme della sua scrittura; dopo il 1847 «scrive e scriverà più che mai, ma i suoi sogni di artista e di gran letterato sono finiti. Il solo compito che si prefigge d'ora in poi è quello di ammaestrare» ([2]). Una cesura che Carlo Dossi così fissava implacabilmente in una delle *Note azzurre*: «Il Tommaseo della prima e della seconda maniera – Quanto diversi – Il Tommaseo giovane più pensieri che parole, dal periodare armonico, sciolto – il vecchio dallo stile ipocrita, gonfio e vacuo come il lattemiele, dai rimbombanti paroloni e dalla nullità dell'idea» ([3]).

Con questa svolta il teatro ha modestamente ma sostanzialmente a che fare come un sintomo, un indicatore significativo.

Partiamo da alcuni dati biografici. La formazione teatrale di Tommaseo è assolutamente curricolare e ricalca alla meno - come cioè gli potevano consentire il provincialismo estremo e la modestia sociale delle sue origini- quella di tanti altri letterati dell'epoca: comincia cioè dalla scuola. Anche nel seminario di Spalato (già frequentato dal giovane Foscolo) erano arrivati i precetti pedagogici di Ignazio di Loyola, per cui l'adolescente Niccolò ebbe modo di prodursi con efficacia in performances recitative di soggetto agiografico, facendo commuovere il rettore sempliciotto per la sua interpretazione in un *Eustachio* allestito un po' alla buona: «e teatro c'era una stanza, e sipario un lenzuolo, e per quinte assicine che mal ci nascondevano la punta del naso; e i coturni

---

([2]) G. Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*, cit., p. 166.

([3]) C. Dossi, *Note azzurre*, vol. I, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964, p. 135. Il Ciampini così la descrive invece nella sua biografia: «Un rivolgimento salutare si era compiuto in lui, o si andava compiendo. Il Tommaseo delle camere mobiliate, delle pensioni e dei caffè, dei ritrovi equivoci e dei teatri era morto. Aveva riversato quella sua vita di allora nel romanzo che portava manoscritto nella sua valigia, purificandola nell'opera d'arte. [...] Finite le dolorose cadute; finito il trascinarsi da un confessionale a un marciapiede e a un caffè, quella affannosa vicenda di speranze e disperazioni, di sereno e di torbido. La tempesta si placava in un quieto e fiducioso sorriso, in una volontà ferma e serena di redenzione, in una gioia raccolta, sostenuta dalla certezza che Dio non abbandona chi ha molto sofferto e molto pregato» (R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Sansoni, Firenze 1945, p. 287).

a me si slacciavano ad ogni tratto: e il buon vecchio piangeva» (4). Il sarcasmo un po' ribaldo appartiene alle *Memorie poetiche* (5), del 1838: uno strano libro a metà fra l'autobiografia e lo zibaldone di lavoro inaugurato topicamente proprio nel segno del teatro, forse in memoria di illustri precedenti per esempio goldoniani o alfieriani. Ma viene subito da osservare che Niccolò in fondo non faceva né il tragediografo, né il commediografo, per cui il vanto di questi precoci talenti suscita legittime curiosità.

L'attore abile e malizioso si fa anche drammaturgo delle proprie disgrazie di collegiale:

> tutti e tre [gli anni di collegio] solitarii nella comune convivenza, amari per affetti compressi, per angherie patite, per invidiucce di colleghi, per sonni brevi, per tristo cibo, per dolori corporei piccoli ma pungenti. Onde le mie parendomi non men lamentabili delle sorti del vecchio Edippo, pensai di rappresentarle in un dramma, il qual cominciava da due soliloquii, il primo recitato da me posto in fondo ad un corridoio, l'altro dall'altro eroe nascosto nell'altra estremità dallo spigolo del muro: e i due soliloquii finiti, uscivano gli eroi nel mezzo del corridoio detto, e davano di piglio alla terza scena, che non fu mai compiuta, e non sarà, credo, mai (6).

Queste prove quasi infantili , comuni del resto ad altri suoi colleghi (basti pensare al giovane Leopardi) (7), fissano già un fatale nesso, che sarà di lunga durata, fra autobiografia e palcoscenico e sono storicizzate come una svolta importante di crescita («la mia povera mente fece, parte aiutata e più da sé, qualche passo»): «venne una compagnia d'attori italiani non trista a ispirarmi l'amore del dramma, e a rinfiammarmi l'amor dell'Italia». Comincia da questo apprendistato teatrale quella ricerca avida di rispecchiamenti che guiderà anche tante sue prove poe-

---

(4) N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Laterza, Bari 1964, p. 12. È significativo, nell'ottica del nostro discorso, che la seconda redazione dell'opera, vent'anni dopo la *princeps*, espunga moltissimi dei riferimenti al teatro che qui cercheremo di ricostruire.

(5) Il libro è dedicato dall'autore a coloro che amano il bello, cioè «il vero compreso con affetto» e in particolare ai giovani scrittori, a cui egli offre con modestia il racconto delle proprie esperienze per aiutarli ad affinarsi nell'indagine dell'interiorità: «di sole le cose che riguardano l'educazione dell'ingegno è parlato qui; del cuore, tanto quanto valse più direttamente ad ampliare le vie dell'ingegno» (*L'autore a chi l'ama*, *ivi*, p. 7).

(6) *Ivi*, p. 12.

(7) Su cui si rimanda a G. Leopardi, *Sul teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Tirrenia Stampatori, Torino 1990 e a G. Leopardi, *Teatro*, a cura di I. Innamorati, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999.

tiche e narrative; all'inizio è un'orgia di letture: «allora molti drammi e commedie lessi; gran parte del *Teatro moderno applaudito*, del Goldoni gran parte, dell'Alfieri punto, poco del Metastasio» ([8]), quindi Sofocle, Euripide, un po' di cinquecentisti, Plauto e Terenzio. Il teatro si mescola con i classici e con la letteratura gesuitica ([9]) alla caccia (mai interrotta fino a tarda età) di modelli e di materiali esistenziali da riutilizzare in proprio:

> gli era mio destino oramai scrivere e scrivere e scrivere, vivere per iscrivere; e scrivere talvolta per vivere: era mio destino non avere più né famiglia, né patria, né sede certa, né domani sicuro; portare le pene e de' non miei sbagli e de' falli miei; venire a forza d'errori e di dolori e di sacrifizii non senza merito, raddrizzando da me il mio cammino, cercando alla mia vita uno scopo, al mio pellegrinaggio una missione ([10]).

Che i libri gli servissero soprattutto a ricostruirsi incessantemente un'identità sempre incerta di sé è ben noto («io sarei dottissimo se sapessi il milionesimo delle cose lette; e molto debbo aver letto anco in questi prim'anni a giudicare dai molti volumi comprati con cieco desiderio d'amante. Ma dai libri io appresi piuttosto a coniare il metallo d'impronta mia che a far tesoro del già meglio coniato»; oppure: «leggo la vita del

---

([8]) *Memorie poetiche*, p. 17. Che il giovanissimo Tommaseo trovasse quello che cercava nella celebre e pionieristica collana del «Teatro moderno applaudito, ossia raccolta di commedie, tragedie, drammi e farse» varata a Venezia nel 1796 da Antonio Fortunato Stella (suo futuro e sfortunato interlocutore professionale), è una riprova interessante della tempestiva utilità della collana stessa nei confronti di un nuovo pubblico popolare di lettori di teatro che non aveva ancora molte possibilità di scelta a disposizione.

([9]) L'appassionato e spesso critico interesse per gli aspetti più grandiosi e magniloquenti della liturgia cattolica e della predicazione religiosa, retaggio di questa lunga fedeltà tommaseiana ai testi gesuitici e al Segneri in particolare, è un altro dettaglio di questa peculiare *anima theatralis* che andiamo ricostruendo, di cui il *Diario* offre spesso squarci interessanti: «Veggo la processione del Corpus Domini. La vista di que' buoni cappuccini, raccolti e venerabili, mi muove quasi alle lagrime: la banda sonava Rossini: e guastatori, soldati, dragoni, curiali, osceno corteo. L'aria stupida o sbadata di tutti quasi gli altri frati e de' preti, faceva pietà. Pure se questa processione si abolisse sarebbe un danno. Pochi ne intendono il senso, ma molte anime pie lo indovinano. È una consolazione a molti, una rimembranza a tutti. Io davo un'occhiata alle turbe gridanti, un'altra alla maestà del...e pensavo: una religione che tali pompe sa apprestare ad un crocefisso, non può essere cosa spregevole all'ateo stesso» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Einaudi, Torino 1946, p. 127); oppure: «mi comunico. Sento Dio. Non preghiere, ma aspirazioni senza parola. Sento il mio corpo e la materia rinnovellata dal sacramento. Al sermone del Guyon queste parole mi si configgono nell'anima: «le sang de l'agneau de Dieu qui coule dans nons veines» (*ivi*, p. 301).

([10]) *Memorie poetiche*, p. 19.

Byron scritta dal Cantù. Mi scuote. Io ho bisogno d'esempi, non per imitare l'altrui natura, ma per distendere e sgranchire la mia») (11).

Con tali premesse si incontra fatalmente con quell'Alfieri (guardato da subito con antipatia e fascinazione, e con un'inguaribile diffidenza sociale), destinato a divenire una sorta di alter ego antifrastico; quando finalmente si mette a leggerlo, di lui gli era

> rimasta uggiosa memoria, per una lettura quasi furtiva fatta dei primi capitoli della *Vita* all'età di dieci anni. Quell'infanzia stizzosa e povera d'affetti, quell'adolescenza ignorante e di conte decrepito, quel sottomettersi alle pratiche religiose come a gastigo, e la disposizione stessa dello spirito mio, malcontento allora di sé, mi lasciarono dell'uomo un'immagine fosca e sinistra, che poi non s'è mai dileguata. Ma a diciott'anni bisognava pure persuadersi d'amare l'Alfieri, bisognava calzare il coturno. E lo calzai (12).

Dalle sue dichiarazioni risulta che la stagione degli sdegni alfieriani, che gl'«infoscano la mente e gli inaridiscono l'affetto» (13), sarebbe durata appena dodici mesi, ma il contagio subito lo lascerà in realtà sensibilizzato per sempre. Della sua giovanile attività di tragediografo non restano documenti, ma solo ampi e dettagliati resoconti memoriali e qualche frammento. Colpisce la diversità sperimentalistica dei soggetti prescelti, accomunati dal tema amoroso e da una ridondanza degli intrecci veramente in controtendenza rispetto al rigore classicistico, da lui giudicato «scheletrito», del suo modello di riferimento: pur senza averli allora conosciuti egli si riconosce a posteriori incline semmai ai toni e alle espressioni di Madame de Stael o di Zacharias Werner (14).

---

(11) Rispettivamente: *ivi*, p. 34 e *Diario intimo*, p. 158. Sulla sua voracità di lettore, capace di straordinarie incursioni da maratoneta nei testi più disparati, e per questo vittima talvolta di abbagli e di equivoci, cfr. Ciampini, *Vita*, p. 310. A suo dire l'efficienza quantitativa delle sue letture sarebbe derivata da una sorta di personalissimo metodo così illustrato nelle *Memorie poetiche:* «scorrendo il primo periodo di ciascuna faccia, e il primo di ciascun capoverso, io seguivo il filo del discorso, e alto alto ne comprendevo l'intendimento... La qual arte di leggere in tanta farragine di scritti, è ormai necessaria» (p. 212). E a proposito di ritratti e di autoritratti, atteggiati in pose più o meno teatrali, si può ricordare, dopo i suggerimenti di Debenedetti, che il giovane Niccolò comincia proprio in questi anni ad autoeffigiarsi (in modo che anni dopo considera «ancora somigliante») in un'epistola latina, la prima di una serie topica di componimenti sul tema; che accompagna la sua prolungata tendenza a 'mettersi in posa', a calarsi nei panni di personaggi diversissimi e fatali: da San Girolamo, a Savonarola, da Alfieri a Dante Alighieri (Cfr. *Memorie poetiche*, cit., p. 27 e G. Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*, cit.).

(12) *Memorie poetiche*, p. 35.

(13) Cfr. *ivi*, pp. 49 e 58.

(14) Cfr. *ivi*, p. 57.

Aveva cominciato dunque con una *Semiramide*, la cui protagonista è vista come «adultera moglie, bella di giovinezza e d'amore assediata», continua più tardi, nel disastroso e rimpianto soggiorno veneziano («questi sei mesi passati a Venezia sono i più tristi mesi della vita mia, perché l'ozio con l'altre miserie me li tarlarono e ridussero in polvere») (15), con un altro dramma d'adulterio ai danni di un marito aristocratico (16), con un'*Ifigenia* «mal verseggiata ma con assai artifizio intrecciata» (17), e quindi, nei mesi del forzato ritorno in Dalmazia, con un *Caino* bigamo innamorato della moglie di Lamech dichiarato, tanto per cambiare, un altro se stesso («sentendomi d'essere un po' Caino, cioè non maladetto affatto, né segnato, ma malcontento di me, e fuggito dagli uomini perch'io li fuggivo, cominciai codesta tragedia all'arido modo alfieriano, e qualcosa ne scrissi piangendo. [...] I miei personaggi parlavano a un bel circa come avrei parlat'i' se avessi ammazzato qualcuno, o sposate due mogli» (18).

In questi poveri e maldestri abbozzi riconosce a posteriori qualche merito di ideazione («il qual tema, trattato come Dio vuole, sarebbe tuttavia pasta di buona tragedia, ma io, alfieriano ragazzo, ne avrei fatto un seccherello da romperci i denti sopra») (19), ma soprattutto, ed è il dato che qui ci preme sottolineare, ne conserva un ricordo intenso e gioioso. Quel genere di scrittura, al di là dell'esuberanza giovanile, sarebbe il suo, gli appartiene profondamente anche se in seguito se lo concederà con riluttanza falsando le piste e gli obiettivi (20); in quelle

(15) *Ivi*, p. 56.

(16) «Nel prim'atto i due amanti si lamentano, si tormentano e si accarezzano; nel secondo il marito (barone o margravio come vi piace) li annoia; s'accorge d'annoiarli, ed è lieto e furente della scoperta: nel terzo ordisce una trama, dice d'andarsene; nel quarto è ito, i due convengono a lamentarsi insieme, e non so se s'abbracciano; eccoti il barone e li acchiappa: nel quinto l'amante è in carcere, viene l'amica; il barone li riacchiappa e li passa da banda a banda» (*ibidem).*

(17) Anni più tardi recensirà l' *Ifigenia in Tauride* di Goethe in termini assai positivi, giudicandola all'altezza dei modelli antichi, «pur*a* da luoghi comuni di politica e d'amore» (N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Le Monnier, Firenze 1867, p. 531).

(18) *Memorie poetiche*, p. 83. A ulteriore riprova di quanto tenesse a questi esperimenti di tragedia, pur descritti con tanto *understatement*, si premura di precisare che all'epoca del *Caino* non conosceva il «*Caino* del Byron che forse allora non era scritto, e quel dell'Alfieri o non avevo letto o non ricordavo. Quello del Gessner non so s'i leggessi o prima o poi; perché le cose del buon Gessner sono come le orzatine acquose e dolcigne, rinfrescanti e passanti» (*ivi*, p. 83).

(19) *Ivi*, p. 35.

(20) Così ricorda con gioia di aver letto la *Semiramide* a un amico: «E mi rammento un bel giorno, sotto un bel sole di primavera, tra i begli avanzi della villa Querini, recitai il mio soliloquio a uno de' più cari amici che Iddio m'abbia dati: il qual ne godeva maravigliando» (*ibidem).*

esperienze egli arriva addirittura a identificare il nucleo più autentico della propria giovinezza:

> sentivo alla fiamma del nuovo affetto colorarsi il mio dire, e come per languide membra e quasi dissolute serpeggiare una nuova virtù. Que' pochi mesi furono tutta la mia giovinezza; l'ingegno ne conobbe i fremiti un poco; il corpo e l'animo, punto. O forse io desidero piaceri a nessuno uomo concessi. Forse le delizie dei sensi e del cuore mi paiono debole cosa sol perché le delizie dell'ingegno furono più intense: forse nessuno uomo è versato in più acri voluttà delle mie: forse la giovinezza, ad altri sfruttata in poche gioie precipitose, a me si diffuse risparmiata, per anni lunghi, e giovò a temperarne l'amarezza, a rinfrancarne i languori (21).

La creatività tumultuosa di queste prove, impudicamente totalizzanti, gli resta insomma nel cuore, anche a distanza di tanti anni, come un rimpianto di pienezza e di armonia («la poesia è il linguaggio della passione e della immaginazione: la passione e l'imaginazione han nel loro ultimo fine sempre di mira oggetti particolari») (22), anche se, a posteriori, censura l'agnosticismo religioso, sempre alfieriano, che ne derivò, e che giudica un' esagerazione di maniera («io, credente per natura, così come per natura son bipede, nondimeno e per imitazione e per vanità ragazzesche, e per indegni riguardi, in quell'anno (e poi, ch'io rammenti, mai più) feci il miscredente, ma senza né garbo né grazie, appunto come l'ipocrita fa il santone») (23). Nel 1826 l'amico Rosmini (che lo conosceva bene), in una lettera del 13 maggio, lo rampognerà proprio in questi termini, accusandolo appunto di consumare il suo ingegno in «inezie letterarie» che sono solo il pascolo dell'amor proprio: «veggo quanto sia burrascoso il mare della letteratura: egli è quello delle passioni. Voi ne vedete i campioni e ardete di gettarvi nel mezzo» (24).

È in questa fase critica della sua vita che, oltre a leggerlo e a scriverne, comincia a frequentare i teatri. Frequentare i teatri costituisce anzi la principale e più esibita trasgressione rispetto al volere dei superiori:

---

(21) *Ivi*, p. 36. La dedizione totale a questa esperienza presuppone anche, va ricordato, un forte impegno tecnico e stilistico: in quei mesi, per esempio, traduce per intero in versi il *Cid* di Corneille.

(22) *Ibidem.* Questo genere di affermazioni ritorna in più luoghi dei suoi scritti pubblici e privati; ricordiamo un'affermazione di Maria in *Fede e bellezza*: «che mai sono i fatti senza gli affetti?» (N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, a cura di F. Ulivi, Curcio, Milano 1978, p. 14).

(23) *Memorie poetiche*, p. 53.

(24) Ciampini, *Vita*, p. 138.

una lettera del 27 luglio 1820, inviata da Padova al Rosmini, racconta con grande eccitazione dei disordini di piazza seguiti al divieto poliziesco, per gli studenti, di assistere alle prove dell'opera presso il teatro cittadino appena riaperto ([25]). L'amico comune don Innocenzo Turrini riferisce così la faccenda allo stesso Rosmini:

> Passai tutto il verno con somma tranquillità con Nicoletto. Arrivò il malaugurato carnevale: M'intuonò l'antifona: questa sera io me ne vo al teatro. Mi fu tal voce all'orecchio qual tuono ingrato. Tacqui nondimeno, e me la passai *in amaritudine cordis.* Non passaron tre giorni, che m'udii ripetere: questa sera io me ne vado al teatro. Al teatro, io ripetei; e posso essere io connivente che si vada al teatro? Ed eccovi il primo elemento della nostra separazione che, poi, seguì con tutta tranquillità, non avendo per questo tolta una qualche corrispondenza amichevole, sebbene non tanto intrinseca, siccome era dapprima con esso lui ([26]).

Gi spettacoli e gli amori («col primo amorettaccio mi s'aperse l'ingegno») ([27]), frequentati con la stessa baldanza tracotante, si intrecciano in un fatale binomio, così clamorosamente consonante con tutta la tradizione dell'apologetica antiteatrale coeva da risultare per certi versi quasi caricaturale. In questa tradizionale fase bohémienne:

> il teatro, e le veglie dopo il teatro, e i lunghi sonni dopo le veglie, e il caffè, e gl'idoli dell'amore, e la lettura del *Werther* (al quale poi tenne dietro, com'è debito, l'*Ortis*) e lo scriver lettere ad imitazione di quelle, mi pigliavano tutto il tempo ([28]).

Non fa altro che

([25]) Nei disordini morì uno studente e fu ferito, fra gli altri, il giovane Gustavo Modena che frequentava la facoltà di Legge; cfr. N. Tommaseo e A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito (1819-1826)*, a cura di V. Missori, Marzorati, Milano 1967, p. 87. Il Rosmini gli risponde con questo commento: «i teatri sono le scuole per li filosofi; resta che anche i lupanari costoro dicano scuola. E queste cose soffritele da un cuore che vi ama» (p. 91).

([26]) *Ivi*, p. 88.

([27]) *Memorie poetiche*, p. 32.

([28]) *Ivi*, p. 37. Un'altra lettera al Rosmini del 13 gennaio 1821 così descrive le sue giornate: «Io men venni a Venezia in cerca di felicità, e l'ho trovata. Io m'alzo di mezzogiorno. Fino alle due fo una visita giornaliera di persona, cui dovere ed amicizia m'avvinghia. Dalle due alle quattro, studio. Fino alle cinque e mezzo stommi a desinare. Fino alle sei e mezzo al caffè, fino alle sette e mezzo in casa a studiare, fino alle otto e mezzo a passeggiare, fino a mezzanotte a teatro, poi a cena, poi al caffè. Poco studio, ma con ardore e dolcezza di paradiso. Dormo assai, e chi dorme non pecca. Mangio molto, e ne bisogno. Ritengomi gran pezza al caffè, ch'è mia scuola e mia predica». (*Carteggio edito e inedito*, cit., pp. 129-130)

> leggicchiare un po', e improvvisare e bevicchiare, e discorrere le intere notti passeggiando, e inebriarmi di musica, ora primamente cominciata a sentire profondo, mi sentii riavere. Era in Padova allora una compagnia drammatica buona assai; fra gli altri un attore, la cui voce potente per vibrazioni e inflessioni nuove, e tratte dal petto profonde, mi fu maestra di stile. Perché non si potevano a quel modo recitare parole languide e fiacche, e' conveniva trovarle potenti acciocché fossero tollerabili a dirsi: e sebbene di rado io le trovassi, il pur cercarle mi giovò grandemente. Così recitavo del quarto dell'Eneide le parole dell'amante abbandonata, e mi sonavano bellezza nuova ([29]).

La declamazione del palcoscenico gli presta dunque i modi di una poesia garantita tutta ricercata in se stesso, e fortemente riferita ad uno spessore di oralità ([30]). Si può osservare che anche Goldoni, anche Al-

---

([29]) *Memorie poetiche*, p. 57. Questa giovanile esaltazione mista di *spleen* e di dissipazioni («in tanta smania di fare, non segnato al fare uno scopo: in tanto versare di studii, non acquistato il dominio d'una scienza; in tanta varietà d'uomini e di cose vedute, non penetrato mai né l'intimo degli uomini, né il solido delle cose», *ivi*, p. 68) lo induce a esplorazioni letterarie adeguate, per cui ad esempio scrive una poesia in onore dell'attrice Teresa Fini, cerca di tradurre, senza riuscirci, la *Nouvelle Eloise*, si entusiasma per la *Sposa di Messina* di Luigi Carrer e la riscrive tumultuosamente in proprio, sperando di riuscire a farla rappresentare: «Sulla fine di questo o nel principio del seguente anno fece rappresentare Luigi Carrer la sua *Sposa di Messina*; del qual tema invaghitomi, osai ritrattarlo; e se la medesima compagnia drammatica rimaneva più a lungo, l'avrei pur fatto rappresentare: di che mi chiamo in colpa siccome di picciol torto voluto fare al giovane troppo severamente giudicato. Col quale non mi stringevano allora que' vincoli di familiarità che poi: ma tante volte c'eravamo trovati e ragionato insieme che poteva parere ed era in parte atto condannabile il farmi emulo suo per puerile vanità. Da' colloquii del Carrer, e prima di questo tempo, e più poi, trassi profitto non poco: perch'egli amante già (sebbene con intendimenti men larghi e men suoi di quelli che dimostrò poscia) amante delle nuove idee che col titolo di romantiche giravano strapazzate da amici e da nemici in Italia, mi cominciò primo a screditare l'uso della mitologia, e le angustie delle unità tragiche, e l'affettata disconvenienza tra lo stile e il soggetto. A codeste idee non venni, confesso, se non adagino, e ripugnante. La mia *Sposa* in una notte abbozzata, in pochi dì scritta, si contentava di quattro interlocutori, e serbava la legge delle tre unità. Pochina, e tisicuccia. Ma l'azione procedeva assai rapida; e le dissertazioni non troppo (cfr. *ivi* p. 125). Forse si tratta dello stesso componimento di cui parla in un'altra lettera al Rosmini del 2 febbraio 1824: «feci pure una tragedia di cui non piacemi che l'intreccio. I versi poi limerò a mio bell'agio» (*Carteggio edito e inedito*, cit., p. 287).

([30]) Su tale tendenza, propria della cultura di primo Ottocento, a considerare «la sfera dell'arte [...] come un campo di modelli e di programmi [*per cui*] un'attiva influenza è diretta dalla sfera dell'arte su quella della realtà extraartistica. La vita sceglie l'arte a modello e si affretta a imitarla» cfr. le penetranti riflessioni di Jurij M. Lotman, *Teatro e teatralità nel XIX secolo*, in *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, il Mulino, Bologna 1984, p. 138. Questa prospettiva metodologica, ricca di suggestioni, si attaglia perfettamente al caso Tommaseo, e del resto a molti altri intellettuali dell'epoca; e si può ricordare che Napoleone l' aveva in qualche modo inaugurata fa-

fieri avevano cercato da giovani nel teatro e nella frequentazione del mondo del teatro una legittimazione di sé, ci si erano persi in lunghi anni di attesa e di sprechi, ma erano faticosamente riusciti, alla fine, a diventare appunto drammaturghi, se ne erano impadroniti con diverso ma simile rigore, intrecciando una conquistata professionalità alla costruzione della propria immagine pubblica e privata, al proprio 'ritratto in piedi', illusorio e tendenzioso quanto si vuole ma comunque coerente ed efficace. In un'epoca ormai diversa Tommaseo fa altro: condivide fino in fondo sulla propria pelle la diffusa malattia del secolo curabile soltanto con viaggi teatrali, letterali e metaforici, carichi di spaesamenti e di incertezze.

Il teatro di primo Ottocento, che ha smarrito i suoi legami illuministici con la cultura alta e sta diventando la palestra per eccellenza delle passioni, è per lui, e per molti altri, l'isola dell'altrove, la camera di compensazione , il luogo mentale di un apprendistato emotivo che deve restare separato dalla vita adulta delle idee e degli impegni; è il reagente dello *spleen*, l'ingresso delle discese agli inferi, degli eccessi, delle evasioni sensuali e oniriche che presuppongono sempre un obbligatorio ritorno all'ordine. A questo teatro tutto emotivo e interiore, così amato e così prezioso, non è più lecito tuttavia essere fedeli («troppo sovente l'ispirazione fu in me soffocata dalle arguzie dell'ingegno che, inviziato dall'arte, si caccia importuno fra l'affetto e le cose») (31), e così i teatri di pietra, che lo richiamano e lo testimoniano, diventano luoghi desiderati e proibiti, luoghi di peccato o come minimo di disordine e di ozio (32).

---

cendosi insegnare da Talma ad interpretare se stesso (cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Bari 1991, p. 27). Nell'esperienza di Tommaseo è particolarmente interessante lo spessore tecnico che assume nel tempo questa peculiare sensibilità per il ritmo, la dizione, la musicalità della parola, per esempio dal punto di vista metrico, ma anche in questa specifica prospettiva esistenziale e relazionale. In una recensione al *Trattato della fisonomia* di un tal Cardona, scritta dopo il 1860, egli si dilunga ad analizzare i rapporti fra la voce (nel discorso e nel canto) e le espressioni del volto come un efficace e veritiero indicatore di interiorità («esempio delle proporzioni che corrono tra le parti interne e le esterne, e di quanto a indovinare la potenza delle facoltà umane può quindi arguirsi») e riferisce i risultati della propria personale esperienza: «potrebbesi dire che la pronunzia è lo stile, cioè che il modo del profferire e del recitare si concorda al tenore delle idee e de' sentimenti ch'esprimonsi e all'indole del dicitore. [...] Ho poi osservato che il modo mio di dire e il verso e la prosa, e di pronunziare parlando, e il tono stesso della voce, venivano, senza ch'io ci avvertissi, ne' tempi varii di mia vita via via variando, secondoché la mente più s'avviava nel vero, e l'animo si preparava a sentimenti migliori» (*Dizionario estetico*, cit., c. 195).

(31) *Memorie poetiche*, p. 97.

(32) Le testimonianze di questa ambigua fascinazione, che gli richiede continui aggiustamenti di tiro, sono continue; citiamo, come unico esempio, una nota del *Dia-*

Così si spiega la serie di comportamenti clamorosamente contraddittori che lui e molti altri esibiscono in materia: Tommaseo scrive ad esempio componimenti in lode di attrici e ballerine ma si scandalizza per gli onori resi alla Malibran o le fortune veneziane della danzatrice Fanny Elssler, che aveva entusiasmato gli spettatori del teatro La Fenice nel 1846 (33); povero e indebitato non può privarsi mai dei biglietti per l'opera o il dramma, e lo spiega, con disarmante *naïveté*, in una lettera al paziente Rosmini del 4 luglio 1823 (34). Molte volte si precipita a teatro subito dopo avere riscosso («riscuoto 190 franchi dal «Tempo». Vo a tre teatri con quindici soldi...») (35), ne fa il luogo privilegiato dei suoi incontri, della sua socialità, dei suoi amori (36), la meta preferita (a Venezia, a Padova, a Firenze, a Parigi, a Marsiglia, a Bastia, a Montpellier, a Spalato) dei suoi vagabondaggi inquieti lontano dal tavolo di studio: «in teatro, in chiesa, su un poggiuolo, in un giardino, ne' campi, in una piazza, in una strada, in una galleria, potevo comporre, in casa poco. Que' libri che mi rammentano l'imitazione; quelle seggiole che simboleggiano la forza d'inerzia; quelle finestre che invidiano l'aria ed il sole, quell'arte meschina, senza rimembranze altro che seccagginose, la qual vi fa afa d'ogni intorno, dissuga l'anima o la rannicchia in se stessa») (37).

---

rio del 1839: «Sto in casa d'una Luey madre d'una cantante, pia donna e amorevole: e la cantante va a teatro con la corona in tasca e si raccomanda alla Vergine» (p. 346).

(33) Cfr. le *Memorie poetiche*, pp. 73 e 236 e il *Diario*, p. 403.

(34) «Vo' studiando, leggendo quell'ore che vacue mi restano, dal non far nulla, ch'è grande occupazione per me. I miei bisogni, non che scemare, nell'angustia del soldo si moltiplicano in immenso. Dovetti abbonarmi all'opera, poiché la musica mi risveglia infinite idee risguardanti il mio disegno, che non nascerebbero certo altramente. Ad ogni tratto io son colla penna in mano a notare i lievi sogni che mi trasvolano quasi invisibili. Malinconico dormiente, invero, son io» (*Carteggio edito e inedito*, cit., p. 228). E nelle *Memorie poetiche* ancora ricorda: «nella musica (sempre più variamente sentita) trovavo copiosa font di nuove idee; e le notavo» (p. 104).

(35) *Diario*, p. 203; l'episodio si svolge a Parigi nel 1834.

(36) Scegliamo uno stralcio del *Diario* abbastanza emblematico: «Sento il *Cav. Giocondo*. Guardo in un palco a terreno una donna che mi apparisce or giovine e bella, or brutta e attempata: ma di viso piacevole, e spaventosamente baldanzoso» (p. 150). E ricordiamo una poesia giovanile con uno schizzo di sé, spettatore povero e poco mondano a caccia di avventure galanti nel foyer mentre rincorre degli spiccioli caduti: «Me del teatro euganeo/nell'atrio rilucente,/là dove l'onda frangesi/dell'affoltata gente,/me povero poeta,/di smarrita moneta/con lo sguardo e col pié cercante in van;/di femminil vestigio/udito suon da tergo/scuote repente. Improvida/ratto la fronte adergo/e veggo.../L'alma mia che nel trepido/petto ondeggiar parea,/al noto corso i facili/affetti rivolvea,/quale al mutar del cielo/fiume che sotto'l gelo/intepidito mormorando vien./D'amor gemella, apparvemi/la credula speranza,/cento leggiadre imagini/svegliando a lieta danza./Ma il genio mio sovvenne,/e sulle verdi penne/l'agil dea pel raggiante aere vanì» (*Memorie poetiche*, p. 131).

(37) *Memorie poetiche*, p. 281.

Il problema non è solo suo. Anche Manzoni ad esempio, intrigato dalla pericolosa intensità della suggestione scenica, se lo porrà e lo risolverà con una contorsione logica e poetica che separa il teatro dal teatro, postulando l'irrapresentabilità dei propri peraltro fortunatissimi testi, destinandoli a lettori non complici ma giudici, e teorizzerà per questo la necessità di una pietà tragica fatta di ragione e di amore ma non di passione ([38]); altri lo seguiranno su questa strada, per esempio il Niccolini, il cui celebrato, e conclusivo, *Arnaldo da Brescia* non fu scritto in realtà per il palcoscenico ma per la lettura ([39]). Tommaseo, che non riesce ad essere scrittore di teatro, anche se continuerà continuamente a sperarlo, dei teatri, come degli amori, non può invece fare a meno ed è lontanissimo dal razionalismo estetico o dall'ampio respiro progettuale di altri intellettuali della sua epoca, da Manzoni a Mazzini a Gustavo Modena. È significativo, anzi, che del grande attore risorgimentale (di cui peraltro riconosce la grandezza) censuri per l' appunto la volontà di tessere con il pubblico un dialogo critico, quasi epico: «il modo del Modena attore mi richiama al pensiero il modo del Giusti verseggiatore: ché in ambedue il dispetto è più dello sdegno, e il cuore non parla» ([40]); e nel *Diario* del 1833: «letto il dialogo di Gustavo Modena. V'è più talento che giudizio»; oppure, nel 1845: «sento il *Kean* recitato da Modena, dramma del Dumas congegnato con quell'artifizio che tien desta la curiosità, ma non i nobili affetti. Raro ingegno, sprecato. Il Modena pensa troppo a quello che dice e fa; per non cantare, predica».(41), ma anche, nel 1837: «leggo [...] con commozione le cose del Modena», e «scrivo al Modena» ([41]).

All'estremo opposto il teatro è invece per lui una seduzione solitaria dei sensi e della fantasia, ricercata e temuta ma non tesaurizzabile né

([38]) Sull'argomento si rimanda ai saggi di C. Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», N.S., I (1986), 1, pp. 77-93 e di E. Sala Di Felice, *Manzoni e la (im)moralità del teatro*, in «Intersezioni», VII (1987), 2, pp. 235-261.

([39]) Su questa crisi della drammaturgia letteraria italiana negli anni '30-'40 cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 223 e sgg.

([40]) Il giudizio è contenuto in una lettera a Gino Capponi, in N. Tommaseo e G. Capponi, *Carteggio inedito*, a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, vol. II (*Dal 1837 al 1849. Nantes*, *Bastia*, *Montpellier*, *Venezia)*, Zanichelli, Bologna 1914, p. 423.

([41]) Dia*rio*, rispettivamente pp. 122, 373, 263; nel *Dizionario estetico*, intorno agli anni '30, ne parla come di «un giovane che ha compiuti i suoi studi, che si diletta di versi, che recitò per più di due anni col De Marini», figlio di un padre, Giacomo, «consumato nell'arte, a cui la naturalezza dell'azione ed il senno fanno perdonare i difetti indelebili della pronunzia veneziana» (*Dizionario estetico*, cit., c. 969). Il *Diario* registra, senza commenti superstiti, un loro incontro personale a Parigi alla fine del 1834 e poi un desinare comune nel 1836 (cfr. pp. 208 e 256). Tutti segnali di una curiosità reciproca abbastanza interessante.

ideologizzabile. Così le pagine del diario e molte delle lettere registrano fitti appuntamenti serali con il melodramma e la prosa, ma anche con forme spettacolari le più diverse: dal balletto, ai canterini di piazza, ai burattini, alle zuffe dei cani; va a vedere i funamboli, frequenta il circo, i veglioni, le feste popolari e a Parigi, luogo centrale della sua sprovincializzazione, la *Comédie Française*, e l'*Opéra* ma anche i nascenti teatri *boulevardiers* dell' evasione d'avanguardia ([42]). Spettatore onnivoro, acuto e curioso, capace di riconoscere la qualità appunto di un Gustavo Modena o di un Federique Lemaître ([43]), egli predilige gli spettacoli

([42]) Cfr. il *Diario*, rispettivamente alle pp. 122, 167, 198, 199, 203, 210, 258, 333. Spesso il vitalismo che lo induce a tanto consumo di feste e spettacoli si vena di improvvise e acute malinconie: «Cascine illuminate: spettacolo malinconicoe muto. La luna trasparente pallida dalle nubi lo rendeva poetico. Neanche le nozze di un Granduca non si possono difendere dalla poesia. [...] Veggo i fuochi al Goldoni: sto alla festa campestre; morta per gli altri, bellissima a me che guardavo al cielo. Due giovani donne di rara presenza mi attraggono. Le veggo uscire. Le raggiungo per caso, che passavan da Pitti. Mi fermo a sentirle parlare, guardando Pitti e la luna bellissima. Penso a quante sventure dovrà forse accogliere in sé quel palazzo» (p. 131); «vo in piazza a vedere la scipita allegria delle maschere. Nelle cose sciocche non c'è da studiare nemmeno le ridicolezze dell'umana natura. Nel Goldoni stesso le maschere mi hanno del lugubre. Innalzo gli occhi al cielo trapunto di mondi, e penso ai dolori ignoti, e prego di potere anch'io indegno, in qualche maniera servire al gran fine dell'Universo» (*ivi*, p. 400).

([43]) I suoi giudizi sugli attori non sono sempre benevoli, ma quasi sempre competenti: per esempio nel 1833 giudica mediocri i Bon visti all'Arena Goldoni di Firenze, ma l'anno successivo apprezza i coniugi Pelzet, il Domeniconi e il Taddei (cfr. *Diario*, pp. 139 e 170*)*; trova «provinciali» gli attori del teatro di Marsiglia (p.183); ma nel 1839 apprezza a Venezia lo Zannoni (p. 329), ed è attirato (ma «si trattiene») da Amalia Bettini per la sua pietà e morigeratezza (p. 330). È interessante un suo articolato giudizio sulla compagnia filodrammatica di Firenze, intorno agli anni '30, accusata di inerziale miopia nelle scelte di repertorio e di eccessivo dilettantismo a cui fa disastrosamente riscontro la pigrizia pettegola degli spettatori: «La società filodrammatica limita quasi la sua ambizione al nostro Goldoni: ottima scelta; ma non conforme all'intendimento pel quale la società fu creata. Qui manca ciò che potrebbe sovra ogni cosa dar animo agli attori e ai direttori: manca il favore perseverante, amorevole, dell'uditorio. L'istituzione non è considerata nel più nobile aspetto; come il germe d'un teatro veramente toscano, come il cimento di prudenti e forti innovazioni; ma sì come balocco di giovani non bene usciti dell'adolescenza, come passatempo che non merita pensiero, se non quanto vuolsi mettere in scena la più facile e la men dispendiosa tra le rappresentazioni possibili; come esercizio di pazienza e di maldicenza» (*Dizionario estetico*, cit., c. 969). O ancora: negli anni '50, a Torino, recensendo la commedia *I giornali* del Vollo, è ben in grado di riconoscere il valore della compagnia Reale Sarda: «Sia lode al signor Righetti che con generosa cura mise questa commedia in iscena, e agli attori che con cura intelligente la rappresentarono; segnatamente il Rossi, autore anch'egli (un de' tre autori di questa compagnia, unica forse in ciò tra le presenti in Europa), e la signora Ristori [...] che in questa recita, meglio che attrice, è donna, e moglie, ed autrice» (*Dizionario estetico*, cit., c. 1205). E nel 1868 ricorda ancora con

che fanno lacrimare; negli attori e nei cantanti cerca il cuore; è estraneo e sordo ai progetti riformatori di Mazzini e anche del suo amico Vieusseux auspice, nel 1823, della creazione a Firenze di un teatro stabile che sia centro educatore di buona lingua e «al tempo stesso una scuola di costumi, d'educazione e di declamazione» ([44]). Insomma al grande dibattito in corso sul destino e i fini del teatro italiano, a cui si appassionano da fronti diversi, come a questione centrale, i migliori intellettuali da Leopardi a D'Azeglio egli resta totalmente estraneo ([45]), né stranamente il suo attivismo a trecentosessanta gradi nel mondo editoriale e giornalistico lo fa incontrare sul terreno del teatro con la folta schiera di editori, giornalisti, traduttori, pionieri della critica, valga per

---

ammirazione «quell'unico attore che fu il fiorentino Luigi Vestri (anch'egli ispirato nell'arte sua, ma dagli studi giovanili e dalla osservazione continua della natura e dal docilmente avvertire il mutarsi de' tempi e dagli stessi dolori suoi preparato a cogliere con subita intuizione il bello del vero, e con la voce e col gesto animarlo), il Vestri che, per l'abito del muovere a riso appena visto apparire, non poteva intuonare un lamento tragico sulla scena, recitando col libro alla mano, si faceva ai giovani attori grande maestro, e ne' drammi ove gli convenisse toccare le corde dell'affetto, poco dopo riscosso il riso, muoveva l'uditorio alle lagrime» . Faceva ridere «con l'anima straziata», e così forse Rossini, con una «affettata gaiezza», coprì «profonde malinconie» (N. Tommaseo, *Gioacchino Rossini. Discorso di Niccolò Tommaseo, letto nella tornata pubblica straordinaria tenuta dall'Accademia Urbinate il 6 dicembre 1868 in onore dell' Orfeo pesarese*, Venezia 1869, p. 349; il discorso era uscito la prima volta sulla «Rivista Urbinate», 6, dicembre 1868, pp. 345-54). L'elogio 'doloristico' del Vestri («un attore, quale la Francia non l'ha, un che sarebbe degno di rappresentare Aristofane») ricompare anche nella seconda redazione delle *Memorie poetiche* del 1858 (cfr. p. 506).

([44]) Su questo progetto, e anche sulle scelte bibliografiche operate dal Vieusseux in materia teatrale per il Gabinetto, si rimanda allo studio di L. Desideri, *La biblioteca del Gabinetto di Giovan Pietro Vieusseux negli anni dell' «Antologia»: acquisizioni, recensioni, letture*, in G. Tortorelli (a cura di), *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno Nazionale di Studio, Perugia, Palazzo Sorbelli 29-30 giugno 2001, Pendragon, 2002, pp. 119-156. A ulteriore riprova del modo tutto privato ed emotivo con cui Tommaseo si accostava al teatro, si può ricordare che in un suo progetto fiorentino di «Giornale per le donne» era prevista una rubrica sui teatri puramente di servizio, contenente notizie e sunti di drammi e libretti (e di romanzi nella rubrica sui romanzi) che prevedeva di non schierarsi in alcun modo all'interno del dibattito critico in corso: «per non tirarci addosso le tragiche ire de' capicomici, e le recriminazioni de' virtuosi, e degli amici della virtù gorgheggiante e saltante, ci restringeremo alla semplice esposizione de' fatti, riserbando la libertà del giudizio a quelle persone e cose che si possono criticare senza tema di scemarne la fama, e con vantaggio dell'arte. Piuttosto che immischiarci nelle piccole gare a cui danno luogo le novità del teatro, crediamo poter meglio soddisfare al nostro impegno, offrendo loro il sunto delle migliori produzioni che vengono esposte sopra i teatri stranieri» (*Memorie poetiche*, p. 243).

([45]) Sulla questione cfr., fra l'altro, B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali fra Stato e Teatro*, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 1-143.

tutti il caso dello Stella, spesso di ideologia democratica e liberale, che in questi anni vi militano con grande passione culturale (46).

Tommaseo è un battitore libero, va a teatro per godere immediatamente e privatamente dello spettacolo; quando è lontano, a Parigi, e lo consuma la nostalgia,chiede a Capponi di mandargli dall'Italia qualunque tipo di materiale possa aiutarlo a consolarsi: «ho avuto il Walter Scott mandatomi da Vieusseux, e lo ringrazio. Tutti que' manifesti mi son cosa carissima. Razzoli tutto quel ch'e' ritrova d'italiano, e mandi: gli avvisi delle nuove mescite, i cartelloni di teatro, le opere del Rosini, ogni cosa» (47).

Da lettore una competenza sicura lo induce a riconoscere senza esitazioni il bello e il nuovo, Shakespeare, appena recuperato all'attenzione dei contemporanei, è uno dei suoi autori preferiti, via via riscoperto e alla fine letto sempre un po' ogni giorno «con sempre più maraviglia e spavento» (48); traduce Corneille, si occupa con attenzione di Schiller (49) e

---

(46) Sul tema rimando al mio saggio *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 1073-1101.

(47) La lettera è del 3 luglio 1835 e si trova nel primo volume (*1833-37 Firenze*, *il primo esilio*, *Parigi)* dell'edizione citata del carteggio a p. 274.

(48) *Diario*, p. 406; nel 1834 annota: «penso, andando dal Lamartine, gli uomini e le donne che hanno aggiunta alcuna novità alla mia intelligenza, che hanno creato in me, e sono: mio zio, Dudan, Melan, Filippi, Rosmini, Grassi, Grisi, Marinovich, Manzoni, Vieusseux, Capponi, Pepe, Lambruschini, Giuseppa Catelli, Lamennais. I libri: La Bibbia, Dante, Eschilo, Aristofane., Shakespeare, Demostene, Cicerone, Rousseau, Segneri, Manzoni, Bartoli» (*ivi*, p. 195) e cfr. anche, fra il 1831 e il 1846, le pp. 91, 285, 287, 288, 294, 371, 404, 406 e, per un'ulteriore conferma, le *Memorie poetiche*, p. 237. Questa forte centralità di Shakespeare nel «teatro mentale» di primo Ottocento induce vari autori, da Scott a Lamb a Goethe, a postularne un consumo fatto soprattutto di lettura (cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 100).

(49) Alla *Maria Stuarda*, in particolare, dedica, nel febbraio del 1830, un'ampia recensione, uscita nel numero 110 dell' «Antologia», interessante, oltreché per le osservazioni drammaturgiche e stilistiche e per il confronto con il modello alfieriano, per una specifica attenzione alle due diverse traduzioni uscite nel 1829 di Andrea Maffei a Milano e di Edvige De Battisti di San Giorgio a Verona e a varie messinscene dell'opera: «annunziamo che la *Maria Stuarda* dello Schiller tradotta dal Maffei è stata recitata nel teatro di San Luca in Venezia dalla compagnia Modena; che quegli attori trovarono il coraggio di rappresentare un dramma romantico, e che le civili anime italiane non inorridirono alla violazione delle sacrosante unità, né alle stranezze d'un barbaro. Il mezzogiorno ha patteggiato col settentrione; e la reggia del buon gusto non è crollata, per grazia del cielo». Confronta quindi questa rappresentazione con la *Stuarda* di Le Brun recitata a Firenze: «Noi l'abbiam veduta a Firenze questa *Maria* così rimbellita e succinta: né tutto il valore della Marchionni bastò a comandare l'attenzione, non che a ispirare l'affetto» e con un'altra riduzione dal francese dell'anno precedente: «una *Maria Stuarda* venne anche data dalla Internari nel carnovale passa-

di Goethe, apprezza Byron pur giudicandolo datato e contingente ([50]). difende l'*Adelchi* dalle accuse dello Zajotti, riconosce la qualità del *Carmagnola*, non stravede per il teatro francese contemporaneo ma conosce bene Molière, Corneille e Racine; apprezza senza esagerare la drammaturgia italiana, per esempio Giraud, Nota ([51]) o Dall'Ongaro ([52]); tutti giudizi elaborati sul metro delle verità del cuore, per esempio: «Il Vollo mi manda il suo dramma de' Foscari: Rispondo lodando, ma gli dico chiaro che l'affetto ci manca. Non c'è né la verità del cuore, né la verità politica: esercitazione rettorica, ma men puerile che quelle del Niccolini. Facoltà naturali d'ingegno e di stile, rarissime» ([53]); ama profondamente e capisce a fondo Goldoni sia a leggerlo che a vederlo rappresentato ([54]);

---

to; e data come tragedia di Schiller [...] Noi non sappiamo pertanto se la *Stuarda* pseudo-tedesca fosse la perfida traduzione della *Stuarda* francese, che nel carnevale passato venne, a quel che sentiamo, recitata anco in Genova, ovvero la *Stuarda* di Schiller ridotta all'uso (come suol dirsi con frase d'infaustissimo senso) all'uso delle scene italiane dal giovane Modena, quattr'anni fa, prima ch'egli potesse pensare ad offrire agli spettatori italiani la vera tragedia di Schiller. Certo è che la *Stuarda* data dalla Carolina Internari ha gravemente indisposto i nemici della letteratura tedesca, i quali esultavano nel pensiero di trovare nel celebre Schiller un poeta peggio che barbaro, un poeta scempiato» (*Dizionario estetico*, cit., c. 969).

([50]) Cfr. *Diario*, p. 110.

([51]) Alberto Nota era un assiduo frequentatore della cerchia del Vieusseux, che compra e fa recensire i suoi libri e lo onora durante la serata per Giacomo Leopardi del 25 giugno 1826; ricordiamo in questa sede, come una curiosità erudita, che alla bibliomania egli dedicò negli anni '20 una commedia, *Il bibliomane*, ora leggibile nell'edizione a cura di M. C. Misiti e P. Innocenti (Interlinea, Novara 2001).

([52]) «Del Fornaiuccio del Dall'Ongaro piacquero rappresentati segnatamente i primi tre atti. Lavoro che cerca l'effetto, e in fatto d'arte chi cerca troppo non trova» (*Diario*, p. 353); «Il Dall'Ongaro vuole ch'io vada in palco seco a sentire il suo Fornaretto: o con me, o solo. Sarebbe stato viltà ricusare. Ci andai rassegnato a partecipare ai fischi che già mi pareva sentire. Ma l'uditorio fu giusto: applaudirono laddove si doveva, de' difetti s'accorsero» (*ivi*, p. 374); «al Dall'Ongaro che scrive il dramma di Marco Kraglievich (tema di insuperata altezza a chi conosce il Marco delle canzoni di Serbia) addito i sentimenti che debbono ispirare la visione alla fine» (*ivi*, p. 396).

([53]) *Diario*, p. 354. Il veneziano Giuseppe Vollo (1820-1905) frequentava assiduamente il Tommaseo nel 1844 sollecitando i suoi giudizi drammaturgici sul proprio lavoro e subendone gli ammaestramenti: «Il Vollo viene mutato: mi chiede scusa, gli dico sincero i pregi e i difetti del *Foscari*, ed egli ascolta, confessa, intende, e n'è, più che smarrirsi, incuorato: s'accosta alle idee cristiane. Nel leggere il Vangelo egli pianse» (*ivi*, p. 360).

([54]) Annota nel 1844: «Leggo con ammirazione Aristofane poeta; ammiro la fecondità buffonesca di Plauto, la delicatezza di Terenzio, la fredda perspicuità di Menandro, la franchezza ed efficace semplicità del Goldoni, la *vis comica* dei comici nostri del '500, che conoscevano la natura umana assai più che non paia» (*ivi*, p. 351). Su Goldoni in particolare («nel Goldoni il popolo fa buona figura, ma non adulato», *ivi*, p. 464) i suoi giudizi sono spesso assai acuti, per esempio a proposito del *Venta-*

legge con curiosità autori di teatro e scritti intorno al teatro, con una curiosità a trecentosessanta gradi che include i due Gozzi, i romanzi di Chiari, e, persino un autore semisconosciuto come il seicentesco Giovambattista Andreini.

Ma la parte del leone, in questa densissima militanza spettatoriale, la fa, come si è detto, la musica; Tommaseo, in certi periodi, va all'opera quasi tutte le sere, ne ha bisogno, segue con entusiasmo tutti gli autori in voga da Paisiello, a Bellini, a Donizetti al prediletto Rossini, anche se manca (per ragioni appunto legate alla cronologia di questa vicenda) il decisivo incontro con Verdi. La musica che gli è congeniale è la musica italiana, il belcanto «ampio e svariato, e agile e profondo» che scorre come un fiume nell'anima ([55]). Alla seduzione sensoriale dell'opera settecentesca stanno subentrando le emozioni dell'anima di quella moderna, un dolore che è conoscenza. Niccolò va all'opera decine di sere consecutive, ascolta, come si usa, pezzi, frammenti, singoli brani offerti a iterate degustazioni e piange e piange; anche quando il suo giudizio è parzialmente critico ciò che conta per lui è questo terapeutico aprirsi delle emozioni:

> Sento la *Straniera* alla Pergola, e sempre mi piace. Triviali i cori, senza delicatezza le melodie, pure la malinconia del tuono è sufficiente bellezza. Quell'opera dipinge lo stato del tempo. Sotto a forme comuni un non so che profondo e ineffabile.Gusto più che mai il duetto del second'atto ([56]).

> Vo alla Pergola a sentire la *Chiara di Rosenberg.* La fantasia spiega l'ale innamorata di non so che: mille immagini liete le si fanno incontro per via: una schiera di donne che cantano, e donne che piangon d'amore, e donne che il dolore calpesta e donne pentite, e donne belle e amorose, che muoiono. Poi voci di tutti i secoli che s'incontrano nello spazio e fanno inusitata armonia. Poi mani, piedi, occhi, tronchi di donne vani ammontati in sepolcri, che parlano. Poi donne di cui non veggo che una fronte e due occhi e un sorriso. E mondi nelle nuvole e mondi nell'avvenire: e un regno in cui si contendono l'avvenire e il passato. L'anima mia, sulla mestizia degli anni andati, diffonde una lieta luce; e asperge il presente della mestizia degli anni andati, e ne ingombra il futuro. Solo il passato è bello, perché non è più. Penso che nessun uomo privato ha mai espresso da occhi umani tante lagrime quant'io, lagrime di tenerezza e di

---

glio, giudicato «non una delle più belle, ma delle più mirabili sue commedie» (p. 139), o della non celeberrima *Ritorno dalla villeggiatura* «commedia che sola basta a rivelare un genio» (p. 142). A Parigi scrive: «sento al teatro francese il *Burbero* del Goldoni, piango al vederlo applaudito e all'ammirazione di tante e sì vere bellezze: piango tre volte» (p. 195).

([55]) Cfr. *Memorie poetiche*, p. 283.

([56]) *Diario*, p. 112.

dolore: e che le prime nessun'uomo ha meritate meno di me miserabile. Poi vo cercando le astrazioni convertite in imagini, e le imagini in astrazioni, e come i personaggi serii si potrebbero rappresentare ridicoli, e i ridicoli serii: e come dal solo accozzare uomini di varii luoghi e di varii secoli esca una nuova inesauribile poesia. Finalmente immagino una trilogia lirica, i cui passaggi dovrebbero essere in versi sciolti, trattante la città, la famiglia, l'uomo individuo; composta d'inni, di elegie, di canzoni, di epinici, di epicedi, di meditazioni storiche, ideali, fantastiche, tratta dalla vita dell'intimo spirito mio: dove dipingere il presente bruttissimo e il futuro desiderabile: treno insieme e satira ed utopia; piena d'amore e di riso, e di speranza e di lacrime, e di donne e di Dio: Questo nel prim'atto: né mai atto ebbi si pieno, né musica m' impennò ale sì tenui e sì colorate ([57]).

ho sentito il prim'atto della *Norma*: lo stato di quelle due donne è poesia: due cori, una nota del terzetto, è poesia. Il resto è prosa. Poesia è la Gallia; poetica dell'ombra di Cesare, e delle due sacerdoti. Nel second'atto il duetto delle due donne innamorate e tradite che s'abbracciano e piangono, è più che poesia ([58]).

Sento in via della Vittoria un po' di musica italiana: il *Barbiere*, l'*Otello*, *Clotilde. Quel sorriso* mi fa fremere di voluttuoso dolore. Mi caccio le mani nei capelli e penso a Firenze...Penso per istrada alla provenzale che a Marsiglia mi accarezzò colla mano sui capelli e mi baciò in fronte, ed esclamo: «Mio Dio, tutte le donne pubbliche con le quali ho peccato, beatele!» Queste parole mi fanno ridere, ed arrossisco del mio sorriso... ([59]).

Sento la *Sonnambula* e piango ([60]).

sento il *Marino Faliero*: agli applausi dati al Meini piango di gioia ([61]).

([57]) *Ivi*, pp. 147-148. Sulle stagioni della Pergola di questi anni, a cui si riferiscono molte note del Tommaseo, si rimanda agli studi di M. De Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze 1982 e *Le cifre del melodramma*, voll. 2, La Nuova Italia, Firenze 1982.

([58]) *Diario*, p. 154.

([59]) *Ivi*, p. 194.

([60]) *Ivi*, p. 258.

([61]) *Ivi*, p. 284. Al cantante Vincenzo Meini, fratello di Giuseppe, Tommaseo dedica alcune pagine nel II volume degli *Studi critici*, pp. 441 e sgg. Una commozione, la sua, che appartiene anche alle emozioni della poesia e della letteratura, per cui ad esempio scrive sul *Diario* nel 1839: «Finisco di rileggere *Fede e bellezza*: a certi luoghi piango. Ne spero non male» (p. 329). Ma è anche da ricordare, a parziale antidoto di tanto e esibito lacrimare, questa riflessione una volta tanto autoironica e molto moderna contenuta nelle *Memorie poetiche*: «il dolore è l'ambizione suprema dei lettori dell'*Ortis*, e di tutti i figliuoli del glorioso e lacrimoso secolo decimonono. Un solo dolor nostro è vero, o men lontano dal vero; ed era pure allora il dolor mio (e par cosa da ridere, ma è seria alquanto): la noia» (p. 54).

Il genio di Rossini lo riempie di gelosia («l'immensa varietà di quell'ingegno mi muove ad invidia») ([62]), la musica continuamente lo abita e lo ispira come in questo frammento del diario del 1833:

> Piaceri della mia vita. Sull'imbrunire, contemplando il cielo misto di chiarore e di nubi, dicevo l'atto di contrizione alla finestra di via Fiesolana. Osservavo una bambinuccia di se' anni, con capelli tracciati a ghirlanda, arridere ai passi più vivaci della sinfonia del *Guglielmo* e accompagnar della mane e del capo, e..negli occhi ispirati. Ripetuti due volte il terzetto di Duprez, Porto,...e l'aria di Duprez nel quart'atto ([63]).

Molti flash della sua vita fissati nel *Diario* o nelle lettere ostentano sfondi da melodramma talvolta sublimi e pittoreschi alla Bellini, come in una lettera al Capponi del 27 luglio 1833 dove racconta un suo incontro con la luna imbevuto della lettura recente di *Andromaque*:

([62]) *Ivi*, p. 104. Questa predilezione per la sua musica non gli impedisce di nutrire forti riserve sull'uomo, giudicato talvolta un opportunista politico dotato di molti privilegi, umanamente mediocre e geloso (a torto secondo lui) delle fortune di Bellini. Si vedano per esempio le lettere al Capponi da Parigi del 15 aprile 1835 («Per raffazzonare la *Norma* al teatro francese e' domanda diecimila franchi. E forse li avrà. Il Rossini, sudicio uomo, n'è geloso, dicono: e a torto. Bellini non l'agguaglierà certo mai» *Carteggio inedito*, vol. I, cit., p. 249), o del 12 agosto dello stesso anno subito dopo la morte dello stesso Bellini: «Il Bellini, gentil giovinetto ma stupido come un sonatore, è morto in casa d'un inglese della cui moglie od amica era amico. La calunnia, sempre stupida, lo dice avvelenato; dice che sessantamila franchi e' doveva avere, e non gliene trovarono se non trentamila. Il certo è che, sparato, gli trovarono del mercurio ne' visceri, mercurio debito, dicono, alle carezze d'una russa da lui carezzata a Milano. Resteranno di lui parecchie melodie affettuose, interprete dell'affetto italiano nel secolo decimonono [...]. Il Rossini fu avaro di biglietti alla funzione dell'emulo suo; da lui, dicono, invidiato in secreto, lodato in palese » (*ivi*, p. 313). La polemica riemerge, sempre quell'anno, a proposito del fallimento di una sottoscrizione per gli esuli italiani promossa fra i cantante e gli ambienti teatrali e non caldeggiata a sufficienza fra l'altro da Rossini (cfr. *ivi*, p. 260). L'episodio, che turbò molto Tommaseo, è ricostruito nella prefazione di Piergiorgio Pozzobon alla sua edizione critica dei *Versi facili per la gente difficile*, edizioni Osiride, Rovereto 2002, pp. 23-26. Molti anni dopo ogni traccia polemica scompare dal ritratto ufficiale del compositore tracciato nel già ricordato discorso urbinate del 6 dicembre 1868, dove scrive fra l'altro: «Il *Barbiere* e la *Semiramide* paiono più distare tra sé che Siviglia e Babilonia; ma il genio supera quella distanza col tratto d'un volo; fa sentire la Spagna, la commedia, il mondo moderno, gl'inganni gai, e l'Asia, la tragedia, i monumenti antichi giganti, la fatalità del misfatto, e la moralità del rimorso. Nello Shakespeare, in Dante, nell'Ariosto, nei Greci stessi, l'allegro al tetro, il familiare all'eletto, il sorriso alle lagrime, non pur si alternano, ma si confondono in modo che non sempre ne è paga la delicatezza moderna non so se schizzinosa o severa. In Gioacchino Rossini i due generi in opere diverse si tengono separati; egli ha come le chiavi delle due fontane, e le chiude e le apre a sua posta» (*Gioacchino Rossini*, cit., p. 348).

([63]) *Diario*, p. 98.

> ero pervenuto al salice piangente meta de' miei brevi passeggi (meta forse di tutti i voli miei); e la luna solitaria guardava a me solitario con un sorriso d'amore, quale non ebbe uomo da donna mai. E a me venne voglia di veder quella luna sì lieta attraverso quel salice malinconico, come il sorriso d'Andromaca fra le lacrime. Basso era il salice, alta la vergine. E io, nell'ebbrezza dell'affetto, mi chinavo a terra pur per vedere bassare la luna: ma il salice bassava più di lei, sì ch'io risi di me stesso, e lasciato il salice, tornai contemplando la vergine. Così voi: se la realità vi par bassa, mirate all'idea (64).

In altri casi il tono è ostentamente crepuscolare e intimistico, con un gusto pittoresco sempre incline a costruire quadri scenici:

> desino al solito luogo, e di commensali ora sono: un suonatore di violino e un di fagotto; due polacchi, uno scrittore, uno no; un legatore di libri, un carabiniere del papa; un soldato di Napoleone, un conte di Ferrara, due romagnuoli e un bassanese, e un napoletano che rifà la storia del Colletta bene; e una romana. O si tace o si chiacchiera insulsamente. E ogni otto giorni c'è qualche dialogo sopportabile assai (65).

Il suo linguaggio privato è infarcito di memorie e citazioni di libretti e di testi drammatici, assurte a repertorio inconscio di emozioni e di situazioni (66). Musica e prosa costituiscono, insomma, una sorta di onnipresente sottotesto che riemerge nelle lettere, nella costruzione di molte poesie, nella struttura antiromanzesca di tante prove narrative costruite come serie di quadri discontinui e intercambiabili (67). Tommaseo, grande istrione monologante (68), sarebbe stato, soprattutto, un

---

(64) N. Tommaseo e G. Capponi, *Carteggio inedito*, vol. I, cit., p. 12. Questo salice così scenografico torna spesso anche nel *Diario:* «Passeggiai poscia fuori di Porta a Pinti. Bello increpuscolo in fondo a una lunga e diritta contrada d'antica città: bella la luna fra gli alberi, e più bella, solitaria nella netta pianura de' cieli; belle due o tre stelle rade, che pur bastano a riempire di vita e di pensieri l'immenso emisfero; bello l'incontro di un contadinello che canta, di donne che tornano dal passeggio in silenzio: bello il suono de' mannelli battuti sull'aia, e il salice appena visibile fra quelle liete tenebre, e il tabernacolo di Maria *tutta bella*, meta de' miei vespertini passeggi» (*Diario*, p. 137).

(65) V. Missori (a cura di), *Carteggio inedito fra N. Tommaseo e G.P. Vieusseux*, vol. I (1835-1839), Olschki, Firenze 1981, p. 139. La lettera è del 1 aprile 1836, da Parigi.

(66) A proposito di questa 'introiezione' del melodramma si vedano le fini osservazioni che Gilberto Lonardi ha dedicato a Manzoni, ma che si possono allargare anche a Tommaseo e a molti altri, in *Ermengarda e il Pirata. Manzoni*, *dramma epico*, *melodramma*, il Mulino, Bologna 1991.

(67) Per questo aspetto, cfr. R. Morabito, *Antiromanzi dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 37-59.

(68) «All'inizio del XIX secolo [...] la barriera tra l'arte e il comportamento quotidiano degli spettatori era distrutta. Il teatro fece irruzione nella vita, trasformando

formidabile soggettista e sceneggiatore (69). Ciò che lo seduce è il montaggio di situazioni, il chiaroscuro dialettico di alterità contrapposte; il suo frammentismo aforistico, il suo non finito potrebbero essere spiegati anche in questo modo (70). Del resto questa visione teatrale del mondo osservato lo accomuna ad altri contemporanei (da Foscolo a Manzoni a Leopardi) inclini al monologo interartistico, sensibili alla partitura gestuale del testo, prossimi a modi di scrittura ricchi di segreti riferimenti drammaturgici, come sempre accade in epoche di transizione estetica, dove una sorta di teatro disperso e frammentato acquista «ubiquità» insolite (71). Al melodramma egli riconosce una centralità antropologica e storica assoluta, lo considera, a ragione, una forma espressiva e comunicativa universale e peculiarmente italiana:

> E la storia del melodramma in Italia può dirsi invero storia universale; perché l'Italia, anche schiava, dominò col suo melodramma i due mondi. E se l'uditorio di tutti i teatri sofferse pazientemente lo strazio che del buon senso fecero i libretti d'opera, e se gli autori di que' libretti soffersero coraggiosamente lo strazio che fecero di loro troppi musicanti e troppi cantanti, si può [...] affermare che i cantanti sono i re de' due mondi, dopo i banchieri. L'autore di questo libro vorrebbe il melodramma condotto alla dignità che finora non ebbe, e da cui gli verrà daddovero morale e civile potenza (72).

---

attivamente il comportamento degli uomini. Il monologo entra nella lettera, nel diario, nel linguaggio quotidiano. Ciò che qualche tempo prima sarebbe apparso ampolloso e ridicolo in quanto era associato alla sfera dello spazio teatrale, diventa ora una norma di linguaggio e di comportamento quotidiano» (J. M. Lotman, *Teatro e teatralità nel XIX secolo*, cit., p. 141).

(69) La sua poetica del racconto, esposta in un articolo del 1830 sul romanzo storico comparso sull' «Antologia», lo definisce appunto «saggio di dipintura poetica sciolta da metro», cfr. M. Puppo, *Niccolò Tommaseo*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. III, Marzorati, Milano 1961, p. 2536; e si veda anche l'introduzione di G. Tellini nell'edizione a sua cura di N. Tommaseo, *Racconti*, San Paolo editore, Milano 1993.

(70) «Frammento», «memoria» [...] sono già categorie dell'arte poetica di Tommaseo; i «frammenti», o «frantumi» [...] sono, nel suo linguaggio, «scintille», «*iskrice*»; per lui, espressamente, l'ambizione di un autore è che dal suo lavoro si possa ricavare un brillante centone di gemme, grazie al procedimento con cui egli violentò i manoscritti di Giovita Scalvini» (G. Contini, *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 6). Questa perenne e sottintesa oralità, discontinua e accumulatoria, è l'antidoto necessario per neutralizzare nella sua scrittura l'ossessione linguistica e nomenclatoria del «barbato » sempre in agguato.

(71) Cfr. C. Meldolesi, *L'età degli avventi romantici in Italia*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo* II, cit., p. 585.

(72) Questo giudizio, degli anni sessanta, sopravvive all'abiura antiteatrale come un inoppugnabile dato storico, cfr. la recensione a Perosa, *Dell'origine*, *dei progressi e degli effetti del melodramma in Italia*, in *Dizionario estetico*, cit., c. 640. Restando in argomento, è interessante ricordare il possibile repertorio drammaturgico che racco-

Eppure scrittore di teatro non riesce a diventare: pensa di farlo, progetta di farlo, sogna continuamente di farlo (73); abbiamo parlato delle giovanili imprese tragiche, a cui si affiancano altri tentativi, come una tragicommedia ricavata dall'*Ortis*, o il piano di un libretto d'opera (74); col tempo, come è logico, abbandona la tragedia per la commedia e il dramma. Il *Diario* è punteggiato di riferimenti a drammi da scrivere, spesso concepiti in sogno o nelle pieghe di fantasticherie esistenziali come un piacere segreto, una salvezza a portata di mano: «desto per tempo. Ho ideato un drammettino fra la veglia e il sonno»; «pensato, passeggiando con un soave lume di luna, una commedia»; «sogno una bella scena di dramma; notte di vita»; «penso nel bagno a' nuovi lavori: cento poesie popolari, cento novelle per gli artigiani, cento racconti storici per i fanciulli. Metto da parte ogni altro concetto men utile. La commedia e il dramma, più tardi»; «nel ritornar di Firenze medito il disegno d'una commedia: e comincio ad usare il pensiero a lungamente fermarsi nella medesima cosa senza ricorrere alla penna e alla carta: ch'era debolezza e malattia della mia povera mente»; «penso agli anni consumati in istudi leggeri e lavori miseri, e ci riconosco la pena de' falli miei meritata. Sogno il germe d'un dramma, e ne fo, nella notte il disegno»; «cominciai una commedia il cui titolo dice l'untuosa moralità che ne doveva stillare: Non arrossire della virtù, ma vedendomi povero d'osservazioni alle prime scene lasciai» (75). E ancora: «e il sette

---

manda in una recensione degli stessi anni ad un *Giulietta e Romeo* di M. Marcello: «Nel prendere al suo melodramma per guida la tragedia dello Shakespeare, Ella ha dato dentro in una vena ricchissima, da cui può venire a lei molta lode, all'arte musicale ispirazioni, vantaggio al teatro italiano, e quindi a tutti i teatri del mondo che ripetono le italiane melodie. [...] Nello scegliere, e trattare i suoi soggetti, abbia ella sempre dinanzi le più illustri opere de' poeti inglesi, e greci, e spagnuoli, e francesi, e italiani. Ma, per quel ch'è dell'Italia, meglio che l'Alfieri e il Metastasio e il Niccolini, ispireranno il melodramma e la musica Dante e il Tasso e l'Ariosto; meglio Dante di tutti» (*ivi*, p. 975). La rassegna di soggetti 'teatralizzabili' si precisa quindi in una lunga serie di esempi danteschi, biblici, mitologici, allargandosi a Goldoni e alle commedie francesi.

(73) Nei suoi continui progetti di rifondazione professionale ed esistenziale non manca dunque il teatro. Nel famoso elenco di buoni propositi del 1833, che riguardano il corpo (e la dieta in particolare), l'intelletto, il cuore e la vita, si occupa anche della «*Drammatica* – Colle unità, senza – Storico, reale, ideale, fantastico, tragico, comico, tragicomico – Con cori, con pochi personaggi, con molti – Farsa – Tragedia...- Senz'atti – Affetto – Passione -Pensiero» (*Diario*, cit., p. 156).

(74) Il 1 maggio 1835, da Parigi, informa il Capponi di star scrivendo un dramma per musica intitolato *Filippa Strozzi* (*Carteggio inedito*, I, cit., p. 261).

(75) *Diario*, rispettivamente pp. 97, 101, 139, 306, 348, 427, e *Memorie poetiche*, p. 246.

d'ottobre del XXIII, ultimo dì dell'anno mio trigesimo, lasciai in tronco i *Sinonimi*; qualche giterella comincia nella a me sconosciuta Toscana; pensai un dramma. Linguaggio non gastigato, non semplice; declamazioni più o meno velate; nel dialogo poca verità; la parte poetica del soggetto depressa: questi sono i difetti» (76).

Alcune poesie, per esempio *Odio e amore* del 1833, o *Il portico di San Frediano* del 1838, recano didascalie che fanno pensare ad abbozzi di drammi storici carichi di magie e orrori e provvisti di cori di donne, d'armati, di santi, di angeli, di demoni: «intermezzo di dramma tratto dalla storia di Brescia. Nel quart'atto muoiono i due giovani amanti, egli patrizio, ella del popolo, già fatti miseri dalle discordie cittadine», e: «dopo la rotta di Montaperti i guelfi di Toscana e Romagna sono raccolti in Lucca intorno alla chiesa detta» (77). Colpisce, come si vede, la varietà e la ricorrenza di questo genere di tentativi, a cui, lo ripetiamo, egli resta sempre molto affezionato. C'è però un caso speciale, quello di una commedia, *La donna dotta*, che comincia a scrivere, «con l'anima lacerata da acuti dolori», nel 1839 (78) e a cui si appassiona con convinzione e speranza negli anni; nel 1844 «ripiglio a scrivere la comedia interrotta. Mi ci metto, molto dubitando di me: poi scrivo di vena. Medito prima, e più non noto, siccome facevo, i pensieri onde s'ha la composizione a contessere. Mi par ch'esca meglio fusa e più intera. Sebbene anche a quell'altro modo venisse dall'affetto unità» (79); e l'anno dopo «riprendo la commedia cominciata anno, la *Donna dotta*. L'ho rimeditata lungamente nel viaggio, e ho provato più vivo che mai il diletto del lungamente covare un concetto, e perfezionarlo, e animarlo a poco a poco» (80); quindi nel 1845: «leggo scrittori dignitosi nell'atto di scrivere la *Donna dotta*, e cerco il familiare linguaggio nel nobile, come credo che possa trovarsi germe di linguaggio nobile nel familiare, ed in questa contemperanza tengo riposta la vera venustà dello stile» (81), e addirittura, nel 1852, «rileggo la commedia cominciata anni sono *La donna dotta*. È opera d'arte, da continuare, se posso» (82).

Alla fine, nonostante tutto, non avrebbe potuto, ma non avrebbe resistito, questa volta, alla tentazione di pubblicare il modesto frutto di

(76) *Memorie poetiche*, p. 254.
(77) *Ivi* , pp. 350 e 378.
(78) *Diario*, p. 351.
(79) *Ivi*, p. 354.
(80) *Ivi*, p. 382.
(81) *Ivi*, p. 388.
(82) *Ivi*, p. 422.

tanta fatica (il primo atto in 15 scene, e 10 del secondo atto) nella raccolta di scritti dedicata a *La donna* del 1868 ([83]). Cominciata con l'anima lacerata, non finita dopo troppo lunghe riflessioni, pubblicata con un paratesto fortemente pedagogico e moralistico. Eppure questo frammento ci dice molte cose intorno al notevole drammaturgo che Tommaseo, come lui stesso intuiva, sarebbe potuto essere. Il genere è quello del dramma a tesi, accigliato e un po' ridondante, memore della commedia di costume. Come sempre l'autore mette molta carne al fuoco in un intreccio che si preannuncia fitto di vicende e di personaggi: c'è una coppia in crisi, composta da un onesto marito borghese e lavoratore e da una moglie intellettuale, socialmente superiore, tutta presa dalle proprie passioni letterarie e filosofiche. Ci sono una cugina povera, fonte di molti possibili guai; un bambino trascurato, dei servitori pettegoli, una folla di ospiti importuni, fra cicisbei e postulanti; si delinea un ricatto finanziario ordito da un malvagio tartufo che si atteggia a filantropo e fa l'usuraio. Tra Goldoni e Molière, e i Torelli e gli Ibsen che si profilano, Tommaseo costruisce peraltro un quadro non banale del rapporto fra i due coniugi, ancora legati da affetto, irrigiditi da reciproche incomprensioni ([84]) e tratteggia, forse suo malgrado, un ritratto assai ambivalente della *femme savante* presa di mira, suo antico idolo polemico ([85]). Ma gli spunti realistici e la modernità del conflitto messo in

---

([83]) *La donna dotta. Scene*, in N. Tommaseo, *La donna. Scritti varii editi e inediti*, Giacomo Agnelli, Milano 1868, pp. 319-368. Il lungo frammento della commedia è ospitato nel quinto settore dedicato a *L' ingegno;* gli altri quattro si intitolano: *La famiglia*, *Educazione*, *Beneficenza*, *La patria*, seguono una sesta e una settima parte di *Memorie varie* e *Memorie funebri.*

([84]) Come in questa scena fra i due protagonisti, Saturnina e Sebastiano: «SEBASTIANO (in piedi): La signora non si ricorda forse più d'avermi toccato non so che della nascita – SATURNINA: Che discorsi? – SEB.: Lo dico anch'io: che discorsi! Ma la signora non si rammenta più di quel tempo, di quell'antico tempo, di dodici anni fa, quando si faceva all'amore... – SAT.: Smettiamo con coteste giuccate. – SEB.: Eh non vo in tenerezze: non dubiti. Di quel tempo ch'io, quantunque amassi con l'anima, nondimeno inorridivo al pensiero di sposare una donna che potesse un giorno rimproverarmi la sua nobiltà come mio disonore, che potesse dirmi: Io t' ho fatto elemosina del mio nome; t'ho con la mia mano levato infino a me; mi sono degnata d'amarti, mi sono degnata! – SAT. (abbonita): E chi ha mai parlato coteste cose? SEB.: Voi. Peggio che parlarle, le sentiste nell'intimo de' vostri pensieri. Voi le sentite: ora, adesso, qui le sentite. – SAT. (corrucciata): Eh via! – SEB. (commosso): E non dovreste. Perché, vi rammentate voi delle vostre promesse; e con che dispiacere, che con che dispetto accoglievate i miei timori, i miei presentimenti; come vi tenevate lieta e superba di poter essere chiamata col nome mio? – SAT. (guardandolo): Sebastiano. – SEB.: Perdonate s'io vi rammento quel tempo lontano. – SAT.: No, lontano non è» (*La donna dotta*, cit., p. 327).

([85]) Come in questo lucidissimo lamento della protagonista: «Tutti patiscono: ma

campo sono come strangolati da un affollarsi metateatrale di riferimenti polemici alla vita dei letterati ([86]), e da una satira da sacrestia affidata per esempio all'onomastica dei personaggi: Saturnina la donna dotta, Giocondo il dottore che cura il dolore, Gaudenzio Laudati l'intellettuale narciso, Pio Divoranti il finto filantropo ecc...

Tommaseo alla fine perde dunque il suo appuntamento con il teatro; smette persino di andarci, lo cancella ma certo non se ne libera ([87]). Questa controversa passione a un certo punto comincia a squilibrarsi pesantemente; il moralismo e l'ideologia lo soverchiano anche in questo ambito, e gli fanno condannare come impuro il fascino del palcoscenico. C'è un' antica poesia del 31 dicembre 1835, scritta a Parigi e

---

la donna legata come uno schiavo con lunga catena, lunga ma pesante catena, alla parete della sua stanza, non può fare un passo, ch'ella non sente sonarsi dietro i suoi ferri. E tutti le parlano in nome del suo dovere; e tutti le chieggono sagrifizii: e in ricambio che cosa danno? Il sospetto, se amanti; se desiderosi, la querela; se disamorati, il disprezzo: il rimprovero a viso, lo scherno dietro le spalle. Ah società, società!» (*ivi*, p. 331). Su Tommaseo e le donne intellettuali cfr. anche Ciampini, *Vita*, p. 225.

([86]) A proposito dei guadagni dei letterati, ad esempio, Saturnina si scatena in questi termini, cercando di dissuadere un giovane dall'intraprendere tale professione: «Quanti guadagnano? Come guadagnano? E tu spereresti con la letteratura campare la vita? Povero Angiolino! Servire a' librai, che ti prescrivono il tema, e il numero delle pagine; servire a' lettori, che t'impongono in che *senso* (come dicon loro) hai a scrivere s'eglino hanno a comprare il tuo libro; servire al tempo, e astenersi da ogni accenno contrario a' suoi pregiudizi, alla moda, alla paura, alle convenienze, al capriccio; non basta. Se tu brami mangiare il tuo tozzo in pace, raccomandati alla carità de' giornali, che non ti strapazzino come fa un facchino briaco quelli che incontra per via; prega il Cielo che non ti venga addosso un qualche miserabile a insegnarti la lingua, il pudore, l'amor patrio, la dignità, con maniere barbare, sguaiate, inimichevoli, vili. Sai quanto tu potresti vivere dell'ingegno? Quando tu fossi abbastanza ricco, o abbastanza generosamente povero, da non voler vivere dell'ingegno. Allora ti cascheranno addosso le profferte, gl'inviti: sapendo che non vuoi essere protetto, ti vorranno protettore; non osando né potendo straziarti, t'annoieranno. Ma sinché scrivi per pane, nessuna dote dell'ingegno, nessuna dell'animo ti salverà dal disprezzo. Meno oltraggiato saresti a chiedere l'elemosina per le vie: chi chiede l'elemosina non aizza l'invidia, non chiama il sospetto, non si colloca in alto per far contemplare alla gente sbadata o affaccendata la sua povertà» (*La donna dotta*, cit., pp. 364-65).

([87]) La passione per la musica, incancellabile, a sua volta, separandosi dal teatro, si ideologizza in termini di teoria poetica e politica che orienta buona parte dei suoi esperimenti lirici; scrive, in proposito, nelle *Scintille* del 1841: «dall'accompagnare i canti delle anime tenerelle e delle giovanette potrebbe la musica ricevere freschezza e grazia: dall'accompagnare i canti del popolo, quella semplicità commotrice, quella rapidità nella pace, che le quinte del teatro non danno. Ben gioverebbe che e musica e poesia fossero fattura del popolo stesso. Il popolo nostro nelle città non canta ormai che inezie od infamie; nelle campagne, tranne la Corsica, il più, cosette amorose, e non molte. A questa ch'io reputo disgrazia grande, e smarrimento di parte dell'anima, ed è effetto dell'arte corrotta, giova con l'arte quanto si può riparare» (N. Tommaseo, *Scintille*, a cura di V. De Angelis, Carabba, Lanciano 1916, p. 83).

dedicata a George Sand (di cui, come è noto, sentì fortemente e penosamente lo *charme*), che si intitola, tanto per cambiare, *La donna*, dove il pendolo oscilla freneticamente fra alto e basso, fra la donna- madre («siete Dio») e la donna bella («siete fango»). All' incantevole e minacciosa destinataria («siete un gemito, un sorriso,/un fuggevole fantasma;/ siete un sordido, un sublime,/un terribile diletto, /un mistero») si propone una carrellata edificante di visioni che vanno da Eva alla Madonna; e l'invito a fuggire la garrula Parigi, le lettere e gli amori per tornare alla natura e pensare ai veri affanni destinati all'umanità, e in particolare alle donne: donne vedove, derelitte, madri di figli affamati, malate, alle donne che si vendettero e furono vendute. L'epigrafe in calce al componimento recita esemplarmente «cominciato in una chiesa, finito al teatro italiano» ([88]). Già negli anni del più acuto contagio sono dunque presenti vistose tracce di quegli anticorpi che alla fine avranno la meglio. Pensieri erotici dedicati ad attrici e cantanti, ebbrezze centrifughe e dissipatorie si intrecciano spesso a voglie di ascesi e di concentrazione, come questa:

> oggi la più affettuosa comunione, forse, di vita mia. Esco, e il cielo velato ma lieto, il verde novello, il canto d'un uccellino, i giochi de' fanciulli di faccia alla chiesa, m'entrano lieti nell'anima lieta...Passeggio pregando e ripetendo Dante. Correggo il mio libro. Leggo qualche scena del Baron e del La Chapelle. Scorro a teatro un volume delle *Confessioni* di Gian Giacomo. Né la lettura né lo spettacolo mi nocciono all'anima, ma meglio era in tal giorno astenersene ([89]).

Forse il peso di questi incerti equilibri, il miracolo di queste ricercate omeopatie non avrebbe potuto prolungarsi più di tanto. Il teatro e l'esperienza della scrittura teatrale saranno sacrificati. Niccolò chiude le imposte a un certo tipo di passione sul piano esistenziale e su quello letterario ([90]). Forse è un imperativo doloroso ma necessario, forse, come osservava Pasolini, uno dei segni di una «stupidità psicologica», di uno

---

([88]) *Memorie poetiche*, p. 345.

([89]) *Diario*, p. 299.

([90]) Da un certo punto in poi le censure si susseguono in modo eclatante; citiamo solo l'esempio di un progetto degli anni fra il '50 e il '60 per un giornale italiano a Fiume di cui tratteggia il profilo tutto pedagogico riservando alle rubriche di teatro un intento esplicitamente 'dissuasivo': «Di cose teatrali, breve e non lusinghiero; da correggere dolcemente i turpi pregiudizii del tempo, non da fomentarli vilmente. [...] Agli annunzii mercantili non dia largo spazio: né permetta la ciarlataneria di quelle lettere più che da cartellone di teatro, che pigliano mezza una faccia. In ogni cosa verità, modestia, coraggio» (*Dizionario estetico*, cit., c. 504) .

scarso coraggio intellettuale (91); o al contrario, assumendo un altro punto di vista, «la sua stupefacente contemporaneità risiede nella lontananza e come nell'opposizione del suo segreto alla sua opera pubblica» (92). Egli non riesce, o non può, catturare e difendere il teatro tanto amato e tanto necessario; di questo amore dissipato e sterile resta alla fine l'alone stizzoso, l'eterno recriminare morboso contro il luogo giudicato sede per eccellenza della falsità e del peccato da parte del personaggio Tommaseo degli ultimi anni, ferocemente immortalato nel ritratto scenico di Vincenzo Riccardi di Lantosca (93).

Così già in *Fede e bellezza* si disseminano dettagli negativi: appena arrivata Parigi Maria va a teatro, e la sua innocenza perduta è connessa sovente con i teatri («io quando in Francia , ne' teatri, ne' balli, nelle chiuse stanza amorose, mi s'offriva un fiore alla vista, pensavo sovente alla canzone toscana, al roseo candor di mia madre, alla Vergine: e quindi una tenerezza dolorosa, un rimorso desiderato») (94); il suo amante russo è descritto, fra l' altro, come spettatore grossolano di commedie «gridate»; Giovanni ricorda fra i suoi falli giovanili l'innamoramento padovano per un'attrice matura che gli prodiga tenerezze «tratte da' libri» («il teatro dov'io la sapevo, la immaginavo, era un tempio per me. Di lei sola vivevo») (95). Più tardi l'esecrato Manin apparirà al Tommaseo uno squallido attore:

---

(91) Cfr. P. P. Pasolini, *Gian Giacomo Debenedetti*, *«Niccolò Tommaseo»*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, prefazione di G. Dossena, Garzanti, Milano 1996, pp. 129-134. Sui limiti intellettuali e culturali di Tommaseo (presunto «intellettuale organico» della borghesia, populista e cattivo filologo) che lo avrebbero reso ben poco omologo al moderatismo illuminato della cerchia del Vieusseux, insiste anche Sebastiano Timpanaro: «tutta la vita del Tommaseo, nelle sue meschinità di vecchio letterato e di intollerante fideista, nei momenti alti dell'esilio in Corsica e della difesa di Venezia, nell'isolamento misoneista ma pur non privo di dignità negli anni trascorsi a Torino e infine di nuovo a Firenze, è un esempio lampante di *non inserimento* nella nuova realtà borghese» (*Antileopardiani e neo moderati nella sinistra italiana*, ETS, Pisa 1982, p. 95).

(92) È il giudizio di G. Contini, *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 5.

(93) V. Riccardi di Lantosca, *Pape Satan Aleppe. Controritratto in versi di Niccolò Tommaseo*, prefazione di F. Fortini, introduzione, commento e note a cura di C. Fini, Guaraldi, Rimini-Firenze 1974; e cfr. le riflessione di G. Debenedetti, *Niccolò Tomamseo*, cit., p. 171.

(94) *Fede e bellezza*, cit., p. 14.

(95) *Ivi*, p. 49. All'eros aggressivo di questa amante il giovane inesperto oppone una sorta di goffo platonismo («volevo a forza adorarla com'angelo: e lei che prima posava la sua sulla mia mano, e mi si abbandonava in provocatrici attitudini, non capivo: e con lunghissimi abbracciamenti, a me quasi puri, ferocemente la tormentavo, e la rimandavo delusa, ma non disperata di vincermi, e maledicente in cuore i

> Quello che a lui più premeva , era, non tanto l'esercizio, quanto l'appariscenza della potestà, e gli lasciassero il palco, contento di non ci essere sempre, purché altri però non ci fosse. Giacché l'uomo...nella persona piccola vestita corto e mezzo militare, e nel fare franco, aveva a momenti del saltimbanco, e a momenti rideva anch'egli della sua mascherata (96).

Una lettera degli ultimi anni al conte Paolo di Campello delinea un quadro apocalittico della realtà politica e umana che lo circonda attraverso la cupa visione di un teatro postribolare:

> Veggo le due schiere avverse affaccendate a aprir mine e deporre petrolio negli antichi palazzi e nella baracche crollanti; ne' templi di Dio e ne' teatri applaudenti a saltimbanchi e ventriloqui avviticchiati con vecchie ballerine. Ma Dio con un soffio disperderà (97).

---

letterati matterugi e le meteore platoniche») alternato alla lettura a voce alta di fra Bartolomeo da San Concordio: «Della qual prosa amorosa leggevo all'idolo mio qualcosa. E pure il frate pisano e la Padovana non soddisfatta, poterono sul mio stile: qual più, non saprei» (*ivi*, p. 50).

(96) R. Ciampini, *Vita*, p. 587, e nel *Diario*: «Manin sa prepararsi la scena, attore non facitore» (p. 478); «Manin attore: senza belletto fa schifo» (p.480); «Manin attore indisposto. Manin in lettiga» (*ivi*); «Non applaudito s'umilia. Manin sa preparare drammaticamente le cose - passeggiate in piazza, apparati da bambini» (p. 481).

(97) R. Ciampini, *Vita*, p. 693.