

## IL TEATRO MELODRAMMATICO MALTESE

di J. EYNAUD

DOBBIAMO ritenere che questo genere di teatro era gloria tutta italiana, propenso a restaurare l'antica tragedia nella sua integrità di spettacolo insieme poetico e musicale. Vienna, durante il regno di Carlo V, offriva ospitalità e lavoro ai compositori, agli scenografi, ai ballerini, ai cantanti più famosi, e tutti quanti lavoravano nel teatro melodrammatico erano generalmente italiani o almeno venivano educati in Italia. La scuola di Napoli, infatti, durante il secolo XVIII divenne famosa superando la fama di Roma e di Venezia.

Musicisti e cantori italiani furono chiamati da tutte le corti europee, così i ballerini e gli scenografi. Nel Settecento vi furono intere dinastie di scenografi italiani. A questi stessi artisti i sovrani ricorrevano per l'organizzazione delle più importanti cerimonie, incoronazioni, matrimoni, funerali. Il teatro melodrammatico era un genere di spettacolo in cui confluivano vari elementi e che aveva scopi diversi. Un'opera era il risultato di diverse persone: poeta, compositore, scenografo, macchinista, cantanti, ballerini, coreografi. Uno spettacolo tale aveva una duplice funzione, di divertire il pubblico e di celebrare i fasti delle famiglie reali o aristocratiche. Decoro, esigenze di spettacolo, esigenze degli attori, tutto doveva essere considerato accortamente, temperato con saggezza e anche con modestia.

La moda del teatro in musica in Italia si era ben diffuso nel Seicento e di più nel Settecento. Perciò si costruivano nuovi teatri, e quelli già esistenti abbandonarono il repertorio comico tradizionale per mettere in scena melodrammi. A Venezia questi avevano successo più della stessa commedia dell'arte, almeno fino alla riforma goldoniana. La vita sociale si svolgeva in buona parte a teatro, che era l'unico luogo dove si poteva incontrare. Ai nobili erano riservati i palchi, ma con l'avanzar del secolo anche le famiglie borghesi poterono affittare dei palchi. Questo era un segno di benessere economico e di solida posizione sociale.

Da questo quadro del teatro melodrammatico italiano passiamo ad esaminare quello maltese dando prima alcuni cenni di cronaca

teatrale. Fino all'anno 1731, l'isola di Malta non aveva il suo Teatro Pubblico, ma sappiamo che i Cavalieri della Lingua d'Italia davano ai loro colleghi ed amici, sin dal 1651 delle recite e rappresentazioni nella sala della loro 'Albergia'.

Dovendo, nel 1639, essere recitata una commedia, si proibì l'accesso alle donne nella Albergia, in conseguenza dei tumulti che erano successi nel carnevale; in seguito si diede ordine di levare il palco, che fu rimesso dopo quattro anni, dietro proposta del Cavaliere Conzaga, secondato dai suoi colleghi. In quest'occasione la Lingua d'Italia decretò la somma di 25 scudi, in aggiunta a quello che si spendeva dai singoli membri, per la recita di una commedia. Nel 1650 troviamo l'approvazione di 30 scudi per la rappresentazione di un'opera tragica, per la quale si richiedeva una grossa spesa, come si trova registrato nel verbale del 5 febbraio dello stesso anno. Nonostante che in quest'occasione si decidesse di non ammettere altre simili domande, il 23 gennaio 1660 venne confermata la spesa di 50 scudi, i quali aggiunti a quelli erogati dai Cavalieri, rappresentavano il compenso chiesto dai comici per rappresentare un'opera nell'Albergia, nei giorni di carnevale. Il 2 febbraio 1697 alcuni gentiluomini maltesi vi rappresentavano una commedia o forse un'azione allegorica musicata, scritta in nome della Pace. I due ultimi spettacoli che riscontrammo tra le Deliberazioni della Lingua d'Italia rimontano l'uno al 1717, quando Domenico Olivier e i suoi compagni fecero delle recite, e l'altro al 1746 quando si diede licenza al sacerdote Tommaso Perez di rappresentare in quella sala un'opera scritta da lui.

In quest'anno il Teatro Manoel era già eretto da quattordici anni ed era ufficialmente chiamato 'Teatro Pubblico'. Alcuni scrittori ritengono che la sua istituzione sia dovuta al fatto che il Gran Maestro Manoel De Vilhena volle che Malta avesse un teatro degno del nome per l'onesta ricreazione del popolo. Può darsi però che egli fosse indotto da questo motivo, sapendo che il teatro è stato sempre considerato come l'indizio della cultura di una nazione, ma da diversi chirografi esaminati ci risulta che il Teatro Manoel formava parte della fondazione del Forte Manoel, la quale consisteva di diversi stabili, clausure, molini, nonchè del Teatro Pubblico. Nel 1731, nella strada anticamente detta 'Del Carmine' esisteva un gruppo di tre case attigue, facenti angolo con le due strade del Carmine e Zecca verso occidente, denominate il Priorato di Navarra. Il 16 marzo dell'anno suddetto, il commendatore Gius. Carlo de Bajona ed il Cavaliere Sebastiano de Sarasa, quali rappresentanti

della Lingua d'Aragona, alienarono al Procuratore della fondazione del Forte Manoel le tre case su menzionate per il prezzo di 2186 scudi per erigervi un teatro. Secondo la relazione fatta dagli ingegneri civili Francesco Zerafa ed Antonio Azzopardi, questi stabili occupavano un'area di 94 canne e mezzo.

I Cavalieri De Bajona e Sarasa si obbligarono a impiegare la detta somma con altri 2000 scudi avuti in prestito dal Tesoro per fabbricare un simile Priorato sopra un pezzo di terreno confinante con gli stabili venduti alla fondazione Manoel. Le case erette su quel sito vennero chiamate il Nuovo Priorato di Navarra e sono quelle che vediamo di fronte alla porta laterale del Santuario della Madonna del Carmelo. Consideriamo opportuno di dare maggiori dettagli sulla costruzione di questo teatro, sulla struttura interna e sull'amministrazione del teatro durante i tempi dei Cavalieri Gerolimitani. Il lavoro del teatro fu cominciato il 16 marzo 1731, nello stesso giorno della stipulazione del contratto di vendita, e condotto a compimento nel breve tempo di dieci mesi. Considerando il breve periodo di tempo impiegato nella costruzione, abbiamo ragione di ritenere che il teatro venne formato da due delle case dell'antico Priorato, demolendo il muro divisorio tra le due case, nonchè tutte le stanze, e costruendo una nuova facciata, con pilastri di stile corinzio che si estendono più sotto la comice di finimento e con una mezza colonna ad ogni lato del Portone, sostenenti un balcone aperto. Non siamo però in grado di precisare la data in cui si fece tale cambiamento a balaustre al livello del primo piano.

Figurava sul portone lo stemma del fondatore che fu rimosso per ordine del governo francese. La struttura interna del Teatro, come pure tutti i palchi, pilastri ed altri lavori erano di legno, ed il pavimento della platea era anche rivestito dello stesso materiale. Ad ogni lato del piano terreno nelle vicinanze del vestibolo vi era un gabinetto, indicato nella pianta del Zerafa per luogo comune, ed un altro come deposito degli attrezzi necessari all'illuminazione del locale denominato 'Gabinetto dei lumieri'. A destra del palco esisteva una scala a chiocciola che menava alla terrazza. Questo piano conteneva palchetti da ogni lato, numerati dall'uno al numero otto, conosciuti come 'la loggia dei paggi' essendo stati riservati per i paggi del Gran Maestro, cioè i cadetti di allora o aspiranti al cavalierato. Il prim'ordine o la loggia magistrale comprendeva dieci palchi, cinque da ogni lato, indicati con le lettere dall'A alla K, e lo spazio intermedio tra i palchi indicati rispettivamente con le lettere E e F, era occupato dal palco del Gran Maestro, chiamato

'Loggia della Corte' che consisteva di tre palchi grandi comunicanti tra loro e riservati al Capo dell'Ordine ed al suo seguito. Tali erano le disposizioni interne del teatro ai tempi dell'Ordine, oggi alquanto alterate. Il maggior pregio del Teatro Manoel sta però nella sua acustica perfetta, pregio notevolissimo se si tengono in considerazione il tempo in cui fu costruito.

Ulderico Rolandi nel suo articolo *Musica e Musicisti in Malta*, riprodotto nel *Malta* del 1929 dice:

'Il Teatro Manoel è costruito su disegno somigliante al Teatro di Palermo e con pietre simili a quelle di San Carlo a Napoli.' L'area del pianterreno era divisa in platea a anfiteatro. I primi cinque banchi vicini al palcoscenico formavano la platea e anfiteatro. Questi banchi erano di noce e si stendevano per la larghezza del teatro. Generalmente la platea era riservata per i membri dell'Ordine.

I mezzi dell'illuminazione di allora erano a base di olio e di candele. Un grande fanale ad olio, simile a quei lampioni che si appendevano nelle strade fino alla metà del diciottesimo secolo, era fissato sul palco del Gran Maestro. Quando si davano dei balli o dei veglioni l'Impresario doveva porre nella platea quattro lampadari con otto lumi, cioè fiamme, per ciascuno ed una 'ninfa' nel mezzo della platea. Però quando si prolungava in simili circostanze il palcoscenico verso la platea, allora era suo obbligo di mettere una 'ninfa' con dodici lumi nel fondo del teatro e due lampadari a otto sul palcoscenico. In quanto all'illuminazione dei palchi, era lasciato alla discrezione del Protettore del teatro mettervi dei bracci di metallo, che appartenevano alla fondazione e si conservavano nel 'gabinetto dei lumieri'. Per quanto riguarda questi balli e veglioni si inseriva invariabilmente nel contratto la solita clausola 'purchè le suddette funzioni si facciano con tutta decenza e non altrimenti.'

L'amministrazione del teatro spettava ad una giunta detta Congregazione del Forte Manoel, la quale era rappresentata nei contratti da uno dei suoi membri chiamato l'economista, il quale concedeva a titolo di affitto ad un imprenditore o impresario il teatro 'accomodato', come dice il testo, 'di tutto e colle scene, viste ed apparenze che in esso si trovano in buon stato e capace a potervi rappresentare opere e commedie.' L'impresario aveva inoltre l'obbligo di impiegare un custode per tenere il teatro in buono stato e di pagare il fitto di tre camerini ammobiliati e provvisti di tutto il necessario per abitazione degli artisti, cioè uno per i maschi, un

altro per le donne e il terzo per i comici. Il palchetto numero 10 era riservato per la Giunta della suddetta fondazione. Infine la durata della concessione comprendeva il periodo dal mese di settembre fino all'ultimo giorno di carnevale, per la pignone di duecento scudi (moneta di Malta), pagabili in due rate.

Dal *Diario* di Fra Gaetano Reboul, *Compendio del giornale de' successi dell'isole Malta e Gozo — dall'anno 1729 sino all'anno 1750*, sappiamo che l'inaugurazione del teatro ebbe luogo il 19 gennaio 1732, con la rappresentazione della celebre opera del Maffei, la *Merope*, promossa con molta maestria dai Cavalieri italiani. Il 21 dello stesso mese fu messa in scena dai Cavalieri francesi l'opera col titolo di *Giocatore Disperato*. Anche se il Reboul non ne cita l'autore si tratta della commedia di Girolamo Gigli, rappresentata per la prima volta a Firenze nel 1707. Può destare qualche meraviglia che un testo simile impostato sulla satira anti-ecclesiastica (sottotitolo *Il bacchettiere falso*) sia stato scelto per il teatro dei cavalieri. Probabilmente esisteva una certa libertà ricreativa nei limiti della farsa, e del resto la commedia non sferza più il clero, ma gli ipocriti che si fingono pii, e può addirittura comportare un'intenzione moraleggiante. Un elenco degli spettacoli succedutisi in questo teatro dal 1735 al 1766 si trova inserito nella citata monografia del Rolandi.

Non tralasciavano i Gran Maestri di servirsi di questo teatro per trattenimenti, spettacoli e festini dati da loro in occasione di qualche festa di Stato, come il balletto in maschera qui dato per la nascita del Duca di Borgogna.

Il Gran Maestro Pinto in occasione del ventottesimo compleanno diede un festino il 18 gennaio 1769 nel quale venne cantata una composizione di Lentisco Adrasteo chiamata: *Il trionfo di Minerva*, piena di lodi e adulazioni per il Capo dell'Ordine. Emmanuele Pinto si recò al teatro vestito di gala, con un cappello guarnito di gallone, i cui fiocchi erano ornati di diamanti. Reboul dice 'che fu tutto un bellissimo trattenimento fino alle undici di notte'.

L'ultimo festino dato in questo teatro dai Gran Maestri ebbe luogo in seguito all'esaltazione di Hompesch al Mågistero. Il balcone era parato di damasco e la prospettiva principale illuminata da fiaccole disposte sulle sporgenze delle principali linee architettoniche. Hompesch entrò nel teatro fra gli applausi della gente che gremiva la strada del Carmine. Presentandosi nel balcone ringraziò il popolo e gettò quattrini a manciate.

Le lotte per l'impresa teatrale esistevano anche in quei tempi.

Troviamo, infatti, durante la metà del secolo diciottesimo gare continue tra Francesco Mancino, Pasquale Almirante, Giuseppe La Leta, Michelangelo Nani, figlio di Gerolamano, nelle quali quest'ultimo vinceva spesso i concorrenti, ma incominciò a perder terreno verso il 1790 quando spuntò un tedesco domiciliato nella Valletta di nome Domenico Caisellar.

In seguito, incominciò il periodo di Nicolò Isouard, nato alla Valletta nel 1775, richiamato in patria dal Gran Maestro Rohan che gli affidò la direzione della Cappella dell'Ordine. Egli ebbe diverse volte l'impresa e fece rappresentare le sue opere, *Avviso ai maritati*, e l'*Artaserse*, la prima già data nel teatro di Livorno, e la seconda al Pergola di Firenze. Compose inoltre per il nostro teatro: *I due avari*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Barone d'Albachiara*, *Rinaldo d'Asti* e *Ginevra in Scozia*.

Napoleone abolendo il titolo d'impresario, lo nominò Commisario del teatro con stipendio. L'attività del Teatro Manoel ai tempi del 'blocco' era soprattutto limitata allo svago dei diversi ufficiali della guarnigione francese addetti alle opere di difesa della Valletta e delle tre città. Tuttavia il pubblico era anche ammesso alle rappresentazioni le quali si davano di tanto in tanto. Evacuata la piazza di Malta dai francesi, il generale Vaubois condusse con sè l'Isouard a Parigi, dove l'Isouard si spense nel 1818 dopo aver raccolto diversi allori nel campo teatrale e musicale.

All'epoca della dominazione francese il contratto della gestione teatrale spettava ad una Giunta chiamata Commissione dei Beni Nazionali che aveva sede in una delle sale dell'Albergia di Castiglia. Subentrato il governo inglese, si cambiò il titolo di questa Giunta in Amministrazione dei Beni Pubblici. Fu allora che il nome di Teatro Pubblico venne cambiato in Teatro Reale. Ai tempi di Ball, il teatro era già aperto al pubblico, ritornando all'antico sistema della concessione per un anno ad un affittuario (impresario), cosa che diede luogo alle antiche brighe tra impresari.

Séguiro durante il secolo diciannovesimo due grandi restauri, il primo nel 1812 e l'altro nel 1844. Il teatro allora poteva contenere in tutto 850 persone. Nei primi tempi del dominio britannico, veniva nominata dal governo una persona altolocata come Protettore del Teatro. Uno di questi che occupò tale carica per lungo tempo, fu il Presidente della Corte della Castellania, il Dott. G. Borg Olivier, G.C. dell'Ordine di San Michele e San Giorgio. Dimessosi l'8 novembre 1820 da tale carica, venne sostituito dal Segretario Hector Grech e dal Dott. Claudio Bonnici in qualità di protettori.

A quanto pare, le esigenze d'allora richiedevano troppa severità durante lo spettacolo, poichè nella Notificazione di Governo del 20 febbraio 1830, si proibiva agli artisti di ripetere qualunque pezzo di musica durante le rappresentazioni e si dava ordine alla Polizia Esecutiva di soffocare qualsiasi attentato alla trasgressione di tale regolamento. Durante quell'anno fu per diverse volte rappresentata l'opera *Il Contestabile di Chester* di Pacini, che è forse la prima testimonianza della fortuna di Walter Scott a Malta. Diversi cantanti passarono sulle scene del Teatro di Malta, fra i quali Adelaide Borghi e Francesco Caricchia. In questo periodo furono rappresentate, *l'Elisir d'Amore*, *Gemma di Vergy* e *Lucia di Lamermoor*.

A questo punto può arrestarsi la nostra cronaca teatrale perchè altrimenti usciremo dai limiti cronologici imposti al presente lavoro. Valga per gli anni successivi una breve traccia sintetica. Essendo stato il Manoel il solo teatro esistente a Malta fino all'anno 1866, si davano qui rappresentazioni di prosa, accademie di musica, spettacoli di varietà, e concerti a scopo di beneficenza. Nel mese di luglio del 1860 Sir Adrian Dingli, allora Avvocato della Corona, ricevette istruzioni dal Governatore di portare dinanzi al Consiglio una mozione per la costruzione di un nuovo e più grande teatro. L'inaugurazione del nuovo teatro ebbe luogo nel 1866 ed assunse immediatamente il nome di Teatro Reale. Solo allora il vecchio teatro riprese il vecchio nome del suo fondatore rimasto fino ad oggi. Diventato di seconda importanza venne destinato ad operette, recite di prosa, spettacoli di varietà. Anzi perdette importanza poco tempo dopo, quale teatro pubblico, poichè lo troviamo adibito a dormitorio pubblico per i mendicanti, i quali pagavano un soldo per ogni posto che occupavano nei palchi. Non sappiamo per quale ragione sia stato negletto in quel modo. Forse erano tempi di miseria. Il destino però gli serbò un altro periodo di primaria importanza nel 1873, quando il nuovo teatro prese fuoco. Sgombrato in fretta dai nuovi inquilini, ripulito e restaurato alla meglio, tornò il Manoel ad accogliere la stagione lirica fino al 1877. Quindi fu dato in enfiteusi perpetua al Dott. Salv. Mifsud, avvocato, ed al perito Anacleto Conti per 235 sterline all'anno come risulta dagli atti del Dott. Luigi Vella del 28 aprile 1881. Nel 1889 divenne proprietà del farmacista Carmelo Arpa, il quale vi pose il busto di Manoel. Poi passò a suo fratello e infine alla famiglia Gollcher. Tra il 1906 e 1907 ebbe luogo un nuovo restauro del Manoel sotto la direzione dell'architetto Gustavo Soler. Non

risparmiò alcune fatiche il detto architetto per conservare nella sua originalità tanto la disposizione del teatro quanto la sua sobria decorazione. Si riaprì al pubblico con una serie di operette date dalla celebre compagnia Suarez. Seguirono diverse altre stagioni liriche e così il Manoel tornò ad accogliere sul suo palcoscenico vari artisti rinomati.

Il primo melodramma maltese non venne composto che due secoli dopo la *Dafne* del Rinuccini ed era anche intitolato *Dafne*. L'autore si chiama Enrico Magi e la sua opera si conserva nel ms. 775<sup>1</sup> della Biblioteca Pubblica e pubblicata da Vincenzo Laurenza in *Memorie e documenti della Regia deputazione di Storia di Malta*, Roma, 1936. Il Laurenza<sup>2</sup> ha trovato dei documenti nell'archivio parrocchiale di San Domenico che attestano che il nostro Magi nacque alla Valletta il 4 dicembre 1630 da Paolo Andrea e Veronica Manussi, sposati il 3 gennaio 1628. Paolo Andrea nell'atto matrimoniale è detto generalmente 'Gallum', il che confrontato con quanto il Magi abbia scritto nella dedica a Salvatore Imbroil,<sup>3</sup> ci lascia supporre che egli fosse provenzale, probabilmente di Aix, e ci spiega come in quella città mandasse a studiare il figlio. Ecco quel che scrive il Magi nella sua dedica all'Imbroil: 'è di virtù l'amore et obbligo paterno lo tiene dal paese natio paese lontano' e 'confinato da' suoi primi anni in Francia, è giovane forse troppo ancor per poter sottrarsi alle calunnie de' critici'. Nello stesso atto il padre viene chiamato 'Paulum Andream Maijo' che forse spiega l'origine del cognome Demajo.

La *Dafne* del Magi è una 'favola boschereccia' che, quantunque

<sup>1</sup> Vedi: R.M.L. Ms. 775 — Ms. del secolo XVII — Cartaceo di ff. 94 n. numerati, ff. 10 bianchi a r e t, 3 a r, 7 a t. Legatura in pelle con taglio e orli dorati 145×101. Firmato da Aix in Provenza porta la data del 30 gennaio 1649. L'opera, che fa parte della collezione Parnis, è dedicata a Salv. Imbroil.

<sup>2</sup> Vedi: *Archivium Melitense*, Volume IV, Numero 2.

<sup>3</sup> Salvatore Imbroil nacque a Malta nel 1590 da Fran. Imbroil e Chiara Falzon. Laureatosi in teologia e in diritto civile e canonico fu primo Vice-Cancelliere dell'Ordine Gerosolimitano, quindi Uditore ed Elemosiniere del Gran Maestro. Nel 1624 fu nominato Priore della Chiesa Conventuale di San Giovanni. Nel 1631 Proinquisitore e Vicario Generale Apostolico. Morì nel 1650. Scrisse: 'Specula melitensis encyclica', 'Annuali dell'Ordine di S. Giovanni dalla fondazione al magistero di La Cassier', (R.M.L. ms. ccxx), 'Istoria della Sacra Religione Gerosolimitana, dalla esaltazione del Gran Maestro Del Monte alla morte di La Cassier' (R.M.L. ms. cclxxv), 'Storia dell'Ordine dalla fondazione al 1400' (R.M.L. ms. cclxxv).



non sia mai stata presentata al teatro, ci sembra tuttavia non indegna di occupare un suo posto tra le pastorali, che furono scritte in gran numero durante il Seicento. La nota favola ovidiana, contrariamente a quanto asserisce il Laurenza, ha avuto la fortuna delle più celebri favole mitologiche nel fornire argomento alla poesia pastorale italiana. Fra i precedenti della nostra *Dafne*, ricordiamo la *Rappresentazione di Febo e Pitone* recitata a Mantova nel 1486, e la *Dafne* di Ottavio Rinuccini, composta nel 1594, musicata dal Corsi e dal Peri e rappresentata in casa del Corsi tre anni dopo.<sup>4</sup>

Il noto melodramma del Rinuccini è ancora intimamente legato alla favola pastorale, ma in meno di 500 versi ha una trama semplicissima che è azzardato paragonarla con la *Dafne* del Magi. Questa appartiene alla numerosa progenie secentesca dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*, da cui deriva la tecnica, la divisione in cinque atti, la metrica, i cori e altri elementi strutturali e formali. La *Dafne* del Magi più complessa dell'*Aminta* molto più semplice del *Pastor Fido*, rimane per tutto a una notevole distanza dai suoi modelli. Gl'interlocutori della *Dafne* sono numerosi e vari: Dei celesti (Cupido e Apollo), Dei Marini (Nereo e Tritone), un Dio fluviale (Peneo), ninfe (Dafne e Amarilli), pastori (Alcida, Damone e Aminta), pescatori (Hyla, Neri, Damata e Tirsi). Così la favola 'boschereccia' è piena anche di elementi marittimi. Ogni atto finisce con un coro diverso, di cacciatori, di vergini, di giovani, di ninfe, di pastori. Ma dopo i cori, al posto degli 'intermedi' usati dal Tasso, aboliti dal Guarini, troviamo 'sarabande' o 'canzoni' con musica presa in prestito da 'arie francesi'. Così la favola pastorale in cui, dopo il Guarini, si erano già fusi diverse elementi, accoglieva la danza spagnola, la musica francese, il canto, lo spettacolo suggestivo durante gli intervalli, per carezzare gli orecchi, per saziare gli occhi, per soddisfare, in una parola, i sensi degli spettatori, il cui sentimento estetico era senza dubbio decaduto durante le stucchevoli ripetizioni di vecchi temi rinascimentali per tutta l'età barocca. La lingua del Magi, tolti alcuni francesismi e provincialismi, è generalmente pura. La tecnica del verso non è però tanto corretta. Dispiace come nota il Laurenza, l'uso frequente della sineresi che costringe in due sillabe 'Diana', 'beato', in tre sillabe 'marziale', 'curiosa', 'violenza', in quattro sillabe 'attribuirti', 'affettuosi', difetto questo che si incontra in

<sup>4</sup> Vedi: Carrara E.: *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi.

parecchi verseggiatori maltesi.

Il Magi è comunque l'esempio più notevole di quel marinismo meridionale che possiamo osservare in questa estrema propagine dell'Europa, intimamente legata alla corona di Napoli (una spia napoletana potrebbe essere quella voce di 'cascio' per 'cacio'): se mai un problema critico interessante è la derivazione del marinismo per via diretta (Italia meridionale) o per via indiretta (preziosismo francese) data l'educazione gallica del nostro autore.

Della stessa epoca del Magi abbiamo trovato due tragicommedie, *L'Ippocrizia Castigata* o *L'Inganno pena all'Ingannatore* e *Le Disgrazie Avventurose* o *Ismeria Convertita* di Giacomo Farrugia. Quel che sappiamo sulla vita del Farrugia è dovuto a suo nipote Vittorio Grixti, cancelliere del Santo Uffizio, il quale ha scritto in forma di lettera la biografia dello zio.<sup>5</sup> Il Farrugia nacque alla Senglea l'anno 1641. I suoi genitori erano probabilmente ambedue maltesi. Si avviò alla carriera ecclesiastica e, finiti gli studi di filosofia e di teologia, si recò a Napoli. Per cinque anni studiò lettere, storia e soprattutto giurisprudenza, nella quale, come pure nella teologia, ottenne la laurea dottorale. Ritornato in patria esercitò la professione d'avvocato. Conosceva molto bene il francese, lo spagnolo, il tedesco, oltre all'italiano ed il latino. Conosceva inoltre molti dialetti italiani, specialmente il napoletano, il calabrese e il bergamasco. Morì all'età di 75 anni il 1 settembre 1716. Il suo corpo fu sepolto nella Cattedrale di San Giovanni, nella 'cantina' Bartolot. Queste due opere di tema storico-politico, sono testimonianza di un teatro popolare, esistente allora a Malta. Il nostro Farrugia partecipa ai pregi e ai difetti del suo tempo, e a noi non dispiace di averlo ricordato, anche perchè ebbe dell'arte un nobile ed alto concetto. In questi limiti apologetici il teatro del Farrugia veniva incontro alle esigenze dell'Ordine di offrire spettacoli di assoluta dignità morale e religiosa; ma per attenuare il vuoto convenzionale degli eroici personaggi e delle loro parole, egli inserisce il dialetto dei servi. Si crea così un contrasto tragico-comico, che è in fondo il contrasto di ideale e reale intraveduto da Shakespeare e sviluppato compiutamente nell'era romantica.

Della stessa epoca del Magi e del Farrugia troviamo Carlo Magri, fratello di Domenico Magri, teologo della Cattedrale di Viterbo, il

<sup>5</sup> Vedi: R.M.L. Ms. 10 — Cartaceo del secolo XVIII fa parte dei *Libri Stomatium* di Ignazio Saverio Mifsud. Contiene pp. 799, pp. 13 bianche; legatura moderna, 202 × 140.

quale scrisse il noto 'Viaggio al Monte Libano'. Non sappiamo la data della sua nascita, ma siamo certi che egli era più giovane di Domenico, nato nel 1604. Ebbe la sua prima educazione presso i Gesuiti di Malta e compì gli studi a Roma, dove fu fatto protonotario apostolico e prefetto della Biblioteca Alessandrina. Dovette però abbandonare la sua carriera, sembra per causa della vista, e ritornò a Malta, dove venne nominato arciprete della cattedrale di Gozo. Morì nel 1693. Il Magri scrisse due commedie, l'una intitolata *Chi la dura la vince ossia la Teodolinda*, pubblicata a Ronciglione nel 1674 e dedicata alla duchessa D.A. Maria Albertini Strozzi, l'altra *La reggia è un sogno* giace in un manoscritto nella nostra Biblioteca ed è dedicata al Gran Maestro Cottoner. In tutte e due le commedie l'autore è designato col nome anagrammatico di Marco Largi. Queste due commedie hanno una notevole importanza per lo studio della letteratura italiana a Malta, perchè mostrano una certa maturità di pensiero e di espressione che raramente si trova in altri scrittori maltesi del Seicento. Si sa bene quale era la sorte della commedia erudita in quel secolo. Il pubblico preferiva l'altra, la commedia dell'arte o a soggetto, che gli offriva scene ridicole e lazzi volgari. La commedia letteraria, per rendersi piacevole si rifecce lasciva, si servì, per destare interesse, di innumerevoli ritrovamenti e riscoscimenti, infine diventò quel che più tardi i francesi chiamarono 'pochade'.

A Malta il Settecento è rinomato per l'Arcadia e per l'erudizione storico-letteraria. La Colonia Etnea accolse tra i suoi pastori parecchi maltesi, di cui ricordiamo specialmente il conte Giov. Ant. Ciantar (1696-1778) col nome di Tagindo Jonide, e Luigi Rigord (1739-1823) della Compagnia di Gesù, con quello di Ruidarpe Etolio. Il Ciantar verseggiatore facile ci ha lasciato numerose rime religiose ed encomiastiche, edite ed inedite. Più notevole delle rime sono, però, le sue 'cantate' o 'serenate' drammatiche, d'imitazione metastasiana, tra cui *La virtù della fortuna*, in lode al Gran Maestro Depuig, *Gli Applausi della fama* per l'ascensione al pontificato di Clemente XIII, e le serenate drammatiche del maggio, circa dodici, tra le quali *Proteo Vaticinante*, *Didone in Malta*, *Giasone in Colchide*, *La partenza di Ulisse dall'isola di Calipso*, *Dejanira*.

Queste serenate ci richiamano alla mente la bella festa del Calendimaggio, che era di grande importanza nel secolo XVIII per le nostre isole. Infatti nei tempi dei Cavalieri oltre agli spettacoli in Teatro si tenevano nelle piazze pubbliche 'Serenate' o 'Cantate'

per festeggiare qualche avvenimento speciale. Di derivazione schiettamente italiana, la festa del Calendimaggio venne importata in Malta nelle prime decadi del secolo. Era costituita da una solenne esecuzione musicale — per di più una cantata espressamente composta — che si faceva nel pomeriggio del 30 aprile, sotto gli auspici e per l'impulso del capitano della città.

I poeti, o meglio i verseggiatori, sono in maggioranza italiani, tutti ignoti: Jacopo Albergotti, Claudio Mazzarelli, Francesco Uzzi, U. Ginnavio e M. Capranica. Alcuni sono maltesi, tra i quali un Servilio, un Giannicolò Muscat e il Ciantar. I musicisti che rivestirono quelle cantate furono anche quasi tutti italiani, solo eccezione i maltesi M.A. Vella e Fra Filippo Pizzuti. I versi di queste cantate, usati nel dialogo sono endecasillabi e settenari, liberamente intrecciati o rimati; i recitativi più lunghi e importanti finiscono con un'arietta di quartine, settenarie, ottonarie e decasillabe. Il Metastasio, dittatore del melodramma italiano si presentava facile modello. Le serenate del maggio maltese, dunque si adattarono a schemi metastasiani, ed ebbero per interlocutori o esseri mitologici, dei ed eroi, o idee astratte o cose personificate. In breve tutto il bagaglio classico, tutta la retorica del '700. Ci aggiriamo nel vario mondo delle prosopopee e delle favole, con il solito pretesto, che i nomi mitologici sono usati come simboli, senza alcuna intenzione di offendere la fede cristiana.

Osserviamo che a Malta la bella festa, per quanto si svolgesse in piazza, aveva caratteri troppo aulici per non apparire importata. Se è esatto quel che afferma il Ferris (*Memorie dell'Inclito Ordine Gerosolimitano nelle isole di Malta*, Malta, Busuttill, 1881.) l'albero della cuccagna fu importato qui dallo Zondadari (1720-1722). Nel primo quarto del '700 entrò qui l'uso di tributare omaggi ai signori del luogo, e quindi i mazzetti di fiori e i rami al balcone del Gran Maestro e alle porte dei Gran Croci. Siccome in quei tempi non s'immaginava una festa ufficiale senza una cantata, eccoti anche il componimento drammatico alla vigilia. Ma quel che pare innegabile è l'influenza italiana di tutti gli elementi del Calendimaggio maltese, il carattere più spiccatamente aulico che qui assunsero, e quindi la loro incapacità a conservarsi in vita.

La festa del Calendimaggio molto importante a Malta nel secolo XVIII, ci fornisce un documento molto prezioso per affermare che la vita teatrale sull'isola era molto intensa. Le cantate di maggio, fatte per esaltare i Gran Maestri, sono testimonianze di una vita culturale e teatrale legata con le correnti di quel tempo. Anche se

non sono sempre di un alto livello letterario, le cantate o serenate sono quasi sempre modellate sui grandi autori del melodramma italiano, come per esempio Metastasio e Apostolo Zeno.

#### IL TEATRO SETTECENTESCO MALTESE SOTTO L'INFLUSSO DI QUELLO NAPOLETANO

Si può dire che il teatro settecentesco maltese, molto legato a quello di Napoli, oscilla tra l'opera buffa e l'opera seria. Il Metastasio e gli operisti metastasiani, come in tutti i paesi europei, erano molto conosciuti. Questo si vede dal gran numero di opere del Metastasio, del Hasse, del Leo, dell'Jomelli, del Pergolesi, del Piccinni, del Fischetti date sulle nostre scene.

Anche l'opera buffa era molto popolare a Malta. Chi voglia rivivere per qualche ora in quel mondo teatrale deve leggere l'opera buffa *La Canterina*, che fu data al Teatro Manoel nell'autunno del 1736.<sup>6</sup> *La Canterina* tipica opera napoletana, scritta da Tomaso Marianni Romano, musicata dal Fischetti e stampata a Napoli nella stamperia di Angelo Vocola, rappresenta perfettamente il suo genere teatrale. Ne *La Canterina* sono ritratti al vivo e la canterina e la madre che ne guarda gl'interessi, e la servetta che ne agevola gli intrighi, e gli spasimanti, e l'amministratore del teatro, e il poeta, e il maestro di cappella. Ecco la servetta, che gioisce dei vantaggi della sua speciale condizione:

E tu non saie  
 che bò di' a sta cetate  
 servì na canterina! Notte e ghiurno,  
 te vide sempre attuomo  
 segnure e titolate,  
 arfiere e capitaneae reformate.  
 Non r'alleguorde cchiune  
 ca si' nata a no vascio,  
 figlia de portarrobba e seggettaru,  
 de sbirro o potecaro, e ncrossone,  
 te scuorde de la paglia e lo saccone.  
 Non pienze ca si' ghiuta  
 scauza, scarosa, e co no panno cinto,  
 ca si' stata deiuna  
 o magnato carcioffole e cepolle,  
 e pe ssi bancarotte

<sup>6</sup> Vedi: Royal Malta Library, Miscellanea 133.

rosecanno le scorze de mellune.  
 Po nce mettimmo ntuono,  
 e chello ch'è lo buono, tu porzine  
 (mme schiatto da la risa nche nce penso)  
 deviente cantarina per consenso!

Ed eccola in azione, tra gli adoratori della padrone, che si presentano con la parrucca incipriata, l'orologio nel taschino, le dita inanellate e i lacci d'argento al cappello; mentre le mettono denaro in mano, e la carezzano, e procurarono di guadagnarsela, mentre essa vende bugie a tutti:

Uno dice: Sia Mené,  
 che se fa? se pò saglì? –  
 Tu respunne: Segnornò;  
 la signora sta a dormì:  
 ca sta notte, nsanetate,  
 l'è afferrato no dèscenzo,  
 che la tene trommentata. –  
 Ste parole quante fanno?  
 Chella llà te lo pò dī  
 N'auto saglie a tozzolà:  
 – Che bolite? – Addio, bonnì. –  
 – Serva sua – Se pò senti  
 st'arietta? – Non se pò.  
 La signora sta abbrocata,  
 non ha boce pe cantà . . .

Tipiche della commedia dialettale in prosa sono due commedie che ho trovato nel ms. 128, nella Biblioteca Nazionale della Valletta. La prima s'intitolata *Le trame scoperte dalla finta fata*, scritta da Francesco Coscia, attore comico napoletano del teatrino di San Carlino, nel gennaio del 1761. L'altra s'intitola *Il Procuratore* scritta da F. Ant. Corogna. Tutte e due sono dedicate al Gran Maestro Pinto. Non sappiamo di preciso quando il Corogna scrisse la sua commedia, ma dall'Archivio dell'Ordine sappiamo che lui e suo fratello Giacomo erano nel 1746 Cappellani Conventuali della Chiesa di Francia. Dunque i due autori, Coscia e Corogna, sono contemporanei.<sup>7</sup>

Tanto *Le trame scoperte ecc.* quanto *Il Procuratore* sono esemplari della *Commedia dell'Arte*. Questo si vede dai personaggi,

<sup>7</sup> Vedi: Arch. 550, fol. 4 inv. e 234.

come Pulcinella, Colombina, Don Fastidio,<sup>8</sup> Coviello,<sup>9</sup> e dalle situazioni tipiche della Commedia dell'Arte.

Nella prima commedia Don Fastidio è fissato con l'idea di far sposare le due figlie a due nobili principi perchè le stelle così hanno pronosticato. Coviello fa introdurre Valerio, vestito da principe, nella casa di Don Fastidio con il pretesto di sposare una delle figlie e questi ci si casca subito. Colombina, comunque, svela il segreto, introducendosi come fata e presenta a Don Fastidio Pulcinella e Silvio vestiti da re, destinati sposi alle due figlie Rosaura e Angiola. Anche questo colpo fallisce e infine ognuno sposa il suo amato.

La seconda commedia tratta di un certo Arcinfanfero, procuratore che vuol far sposare sua figlia. Come procuratore non è altro che un truffatore e alla fine della commedia dovrà vedersela con i suoi clienti. Panfilla, la figlia di Arcinfanfero, è innamorata di Lucindo e pertanto rifiuta le insistenti preghiere d'amore fattele da due vecchi, Don Fastidio e Don Gusmano. Arcinfanfero è talmente seccato di questi vecchi che li prepara una trappola. Li fa venire di notte, all'insaputa dell'altro, col pretesto di farli sposare sua figlia; ma invece di Panfilla ci sarà una mora e tutti e due cascano nel ridicolo di tutto il paese. In fine Panfilla sposa Lucindo e Colombina, la servetta, sposa Pasquinello.

Le commedie del Coscia e del Corogna ci richiamano alla mente le commedie del napoletano Francesco Cerlone.<sup>10</sup> I personaggi buf-

<sup>8</sup> Tipo settecentesco del 'paglietta' napoletano, che apparve nelle commedie di F. Cerlone e fu interpretato da F. Massaro e poi da L. Paris.

<sup>9</sup> Maschera italiana del teatro napoletano. Nata sui teatrini popolari di Napoli nella gran fioritura di tipi comici alla fine del sec. XVI, fu poi impersonata dai comici dell'arte napoletani fino alla metà del sec. XVIII, quando a poco a poco scomparve sopraffatta da quella più vivace e destinata a maggior fortuna, di Pulcinella. Il nome (Iacovello, Giacometto) è forse d'origine abruzzese e adesso vennero via via aggiungendo altre buffe designazioni come C. Ciavola (gazza), C. Cetrullo, C. Cardocchia ecc. Il suo carattere originario, quello di stupido e vile bravaccio, lo avvicina alla maschera del Capitano, di cui ha anche le caratteristiche del costume; ma M. Sand modifica il tipo togliendogli il cappello piumato e la spada e facendogli suonare il mandolino.

<sup>10</sup> Il successo dei suoi lavori, che rappresentano un punto di incontro fra la tradizione convenzionale di marca metastasiana e l'improvvisazione popolare, fu dovuto alla vivacità del linguaggio burlesco e alla tipizzazione dei personaggi, nonchè agli allestimenti spettacolari: *L'usurpator*

fi del Cerlone sono presenti in queste due commedie, come ad esempio Pulcinella, la servetta Colombina, il 'napoletano grazioso' (cioè goffo, vigliacco o spropositante) e quasi sempre il 'maestro di casa napoletano' ossia 'Don Fastidio'. Don Fastidio è piuttosto la caricatura di quei tanti che si immaginano di parlare con sceltezza e dignità, dando alle parole dialettali desinenze di lingua, storpiando la grammatica sulla guida di strane analogie, con lo stesso processo analogico comiando vocaboli insueti o trasportando per ignoranza, sedotti dal suono, il significato di un vocabolo ad un altro affatto diverso. Luigi Serio, nella sua polemica contro la grammatica del Galiani, scena a quei napoletani che 'la festa se mettono la parrucca pe paré galantuommene e dicono: Io mi mangio'.<sup>11</sup> Così parla per l'appunto Don Fastidio, che ha un intero vocabolario di spropositi curiosissimi, per i quali egli ammira se stesso come se perle gli uscissero di bocca: 'profarare, smicciare, con esso seco voi, abbracciatura, mi capisciò, si persuadò, io l'amò'.

Ne *Le trame scoperte dalla finta fata*, Atto I, Sc. I, Don Fastidio così parla a suo fratello:

D. FASTIDIO – E come senza anticipazione di una foglia scritta venisti decapitato avanti a me?

DOTTORE – Decapitato . . . . .

D. FASTIDIO – Sì decapitasti avanti a me.

DOTTORE – Capitasti volete dire.

D. FASTIDIO – Ecco qua già principierai a far da dottore.

Questo passo si può confrontare con un altro analogo nel *L'apparenza inganna* del Cerlone.

CONTE – Decapitato!

*punito* fu replicato 52 volte, *L'Amurat* 36, il *Tiranno cinese* 30, *l'Arsace* fu allestito 'con 100 e più combattenti, con cadute di muraglia, scalate, aiuti, macchine, ecc.'. Scritturato dal Teatro dei Fiorentini e dal Nuovo perchè fornisse ogni anno lavori drammatici e due libretti per musica e dal S. Carlino per una serie di lavori con Pulcinella (*La forza della bellezza ossia Il nemico amante, La morte del conte d'Upsal, Gli amori sventurati o sia l'Ariodante, Il Zingaro per amore, Cunegonda in Egitto, Sopra l'ingannator cade l'inganno*, ecc.), negli ultimi anni del Settecento il suo successo presso il pubblico (la critica affettò sempre per il Cerlone notevole disprezzo) andò declinando.

<sup>11</sup> Vedi: B. Croce, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1916.



D. FASTIDIO – Eccellenza, sì, decapitato; e dissi bene: nel mio idiomola decapitato, decapitas, decapitavi, decapitatum, sta per arrivare, giungere a partire. (Atto I, Sc. IV).

A questa ignoranza, persuasa di essere profonda dottrina, accre-sceva comicità l'aspetto serio, accigliato, burbero del personaggio, Si chiamava Don Fastidio de Fastidiis, ed era 'fastidioso': andava 'vestuto paglietta', di nero, all'antica. 'Il Don Fastidio (scrive un tedesco che visitò Napoli alcuni decenni dopo, quando quel tipo fu ripreso sui teatri) ha una lunga persona, un grosso ventre, gambe straordinariamente sottili, un vestito antiquato e un gran naso provvisto di occhiali'.<sup>12</sup>

Come ho già detto il teatro a Malta nel '700 è quasi tutto melodrammatico. Il Metastasio, come in tutti i paesi europei, era molto conosciuto a Malta. Nel 1735 furono rappresentate sulle nostre scene l'*Artaserse* e il *Demetrio*. Nel 1765 fu la volta del *Demofonte* e nel 1775 la *Nitteti*, che fu rappresentata per la prima volta nel 1756, al teatro di corte di Madrid. Nel 1818 il compositore maltese Pietro Paolo Bugeja, probabilmente musicò il famoso oratorio di Metastasio, *Gioas re di Giuda*. Nel repertorio drammatico del nostro teatro del '700 troviamo tutti gli operisti metastasiani: Hasse, Leo, Jomelli, Pergolesi, Rinaldo da Capua, Piccinni, Fischetti. Al Manoel nel 1736 fu rappresentata l'opera di Hasse, *La sorella amante*. Dell'Jomelli, l'*Astianatte*; del Pergolesi, *La Sallustia* (1740); di Rinaldo da Capua, *Volgeso Re de' Parti*; del Piccinni, nel 1764, *Il curioso del suo proprio danno*, *Le Gelosie*, *La contadina spiritosa*; di Baldassarre Galuppi detto il Buranello, nel 1763, il *Filosofo in villa*; del Paisiello, nel 1783, il *Socrate immaginario*; di Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto* (1827), *Giannina e Bernardone* (1787), *La ballerina amante* (1783), *L'amante combattuto* (1784), *Credulo e Baronessa Stramba* (1787).

Dal 1800 in poi la scena teatrale nella nostra isola cambia, come del resto, in tutta Europa. L'opera lirica si è largamente diffusa e si comincia ad assistere ad un gusto tipicamente operistico. Le opere di Donizetti, Rossini, Bellini, Fioravanti, Mercadante, Paer, Pacini, cominciano ad essere rappresentate sulle nostre scene con maggiore frequenza.

Si può dire che il nostro teatro seguì le maggiori correnti europee d'allora. Fu decisamente teatro melodrammatico ispirato dal

<sup>12</sup> Vedi: Rehfues: *Gemablde von Neapel*, (Zurich, 1808), I, 165-7.

grande Metastasio e dai suoi operisti. Passò attraverso l'opera seria e l'opera buffa settecentesca e sboccò in fine durante l'ottocento nel grande repertorio lirico. Noi abbiamo tentato di costruire un quadro il più chiaro possibile e su questo piano speriamo che il nostro lavoro sarà gradito a chi vorrà su questa base approfondire le ricerche su un ambiente teatrale assai vivo, che si può considerare come un'appendice periferica, ma non priva di una sua fastosa personalità, del grande teatro italiano ed europeo.