

FRANCESCA SIMONCINI-ANTONIO TACCHI

CARLOTTA MARCHIONNI

(Pescia, 14 giugno 1796-Torino, 1° febbraio 1861)

Sintesi

Figlia d'Arte, tra le più famose attrici italiane della prima metà dell'Ottocento, muove i primi passi recitando in compagnie di giro toscane. Approda al ruolo di prima donna nel 1811 nella Sociale della madre Elisabetta e di Antonio Belloni, Carlo Calamari e Ferdinando Meraviglia. Nel 1823 diviene acclamata prima attrice della compagnia Reale Sarda. La capacità di armonizzare gradatamente mestiere, impresariato e nuove teorie sulla recitazione costituisce la qualità che la porta a ottenere una posizione preminente nella Reale Sarda e nella storia del teatro italiano.

Biografia

Figlia del fiorentino Angelo Marchionni (attore comico nel ruolo di caratterista e interprete delle maschere di Brighella e di Arlecchino) e della buona attrice tragica senese, Elisabetta Baldesi, nasce il 14 giugno 1796 a Pescia, piazza toccata dalla compagnia di Giovan Battista Mancini dove i genitori recitavano. Fin da piccola, emula della madre, dimostra inclinazione per il teatro. Tale propensione non l'abbandona neppure durante gli anni, dal 1800 al 1806, trascorsi nel collegio delle Orsoline di Verona dove acquisisce un misticismo tanto intenso da farle guadagnare l'appellativo di 'estatica di Verona'. Dell'insegnamento religioso impartito in questi anni, modellato sull'esempio della fondatrice dell'ordine, Angela Merici, mantiene per tutta la vita la devozione fervente e la vocazione al nubilato cui sembra abdicare solo per il compagno d'Arte Ferdinando Meraviglia con il quale lavora negli anni giovanili. L'anno successivo all'abbandono del collegio da parte di Carlotta la Merici viene santificata, nel 1810 l'ordine delle Orsoline è abolito: Carlotta sembra metterne

in pratica l'insegnamento incarnando la «condizione della nubile volontaria vissuta senza clausura e segni esteriori».¹

Dopo aver abbandonato il collegio inizia a calcare il palcoscenico rivestendo prima parti di 'paggetto' e poi, presumibilmente, di seconda amorosa. Dal 1807 milita, insieme alla madre e al fratello Luigi, nella formazione diretta da Lorenzo Pani in cui figura quasi continuativamente fino alla stagione di carnevale del 1814 se si esclude la breve parentesi dell'anno comico 1808-1809 che la vede, insieme alla madre e al fratello, tra gli attori della compagnia Venier. In quello stesso anno compare però, con Elisabetta, anche in un elenco manoscritto in calce a una lettera del capocomico Giacomo Dorati che avvia con il teatro dei Costanti di Pisa una trattativa, poi non conclusa, per la stagione di quaresima del 1810. Nell'anno comico 1807-1808 segue gli spostamenti della compagnia Pani nelle piazze toscane di Lucca (teatro Pubblico), di Pisa e di Firenze (teatro di via del Cocomero). Scritturata come seconda amorosa, recita al teatro dei Costanti di Pisa nella quaresima e nella primavera del 1809. Al 1810 risale la prima notizia della sua attività fuori dei confini toscani: lavora al teatro Santa Radegonda di Milano, dove probabilmente Madame de Staël la vede interpretare *Mirra* di Vittorio Alfieri. Nel 1811 è, ancora insieme alla madre, nella medesima formazione, denominata anche compagnia de' Lombardi, della quale è ormai divenuta prima attrice. Gli attori recitano al teatro della Piazza Vecchia di Firenze nella stagione del carnevale 1811-1812. È dunque da rettificare la notizia, trasmessa dalla maggior parte dei repertori biografici che, in tale data, la collocano nella Sociale della madre Elisabetta e di Antonio Belloni.

In questo periodo, durante un ciclo di rappresentazioni al teatro Santa Radegonda di Milano, Carlotta riporta grandi successi e conosce, fra gli altri, Silvio Pellico. L'incontro tra l'autore e l'attrice risulta fertile: Pellico compone infatti, appositamente per lei, le tragedie *Laodicea*, poi distrutta, e *Francesca da Rimini*, destinata a divenire uno dei suoi 'cavalli di battaglia'. Durante il soggiorno milanese l'attrice, pur militando in una compagnia considerata secondaria, riesce, per le sue qualità artistiche, a guadagnarsi la fama di migliore attrice italiana per le parti da giovane e a destare l'attenzione del capocomico della Vicereale milanese Salvatore Fabbrichesi che, nell'ottobre 1814, manifesta la volontà di scritturarla per la formazione che stava costituendo: la compagnia del teatro dei Fiorentini di Napoli.

Il carnevale 1813-1814 la vede per l'ultima volta con la compagnia Pani, nelle cui file Carlotta si distingue nelle parti ingenue, riscuotendo generale approvazione sul palcoscenico fiorentino del teatro di via del Cocomero. Qui,

1. S. GERACI, *Carlotta Marchionni in effigie*, «Teatro e storia», XVIII, 2004, 25, pp. 368-369.

alla fine del gennaio 1814, si segnala per la sua interpretazione del personaggio di Isabella nel *Filippo* di Vittorio Alfieri sostenendo «la difficile arte di procedere riguardata nei colloqui con Carlo».²

Alla fine dell'anno comico 1813-1814 Carlotta, abbandonata la compagnia Pani, diviene prima donna della più modesta Sociale Marchionni-Belloni (di cui sono soci anche Carlo Calamari e Ferdinando Meraviglia) e dove figura anche Luigi Domeniconi. La formazione, inizialmente dotata di scarsi mezzi, sa avvantaggiarsi nel tempo della presenza di Carlotta, guadagnando il favore del pubblico e divenendo un complesso di buon livello. Gli attori, secondo Luigi Rasi, reciterebbero al teatro della Piazza Vecchia di Firenze con la *Pamela nubile* di Carlo Goldoni. In questa formazione, condotta nominalmente da Elisabetta Marchionni che ricopre anche i ruoli di prima donna e di madre, Carlotta assume di fatto sempre più importanza fino a divenire la vera capocomico. Nella primavera del 1814, al teatro Castiglioncelli di Lucca, in compagnia recita anche il padre Angelo come secondo caratterista. Nel giugno del 1815 gli attori si spostano a Milano per tenere un corso di rappresentazioni al teatro Lentasio e a quello diurno dello Stadera, quindi passano al teatro Re dove Carlotta interpreta per la prima volta la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico con grande successo di critica e di pubblico cui contribuisce anche l'interpretazione di Luigi Domeniconi nella parte di Paolo. Quest'ultimo sarà, nell'anno successivo, l'indiretto responsabile di un grave lutto per la famiglia Marchionni: la morte accidentale della sorella minore di Carlotta, Giuseppina, dovuta al morso del suo cane.

Fra il 1815 e il 1820 Carlotta frequenta oltre a Pellico, Pietro Maroncelli, e l'abate Ludovico di Breme che sembra assumere per lei la funzione di ideologo e di *dramaturg*. L'attrice, grazie al suo carisma scenico, ispira e incoraggia la vena teatrale del gruppo di intellettuali del «Conciliatore» che considerano le sue interpretazioni come il modello cui anche le altre attrici devono conformarsi. Nel 1818 l'attrice recita al teatro del Corso di Bologna.

Al 1820 è da ascrivere la stesura del dramma *Bianca e Fernando* che l'autore teatrale e attore Carlo Roti scrive appositamente per lei. Del settembre dello stesso anno è anche il primo contatto con il conte Lodovico Piossasco con cui l'attrice entra in trattative per una scrittura, come prima donna, nella costituenda compagnia Reale Sarda. Il Piossasco si reca personalmente a Crema per incontrare l'attrice e garantirsi la sua disponibilità nel timore che ella possa accettare le offerte di Salvatore Fabbrichesi, divenuto nel frattempo capocomico della compagnia al servizio di Ferdinando IV di Borbone di stanza al teatro dei Fiorentini di Napoli. La Marchionni, tentata dall'offerta del con-

2. «Giornale del dipartimento dell'Arno», 22 gennaio 1814, 10, p. 4.

te Piosasco, non manca di dettare le sue condizioni pretendendo la completa indipendenza dal capocomico e riconoscendo la sola autorità della direzione. Tale richiesta mette in luce la riluttanza dell'attrice ad abdicare al raggiunto rango di capocomico, la ferma volontà di non rinunciare a essere l'unica responsabile delle proprie creazioni artistiche nella piena libertà di concezione e di esecuzione della parte e il desiderio di rimuovere ogni tipo di filtro fra interprete e copione.

La compagnia Marchionni-Belloni-Calamari-Meraviglia recita nel carnevale 1820-1821 al teatro d'Angennes di Torino. Nella quaresima del 1823, troviamo gli attori a Firenze, al teatro di via del Cocomero, dove Carlotta interpreta uno dei suoi cavalli di battaglia: *Francesca da Rimini*. Alla fine dell'anno comico, libera dall'impegno con la troupe sociale e considerata ormai unanimemente la migliore attrice italiana entra, con la madre e con il caratterista Carlo Calamari, nella Reale Sarda, debuttando al teatro Carignano di Torino la sera dell'8 aprile 1823 con *La bella fattora*, riduzione dal francese curata da Lodovico Piosasco. Ben tre incisioni, datate 1822, la ritraggono con probabile intento pubblicitario per il suo ingresso nella compagnia piemontese. Francesco Righetti, con lei in compagnia, nel suo *Teatro italiano* la descrive di figura snella, di portamento leggiadro, vivace d'espressione, insinuante nella voce, dotata di perfetta dizione e di pronta intelligenza.

Carlotta lascerà la compagnia sabauda nel 1840. A differenza di tutti i suoi colleghi, scritturati sempre 'a vicenda', ricopre costantemente il ruolo di prima attrice assoluta, una vera e propria eccezione per la compagnia. L'attrice, unica stipendiata direttamente dalla Tesoreria dello Stato e non dal capocomico Gaetano Bazzi, percepisce una paga di undicimila lire che, se confrontate con la dote complessiva della formazione che «fu prima di cinquanta e poi di trentamila lire»,³ appare una cifra considerevole. Dal 1836 al 1839, Carlotta è affiancata da Antonietta Rocchi-Robotti. Grazie agli insegnamenti della Marchionni l'allieva assume presto il ruolo di prima attrice giovane che dovrà poi cedere a Adelaide Ristori.

Durante la militanza nella troupe torinese Carlotta ottiene la considerazione e la stima dell'alta società e degli intellettuali di tutte le città toccate nelle sue tournées. Stringe amicizia con Alberto Nota che, ispirato dalla sua recitazione, modella i suoi testi seguendone l'evoluzione artistica e anagrafica. Così postilla l'autore in una lettera del 1834 indirizzata a Gaetano Bazzi: «chi vuole scrivere per la compagnia Reale dee, da dieci anni a questa parte, pensare che alla Signora Marchionni non convengono più parti da giovinetta; e

3. G. MICHELOTTI, *La compagnia Reale Sarda*, «Il dramma», xxiv, 15 aprile 1948, 57-58-59, p. 159.

bisogna stillarsi il cervello per trovar vedove o maritate per tenerla sempre in buona vista del pubblico». ⁴ Per lei scrivono anche Carlo Marengo (*Pia de' Tolomei*, 1836), Giacinto Battaglia e Angelo Brofferio. Alcuni testi di quest'ultimo vengono declamati da Carlotta e Francesco Righetti nei circoli letterari.

Poco più che quarantenne, all'acme della carriera artistica, di ritorno da una tournée milanese, il 3 marzo 1840 abbandona le scene recitando, al teatro d'Angennes di Torino, ne *La fiera* di Alberto Nota: «È impossibil descrivere il fanatismo, l'entusiasmo dimostrato a lei dai torinesi. Vi fu teatro illuminato. Alla fine della commedia scese una bambina vestita d'amorino a porle in capo una corona di lauro in oro ed argento ed a presentarle un volume delle poesie stampate per tale circostanza. [Luigi] Gandolfi e Oggero [sic!] [A. Augero] fecero due composizioni litografiche magnifiche che vennero distribuite; e l'Accademia Filodrammatica parimenti dispensò copia litografica del busto della Marchionni». ⁵ Con tale gesto i filodrammatici intendevano nominarla reggitrice e maestra dell'accademia. All'albergo Universo di Torino si era tenuto pochi giorni prima un banchetto d'addio durante il quale la giovane Adelaide Ristori, quasi a simboleggiare un avvenuto passaggio di testimone, aveva declamato versi in onore della prima donna uscente, tra i quali spiccavano i seguenti: «Tu dell'arte maestra amorosa, / Tu all'errante mio piede segnavi / Infallibile traccia. // [...] Se or mi lasci, se a me più compagna / Non verrai nell'arena onorata, / A me resta grand'orma segnata: / Possa io quella costante calcar. // E se a pien non tradiscemi speme / A te, invece di poveri fiori, / Fia ch'io renda cresciuti gli allori / Che tue mani pietose educar». ⁶ Durante la serata all'attrice era stata inoltre donata una preziosa corona probabilmente quella stessa con cui, alla fine del suo ultimo spettacolo, era stata incoronata e con la quale è eternata nella litografia distribuita al pubblico in quella occasione.

Torna a calcare sporadicamente le scene a scopo di beneficenza per l'accademia Filodrammatica di Torino di cui successivamente è nominata direttrice. Nell'aula Brofferio dell'accademia viene posta una lapide commemorativa dedicata all'attrice. Il re di Sardegna le concede una pensione.

Carlotta, oltre a divenire soggetto di numerosi componimenti poetici (raccolti in volume in occasione del suo addio alle scene) e incisioni a lei dedicate è stata la prima attrice italiana, dopo Isabella Andreini, per la quale sono state coniate due medaglie. La prima a Milano nel 1821, la seconda a Bologna

4. La citazione è riportata in A. CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 222.

5. G.B. GOTTARDI, *Diario inedito*, in G. DEABATE, *I comici di Sua Maestà*, Torino, Tipografia della Gazzetta del popolo, 1905, pp. 13-14.

6. In L. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 63.

nel 1822. Di lei sono stati scolpiti due busti marmorei, a Bologna dal professor Francesco Rosaspina, a Torino, come ornamento del vestibolo del teatro d'Angennes, dallo scultore Giuseppe Bogliani.

Il 1° febbraio 1861 muore a Torino dove è sepolta insieme alla madre.

Famiglia

Le prime notizie accertate sulla famiglia d'Arte Marchionni risalgono ai genitori di Carlotta, il fiorentino Angelo e la senese Elisabetta Baldesi che ne sarebbero quindi i capostipiti. Sebbene nessuna notizia sia stata tramandata in tal senso non è da trascurare la possibilità che anche i nonni materni, dei quali è noto solo il nome del nonno (Pompeo), fossero attori. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che anche la sorella di Elisabetta, Anna Baldesi Tafani, intraprende la stessa carriera ed è a sua volta madre dell'attrice Carolina Tafani Internari.

Il padre Angelo, «giovane di sicura abilità nelle parti da Innamorato»,⁷ dopo aver debuttato come dilettante in non meglio identificate accademie ricopre parti di maschera in compagnie minori fiorentine. Si reca quindi a Napoli per un breve periodo riscuotendo discreto successo. Dopo essere tornato a Firenze milita in formazioni toscane interpretando parti di innamorato e le maschere di Arlecchino e Brighella. Nel 1790 sposa la compagna d'Arte Elisabetta Baldesi con la quale nell'anno comico successivo è scritturato, insieme alla cognata Anna Baldesi-Tafani, nella compagnia di Carlo Battaglia attiva esclusivamente nell'Italia del Nord.

In tale periodo si colloca la nascita, a Venezia, del primogenito Luigi che segue le orme dei genitori alternando però il mestiere comico a quello di traduttore e di drammaturgo. In tale veste si impegna anche per promuovere il successo della sorella scrivendo per lei le pièces *Chiara di Rosenberg calunniata*, *Chiara innocente* e *L'orfanello svizzero* e numerose traduzioni-adattamenti da testi francesi. Prima del 1813 sposa l'attrice Teresa Villani.

L'itineranza dei coniugi Marchionni al di fuori dei confini granducali è di corto respiro: riprendono a lavorare nel sistema teatrale toscano a partire dal 1793. In questo periodo nasce, il 14 giugno 1796, a Pescia, piazza teatrale toccata dai comici, la figlia Carlotta. Nel 1806 la famiglia si allargherà con la nascita della terzogenita Giuseppina, a sua volta attrice.

Con l'inizio del nuovo secolo Angelo passa a ricoprire ruoli di caratterista pur conservando la specializzazione nelle parti in maschera. La sua carriera

7. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, vol. II, p. 27.

sembra subire una battuta d'arresto mentre quella della moglie, prima donna in varie compagnie tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, conosce nuovi sviluppi. Ella, dopo aver alternato il suo impegno tra formazioni toscane e di giro nazionale approda infatti, nel 1814, a ruoli di madre e al capocomicato in società con Antonio Belloni, Ferdinando Meraviglia e Carlo Calamari. In questa compagnia figurano Angelo, secondo caratterista, la giovane Carlotta e, in parti da ragazza, la piccola Giuseppina, morta precocemente due anni più tardi.

Elisabetta, prima attrice e capocomico, svolge un ruolo fondamentale per gli esordi e per la definitiva consacrazione della figlia Carlotta come prima donna. Tutti gli anni di apprendistato di quest'ultima, nella Lorenzo Pani (1807-1814) e nella Marchionni-Belloni (1814-1823) si svolgono infatti sotto l'egida e la supervisione di Elisabetta che segue la figlia anche nel suo debutto nella Reale Sarda ricoprendo ruoli di madre nobile e caratteristica dal 1824 al 1828.

Formazione

Figlia d'Arte, nel 1807 esordisce come seconda amorosa nella compagnia diretta da Lorenzo Pani indicato da Luigi Rasi come uno dei maggiori capocomici attivi tra il 1785 e il 1815. Nella troupe, insieme a Carlotta figurano anche la madre e il fratello Luigi. Con questi esce dall'angusto circuito teatrale toscano e calca i palcoscenici milanesi dove comincia a essere notata e apprezzata.

Avvertendo l'incompletezza della propria formazione e, nel 1814, dovendo riprendere l'interpretazione di *Mirra* di Vittorio Alfieri che già aveva in repertorio dal 1810, vuole andare oltre l'esempio fornitole dalla madre (apprezzata interprete del personaggio) e frequenta per due mesi, a Firenze, la Scuola di declamazione di Antonio Morrocchesi, vecchio compagno d'Arte del padre, per approfondire e perfezionare lo studio della parte. Il processo intrapreso dall'attrice per nobilitare una genesi chiusa nella tradizione di un mestiere attorico ereditato per filiazione prosegue attraverso l'incontro con alcuni intellettuali romantici (Silvio Pellico, Ludovico di Breme, Pietro Giordani e Pietro Maroncelli) che la portano a concepire significativi cambiamenti nella consueta prassi recitativa e con cui istaura un proficuo rapporto di collaborazione rafforzandone l'interesse verso il teatro.

Gli anni 1814-1823, trascorsi nella compagnia della madre, diretta da Antonio Belloni (che le fu prodigo di preziosi consigli) sono fondamentali per la sua maturazione. All'interno di un repertorio che alterna messinscena di drammi storici, commedie e tragedie Carlotta decreta la sua definitiva consacrazione con la *Francesca da Rimini* che Silvio Pellico scrive secondando le sue caratteristiche di giovane prima attrice.

All'insegnamento della tradizione comica e all'esempio pratico-organizzativo dell'esercizio del capocomicato materno (da cui trae la sicurezza di una consuetudine e la forza della capacità direttiva) la giovane attrice aggiunge, grazie alla frequentazione dei circoli intellettuali milanesi, la personale volontà di superare i 'vizi' del mestiere e di giungere a una equilibrata consapevolezza intellettuale.

La capacità di armonizzare gradatamente mestiere, impresariato e nuove teorie sulla recitazione, che Carlotta seppe sapientemente valorizzare, costituisce la qualità che porta l'attrice a diventare la prima donna assoluta della compagnia Reale Sarda, all'interno della quale rivendica e ottiene un'autonomia artistica non riconosciuta a nessun altro scritturato.

Interpretazioni/Stile

Carlotta interpreta all'esordio parti di paggio e di amorosa, ma già nel 1811, all'età di quindici anni, la troviamo prima attrice nella compagnia di Lorenzo Pani, ruolo che ricopre anche nella Marchionni-Belloni-Calamari-Meraviglia e, successivamente, nella Reale Sarda. Subito riscuote i positivi consensi della critica che non risparmia invece la compagnia nel suo complesso: «La giovinetta Marchionni per altro si disimpegna con dignità la parte di prima donna; genio, buona volontà, ed intelligenza pare che non le manchino, ma [...] trovasi con dei compagni che non secondano la di lei bravura comica»;⁸ e ancora: «Negli Americani in Londra la signora Marchionni prima attrice della Piazza Vecchia sostenne la sera di Lunedì scorso molto plausibilmente la parte di Gurly. Somma intelligenza, bellissima Toscana dicitura, azione scenica, nobiltà di gesto, tutto riuniva in se stessa quella giovine donna [...]. In questa rappresentazione come in tant'altre, la signora Marchionni fece troppo conoscere, quanto non lungi la sia da divenire una delle migliori Attrici Italiane».⁹

Nel 1815 trionfa nella parte di Francesca in *Francesca da Rimini* scritta per lei da Silvio Pellico. Il personaggio farà parte del repertorio dell'attrice fino al 1840, anno del suo ritiro dalle scene. L'autore in una lettera al fratello Luigi, datata 30 agosto 1815, ne loda l'interpretazione: «La Carlotta Marchionni rispose perfettamente alle mie speranze; io la stimo attrice capace di ogni eccellenza».¹⁰ Non dello stesso tenore il giudizio che aveva riservato agli altri

8. «Giornale del dipartimento dell'Arno», gennaio 1812, 3, p. 4.

9. Ivi, gennaio 1812, 11, p. 4.

10. S. PELLICO, *Lettere milanesi (1815-'21)*, a cura di M. SCOTTI, Torino, Loescher, 1963, pp. 20-21.

attori in una lettera del 21 agosto: «una compagnia povera venuta al Lentasio e passata per caso al Re, e tuttora recitante alla luce del sole nello Stadera, non può darmi quel che vale la tragedia. Io dunque non gliene cedo la proprietà. Gliela lascerò recitare per qualche tempo, perché, sul dubbio ancora della riuscita, hanno fatto delle spese per un vestiario apposta e magnifico».¹¹

Stendhal, viaggiatore consapevole, la ricorda nel suo diario in una notazione dell'anno 1817: «L'ingenuità è in Italia cosa rarissima [...]. Quel poco di ingenuità che ho incontrato, l'ho trovato tutto nella signorina Marchioni [sic!], giovane divorata da passioni, la quale recita ogni giorno, spesso due volte: verso le quattro, al teatro all'aperto, per il popolo; la sera, alla luce delle lampade, per la buona società. Mi ha commosso fino all'estasi, alle quattro, nella *Gazza ladra*, e alle otto in *Francesca da Rimini*».¹²

Versatile nella scelta del repertorio, interpreta testi tragici e comici (soprattutto di Alfieri e Goldoni) insieme a drammi lacrimosi e sentimentali (alcuni dei quali scritti o tradotti per lei dal fratello Luigi), eccelle nelle parti ingenuie suscitando generale ammirazione: «La naturale sensibilità, il nobile gestire, l'espressione del volto, e più di tutto il suono armonioso della voce donavano alla Carlotta un fascino che dominò per quasi trent'anni tutti i pubblici d'Italia. Chi la vide rappresentare *L'Alexina*, *La Fiera*, *La Lusinghiera* e *La Vedova in solitudine* del Nota; la *Sposa sagace*, le due *Pamele*, *Gl'Innamorati*, le tre *Zelinde* del Goldoni; *La bella Fattora*, traduzione del conte Piossasco; le due *Chiare di Rosemberg*, *La figlia della terra d'esilio*, *L'Orfanella svizzera*, drammi scritti a posta per lei dal fratello Luigi, non poté a meno di riconoscere e di applaudire in lei quei tratti di grande attrice, che caratterizzano il vero genio. Un altro genere da lei insuperabilmente rappresentato era quello delle parti ingenuie. La *Giurli o La famiglia indiana*, la *Lauretta* di Gonzales, e varie altre erano da lei con tale innocenza rappresentate, e nel tempo stesso con una varietà sì grande da far supporre che l'arte non vi aggiungesse nulla del proprio, quando invece era la sublimità di questa che le faceva raggiungere il vero; e se questa somma attrice fu a tante superiore nella commedia e nel dramma, con non minore maestria seppe innalzarsi nella tragedia, poiché la *Francesca da Rimini* che ella creò, la *Pia de' Tolomei*, la *Mirra*, l'*Ottavia*, e tante altre le procuraron sempre nuovi trionfi».¹³

Quella della *Mirra* di Alfieri è considerata la sua migliore interpretazione. Con questa Carlotta superò la celebre attrice alfieriana Anna Fiorilli Pellandi

11. Ibid.

12. STENDHAL, *Roma, Napoli, Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 224.

13. Antonio Colomberti, ora in L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, p. 78.

«sia per le mosse degli occhi, che pel muto parlare degli atti e della fisionomia».¹⁴ Il personaggio, svelato in tutta la sua prorompente peccaminosità nell'ultimo atto della tragedia, è recitato, per i primi quattro, soltanto con lievi, ma continue allusioni alla sua passione incestuosa. L'inquietudine interiore di Mirra viene sapientemente dosata e lasciata intuire soltanto attraverso nascoste sottolineature che esaltano la capacità dell'attrice nel controllare registri interpretativi tra loro antitetici.

Sulla stessa linea si colloca la scrittura scenica utilizzata per la parte di Giulia in *La lusinghiera* di Alberto Nota. La protagonista della commedia incarna una donna dal comportamento spregiudicato nell'adulare contemporaneamente molti corteggiatori con audaci civetterie giocate su menzogne, sorrisi, sguardi languidi e sensuali elargiti indistintamente a tutti gli spasimanti. L'interpretazione della Marchionni fu in un primo momento criticata dall'autore che, in una lettera a Vincenzo Monti del 1° aprile 1818, la taccia di essere 'nemica di tal commedia' perché portatrice di una recitazione romantica inadeguata al personaggio. Tale accusa è decisamente respinta dalla Marchionni che, l'8 aprile 1818, in risposta all'autore, replica sostenendo di gradire la parte e di averla interpretata se non magistralmente quantomeno in maniera da non danneggiare la fortuna della pièce. In effetti l'interpretazione dell'attrice assicura un costante successo alla commedia al punto che lo stesso Nota, abbandonato ogni scetticismo, così ne parla nella sua *Prefazione*: «Poche altre attrici potranno per avventura agguagliare, nonché superare la signora Carlotta Marchionni, a cui fu le prime volte affidata la parte di donna Giulia, parte che richiede assai maestria, giacché le arti e le lusinghe per trarre altrui nella rete, e per conservare ed accrescere il numero degli adoratori, vogliono esser custodite da un contegno nobile, disinvolto, ben educato e gentile».¹⁵

A testimonianza della qualità dell'esecuzione, piena di vitalità, Giuseppe Costetti aggiunge: «Donna Giulia è un carattere scabroso, la cui licenziosità è di tanto insinuante quanto meno è aperta: una bella donna che collo sguardo, co' sorrisi, e con la parola indiretta s'offre ad ogni momento, non concedendosi mai. S'aggiunga che il più degli effetti scenici di questo ruolo di coquette è nell'artificio della controcena muta, nelle occhiate, nei sorrisi, nel provocante abbigliament, nella procace scollatura delle vesti dissimulata in guisa da riuscire più stimolante. [...] Carlotta Marchionni, la estatica di Verona, la immancabile alle Messe meridiane della Consolata o di San Filippo, che prima

14. *Epilogo di notizie teatrali*, «Il Corriere delle Dame», 4 maggio 1816, 18, p. 139, ora in G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978, p. 124.

15. A. NOTA, *Teatro comico di Alberto Nota*, Torino, Pomba, 1842², vol. iv, p. 321.

di uscir sulla scena ogni sera si faceva senza ostentazione, né sotterfugio, il suo bravo segno di croce rappresentò alla perfezione Donna Giulia e le sue spinte civetterie, come già aveva reso le fiamme incestuose di Mirra». ¹⁶

Non esente da alcuni vizi propri dei figli d'Arte le vengono rimproverati difetti dovuti a mancanza di scuola sia nel gesto, sia nelle intonazioni. Particolarmente criticata è la sua consuetudine di incrociare le mani al petto e di stringere i gomiti alla testa muovendo in modo scomposto gli avambracci. A tali appunti tenta di rimediare frequentando nel 1814 a Firenze, per breve periodo, la Scuola di declamazione di Antonio Morrocchesi. È universalmente apprezzata, invece, per la nobiltà dell'incedere sulla scena, per la semplicità e la versatilità della sua recitazione che sa esprimersi naturalmente, sia nella dizione sia nella riproduzione di particolari minuti a cui viene restituita apparenza di realtà, e per la capacità di modulare con varietà di inflessioni la voce.

La sua presenza scenica si avvantaggia di un fisico scultoreo e giunonico, di braccia ben modellate e di una fisionomia, non bella né regolare, ma dotata di comunicativa e fascino. Alla biasimata abitudine dei comici, accusati di una eccessiva gesticolazione, sostituisce nel tempo, la grande mobilità del volto e la particolare espressività dello sguardo che le permettono una recitazione eloquente, ma priva di gesti esasperati. Le doti di naturalezza evidenziate nella conduzione dei dialoghi, unite ad una eleganza non affettata, fanno di lei una caposcuola: «Ma io sfido tutti i delicati conoscitori dell'arte comica a dirmi in chi, dove e quando si è veduto nella commedia italiana una donna, che con tanta grazia, con tanta decenza, e con tanta nobiltà passeggi la scena? Io m'appello a tutte le dame di tutte le corti più galanti, se si può con miglior dignità ed amabilità in una nobile e gentile conversazione, dir *sedete* come lo dice la nostra Marchionni; con quale vivacità di colorito sa ella moltiplicare e compartire le tinte in una scena di gelosia! Chi sa comporre quello sguardo, accomodar quel labbro, emettere quel suono di voce in una scena d'ironia al pari di lei? Della felicità sorprendente nelle transazioni, e nel passaggio d'un affetto all'altro, della dizione semplicissima e naturale, dell'artificio che par tutto natura, ne abbiamo un esempio parlante nella *Lusinghiera* dell'avvocato Nota». ¹⁷

Vere e proprie innovazioni volute dall'attrice sono da considerare l'abolizione del suggeritore e la concertazione degli attori durante le prove, che arriva a prolungare fino ad un mese, dirigendole personalmente. Capace di compiere scarti che le permettono di eccellere nel tragico, nel comico, nelle parti ingenuie e nell'interpretazione delle passioni contrastate, è considerata la migliore

16. G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893, pp. 36-37.

17. Francesco Righetti, ora in RASI, *I Comici italiani*, cit., vol. II, p. 78.

attrice italiana dell'epoca ancora prima di approdare, come prima donna, alla Reale Sarda: «Il Vestri e la Marchionni personificarono [...] quella varietà di attitudini che è degli attori italiani soltanto, e che permette a ciascuno di loro, che sia veramente nato all'arte, di suscitare le commozioni più disparate e diverse; di passare con stupenda volubilità e occorrendo in una sera medesima dal tragico al comico, dall'Alfieri al Goldoni: d'essere come la Marchionni ora *Mirra* o *Clitennestra*, più tardi *Mirandolina* o *Rosaura*: come il Vestri oggi *Don Marzio*, domani *Il povero Giacomo*».¹⁸ Le sue interpretazioni sono il frutto della scrittura scenica di un'attrice noncurante di intervenire decisamente sui copioni con tagli e interpolazioni. A tale proposito aggiunge Francesco Regli «la Marchionni erasi formata un'alta e vera idea dell'arte sua. Raggiungendola essa come un aiuto e un supplemento all'invenzione del poeta e all'opera dello scrittore; epperò, o le parti che doveva sostenere erano con maestria colorite, ed ella, nel concetto dell'autore internandosi, vi dava l'ultima mano; o distavano troppo da quella verità, da quel calore, da quel moto che si richiede nelle situazioni drammatiche, ed ella tanto vi lavorava sopra d'ingegno e di cuore, tanto vi metteva del proprio, che diventava, come Talma col *Bruto*, come De Marini col *Benefattore* e l'*Orfana*, come Vestri col *Povero Giacomo* o Gustavo Modena col *Saul*, creatrice».¹⁹

Altra importante testimonianza della convergenza tra il suo stile recitativo e la drammaturgia a lei contemporanea la fornisce nel dicembre del 1839, sulle colonne del «Figaro», il recensore dell'ultima sua apparizione milanese: «La Marchionni compendia in se stessa i tratti speciali al dramma moderno. Perché essa pinge ogni maniera di posato o concitato, gaio o malinconico affetto e principalmente il dolore che si stende nell'opere moderne al modo stesso che s'incarna nella vita della società. Essa percorre con naturale andamento tutte le gradazioni della poesia; dalle note gravi alle dolci, dalle elevate alle volgari, dalle fantastiche alle appassionate. La Marchionni è veramente l'artista estetica voluta dal maturato sviluppo delle idee artistiche e dalle esigenze psicologico-letterarie dell'epoca. Creata da natura e da lunghi studi esercitata a trovare e produrre ogni perfezione di bello, essa imita con giustezza estetica l'età del romanzo e l'età del disinganno; esprime il sospiro del povero, la preghiera dell'inerte, il lamento del prigioniero, la maestà della sventura e il ruggito della disperazione. Talvolta calda, energica, fremente; talvolta languida, gemente, spirante. La sua anima è come invasa da un soffio di fuoco che

18. Ferdinando Martini, ora ivi, p. 77.

19. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 302.

spinge fuori l'impressione animata, ardente; e lo prova il mutar continuo di quel suo volto, risponentissimo agli interni sentimenti».²⁰

Durante la militanza a Torino, in linea con i principi della compagnia sa-bauda, accentua i caratteri di purezza, eleganza, nobiltà e perfezione espositiva della sua arte contribuendo alla creazione del mito dell'attrice moralmente integra e vocata all'arte nobile. L'adesione all'etica del sociale, del civile e del religioso che caratterizza la poetica pedagogico-artistica della Reale Sarda la costringe a abbandonare il repertorio romantico e passionale, che l'aveva imposta nel periodo degli anni milanesi, obbligandola a conciliare la rappresentazione di forti passioni e sentimenti con la sua nuova immagine di vergine-attrice. Non è da escludere però che molta della fascinazione esercitata sul pubblico dalla prima donna fosse costruita proprio sullo scarto, consapevolmente gestito, tra passioni intuibili, trattenute nella vita reale, e liberamente sfogate nella finzione scenica, dove si manifestavano attraverso brevi, improvvise, ma potenti esplosioni, tanto più efficaci quanto più calate in un linguaggio scenico elegante, educato e misurato: «Chi rese potentemente l'amore incestuoso di Mirra, l'adultero di Francesca, il casto della *Vestale Giunia*, non poteva avere gelidi né il cuore né i sensi. E quando si rifletta che la verginità di Carlotta Marchionni non fu una maschera astuta per gabellare irresponsabilmente non dirò la scostumatezza ma nemmeno le facili mondanità della vita del teatro, ma fu invece una castità immacolata e tersa, non appannata mai neppure dal soffio della maldicenza che, fra le quinte, è vipereo; è da pensare piuttosto che quell'anima forte e quella vigorosa fantasia si piacesse del contrasto fra la severità del costume che s'era imposta, e le sfrenate amorose passioni che doveva rappresentare».²¹

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Atto di battesimo di Carlotta Marchionni, Archivio storico delle parrocchie di Pescia, Battesimi vol. 23 (1792-1808), c. 50v., atto n. 924.

A. COLOMBERTI, *Notizie su attori italiani*, Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, ms. 3-15-3-19/A (ora ms. 9).

A. MORROCCHESI, *Memorie*, Biblioteca marucelliana di Firenze, ms. D19, I-III.

20. Ora in SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda*, cit., pp. 59-60.

21. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda*, cit., p. 38.

Affare di polizia n. 1480: nota della compagnia Lorenzo Pani, Archivio di stato di Firenze, Presidenza del Buon Governo 1784-1808, f. 449, affare 1480, a. 1807.

A stampa:

F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, 2 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1978. Riediz. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF-CNRS, 2010, «Le savoir des acteurs italiens», consultabile on line all'indirizzo <http://www.iremum.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens>).

«Giornale del dipartimento dell'Arno», gennaio 1812, 3 (p. 4) e 11 (p. 4).

«Giornale del dipartimento dell'Arno», dicembre 1813, 156.

«Giornale del dipartimento dell'Arno», gennaio 1814, 8 e 10 (p. 4).

[Senza autore], *Epilogo di notizie teatrali*, «Il Corriere delle Dame», 4 maggio 1816, 18, p. 139.

J. CRESCINI, *Galleria de' più rinomati attori drammatici viventi*, Venezia, Velli e Meneghetti, 1825.

F. RIGHETTI, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della compagnia drammatica al servizio di S.M. il re di Sardegna*, Torino, Alliana e Paravia, 1826, 3 voll.

F. REGLI, *Teatri-Milano, teatro Re. Beneficiata della Marchionni*, «Il pirata», I, 17 novembre 1835, 40, pp. 159-160.

A. NOTA, *Teatro comico di Alberto Nota*, Torino, Pomba, 1842², 4 voll.

A. BROFFERIO, *I miei tempi*, Torino, Eredi Botta-Tipografia nazionale Biancardi, 1857-1861, 9 voll.

L. VIGANÒ, *Teatro italiano, schizzo storico aggiuntovi un saggio critico biografico su Alamanno Morelli e le vite di alcuni comici illustri*, Milano, Cornienti, 1857.

F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).

F. MARTINI, *Al teatro*, Firenze, Bemporad, 1895.

JARRO [pseudonimo di G. PICCINI], *Vittorio Alfieri a Firenze*, Firenze, Bemporad, 1896.

L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, con prefaz. di R. GIOVANNOLI, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

G. DEABATE, *La fortuna della 'Francesca da Rimini'*, s.i.t.

G. DEABATE, *La maestra di Adelaide Ristori*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», serie IV, XXXVII, 1° marzo 1902, vol. XCVIII, fasc. 725, pp. 129-133.

- G. DEABATE, *I comici di Sua Maestà*, Torino, Tipografia della Gazzetta del popolo, 1905.
- G. DEABATE, *Glorie e memorie dell'antica scena di prosa*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», serie v, xli, 16 febbraio 1906, vol. cxxi, fasc. 820, pp. 687-698.
- G. DEABATE, *Alberto Nota e i suoi interpreti*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», serie v, xlii, 16 settembre 1907, vol. cxxxi, fasc. 858, pp. 292-297.
- G. DEABATE, *Carlotta Marchionni. Nel cinquantenario della morte*, «La lettura», xi, 1° febbraio 1911, 2, pp. 145-152.
- O. ALLOCCO-CASTELLINO, *Alberto Nota: ricerche intorno la vita e le commedie con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino, Lattes, 1912.
- G. DEABATE, *Come scrivevano i nostri comici*, «La lettura», xii, ottobre 1912, 10, pp. 895-901.
- G. DEABATE, *Come nacque la compagnia Reale Sarda*, «Rassegna nazionale», serie ii, xxxvii, 1° novembre 1916, vol. v, pp. 48-57.
- G. DEABATE, *Il centenario della compagnia Reale*, «La lettura», xxi, novembre 1921, 11, pp. 819-824.
- G. BORGHETTI, *Carlotta Marchionni*, «Gazzetta del Popolo», 23 gennaio 1926.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Le dimenticate: profili di attrici*, Torino, Formica, 1931.
- A. MANZI, *La prima di 'Francesca da Rimini' e Carlotta Marchionni*, «Rassegna italiana», xix, marzo 1936, 214, pp. 169-180.
- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
- G. MICHELOTTI, *La compagnia Reale Sarda*, «Il dramma», xxiv, 15 aprile 1948, 57-58-59, pp. 159-168.
- Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1962, 9 voll., *ad voces*.
- F. MARTINI, *Per lo scoprimento di una lapide in memoria di Carlotta Marchionni*, in V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 471-473.
- G. PASTINA, *Marchionni*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. vii, coll. 107-108.
- L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.
- S. PELLICO, *Lettere milanesi (1815-'21)*, a cura di M. SCOTTI, Torino, Loescher, 1963 (supplemento 28 del «Giornale storico della letteratura italiana»).
- L. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli, 1963.
- G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978.
- S. FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. F., Torino, Einaudi, 1979, vol. v, to. i, pp. vii-lxix.
- T. VIZIANO, *Alle origini di una compagnia: il conte Piosasco e la Reale Sarda*, «Teatro archivio», maggio 1984, 7, pp. 2-39.
- M.I. ALIVERTI, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1815)*, «Teatro archivio», settembre 1984, 8, pp. 182-249.
- A. TACCHI, *Per un dizionario biografico: teatri, attori e compagnie a Firenze 1800-1815*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e fi-

losofia, a.a. 1986-1987, 2 voll. (relatore: prof. Siro Ferrone).

STENDHAL [pseudonimo di H. BEYLE], *Roma, Napoli, Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

A. BENTOGGIO, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, Roma, Bulzoni, 1994.

A. SCANNAPIECO, «...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238.

T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 2000.

A. CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni, 2001.

A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, testo, introd., cronologia e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004.

S. GERACI, *Carlotta Marchionni in effige*, «Teatro e storia», XVIII, 2004, 25, pp. 347-376.

A. FAVINO, *Marchionni, Carlotta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2007, vol. 69, pp. 706-708.

C. MOCALI, *Carlotta Marchionni. Vicende biografiche e artistiche*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2007-2008 (relatore: prof. Renzo Guardenti).

A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd. e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, 2 voll.

S. GERACI, *Destini e retrobotteghe. Teatro italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010.

REPERTORIO

1810

Mirra di Vittorio Alfieri

1811

Oreste di Vittorio Alfieri

1814

Filippo di Vittorio Alfieri

1815

Francesca da Rimini di Silvio Pellico

Pamela nubile di Carlo Goldoni

1816

Bianca e Fernando, o La tomba di Carlo IV duca d'Agrigento di Carlo Roti

Caterina Neuport di Luigi Marchionni

Francesca da Rimini di Silvio Pellico

Mirra di Vittorio Alfieri

1818

I due carlini di autore non precisato

La figlia maledetta di autore non precisato

La lusinghiera di Alberto Nota

1820

Bianca e Fernando, o La tomba di Carlo IV duca d'Agrigento di Carlo Roti

Gli amori di Zelinda e Lindoro di Carlo Goldoni

Gl'innamorati di Carlo Goldoni

Labboccamento notturno di Carlo Goldoni

La locandiera di Carlo Goldoni

Le donne curiose di Carlo Goldoni

Le gelosie di Zelinda e Lindoro di Carlo Goldoni

Pamela nubile di Carlo Goldoni

Un curioso accidente di Carlo Goldoni

1822

Adele e Fontanges di Alberto Nota

Chiara di Rosembergh di Hubert [pseudonimo di Philippe-Jacques Laroche]

1823

Agamennone di Vittorio Alfieri

Alexina ossia Costanza rara di Alberto Nota

Amore ed equivoco di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue

Amori d'antica data di Philippe Néricault Destouches

Antigone di Vittorio Alfieri

Aristodemo di Vincenzo Monti

Clementina e Dorvigni di Monvel [pseudonimo di Jacques-Marie Boutet]

Cuore d'arte di Francesco Augusto Bon

Didone abbandonata di Pietro Metastasio

Due amici di Lione di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

- Due famiglie in una casa* di Louis-Benoît Picard, Alexis-Jacques-Marie Vafflard e Fulgence-Joseph-Désiré de Bury
- Edoardo in Iscozia* di Alexandre-Vincent Pineux Duval
- Francesca da Rimini* di Silvio Pellico
- Ginevra di Scozia* di Giovanni Pindemonte
- Gli amori di un filosofo* di Filippo Casari
- Gli amori di Zelinda e Lindoro* di Carlo Goldoni
- Gli eredi* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
- Gl'innamorati* di Carlo Goldoni
- Gurlù* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
- I contrapposti* di Speciosa Zanardi Bottioni
- I contrapposti* di Benoît Pelletier de Volmeranges
- I due granatieri* di Joseph Patrat
- I due inglesi* di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
- I litiganti senza lite* di Charles-Guillaume Étienne
- I pazzi per progetto* di Giovan Carlo Cosenza
- Il barbiere maldicente di Gheldria* di Francesco Antonio Avelloni
- Il benefattore e l'orfana* di Alberto Nota
- Il bibliomane* di Alberto Nota
- Il burbero benefico* di Carlo Goldoni
- Il capitano Belronde* di Louis-Benoît Picard
- Il cavaliere d'industria* di Alexandre-Vincent Pineux Duval
- Il cavaliere e la dama* di Carlo Goldoni
- Il celibe e l'ammogliato* di Alexis-Jacques-Marie Vafflard e Fulgence-Joseph-Désiré de Bury
- Il cugino da Lisbona* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
- Il disperato per eccesso di buon core* di Giovanni Giraud
- Il filosofo celibe* di Alberto Nota
- Il giudice di se stesso* di Benoît Pelletier de Volmeranges
- Il landerman di Solm* di Francesco Antonio Avelloni
- Il matrimonio per generosità* di Speciosa Zanardi Bottioni
- Il misantropo* di Molière [pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin]
- Il nuovo ricco* di Alberto Nota
- Il padre e il tutore* di Louis-Armand-Théodore e Louis-Charles-Achille d'Artois de Bournonville
- Il pittor per amore* di Benoît Pelletier de Volmeranges
- Il poeta fanatico* di Carlo Goldoni
- Il portafoglio* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
- Il riconoscente e l'ignoto* di Francesco Antonio Avelloni
- Il saccente* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
- Il tartufo dei costumi* di Luigi Claudio Chéron

- Il tiranno domestico* di Alexandre-Vincent Pineux Duval
Il vanaglorioso di Philippe Néricault Destouches
Il ventaglio di Carlo Goldoni
L'abate de l'Épée di Jean-Nicolas Bouilly
L'ajo nell'imbarazzo di Giovanni Giraud
L'ambiziosa di Alberto Nota
L'ammalato immaginario di Alberto Nota
L'antiveggente di Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers
L'atrabiliale di Alberto Nota
L'autorità paterna di August Wilhelm Iffland
L'avaro di Molière [pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin]
L'avventuriere notturno di Camillo Federici [pseudonimo di Giovan Battista Viassolo]
L'epigramma di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
L'incontro fortunato di François-Antoine-Eugène de Planard
L'intollerante di Gaetano Fiorio
L'ozioso di Francesco Augusto Bon
La bella fattora di Amélie-Julie Candeille
La bizzarra di Carlo Goldoni
La bottega del caffè di Carlo Goldoni
La festa della rosa di Antonio Simeone Sografi
La locandiera di Carlo Goldoni
La lusinghiera di Alberto Nota
La moglie finta moglie di Gaetano Barbieri
La pretesa e i pretendenti di Francesco Antonio Avelloni
La promessa imprudente di François-Antoine-Eugène de Planard
La romanzesca di Francesco Augusto Bon
La sorella rivale del fratello di Dumaniant [pseudonimo di Jean-André Bourlain]
La sposa persiana di Carlo Goldoni
La sposa sagace di Carlo Goldoni
La stravagante di Pietro Andolfati
La suocera e la nuora di Carlo Goldoni
La supposta nipote di François-Antoine-Eugène de Planard
Lauretta Gonsalez di Antonio Simeone Sografi
La vedova scaltra di Carlo Goldoni
La vedova spiritosa di Carlo Goldoni
Le donne di buon umore di Carlo Goldoni
Le gelosie di Lindoro di Carlo Goldoni
Le parentele di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
Le risoluzioni in amore di Alberto Nota
Le smanie per la villeggiatura di Carlo Goldoni
Lo spirito di contraddizione di Carlo Goldoni

- Maometto* di Voltaire [pseudonimo di François-Marie Arouet]
Matilde di Monvel [pseudonimo di Jacques-Marie Boutet]
Matrimonio di Goldoni di Gaetano Fiorio
Merope di Scipione Maffei
Merope di Vittorio Alfieri
Misantropia e sentimento di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue
Moglie pazza per gelosia di Giacomo Bonfio
Molière di Carlo Goldoni
Molière, marito geloso di Pietro Chiari
Non contar gli anni alle donne di Camillo Federici [pseudonimo di Giovan Battista Viassolo]
Ogni male non vien per nuocere di autore non precisato
Olivo e Pasquale di Antonio Simeone Sografi
Ospizio degli orfani di August Wilhelm Iffland
Ottavia di Vittorio Alfieri
Pace figlia d'amore di Filippo Casari
Pamela maritata di Benoît Pelletier de Volmeranges e Michel de Cubières-Palmézeaux
Pamela nubile di Carlo Goldoni
Primi passi al mal costume di Alberto Nota
Rosmunda di Vittorio Alfieri
Saul di Vittorio Alfieri
Sofia e Langer di [?] Belloni
Temistocle di Pietro Metastasio
Teresa e Claudio ovvero L'amor irritato dalle difficoltà di Giovanni Greppi
Teresa vedova di Giovanni Greppi
Torquato Tasso di Carlo Goldoni
Un curioso accidente di Carlo Goldoni
Un giorno a Parigi di Charles-Guillaume Étienne
Uno spende e gli altri godono di [?] Fabris
Valeria cieca di Augustin-Eugène Scribe e Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
Verter di Antonio Simeone Sografi
Zaira di Voltaire [pseudonimo di François-Marie Arouet]

1824

- Medea* di Cesare della Valle
Mirra di Vittorio Alfieri
Sofonisba di Vittorio Alfieri

1825

- Eudisia* di Angelo Brofferio

1826

Francesca da Rimini di Silvio Pellico

Ines di Castro di Davide Bertolotti

La fiera di Alberto Nota

1827

La novella sposa di Alberto Nota

1828

L'oppressore e l'oppresso di Alberto Nota

1830

Ludovico Ariosto di Alberto Nota

1831

Alceste di Vittorio Alfieri

1832

Ester d'Engaddi di Silvio Pellico

Gismonda da Mendrisio di Silvio Pellico

Petrarca e Laura di Alberto Nota

1833

La donna irrequieta di Alberto Nota

1834

Gismonda da Mendrisio di Silvio Pellico

Il progettista di Alberto Nota

La donna irrequieta di Alberto Nota

La famiglia di Riquebourg di Augustin-Eugène Scribe

Lo sposo di provincia di Alberto Nota

1835

Il duello fra due donne di Giovan Carlo Cosenza

Lo sposo di provincia di Alberto Nota

Parisina di Antonio Somma

1836

Il prigioniero e l'incognita di Alberto Nota

Le conseguenze di una festa da ballo di Jean-François-Alfred Bayard

Pia de' Tolomei di Carlo Marengo

1837

Giovanna I di Carlo Marengo

Giovanna I regina di Napoli di Giacinto Battaglia

Il prigioniero e l'incognita di Alberto Nota

Torquato Tasso di Alberto Nota

Vittorina ossia Le conseguenze di una scommessa di Giacinto Battaglia

1838

Giovanna I regina di Napoli di Giacinto Battaglia

Natalina ovvero Il liceo d'Heisberg di Alberto Nota

1839

Filippo Maria Visconti di Giacinto Battaglia

Gismonda da Mendrisio di Silvio Pellico

1840

La fiera di Alberto Nota

1854

La gioventù di Cimarosa di Raffaele Colucci