

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

LUIGI MARCHIONNI TRADUTTORE, ADATTATORE  
E DRAMATURG

1. *Un «attore-che-scrive»*

Fratello della celebre Carlotta, Luigi Marchionni (1791-1864)<sup>1</sup> ha lasciato traccia di sé nella storia dello spettacolo italiano dell’Ottocento più nell’ambito dei repertori che in quello della *performance* scenica. Attore specializzato nelle parti di personaggi comprimari, con particolare predilezione per le figure di ‘cattivi’, Luigi è, fin dall’inizio della sua carriera, impegnato nella copiatura e nella predisposizione dei testi per le compagnie in cui lavora, prima fra tutte la formazione di famiglia, diretta dalla madre Elisabetta. Nel corso degli anni si trova a predisporre una serie di copioni, progettati come materiali per servire alla rappresentazione e pertanto piegati alla necessità della scena coeva e alla prassi recitativa italiana; all’impegno come attore, Marchionni affianca costantemente il lavoro di traduttore di pièce straniere in forma di riduzioni o liberi adattamenti e, all’occorrenza, predispone testi autonomi, che si configurano come drammaturgie di ‘grado secondo’, in quanto rielaborazioni di soggetti preesistenti di genere drammatico o narrativo, dando vita a prodotti applauditi e talvolta coronati da duraturi consensi del pubblico.

È, quindi, nell’ambito della scrittura professionale che Marchionni raggiunge la fama presso i suoi contemporanei, dapprima sulle scene, poi con le edizioni dei suoi lavori, usciti a stampa a partire dal secondo decennio dell’Ottocento, per intensificarsi dopo il suo ingresso nella compagnia del teatro dei Fiorentini di Napoli, arrivando fino al 1863, con una parabola di oltre cinquant’anni di carriera. Questa intensa mole di lavoro è documentabile e ricostruibile attraverso numerosi copioni manoscritti conservati in archivi e biblioteche,

1. Per le notizie biografiche dell’attore e le relative fonti rimando alla voce *Luigi Marchionni* da me curata per l’Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), Firenze, Firenze University Press, <https://scritture-attore-prin2022.amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/3045> (ultimo accesso: 12 luglio 2025).

cui spesso fanno riscontro numerose edizioni a stampa inserite nelle principali collane teatrali ottocentesche, con titoli che, in qualche caso, continuano a riscuotere notevole successo, tanto da essere ripubblicati a più riprese fino all'inizio del ventesimo secolo.<sup>2</sup>

Il profilo di Marchionni «uomo di scena» rientra appieno nella categoria dell'«attore-che-scrive», individuata da Taviani,<sup>3</sup> trasferendo la sua competenza in una scrittura che risulta eco diretta del suo vissuto professionale e dell'esperienza di palcoscenico. Il suo operato è un interessante esempio della prassi ottocentesca di elaborazione del testo teatrale in una dimensione che non separa creazione drammatica e realizzazione scenica, generando una prospettiva gerarchica (come quella auspicata da Pirandello nel suo famoso intervento *Illustratori, attori, traduttori*) ma, al contrario, la ritiene mero «materiale dello spettacolo», dipendente dalla messinscena e dall'interpretazione, il cui merito si misura *in primis* con la verifica presso il pubblico.<sup>4</sup>

Siamo, quindi, in presenza di un autore di mestiere, studioso e autodidatta (per esempio, nell'apprendimento della lingua francese), ma soprattutto in possesso di una straordinaria conoscenza della pratica scenica, propria di un figlio d'arte. Da tale dimensione artigianale deriva una nozione di autorialità che si manifesta non tanto in relazione a produzioni originali, quanto più ampiamente nell'adattamento di opere altrui alla dimensione materiale del teatro, presupponendo una ri-creazione scenica della scrittura drammaturgica, in vista di una resa efficace e immediata.<sup>5</sup> Occorre, inoltre, tenere presente che per tutto il primo Ottocento la circolazione dei testi stranieri è libera da ogni forma di riconoscimento di diritti d'autore, cosicché si instaura un incontrollato flusso di testi che dall'estero arrivano in Italia, talvolta ancora in forma manoscritta, recuperati da agenti o viaggiatori, ma anche – e più frequentemente nel corso degli anni – come volumetti a stampa appena pubblicati e immediatamente tradotti per arricchire le offerte dei nostri cartelloni drammatici.<sup>6</sup>

2. L'elenco completo delle opere a stampa di Marchionni e per il regesto dei copioni manoscritti presenti negli archivi e biblioteche italiani sono presenti nella sezione *Fonti e bibliografia* da me redatta per la voce AMAI citata.

3. Per la definizione cfr. F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 22.

4. Per la distinzione tra «opera letteraria» e «materiale dello spettacolo» cfr. M. DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 99-101.

5. Sul processo di elaborazione dei testi tradotti rimane fondamentale il lavoro di S. BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento*, Padova, Esedra, 2008, mentre per la nozione di attore co-autore e ricreatore dei testi sulla scena cfr. C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», 1989, 7, pp. 208-212.

6. Sulla circolazione dei testi stranieri manoscritti e delle edizioni a stampa da parte di agenti teatrali, giornalisti corrispondenti o attori in viaggio, cfr. L. CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato*

Si tratta del procedimento all'epoca noto con l'espressione «accomodato all'uso delle scene italiane» oppure «ridotto all'uso delle scene italiane» – come si legge nei sottotitoli delle edizioni ottocentesche del nostro – da cui esula ogni preoccupazione filologica e che viene a configurarsi piuttosto come una forma di autorialità condivisa, da cui non sono esenti scelte personali e pragmatiche del riduttore, in grado di modificare anche sostanzialmente la natura e il messaggio del testo di partenza. Non stupirà riscontrare che i principali fautori di tale fenomeno sono gli attori stessi, che si incaricano delle traduzioni-riduzioni per rifornire di novità la propria compagnia e, in secondo luogo, per vendere il copione ad altri capocomici e infine cederlo alla stampa. Fra gli attori-traduttori del primo Ottocento italiano, Marchionni appare uno dei più fecondi ed efficaci, la cui produzione è richiesta e apprezzata negli anni. In questo senso risulta interessante indagare la sua opera, con lo scopo di riconoscergli un duplice ruolo di mediatore culturale: da un lato, per la capacità di trovare un accordo tra il punto di vista dell'autore straniero e la prassi del teatro italiano, orientato a valorizzare l'interpretazione dell'attore; dall'altro, per la scelta di vicende e storie in grado di arrivare allo spettatore medio dell'epoca, intercettando i suoi orizzonti d'attesa senza sconvolgere le comuni convinzioni morali e sfidare i limiti del lecito.

## 2. Un successo precoce: 'Chiara di Rosemberg'

Già in epoca napoleonica Luigi ottiene fama come traduttore-adattatore del *mélodrame* francese *Clara ou Le malheur et la conscience*,<sup>7</sup> destinato a diventare uno dei più grandi successi del teatro italiano nel primo Ottocento.<sup>8</sup> Della versione italiana di Marchionni ci è pervenuto un copione autografo, intitolato

to, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 227-235; in partic., per la circolazione dei lavori francesi in Italia, si veda J.C. YON, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris. Nouveau Monde, 2008.

7. Cfr. M. HUBERT, *Clara ou Le malheur et la conscience, mélodrame en trois actes, en prose et à grand spectacle, musique de MM Quaisain et Alexandre Piccini, ballets de M. Richard, pensionnaire de l'Académie Impériale de Musique, représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu Comique, en juin 1808*, Paris, Fages, 1808.

8. Per dare un'idea della risonanza del testo sulle nostre scene si consideri che dallo spoglio dei repertori drammatici dei teatri di Milano *Chiara di Rosemberg*, in tutte le sue varianti di titolo, risulta il testo più rappresentato tra il 1815 e il 1830 (cfr. P. BOSISIO-A. BENTOGLIO-M. CAMBIAGHI, *Il teatro a Milano dal Regno d'Italia all'Unità [1805-1861]*, Roma, Bulzoni, 2010, cd rom dei repertori allegato).

*Chiara di Rosemberg eroina tra le figlie*,<sup>9</sup> che presenta diversi visti di censura, fra cui il più antico è datato Venezia, 25 dicembre 1808, giorno precedente all'apertura della stagione di carnevale, per cui il testo doveva essere stato predisposto: a quell'epoca Luigi ha soltanto 17 anni, ma evidentemente ha già maturato un discreto intuito e una solida sapienza artigianale, che gli consentono di tradurre con un'accettabile perizia l'originale edito nel giugno dello stesso anno. La collazione tra il copione e la versione francese a stampa ci permette, infatti, di rilevare i criteri generali dei passaggi, non solo da una lingua all'altra, ma da un genere all'altro e dalla civiltà teatrale francese a quella italiana, ben diversa in quanto a tecniche di messinscena e di pratica attoriale.

La prima variazione è legata all'eliminazione degli accompagnamenti musicali che in patria contraddistinguevano il genere del *mélodrame* e che, invece, in Italia sono da subito giudicati inopportuni, sia per i costi economici non sostenibili da uno spettacolo drammatico, sia per la modesta qualità compositiva, che sarebbe risultata inaccettabile per un pubblico abituato all'opera in musica. Pertanto, nella 'libera' versione di Marchionni scompaiono gli originali stacchi musicali e le pantomime corali, anche se è prevista una banda al momento della festa finale. Per converso, la struttura drammatica viene enfatizzata e ampliata: il testo passa dai tre atti francesi ai cinque italiani, con cinque ambientazioni differenti ben descritte dalle didascalie di apertura, pur nei limiti di utilizzo di una scena dipinta, al massimo con qualche elemento di arredo o qualche praticabile.<sup>10</sup> La postfazione alla prima edizione a stampa del 1818 avverte che il traduttore ne aveva dapprima stesa una versione in tre atti, poi trasformati in cinque in seguito all'immediato consenso del pubblico,<sup>11</sup> evidentemente per amplificare la durata dello spettacolo occupando l'intera serata. È interessante verificare che Marchionni divide i primi due atti a metà, cosicché dal primo atto originale ricava il primo e il secondo, mentre dal II atto del *mélodrame* derivano il III e il IV italiano; infine, il III atto corrisponde al V italiano, secondo una formula che riproporrà anche nelle traduzioni-adattamenti successivi.

9. Il copione è conservato presso la Biblioteca Museo teatrale Siae di Roma, *Fondi storici*, coll. C 187:13.

10. Le ambientazioni sono moltiplicate in questo modo: la casa colonica, ambientazione del I atto francese, si ripresenta nel I atto italiano, mentre nel II la scena si sposta nell'aia della fattoria; il II atto originale prevede una galleria di castello che divengono l'atrio del castello (III atto) e la sala da ballo (IV atto); il III atto e il V atto coincidono nell'ambientazione della camera di Chiara.

11. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosemberg'.* Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore, in HUBERT, *Chiara di Rosemberg, dramma in cinque atti liberamente tradotto da L. Marchionni*, edito nella «Nuova collezione di scelti componenti», Padova, Nicolò Zanon, 1818, vol. I, p. 60.

Complessivamente, la versione italiana si presenta come un dramma in prosa, incentrato sulla giovane protagonista, di cui hanno particolarmente rilievo i legami con gli altri personaggi: Marchionni opera evidentemente secondo il punto di vista interno della compagnia professionale in cui egli stesso lavora, mirando ad adeguare il nuovo prodotto a schemi di distribuzione e di repertorio già consolidati. Di qui la centralità conferita al gioco scenico degli attori, da rimarcare anche tramite un preciso apparato didascalico: uno degli elementi che distingue la *Chiara* italiana rispetto a quella francese è il notevole aumento delle didascalie recitative, frammate alle battute, quasi che Marchionni senta il bisogno di definire già in fase di scrittura le dinamiche di messa in scena, intervenendo soprattutto nei punti in cui i francesi potevano avvalersi del lavoro dei maestri di musica e di pantomima esterni alla recitazione. Al proposito, può essere utile fornire un esempio del confronto tra Chiara e Montalban, l'assassino che lei crede essere suo padre, in cui da un'unica notazione francese si passa a dieci nel testo italiano (tab. 1).

Rimane immutato il numero dei personaggi, ma qualcuno subisce una trasformazione e presenta parti di riscrittura: il caso più interessante è quello del servitore Pitman, che nell'originale francese è il figlioccio della fattora Marcella, un giovane focoso e intemperante, dalle reazioni imprevedibili, mentre nella versione italiana diventa un più tranquillo e saggio marito, di cui si riducono le battute equivoche, moderando la sua passione per la cucina ed eliminando quella per le belle donne.<sup>12</sup>

La ridefinizione del personaggio di Pitman è indicativa dei due criteri fondamentali che d'ora in poi guideranno il lavoro di Marchionni adattatore: la funzionalità dei personaggi ai ruoli della compagnia drammatica italiana e l'addomesticamento morale dei loro comportamenti. Così, l'aumento dell'età di Pitman lo rende adatto al ruolo di un secondo uomo o del caratterista, mentre la sua condizione di marito gli consente di presentarsi come costante aiutante della protagonista nella risoluzione dell'intreccio, senza intaccarne la statura morale. Con una serie di scivolamenti semantici dei suoi interventi o con piccole aggiunte, inoltre, il personaggio del servo diventa una sorta di occhio morale dello spettatore, che attraverso il buon senso, giudica la vicenda, accentuando la dimensione pedagogica e moralistica perseguita dalla riduzione italiana.

12. Nella versione francese di 1 3 compare una lunga digressione monologica sulla vita di Parigi e un battibecco con la «madrina» Marcella sulle sregolatezze delle frequentazioni di Pitman nella capitale che scompaiono completamente nel testo italiano, così come in 1 10 il Pitman francese si fa tentare da Montalban, mentre l'italiano si mantiene su una prudenza sospetta e in 111 4 commenta «Cosa diavolo vogliono fare di me? Sono curioso di saperlo».

È interessante, inoltre, notare come il testo sia a lungo applaudito sulle scene italiane prima di approdare per la prima volta alla stampa nel 1818, nella raccolta «Scelti componimenti» dell'editore padovano Zanon, il quale, a giustificazione di inadeguatezze della lingua e dello stile di un dramma di tanto successo, precisa, a discolpa del «colto sullodato Giovine traduttore, [...] che il manoscritto non ci fu immediatamente da lui trasmesso e che per conseguenza molti difetti si debbano ragionevolmente imputare all'incuria degli amanuensi delle comiche compagnie».<sup>13</sup>

L'osservazione apre un interessante varco di luce sulla qualità delle composizioni teatrali pubblicate in raccolta, rivelando come manchi qualsiasi fase di revisione del testo affidata al traduttore-riduttore in vista della stampa e come, per converso, il materiale consegnato ai tipografi fosse ritenuto dal traduttore stesso un mero prodotto commerciale già venduto alle compagnie, senza rivendicare su di esso alcun diritto di proprietà letteraria. Questo spiegherebbe perché – nel caso di *Chiara* come anche di altre pièces di Marchionni pervenuti in forma di copione – la collazione tra il testo manoscritto e la stampa non presenta sostanziali varianti di contenuto o di stile, fatti salvi refusi o «difetti» formali da imputare all'imperizia degli «amanuensi delle comiche compagnie»:<sup>14</sup> la notizia, peraltro, conferma che la circolazione dei testi avvenisse attraverso copioni trascritti dalle varie compagnie, registrando modifiche introdotte nel corso degli anni per necessità di adeguamenti interni o per osservanza alle regole della censura. A questo proposito, il citato copione manoscritto di *Chiara* proveniente dalla Biblioteca Museo Siae regista, insieme alla presenza di una ventina di visti di censura compresi tra il 1808 e il 1822, una serie di varianti annotate a penna riconducibili a interventi di censori successivi al 1816, i quali, quasi immancabilmente, concedono il permesso alla rappresentazione «fuorché ciò che è cancellato o interlineato» oppure «ritenute le correzioni segnate».<sup>15</sup>

Il testo circola nelle piazze dell'Italia del Nord che si collocano politicamente sotto il diretto o indiretto dominio dell'Austria: a tale contesto sarebbe riconducibile la scelta dei censori di espungere i riferimenti diretti alla Francia, sin dall'ambientazione della vicenda che dall'originaria Borgogna viene ricollocata in Lituania, ed eliminare i titoli di «sovrano» e «re». Altrettanto interessanti sono le correzioni che non riguardano allusioni politiche, quanto piuttosto lo statuto morale dei personaggi definito nel corso del dialogo: sotto

13. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosembergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore*, cit., p. 62.

14. Ibid. Tra i «difetti» si noti, ad esempio, l'ipercorrettismo Rosembergh presente nella stampa.

15. Copione di *Chiara di Rosemberg*, Biblioteca Museo Siae, cit., c. 1. Si tratta rispettivamente dei visti di censura di Milano, 19 febbraio 1816, e Mantova, 1º dicembre 1822.

il profilo lessicale le censure sostituiscono i termini che contengono allusioni perturbanti: lo «scellerato» diventa «colpevole», «liberata dal carcere» diventa «levata dal carcere» (II 6) mentre in V 3 la censura segna la scena dove Rosenberg e Montalban parlano dei processi e delle condanne a innocenti, inserendo a margine una linea verticale con la scritta «no». <sup>16</sup>

In almeno un caso, Marchionni arriva anche a interporre il dettato originale, aggiungendo sentenze che non lasciano dubbi sul comportamento abietto dei personaggi negativi, come quando fa dire a Montalban rivolto a Chiara «Ma quali nodi può mai rispettare chi ha osato lordarsi di un sangue innocente?», <sup>17</sup> con una frase che sottolinea l'indegnità morale e l'ipocrisia del personaggio.

La fama del testo è soprattutto legata alla scelta di Carlotta Marchionni di assumere le vesti della protagonista, trasformando il testo in uno dei suoi primi successi personali:

Il pubblico favore che di mano in mano andò acquistando questa ovunque bene accetta ed applaudita produzione, invogliò la di lui sorella, la celebre attrice Carlotta Marchionni a sostenere la difficile parte di Chiara. Questa egregia e valente giovinetta vi pose ogni studio, e tutte impiegò quelle si rare doti di cui è dalla natura a dovizia fornita, onde far brillare un lavoro di cui in qualche modo a lei pure apparteneva alla fama, e vi riuscì così felicemente, che ormai la reputazione del dramma è resa inseparabile dalla fama che meritatamente gode questa impareggiabile attrice. <sup>18</sup>

La produzione degli adattamenti per la celebre sorella e la compagnia di famiglia continua, e alcune prove arrivano anche alla stampa, forti del loro successo sulle scene. Nei medesimi anni si collocano *Il Maledicente* di De Gossé, commedia francese assai simile per la vicenda al *Bugiardo* di Goldoni e al *Ciarlator maledicente* di Albergati Capacelli, ma un intreccio di maggiore vivacità e forza comica che lo fa preferire agli esempi nostrani, <sup>19</sup> così come avviene per una *Pamela maritata*<sup>20</sup> francofona, che guadagna applauditi consensi grazie

16. Ibid., cc. 29v. e 30r.

17. HUBERT, *Chiara di Rosemergh*, cit. III 3.

18. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosemergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore*, cit., p. 59.

19. Il testo, debuttato a Parigi nel 1816, viene immediatamente tradotto da Luigi per la compagnia e rappresentato «per la prima volta a Torino [...] il Carnovale del 1817 e fu accolto con applauso universale» (*Cenni storici sopra 'Il Maledicente'*, in E. DE GOSSE, *Il maledicente, commedia recata in italiano da Luigi Marchionni*, in «Biblioteca teatrale italiana e straniera», Venezia, Gnoato, 1820, vol. v, p. 195.)

20. Pelletier-Volmeranges e Cubieres-Palmeraux, *Pamela maritata o Il trionfo delle mogli, dramma liberamente tradotto da Luigi Marchionni, artista comico*, in «Biblioteca teatrale italiana e straniera», Venezia, Gnoato, 1820, vol. vi.

all’interpretazione della talentuosa Carlotta. La pubblicazione nella raccolta drammatica offre al curatore l’occasione di motivarne la pubblicazione in quanto pezzo di buon teatro, fornendo qualche notizia anche sul riduttore: «la versione è esatta quanto basta: meno qualche lieve cambiamento che si permise il Marchionni per adattarle l’azione al costume d’Italia, il che forse non era necessario, in tutto il rimanente ed originale dell’autore francese può dirsi interamente conservato».<sup>21</sup> Quello che è certo è che all’inizio della Restaurazione la pubblica reputazione di Luigi è già quella di un «giovane colto, dottato di buon senso, e di fino gusto teatrale, e di cui abbiamo parecchie sceniche produzioni originali e alcune traduzioni»,<sup>22</sup> mentre il profilo di attore passa decisamente in secondo piano.

### 3. *Marchionni drammaturgo e dramaturg*

Sulla scorta del successo delle sue versioni, Marchionni si cimenta anche in prove originali. Il primo testo ad arrivare all’onore delle stampe è, nel 1817, *La seduta pubblica*,<sup>23</sup> seguito qualche anno dopo dalla versione drammatica del libretto de *La Vestale* (1820), trasformato in tragedia.<sup>24</sup> È l’inizio di una produzione di testi di cui Luigi rivendica la paternità, ma che hanno sempre a monte un soggetto già sviluppato in altri generi, siano essi narrativi o drammatici, e da lui rielaborato in nuove modalità; ad esempio, così avviene per *Elisabetta o La figlia dell’esiliato* che nella prima edizione è accompagnato dalla seguente nota: «L’autore dichiara di essere debitore di alcune situazioni del suo dramma a un melodramma francese e al romanzo di Madama Cottin *Gli esiliati in Siberia*».<sup>25</sup>

Analogo procedimento impronta con la sua opera più fortunata, *Chiara di Rosemberg in Francia, ossia L’eroina fra le figlie*.<sup>26</sup> Come si evince dal titolo, Marchionni torna alla sua eroina più applaudita, sceneggiando l’antefatto della pièce francese, cioè l’evento criminoso dell’uccisione del figlio del suo promesso sposo, cui Chiara assiste suo malgrado, riconoscendo nell’assassino l’uomo

21. Ibid., p. 96.

22. *Notizie storico critiche sulla ‘Chiara di Rosenbergh’. Storiche riguardanti l’autore ed il traduttore*, cit., p. 59.

23. Cfr. L. MARCHIONNI, *La seduta pubblica, dramma in quattro atti*, Livorno, Vignozzi, 1817.

24. Per un’analisi del lavoro sulla *Vestale* cfr. M. CAMBIAGHI, *Gesti e pose dell’attore italiano in epoca napoleonica, in Fermenti, sperimentazioni ed incontri sulla scena coreutica e teatrale italiana tra Sette e Ottocento*, a cura di S. ONESTI, Bari, Edizioni di Pagina, in corso di pubblicazione.

25. L. MARCHIONNI, *La figlia dell’esiliato ossia Otto mesi in due ore*, Napoli, Gaetano Nobili e C., 1825, p. 2.

26. Su questa pièce e sulle sue varianti, ho riflettuto nel mio volume *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Milano, Guerini, 2014, pp. 139–150.

che crede suo padre: il nucleo della situazione *mélo*, solo raccontata in Hubert, viene qui rappresentato confezionando per la sorella Carlotta un copione circondato subito da enorme successo, che arriva alle stampe nel 1825, registrando poi numerose riedizioni nelle principali collezioni teatrali per tutto il secolo.

Il metodo Marchionni si consolida negli anni, accostando generi diversi, ma operando sempre a partire da spunti preesistenti, tanto da apparire più vicino al lavoro del *dramaturg*<sup>27</sup> di tradizione tedesca che alla scrittura d'autore, così come era intesa in Italia. Infatti, al modello della *dramaturgie* sembra accostabile la pratica del nostro attore-autore, capace di ricondurre a sé una molteplicità di funzioni, che vanno dalla ricerca e selezione delle novità di altre civiltà teatrali da introdurre nel repertorio, al vaglio delle necessarie modifiche imposte dal sistema scenico, sino al lavoro di mediazione culturale sui testi e al rilievo di aspetti da promuovere o, al contrario, da sfumare (e persino da eliminare) per rendere il prodotto finale coerente con gli orizzonti di attesa dei pubblico e le esigenze delle censure dei regni restaurati. La pratica elaborativa si esercita sui due livelli della traduzione-adattamento o della scrittura *ex-novo*, che muove da un soggetto già esistente, per 'rigenerarlo' secondo prospettive differenti; tuttavia, il nucleo costante del suo approccio – appunto analogo a quello del *dramaturg* mitteleuropeo tardo-settecentesco – rimane quello di instaurare un «proprio dialogo con un'opera che si dà già come compiuta e originale»,<sup>28</sup> per valorizzarne alcuni spunti e svilupparli con variazioni a vantaggio del pubblico a cui il prodotto è destinato.

Si tratta di uno statuto intellettuale (o semplicemente professionale) del tutto inedito<sup>29</sup> per l'ambito italiano e questo potrebbe spiegare perché i prodotti drammatici di Marchionni non manchino di suscitare diverse riserve negli ambiti letterari, soprattutto quando il nostro osa confrontarsi con generi alti. Così, quando nel 1846 pubblica la tragedia *Belisario*, egli stesso sente il dovere di difendere il suo lavoro inserendo un'interessante premessa (l'unica a sua firma in tutta la produzione), laddove dichiara che, come Lebrun aveva data per sua la tragedia *Maria Stuarda* pur avendola tratta da Schiller, «così alla mia volta dichiaro di avere imitata la mia da Holbein; e questo fo per debito di

27. Per il rapporto *dramaturg* e attore-autore cfr. C. MELDOLESI, *L'interazione teatrale: l'attore e il dramaturg*, «Drammatugia», 1, 1994, pp. 165–182 e C. MELDOLESI-R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 25–31. Una articolata panoramica sul ruolo del *dramaturg* in Europa e in Italia è contenuta in D. CIOFFRESE, *Il dramaturg in Italia*, Milano, Mimesis, 2023.

28. Ivi, pp. 17–18.

29. Si osservi che Cioffrese fa risalire la «preistoria della *dramaturgie* italiana» agli interventi di traduzione e di interpretazione di Gustavo Modena degli anni Quaranta (cfr. ivi, pp. 171–177).

giustizia e per sentimento di gratitudine, non già perché io spero di salvarmi con ciò dagli strali dell'invidia e della maledicenza».<sup>30</sup>

È la sua risposta a una procedura passibile di plagio, ma che riflette una mentalità diffusa nel contesto operativo delle compagnie professionalistiche. Prima che le convenzioni tra paesi sancissero legalmente il concetto di proprietà letteraria<sup>31</sup> e di originalità dell'argomento, la prassi teatrale considerava il soggetto drammatico un patrimonio comune, liberamente imitabile e trasformabile, affidando alla forma e alla distribuzione artistica della materia il metro sulla cui base stabilire il valore di un copione da premiare con l'applauso prima e con la stampa poi. Marchionni rivendica, dunque, una nozione di autorialità relativa, in cui l'idea di partenza è vivificata, elaborata messa a frutto in prospettiva del gusto e delle aspettative del pubblico pagante, che premia con l'applauso e il consenso l'abilità dell'autore, prescindendo da ogni scrupolo di ispirazione originale.

#### 4. *Le traduzioni-adattamenti da Scribe*

Il 1824 è un anno spartiacque nella carriera artistica di Luigi, perché segna l'ingresso nella compagnia del teatro dei Fiorentini di Napoli, appena costituitasi sotto l'egida di Tessari, Prepiani e Visetti, sull'organico della precedente formazione diretta da Salvatore Fabbrichesi. Si apre per lui il secondo periodo della sua carriera, all'interno di una società in cui lavorerà fino alla morte, sia come attore comprimario, sia soprattutto prestando servizio con attività di autore, traduttore e riduttore. La formazione partenopea è, come si sa, una compagnia semi-stabile, che ha necessità di un continuo ricambio del repertorio: Luigi trova, quindi, un terreno favorevole alla produzione di numerosi testi, la più parte ricavati da drammaturgie straniere, abilmente predisposte per l'immediato utilizzo scenico. In aggiunta, Napoli è un fiorente centro anche per l'editoria teatrale specializzata: questo spiega perché molte delle edizioni di Marchionni dal 1825 in poi escono a Napoli, per poi trovare larga diffusione, fornendo materiali di riferimento per le maggiori formazioni della penisola.

30. L. MARCHIONNI, *Avvertimento a Belisario, dramma in cinque atti con prologo*, in «Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti parte originali e parte tradotti e ridotti a uso del teatro dei Fiorentini da Luigi Marchionni artista di esso teatro», Napoli, Giuseppe Dura, 1846. Si noti che si tratta del primo volume di una progettata edizione delle produzioni di Marchionni presenti nel repertorio dei Fiorentini, che purtroppo non avrà seguito.

31. Come è noto, le prime norme legislative sulla proprietà letteraria in Italia risalgono al periodo successivo all'Unità, mentre sul periodo precedente si veda M. BORGHI, *Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

La vastissima produzione di Marchionni trova ora il suo più fecondo filone nelle traduzioni da *vaudeville* e commedie del più celebre autore francese dell'epoca, Eugène Scribe, la cui opera entra nei repertori italiani proprio a partire da questo torno di anni,<sup>32</sup> suscitando immediato successo e interessando al suo teatro diversi traduttori, molto spesso interni alle formazioni professionalistiche a cui il testo è primariamente destinato. Tra gli attori-traduttori italiani di Scribe,<sup>33</sup> Luigi Marchionni risulta il più prolifico, con all'attivo quasi una ventina di traduzioni-riduzioni,<sup>34</sup> molte delle quali arrivate all'onore delle stampe, ma diverse altre circolate in forma di copioni, apprezzati dalle compagnie per la competenza e la correttezza delle versioni offerte. Lo riconosce già nel 1828 Gaetano Barbieri, giornalista e letterato a sua volta impegnato nelle traduzioni dal francese, che, a proposito di una recita del *Matrimonio di ragione*, scrive:

L'artista comico Luigi Marchionni ne fu il traduttore. Non possiamo a meno di osservare che, se questo individuo dà alla scena italiana componimenti suoi proprii, è ben raro che in essi si trovi mancante l'effetto scenico, né egli mai si prende un gran fastidio sulla verità dei mezzi che servono ad ottenere questo scopo. Non bisogna far gliene un carico più di quanto se ne faccia qui agli altri autori che non sono, credo, più scrupolosi di lui. Ma ha molta saggezza e buon gusto nella scelta delle commedie che imprende a tradurre e lo ha anche recentemente mostrato nel produrre a ciò, tra le opere di Scribe, *Le mariage de raison* e non *Le mariage d'argent* che ottenne immensi plausi nella capitale della Francia.<sup>35</sup>

Marchionni sarebbe, quindi, migliore come traduttore, riduttore e adattatore piuttosto che come drammaturgo, soprattutto per l'oculatezza delle sue scelte e il buon gusto degli adattamenti, che lo innalzano rispetto alla media delle altre produzioni.

Tra tutti i testi di Scribe tradotti e adattati da Marchionni, un caso studio di un certo interesse è costituito da *La neve ossia Il nuovo Eginardo, opéra-comique* di Scribe e Delavigne, una fra le prime prove del nostro sul teatro del maestro francese, che è possibile analizzare grazie alle testimonianze documentarie co-

32. Sull'argomento cfr. M. CAMBIAGHI, *Il teatro di Eugène Scribe sui palcoscenici milanesi della Restaurazione*, in *Studi sul teatro in Europa*, a cura di A. BENTOGLIO, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 137-156.

33. Tra gli attori-traduttori di Scribe vanno ricordati anche Gaetano Rosa, Giovan Battista Gottardi e Gustavo Modena. Sull'attività di quest'ultimo cfr. M. CAMBIAGHI, *Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in *Ripensare Gustavo Modena*, a cura di A. PETRINI, Acireale, Bonanno, 2012, pp. 11-24.

34. Sulla base delle edizioni e dei copioni (per il cui elenco si veda la nota 2) è possibile riconoscere a Marchionni almeno diciannove testi tradotti e adattati da opere di Scribe.

35. «I teatri» to. II, p. II, fasc. 36, 24 dicembre 1828, p. 625.

stituite da due copioni manoscritti,<sup>36</sup> con visti di censura attestanti una circolazione dal 1824 al 1839, e dalla stampa del 1831.<sup>37</sup> Questo materiale permette di ricostruire le fasi di un lavoro di traduzione-riduzione del testo originale, debuttato nel 1823 nella forma di *opéra-comique* e introdotto in Italia come commedia.<sup>38</sup> In questo caso, Marchionni opera un adattamento abbastanza vistoso, perché deve passare da un genere connotato da parti musicali e *couplets chantés*<sup>39</sup> a una commedia interamente recitata: il lavoro di traduzione implica perciò spazi di ricreazione vera e propria dell'azione e della struttura drammaturgica. Come sempre, il suo scopo principale è quello di ricondurre l'opera francese alle modalità della nostra prassi capocomicale, predisponendo una distribuzione modellata sul sistema dei ruoli e una messinscena facilmente riproducibile con i mezzi a disposizione. Da qui, prima di tutto, deriva l'eliminazione di tutte le parti musicali e cantate, secondo una prassi a cui è sottoposta anche la coeva produzione di *vaudeville* di Scribe, sulla base della considerazione che il pubblico italiano non avrebbe apprezzato la modestia delle parti musicate e cantate di questi generi di intrattenimento, cui si aggiungevano la concreta difficoltà di esecuzione da parte di attori drammatici e le spese di accompagnamento musicale da sostenere per lo spettacolo. Ne risulta una netta abbreviazione del testo e la necessaria riduzione a tre atti invece dei quattro originari, assorbendo i primi due atti in un unico primo atto, e mantenendo invariata la successione delle scene nei due restanti.

Come attesta la collazione dei due copioni manoscritti, sostanzialmente identici alla versione edita,<sup>40</sup> con l'originale a stampa francese, sono del tutto tagliati gli interventi musicali, mentre le parti in versi, composte per il canto

36. Si tratta rispettivamente del copione per il buttafuori conservato presso la Biblioteca Museo teatrale Siae di Roma, *Fondo Rasi* (Coll. C 199:01), con visto della censura di Brescia del 3 marzo 1824 e Milano del 17 marzo 1839, e del copione per il suggeritore del *Fondo Strambio de Castilla* (cop. 21), conservato presso la Biblioteca di Storia dell'arte, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, con visto della censura di Torino, 26 ottobre 1834. Entrambi i copioni appartengono a raccolte in uso alla Compagnia Reale Sarda.

37. Cfr. E. SCRIBE-G. DELAVIGNE, *La neve, o sia il nuovo Eginardo. Commedia in tre atti. Traduzione dal francese dell'artista Luigi Marchionni*, Napoli, Tip. Della Minerva, 1831.

38. In realtà, *La Neige* vede anche una versione lirica in due atti, con libretto di Felice Romani, edita a Milano da Truffi e C. nel 1831.

39. E Cfr. E. SCRIBE-G. DELAVIGNE, *La Neige ou le nouveau Eginard, opéra-comique en quatre actes*, Paris, Boulée Comp., 1823.

40. La collazione tra i due copioni e la stampa non registra varianti significative. Sono dettate dalle modifiche della censura le varianti presenti nel copione per il suggeritore del copione Siae che corregge «grazioso Sovrano» in «principe» (III 2), così come quelle del copione dell'Università di Milano che elimina i titoli di S.A e di Eccellenza, si adegua al cambio di «Sovrano» in «Principe» e taglia una battuta di Neubourg sul rapporto con i superiori (I 10).

solista o in coro, vengono eliminate oppure sintetizzate in poche battute drammatiche aggiunte al dialogo. Il risultato è quello di un doppio impoverimento: da un lato, si mortifica l'attrattiva spettacolare, nell'originale garantita dalla componente musicale e cantata, dall'altro, anche la costruzione dei personaggi ne risente, visto che i risvolti psicologici e i tormenti interiori, riservati ai momenti lirici di confessione attraverso il canto, sono del tutto eliminati, sostituiti nei migliori dei casi da poche frasi di raccordo funzionali al proseguimento della scena. È importante, tuttavia, rimarcare che Marchionni rispetta complessivamente l'articolazione del plot, comprendendo che in essa risiede il principale punto di forza della drammaturgia di Scribe, maestro assoluto nella costruzione della sequenza delle scene e nel piano dell'intreccio, operazione che, pur servendosi di numerosi collaboratori, riservava sempre a sé stesso.<sup>41</sup>

L'ingranaggio rimane perciò fluido, costruito su azioni consequenziali, interrotte da momenti di *suspense*, generati da malintesi, incidenti, colpi di scena: per mantenere sostenuto il ritmo, il copione del Museo Siae, in uso al buttafuori, supporta la scrittura introducendo a margine una costellazione di segni che indicano entrate e uscite, oltre che precisare la collocazione degli attori in palcoscenico, talvolta intervenendo a sostegno delle didascalie, come al solito più ricche nella versione italiana, con aggiunta di precisazioni su arredi e oggetti di scena.<sup>42</sup> Si tratta di indicazioni pragmatiche che rafforzano le intenzioni del traduttore, per orientare il lavoro degli attori in modo da renderlo perfettamente funzionale alle tipologie interpretative del tempo.

Ma c'è di più, perché in questo lavoro Marchionni interviene direttamente, riscrivendo parte dell'ultimo atto, in cui la vicenda del matrimonio segreto tra la principessa Luigia e il conte di Linsberg giunge al punto di svolta: i due giovani hanno inutilmente tentato una fuga rocambolesca per sottrarre Luigia a un imposta fidanzamento e ora si trovano alla resa dei conti con il padre di lei, il Granduca di Svevia, che ha scoperto la loro situazione di sposi. Per la scena madre dell'atto IV (diventato il III nella versione italiana), gli autori francesi prevedono una forma di vendetta morale del Granduca, che porta i due giovani sull'orlo dell'abisso, lasciando loro intendere che Linsberg sia un suo figlio segreto: i due amanti vedono così profilarsi l'orrore di un incesto, a cui solo *in extremis* il duca li sottrae rivelando la verità. Il contenuto perturbante del testo originale, solo smussato dalla presenza dell'accompagnamento musicale e dalle

41. Sulla tecnica di Scribe nel *numeroter* le scene, si veda J. C. YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint Genouph, Librairie Nizet, 2000, pp. 84-95.

42. Ad esempio, in apertura del II atto, in aggiunta alla didascalia (identica nel copione e nella stampa) si leggono le seguenti annotazioni: «2 porte a dritta; 1 a sinistra con entro da far rumore di serratura. Sia sempre socchiusa/ in mezzo poggiolo praticabile. Lumi, toelet [sic] con sopra libri e lumi» (cfr. *La neve*, Copione Siae, cit., carta 13r.).

parti in versi cantate dagli attori, risulta inaccettabile per il contesto italiano e, pertanto, Marchionni ne elimina *a priori* il riferimento, riscrivendo interamente la scena di confronto tra i due sposi segreti e il Granduca. Un raffronto tra i due testi può essere utile a documentare la trasformazione:

TESTO FRANCESE DI SCRIBE (IV 11)

LE GRAND-DUC, *prenant la main de la princesse* : Je veux savoir si dans ton cœur/Ernest eut jamais quelque place ?

LA PRINCESSE : Que dites-vous ?

M. DE LINSBERG : Ah ! Monseigneur, de grâce.

LE GRAND-DUC : Réponds.

LA PRINCESSE : J'ai toujours fait de vœux pour son bonheur.

LE GRAND-DUC, à M. de Linsberg [...] : N'avez-vous, à votre tour, un peu d'amitié pour ma fille ?

M. DE LINSBERG : Ah, pour votre auguste famille, vous connaissez mon respect, mon amour.

LE GRAND-DUC : Que je rends grâce au sort prospère ! Tous les deux, apprenez un mystère que personne ne soupçonne : Ecoutez moi !

[...]

LA PRINCESSE et M. DE LINSBERG : Mais quel peut être son secret ?

LE GRAND-DUC : Ernest, je t'ai chéri de l'amour le plus tendre ;/ je t'ai comblé de mes faveurs: tant de bienfaits et tant d'honneurs/ A ton cœur n'ont-ils rien fait comprendre ?....

LA PRINCESSE, M. DE LINSBERG : Ah, Grand Dieu ! quel soupçon m'agite malgré moi ! / D'où vient qu'en l'écoutant mon cœur frémît d'effroi ?

LE GRAND-DUC : Inconnu dans ma cour, sans parens, sans naissance/tous ces soins paternels donnés à ton enfance, /Tout ne vous dit-il pas ?...

LA PRINCESSE : Achevez.

M. DE LINSBERG : Je frémis.

LE GRAND-DUC : que Linsberg m'appartient, que Linsberg est mon fils ?

M. DE LINSBERG : Votre fils ! (*la princesse pousse un cri et se jette aux genoux de son père. M. de Linsberg se jette également à genoux et se cache la tête dans les mains. Le grand-duc les regarde un instant en silence.*)

LE GRAND-DUC (*à part*) : Il est donc vrai ! tous les deux m'avaient trahi !... Leur offense fut grande...et la vengeance aussi ! (*il leur prend la main et les relève lentement*) D'où vient l'effroi qui vous agite ? Louise... Ernest, mes enfans, levez-vous...

LA PRINCESSE : Votre fils !....

LE GRAND-DUC : et pourquoi... cette frayeur subite ?... Sans doute il est mon fils... puisqu'il est ton époux.

M. DE LINSBERG et LA PRINCESSE : O ciel ! que dites-vous ? Céleste Providence, / tu nous rends l'innocence, / ainsi que le bonheur.

LE GRAND-DUC : oui, calmez votre frayeur, / je savais tout le mystère/ Ingrats ! vous redoutiez un père/ qui se venge en vous unissant.<sup>43</sup>

TESTO ITALIANO DI MARCHIONNI (III 7-8)

DUCA (*a Luigia*): E seguiti a tacere? E sfuggi il mio sguardo? Poco fa mi fu vibrato uno strale nel cuore. Tocca a te a trarmelo... o a configgerlo tanto addentro che mi faccia morire.

LUIG: (*gli si getta ai piedi*): Pietà, padre mio, pietà!

LINS: (*fa lo stesso*): Son io il colpevole: punite me solo.

LUIG: Io fui la prima a farlo accorto dell'amor mio; Egli è innocente.

DUCA: Giusto cielo! (*a Luigia*): Così ti facevi giuoco della mia fiducia? E tu (*a Linsberg*), così ricompensi il tuo benefattore? Più non parlate? Non avete null'altro da aggiungere?

LUIG: Purtroppo, padre!...

LINS: Un sacro nodo ci unisce...

LUIG: E mia madre lo ha benedetto.

LINS: Sua madre, che temeva l'austerità dei vostri principi...

LUIG: E timorosa dell'ira vostra portò fino nel sepolcro il gravissimo arcano...

DUCA: Or ecco, incauti! Ecco se i fatti giustificano la mia austerità. A chi ti sei congiunta? A un orfano...

LUIG: Al figlio di un prode generale, che voi amaste sempre qual vostro figlio, ed io imparai da voi, o padre, ad amarlo.

DUCA: dovevi dunque supporre che ti fosse fratello, e non...

LUIG: Lo feci qualche tempo, ma poi l'amore vinse la supposizione...

LINS: Siate clemente, e perdonate.

DUCA: E pare a voi di meritarlo?

LUIG: (*piano*) Mi disse mia madre, che anch'ella era orfana e così accadde anche il vostro matrimonio.

DUCA (*passeggiando*) (Che Dio l'abbia in pace! Non ha mai saputo tacere.) Alzatevi, alzatevi vi replica e ritiratevi. Voglio un poco riflettere su questo fatto.

LUIG: pietà!

LINS: Se siete già disposto alla clemenza...

DUCA: E non consideri, sciagurata, alla promessa che feci della tua mano al principe di Neuborg?

SCENA OTTAVA

NEUBOURG: Giacché mi sento nominare verrò avanti senza ceremonie e vi pregherò di ascoltarmi senza andare in collera [...] Io veniva a chiedervi la grazia di sciogliermi dal mio impegno con vostra figlia [...] Altezza, vorrei sollecitarvi ad essere clemente in un affare che, per dirvi vero essendo già fatto non si può disfare e per conseguenza...

DUCA: E per conseguenza volete dirmi che mi toccherà perdonare per forza?

43. SCRIBE-DELAVIGNE, *La neige*, cit., pp. 26-27.

LUIG: (*l'abbraccia teneramente*) Per amore, padre per amore.

LINS: Vostra figlia con l'amor suo mi fece degno di voi. [...]

DUCA: Sorgete, ingrati, sorgete. Io mi vendico della vostra diffidenza con rendervi compiutamente felici (*li abbraccia*).<sup>44</sup>

Se l'intuito di uomo di teatro lo sorregge nel rispetto dell'andamento del plot, non altrettanto lo supporta il talento drammaturgico, per cui Marchionni riscrive la sequenza togliendo coerenza e plausibilità al carattere dei personaggi e risolvendo maldestramente una situazione sconvolgente che non avrebbe passato il vaglio della censura. Il Duca italiano appare un tirannello monolitico, indotto a perdonare più per l'intervento di un personaggio esterno che per autonoma convinzione e nulla conserva del sottile gioco pedagogico del suo corrispondente francese: se il Gran-Duc è un astuto psicologo e non ha bisogno della confessione plateale dei due sposi che porta a un autentico sconvolgimento prima del colpo di scena, il suo omologo italiano impone un'ammissione di colpa ai due giovani, e non si muoverebbe alla pietà senza il ricorso della figlia all'intermediazione della madre defunta, sottomessa ma indiscreta al punto di mettere in imbarazzo il consorte, e da fargli uscire un inopportuno 'a parte' comico («non ha mai saputo tacere»), che vanifica la tensione del momento. Una moralistica prudenza spinge il nostro traduttore all'auto-censura e a una goffa risoluzione del finale, così come all'eliminazione di ogni anche solo velata allusione a intenzioni ribelli del protagonista, che, nella versione italiana, si mostra rassegnato alle punizioni e ossequioso verso l'autorità più di quanto non sia nell'originale francese.

Dunque, il copione si presenta come un modesto, ma funzionale prodotto di servizio per il nostro teatro e, infatti, nel 1835 il testo compare a Milano durante la stagione di Quaresima allestito da due diverse compagnie quasi contemporaneamente: la compagnia Vergnano al teatro Carcano e la compagnia Reale Sarda al teatro Re. Nemmeno nella resa scenica della compagnia piemontese, *La Neve* arriva a convincere pienamente, come riconosce la recensione de «*Il Figaro*», rivelandone i limiti:

Caratteri che piegano alla necessità di condurre ad uno sviluppo anziché all'indole della natura, melensaggine come in alcuno di essi più del bisogno, nessun frizzo saporito a segno di lasciar quasi dubitare che la ci venga d'oltremonte, mazzetti di fiori, corse in islitte, donne salvate, fughe notturne sulla neve, abiti sfarzosi sfoggiati dagli attori, e massime dalle attrici, costituiscono questa nuova commedia, il cui nodo si aggira sopra un matrimonio occulto fra la figlia del Gran-Duca di Svezia e un Conte

44. SCRIBE-DELAVIGNE, *La neve*, Napoli, 1831, pp. 96-98. Il passaggio resta identico nei copioni del Museo Biblioteca del Burcardo (cc. 21r. e 21v.) e UniMi (cc.16v.-17r.).

soldato, diluito in tre atti noiosi. Il pubblico fece giustizia accogliendola con silenzio e disputando fino agli applausi agli attori.<sup>45</sup>

La recensione conferma l'esito della versione italiana: senza pretendere che neppure l'originale francese fosse un gran testo, occorre però riconoscere che il processo di taglio delle parti musicali mortifica e banalizza i caratteri, mantenendo solo la struttura di fondo, che, senza l'ausilio della componente spettacolar-musicale, perde di efficacia. Occorre, inoltre, tenere conto che la commedia non offre grandi parti di spicco agli attori e anche Carlotta Marchionni sceglie per sé la parte comprimaria della governante Mlle De Wedel,<sup>46</sup> che seppur interessante per il taglio, non basta ad attirare su di sé gli interessi del pubblico, sopprimendo alla prevedibilità della storia e alle tenui configurazioni del sistema dei personaggi.

D'altronde, tutto lo Scribe tradotto e adattato da Marchionni rientra nella prospettiva di versione posta al servizio del lavoro dell'attore e dell'esaltazione del suo talento individuale: tra le sue traduzioni, infatti, il maggiore successo risulta *I confidenti o sia La prima ruga sul volto di una donna*, portata al successo a Napoli da Carolina Tessari, tanto che commentandone la versione a stampa del 1854 i Ricoglitori del «Florilegio drammatico» testimoniano che, circa il

merito intrinseco di questa graziosa commedia, diremmo che sebbene tenuissima nel soggetto, pure viene assai ben raggirato e presenta una ben intesa varietà di caratteri, oltre un'originalità assoluta in quello della protagonista, la cui parte non ha guari, ammirammo eseguita maestrevolmente dalla inarrivabile Tessari.<sup>47</sup>

##### 5. Traduttore di drammi romantici

A partire dalla fine degli anni Trenta l'attività di Marchionni si concentra sulla produzione editoriale riservata al pubblico dei Fiorentini di Napoli. I cataloghi dei cartelloni del teatro<sup>48</sup> confermano la presenza di diversi titoli di sue

45. G.I., *Milano - Teatro Re. Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Sarda. Il nuovo Eginardo, nuova commedia in tre atti di Scribe*, «Il Figaro», 1º aprile 1835.

46. La distribuzione delle parti, testimoniata dal copione Museo Biblioteca Siae, indica oltre a Carlotta Marchionni - Mlle De Wedel, Adeade Borghi - Luigia, Domenico Righetti - Linsberg.

47. E. SCRIBE-MÉLESVILLE, *Il confidente ossia La prima ruga sul volto di una donna, commedia tradotta da Luigi Marchionni*, in «Florilegio drammatico italiano e straniero», Roma, Marini, 1854, vol. XXXVIII, p. 42.

48. Il cartellone è contenuto nella serie *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici* presentati nei teatri di Napoli tra il 1837 e il 1846, conservati presso la

riduzioni in repertorio, oltre che testimoniare la sua presenza come interprete nell'organico della compagnia. Anche le pubblicazioni, inserite nelle principali collane teatrali italiane,<sup>49</sup> rimarcano il legame con la sala, indicando spesso nel sottotitolo la sua qualifica di «artista drammatico al Teatro de' Fiorentini»,<sup>50</sup> a ribadire il legame con la prassi delle scene e le richieste del pubblico.

In effetti, in consonanza delle esigenze della compagnia e del mercato, cambiano negli anni anche le tipologie testuali di riferimento per le traduzioni e Marchionni si confronta con la nuova drammaturgia romantica e di taglio storico. La complessità dei prodotti si riflette in un approccio più rispettoso e conservativo delle strutture degli originali, cosicché la versione italiana mantiene invariata la successione di atti e scene previsti dall'autore, mostrando attenzione agli ambienti e alle fisionomie dei personaggi, e conservando nelle traduzioni le lunghe didascalie e le articolate battute che connotano carattere e atteggiamenti dei personaggi. Lo osservano anche i commentatori, a proposito della versione de *I ladri di Londra*, definito «componimento in saggio dell'opposto genere, cioè del romantico», in cui si individuano «Personaggi ben imaginati e sostenuti, sviluppando nel progresso dell'opera tutti i distintivi propri di ognuno, dal che si costituisce un insieme assai ben accordato, e ne risulta un quadro parlante dell'azione medesima».<sup>51</sup>

Biblioteca nazionale di Napoli, *sezione Lucchesi Palli* e ora disponibili on line grazie al progetto *Archivi di Teatro Napoli*.

49. Già sul finire del Settecento si avviano collane teatrali che prevedono la stampa di testi drammatici in sottili volumetti, spesso pubblicati sulla scorta del successo sulla scena, avviando un fenomeno fiorentissimo nel XIX secolo. Per non citare che le collane in cui compaiono lavori di Marchionni, si possono ricordare «Nuova collezione di scelti componimenti» (Padova, Zanon, 1820-1824), «Biblioteca teatrale italiana e straniera» (Venezia, Gnoato, 1820), «Scelto teatro inedito italiano, tedesco e francese» (Venezia, Rizzi, 1824), «Teatro comico moderno formato de' più scelti componimenti comici e drammatici di autori recenti accreditati» (Livorno, Vigliazzì, 1824), «L'ape teatrale ossia Nuova raccolta di drammi commedie e tragedie la più parte inedite» (Napoli, Nobile, 1825), «Collezione teatrale ossia Raccolta de' più scelti componimenti tragici, comici e drammatici, la maggior parte inediti» (Roma, 1827), «Biblioteca ebdomadaria teatrale» (Milano, Visaj, 1829-1854), «Museo drammatico» (Milano, dal 1837 al 1840), «Florilegio drammatico, tratto da' più celebri autori italiani e stranieri» (Roma, Marini, 1844-1854), «Il Magazzino Teatrale ossia raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa» (Napoli, Gutemberg, 1836), «Teatro drammatico universale» (Napoli, Rossi-Romano, 1854).

50. In particolare, la notazione compare per le opere pubblicate nella collana «Il magazzino teatrale», edita a Napoli, come gran parte dei lavori curati da Marchionni.

51. M.T. SAUVAGE, *I ladri di Londra, dramma in quattro atti liberamente tradotto da Luigi Marchionni*, in «Florilegio drammatico tratto dai più celebri autori italiani e stranieri», Roma, Marini, 1834, vol. xxxvii, p. 152.

Fra i casi più interessanti affrontati da Marchionni figurano le traduzioni, entrambe apparse a stampa nel 1836, di *Maria Tudor* di Victor Hugo<sup>52</sup> e quella di *Hassan o L'arabo del secolo XVI*,<sup>53</sup> che altro non è che la versione accomodata agli usi ottocenteschi de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, che Marchionni ricava dalla riscrittura fattane da Victor Ducange, secondo le modalità di travestimento continentale del teatro di Shakespeare in uso nel primo Ottocento.<sup>54</sup> Un riscontro sui repertori di questi due ultimi casi è però indicativo della diversa accoglienza di questi testi: essi non compaiono nei repertori dei Fiorentini nel decennio 1837-1846, né in quelli milanesi del periodo 1830-1861<sup>55</sup> e solo *Maria Tudor* registra una recita a Milano il 14 ottobre 1844 (compagnia di Gustavo Modena). Se a questo si aggiunge la constatazione che tra i copioni manoscritti della produzione di Marchionni non compaiono altri testi legati al teatro di ambito romantico o shakespeariano, si può concludere che tali produzioni entrassero nella sua attività più come fonte di guadagno editoriale che come materiale approntato per un prossimo utilizzo spettacolare.

Per non fare che un esempio, concentrandosi su *Maria Tudor*, dalla collazione con la prima edizione a stampa,<sup>56</sup> è possibile dedurre che gli interventi sono molto contenuti, limitati a tagli concordi con le effettive potenzialità rappresentative della prassi teatrale italiana e al preventivo adeguamento alle aspettative delle autorità censorie, senza adattamenti di taglio scenico o di dicibilità sulle pur lunghe e spesso enfatiche battute di Hugo, quasi che Marchionni stesso fosse scettico sulle reali possibilità di un immediato sfruttamento scenico.

I tempi cambiano rapidamente e con gli anni Cinquanta l'attività delle traduzioni-riduzioni si inserisce in un contesto differente: si profila il fenomeno del mercato dei copioni in forma monopolistica, che già alla fine del decennio, Luigi Bellotti Bon cerca di avviare e che troverà compimento negli anni Sessanta con il lavoro di Vittorio Bersezio.<sup>57</sup> Il vecchio Marchionni, che la

52. V. HUGO, *Maria Tudor, dramma tradotto dal signor Luigi Marchionni*, in «Il magazzino teatrale ossia Raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa», Napoli, Gutemberg, 1836, vol. 2.

53. GUGLIELMO SHAKESPEARE, *Hassan o l'arabo del secolo XVI, dramma tradotto da Vettor Ducange e accomodato alle scene italiane da Luigi Marchionni*, in «Il magazzino teatrale ossia Raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa», Napoli, Tipografia del Gutemberg, 1836, vol. 2.

54. Sulle riscrittture shakespeariane di Ducange cfr. M.P. LE HIR, *Le Romantisme aux enclères. Ducange, Piexerecourt, Hugo*, Benjamins Publishing company, 2011.

55. Per i dati sui repertori napoletani e milanesi cfr. le note 8 e 48 del presente saggio.

56. Per la collazione si è fatto riferimento a V. HUGO, *Marie Tudor*, in *Oeuvres de Victor Hugo*, Paris, Renduel, 1833.

57. Sulla nascita del mercato dei copioni sono di fondamentale riferimento gli studi di L. GEDDA, *Il teatro di prosa nell'Italia del secondo Ottocento. Lettere a Vittorio Bersezio*, Torino, Edizioni

stampa ricorda malato, sovente impossibilitato a recitare, ma sempre presente in teatro, continua la sua opera di traduttore, con opere che vengono rappresentate, ma non arrivano alla stampa. Ne è testimone una raccolta di copioni manoscritti conservati nel *Fondo Rasi* della Biblioteca Museo Siae, datati tra il 1862 e il 1863, in gran parte senza annotazioni né visti di censura: si tratta de *La collana d'oro* (agosto 1862), *I due parrucchieri* (agosto 1862), *La notte dei morti* (luglio 1863), *Le due regine o i Mori della Spagna* (maggio 1863), *Il re e il marinai* (settembre 1863), *Il re delle montagne* (settembre 1863), *Roma sotto Diocleziano* (settembre 1863).<sup>58</sup> Se si confrontano le date e le caratteristiche dei manoscritti, alcuni dei quali autografi, si può ipotizzare l'intenzione di una raccolta in bella copia dei copioni ancora presenti presso l'autore, che il vecchio Marchionni pone in ordine, a testimonianza di un lavoro passato e in diversi casi anche applaudito, ma ormai escluso dalle regole del nuovo mercato.

del Dams, 2003.

58. Per tutti i copioni rimando alle schede specifiche presenti nella sezione *Bibliografia e fonti* della citata voce AMAti.

## APPENDICE

Tab. 1. Confronto tra il testo di Hubert 'Clara ou le Malheur et la conscience' e la traduzione di Marchionni.

Testo francese di Hubert (I, 12)	Testo italiano di Marchionni (II, 8)
CLARA : O dieu !	CHIA: ( <i>con spavento</i> ) Oh dio!
MONTALBAN: Mais il est moyen de prévenir leur sévérité. Le hasard vous remet en mon pouvoir, consentez à me suivre.	MONT: Un solo mezzo vi resta per prevenire la loro severità. La sorte vi ha rimesso in mio potere. Seguitemi, e siete salva.
CLARA : ( <i>avec effroi</i> ) Moi ? vous suivre ?	CHIA: ( <i>con ribrezzo</i> ) io seguir voi?... Io?...
MONTALBAN: Il le faut pour votre sûreté.	Al! ( <i>battendosi colla mano la fronte</i> )
CLARA : Jamais.	MONT: La vostra sicurezza l'esige.
MONTALBAN: Méconnez-vous mes droits ?	CHIA: ( <i>con forza e risoluzione</i> ) giammai!
CLARA : Ah ! c'est pour les avoir trop respectés que j'ai souffert tant d'opprobres et d'humiliations. Mais grâce à votre barbarie, vous n'en avez plus sur moi. Vous m'avez immolé vous-même, et le premier pas que j'ai fait sur les degrés de l'échafaud a rompu tous les liens que la nature avait mis entre nous.	MONT: ( <i>in tuono severo</i> ) Dimenticate voi i miei diritti?
MONTALBAN: Que voulez-vous dire?	CHIA: Pur troppo io li ricordo! Ed ecco la fonte del mio obbrobrio e del mio avvilimento. ( <i>colla massima energia</i> ) In grazie della vostra barbarie non ne avete alcuno sopra di me: voi mi avete da voi stesso immolata, ed il primo passo che ho fatto sui gradini del patibolo ha rotti tutti i legami, che la natura aveva fra voi e me fatalmente frapposto.
CLARA : L'osez-vous demander ?	MONT: ( <i>in tuono confuso e severo</i> ) Che volete voi dire?
MONTALBAN: Me soupçonneriez-vous du crime affreux ?	CHIA: E voi... voi osate di chiedermelo?
CLARA : Si je n'en avais la certitude, votre question suffirait pour me la donner.	MONT: ( <i>con tremito ed esitando</i> ) Mi sospettereste voi capace d'un delitto nefando?
MONTALBAN: O ciel! une fille accuser son père. <sup>59</sup>	CHIA: ( <i>in tuono cupo e decisivo</i> ) Se non ne fossi stata sicura, la vostra domanda basterebbe per accertarmene.
	MONT: ( <i>in aria d'ipocrisia</i> ) Oh cielo! Una figlia accusare suo padre? <sup>60</sup>

59. HUBERT, *Clara ou le malheur et la conscience*, cit., pp. 20-21.60. HUBERT, *Chiara di Rosembergh*, cit., pp. 22-23. Si noti che un identico procedimento si registra nella traduzione delle scene francesi di II 6-8 che passano all'italiane III 5-6 e di nuovo: II 12 in IV 4; III 2 in V 2; III 5-6 in III 5.