

Pagine
DELLA
DANTE



Il teatro italiano a Malta fino all'800

Mario Pace *

In questa mia relazione proverò a rintracciare un profilo storico del teatro napoletano in generale e poi farò un breve accenno al teatro italiano a Malta fino al 1800.

Il teatro napoletano ha avuto la sua origine nella piazza. Infatti la sua preistoria era nella piazza: il teatro della plebe, confuso con la ciarlataneria, priva di sede e priva di nome. E il passaggio dai cerratani, ciurmatori, ai buffoni mimi o istrioni, questo passaggio cioè dalla ciarlataneria al teatro, avviene soltanto verso la metà del Cinquecento quando cominciano a formarsi le prime compagnie professionali in cerca di un "loco da commedia", fittando qualche bottega o chiedendo ospitalità a qualche osteria, o ancora, con assi di legno, impiantando un palco in una piazza. Conseguentemente la Commedia dell'Arte, anonima e spontanea, il mondo delle maschere troverà, grazie a questa nascente edilizia teatrale, sedi proprie, accogliendo gran parte del pubblico della piazza e, man mano, del pubblico signorile.

Verso la fine del Cinquecento la Commedia dell'Arte è già apparsa a Napoli, dove tra gli altri s'imposero presto come maschere napoletane, Pasquariello, Coviello, Franceschina, e poi (più tardi) anche Colombina. Però è soltanto nel Seicento che la Commedia dell'Arte trova il suo pieno rigoglio a Napoli. Seguì il bando della Vicaria, un bando che proibì le rappresentazioni di commedie in luoghi pubblici e che poteva essere un brutto colpo per la Commedia. Però era un divieto che non poteva durare, specialmente in una città come Napoli. Tanto è vero che Piazza Castello, che nel Settecento diventerà il regno del teatro comico napoletano avendo come sua capitale il San Carlino, è diventata sempre più dominio di ciarlatani e di commedianti.

Ed è proprio a Napoli che sorge sulla fine del Seicento il tentativo dell'abate Belvedere di riformare la recitazione, di ricondurre nel teatro la verità e la naturalezza; e l'altro tentativo, più misero, dell'avvocato Amenta, di ridar vita, sul principio del Settecento, alla commedia d'imitazione cinquecentesca. Però, nonostante questi tentativi, siamo sempre nell'aria chiusa e viziata delle sale accademiche, dove morivano soffocate perfino le commedie dialettali napoletane, composte, "per qualche brigata di dilettanti, o, semplicemente, per la stampa e la lettura."¹

Quando, all'inizio del Settecento, la Commedia dell'Arte cominciò per diversi motivi a decadere, sorse la commedia popolare realistica. E la com-

¹ Vedi: B. Croce, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli 1891, p. 273.

* Professore di italiano presso l'Università di Malta ed insegnante presso i corsi organizzati dal comitato locale della "Dante Alighieri" di *La Valletta*.

media napoletana, dialettale e realistica, comincerà a sorgere parallelamente al nascere dell'opera buffa. I signori napoletani vollero veder riprodotta sulla scena la vita vera ed attuale, la realtà di ogni giorno, e quindi non si poteva prescindere dalla partecipazione ad essa dei ceti popolari o più prossimi al popolo. L'attrattiva erotica esercitata dalle comiche e dalle canterine sugli aristocratici napoletani giovani e vecchi era quanto mai efficace ad accorciare le distanze formali tra nobiltà e popolo, ed allo stesso tempo ad avvicinare i nobili al teatro. Intanto, un nuovo ceto sociale si andava formando, nel quale avevano peso particolare magistrati, avvocati, notai. Si costituiscono così le accademie, nelle quali si recita come nelle case dei signori, e dove nobili e intellettuali non disdegnano di recitare, di mettere maschera, di travestirsi da donna. Ed era proprio da queste accademie che era partito lo sforzo di riprodurre nella vivezza del dialetto gli ambienti e i costumi di Napoli. Così, all'inizio del secolo, faranno le loro apparizioni il Lavinaro, il Mercato, la spiaggia di Chiaia, con le chiassose popolane, con vocianti venditori, con i marinai ed i pescatori, senza però escludere quei tipi del ceto medio a cui gli autori stessi appartengono.

Ho detto che nei primi anni del Settecento, nacque a Napoli, l'"opera buffa". Nel primo periodo della sua storia, che va dal 1709 fino al 1730, quest'opera buffa, della quale i migliori poeti sono Agasippo Mercotellis, pseudonimo di Niccolò Corvo,² e Francescantonio Tullio,³ è essenzialmente popolana, rappresentazione realistica della vita del popolo napoletano.

Il secondo periodo che va dal 1730 fino al 1750 era praticamente dominato dal Pergolesi che nel 1733 musicò *La Serva padrona*, con la quale l'opera buffa italiana passò i monti e suscitò una vera rivoluzione musicale in Francia, dove diede origine all'"opéra comique". Il poeta del Pergolesi fu Gennarantonio Federico, curiale napoletano, con cui la commedia popolare diventa una farsetta allungata in tre atti, la vera "opera buffa", nella quale il protagonista è un carattere ridicolo e il fondamento dell'azione è una situazione comica; un bizzarro miscuglio di situazioni comiche e d'intrighi amorosi. Di questo secondo periodo va menzionato anche il più audace Barone di Livieri, anche se le sue commedie farraginose e romanzesche non contribuirono molto alla riforma del teatro italiano. Fin dal 1735, alla corte del giovane re borbonico, il Livieri inizia le sue macchinose rappresentazioni, trasportando sul palcoscenico quindici o anche venti personaggi a un tempo, che parlano sulla piazza, dalle porte, dalle scale, dai balconi, talora simultaneamente. Domenico Luigi Barone, marchese di Livieri, era un mestierante strepitosa-

² Proprio il 1° di ottobre del 1709 il nuovo genere buffo esordiva con la rappresentazione de *Il Patrò Calienno de la costa* di Agasippo Mercotellis, il quale, secondo il Croce nel libro *I Teatri* cit., p. 135, sarebbe pseudonimo di Niccolò Corvo, commediografo e librettista.

³ Di Francescantonio Tullio venne presentata, al Fiorentini nel 1710, *Li vecchie coffeiate*, per la quale il Tullio sottolinea che doveva trasformare il testo originale del libretto per rispondere alle necessità di concertazione, semplificando la trama e la vicenda secondo esigenze sceniche di comprensione e praticabilità.

mente abile, che costruiva interminabili rappresentazioni che per sette ore attraevano senza sosta l'attenzione degli spettatori; per il diletto della nobiltà napoletana e di Carlo III, compaginava drammi di sicuro effetto allestendoli anche senza attrezzatura: stendeva un dialogo tritamente sonoro su tutti i luoghi comuni della teatralità barocca: amori, intrighi, fughe, travestimenti, scene a solo, scene concertate, scene multiple.

Il terzo periodo, che copre la seconda metà del Settecento, è sicuramente quello più splendido. Per informarci sul gusto di quel tempo dobbiamo rivolgerci alle commedie di Francesco Cerlone, a cui spetta un posto nella storia del teatro napoletano proprio per le scenette di vita napoletana. Nato verso il 1730, il Cerlone, assiduo frequentatore dei teatri fin da giovanetto, scrisse circa settanta lavori teatrali senza pretese letterarie. Mirò soprattutto a soddisfare il gusto del pubblico, a "interessare" gli spettatori, rappresentando i costumi tradizionali, drammatizzando i romanzi del Chiari, o mettendo in prosa intere scene del Metastasio. E, così facendo, divenne popolarissimo, non soltanto a Napoli.

Infatti, Francesco Cerlone, che pure faceva parte della "conversazione" del Livieri, cioè della sua compagnia di dilettanti, istituì un teatro popolare altrettanto e più pronto a far buona accoglienza a tutte le tracce romanzesche ma schiuse, in compenso, alle scene mimiche e napoletane dei personaggi buffi, intorno alla maschera di Don Fastidio De Fastidiis.⁴ Infatti il teatro cerloniano consta di questi due elementi principali: l'eroico romanzesco metastasiano, usato con grande ingenuità, anzi puerilità, e il popolare, che dà vita alle sue commedie. E il Cerlone predilige due tipi buffi: Pulcinella, che deve a lui l'onore di essere divenuto la maschera principale del teatro di Napoli, e Don Fastidio De Fastidiis, creazione cerloniana, "il maestro di casa napoletano", pedante, goffo e spropositante, dell'aspetto burbero e accigliato.

Così, nel Settecento, i teatri pubblici (in modo particolare a Napoli) offrivano agli strati popolari la decadenza delle maschere. Cominciavano così nel 1740 le stagioni teatrali del San Carlino. Alla fine del secolo, scomparsa ogni traccia del teatro aristocratico, la sede della commedia era divenuta quella del teatro aperto a tutti. Intanto, aveva inizio quella produzione artigianale di commedie, farse e parodie che, in effetti erano rifacimenti delle "improvise". Solo Pulcinella era rimasto nei teatri con la commedia scritta, la quale si era allargata, fra teatri e teatrini, nel piccolo mondo cosmico napoletano. Le maschere avevano cambiato volto diventando "caratteri" fissi (cioè sempre maschere) che si mescolavano ai personaggi nuovi delle commedie nuove.

C'erano, agli inizi dell'Ottocento, chiari segni di un rinnovamento del gu-

⁴ Personaggio creato dal Massaro nel periodo in cui faceva parte della compagnia del Cirillo, fatto proprio, in seguito, dal Cerlone. Proprio il Massaro, sarà, negli anni '60 (e cioè nel periodo di piena evoluzione del teatro napoletano settecentesco), modello di scrittura per Francesco Cerlone.

sto del pubblico, anche se vissero ancora a lungo, nelle loro commedie, farse e parodie, le pulcinellate della Commedia dell'Arte, e cioè la buffonesca evasione dalla realtà.

Perciò mentre la commedia dell'arte e il melodramma diffondevano in Europa l'immagine dell'Italia (grazie ai poeti cesarei italiani a Vienna e a scrittori come lo Zeno e il Metastasio), mentre si maturava in Arcadia il progetto della riforma del teatro e si elaborava una commedia in lingua, c'era chi si cimentava nella commedia vernacolare. E se le produzioni in lingua, destinate a un uditorio colto, potevano circolare liberamente tra sale private e accademie, quelle in dialetto rimanevano entro un'area più circoscritta, anche se coinvolgevano tutti gli strati del pubblico. Per citare un esempio, a Napoli, se i nomi di Nicola Amenta e di Domenico Luigi Barone, marchese di Livieri varcarono i confini del Regno di Napoli con le loro commedie per le loro sale o per il teatro di corte, altri commediografi dialettali, come Nicola Maresca, Pietro Trincherà e Francesco Cerlone, conobbero minore diffusione, superando i confini geografici solo quando andarono associati ai libretti dell'opera buffa, che da Napoli si irradiò verso il resto d'Italia e anche d'Europa.

Per quel che riguarda il teatro italiano a Malta, è noto che fino all'anno 1731, i Cavalieri della Lingua d'Italia davano ai loro colleghi ed amici delle recite e rappresentazioni nella sala della loro "Albergia" in mancanza di un Teatro Pubblico. E furono gli stessi Cavalieri italiani, nel gennaio del 1732, con una rappresentazione della *Merope* del Maffei, che inaugurarono il Teatro Manoel. Questo teatro fu usato dai Gran Maestri per dare trattenimenti, spettacoli e festini in occasione di qualche occorrenza di stato. Verso la fine del secolo, e cioè nel 1796, il Gran Maestro Hompesch stabilì, attraverso un Bando, che tutte le controversie dei comici e dei commedianti dovessero essere trattate per "audita" nella sala criminale della Castellania.

Ritornando però al Seicento, è importante rilevare la fioritura nell'isola maltese delle arti, delle scienze e delle lettere. In questo clima artistico e letterario si formò il poeta maltese Magi.⁵ Enrico Magi occupa il primo posto tra i poeti maltesi del Seicento. Nato alla Valletta nel 1630, è rimasto noto soprattutto per la sua opera teatrale *Dafne* che è l'esempio più notevole di quel marinismo meridionale che possiamo osservare in questa estrema propaggine nell'Europa, intimamente legata alla corona di Napoli. Alla stessa epoca appartiene anche Giacomo Farrugia,⁶ autore di alcune opere di pub-

⁵ Enrico Magi occupa il primo posto tra i poeti maltesi del Seicento. Nato a La Valletta nel 1630, autore di alcuni componimenti poetici, è rimasto noto soprattutto per la sua opera teatrale *Dafne*. Vedi: Eynaud Joseph, *Il Teatro italiano a Malta (1630-1830)*, Lux Press, Malta, 1979, pp. 17-30.

⁶ Nato alla Senglea verso l'anno 1641, Giacomo Farrugia, prima di andare a Napoli per studiare lettere, storia e giurisprudenza, studiò filosofia e teologia. Tornato a Malta, tenne diverse cariche tra le quali Avvocato della nobiltà, e Cappellano della Chiesa di S. Giovanni Battista di Marsalforno in Gozo. Tra i suoi scritti troviamo alcune opere di pubblica utilità e alcune puramente letterarie. Vedi: J. Eynaud, *Il Teatro* cit., pp. 31-41.

blica utilità e altre puramente letterarie. Il Farrugia, nato alla Senglea verso l'anno 1641, tenne diverse cariche tra le quali Avvocato della nobiltà, e Cappellano della Chiesa di S. Giovanni Battista di Marsalforno in Gozo. Con le sue due tragicommedie, *L'Ippocrisia Gastigata o l'Inganno pena all'ingannatore*, e *Le Disgrazie avventurose o Ismeria Convertita*,⁷ che si trovano nel manoscritto 10 della Biblioteca nazionale a La Valletta, ci dà un'immagine più chiara del teatro a Malta. In questo periodo, l'uso del dialetto era molto di moda ed infatti lo stesso Farrugia nelle sue opere fece uso del calabrese, del bergamasco e del napoletano. Nelle commedie del Farrugia, spesso si trova il personaggio napoletano che era molto in voga nelle commedie dialettali napoletane, che parla il dialetto e che è il solito tipo sciocco, vanitoso e poltrone. Un altro commediografo della stessa epoca del Magi e del Farrugia è Carlo Magri,⁸ tra le cui opere troviamo le due commedie: *Chi la dura la vince, ossia la Teodolinda*, e *La reggia è un sogno, ovvero la Costanza*. Queste commedie del Magri hanno una notevole importanza per lo studio della letteratura italiana a Malta in quanto mostrano una certa maturità di pensiero e di espressione che raramente si trova in altri scrittori maltesi del Seicento. In questo secolo il pubblico preferiva la commedia dell'arte o la commedia a soggetto offrendo scene ridicole e lazzi volgari, mentre la commedia letteraria si rifece lasciava e si servì di innumerevoli ritrovamenti e riconoscimenti, diventando col tempo quello che i francesi chiamarono *pochade*.

Passando dal Settecento, nelle isole maltesi ebbe grande importanza la festa del Calendimaggio, che si celebrava il pomeriggio del 30 aprile, con una solenne esecuzione musicale. In questo secolo, oltre agli spettacoli in Teatro si tenevano anche nelle piazze pubbliche *Serenate* o *Cantate* per festeggiare qualche avvenimento speciale, come, per dare un esempio, per celebrare l'anniversario dell'esaltazione al trono del Gran Maestro, oppure in occasione del suo compleanno. Queste feste a Malta sono importanti in quanto ci forniscono un documento molto prezioso per affermare che la vita teatrale sull'isola nel Settecento era molto intensa e che l'influenza italiana è innegabile. Si tratta per lo più di un teatro patriottico, con rappresentazioni storico-politiche che miravano ad esaltare i dominatori dell'epoca e i paesi vicini all'isola.

Il teatro settecentesco a Malta è molto legato a quello di Napoli e oscilla tra l'opera seria e l'opera buffa. A questo periodo appartengono due commedie, da me trascritte e annotate, che si trovano nel manoscritto 128 della Biblioteca Nazionale di La Valletta e che sono tipiche della commedia dialettale in prosa. Entrambe le commedie, *Le trame scoperte dalla finta fata* scritta da Francesco Coscia, attore comico napoletano del teatrino di San Carlino, nel gennaio del 1761, e *Il Procuratore* scritta non si sa di preciso in quale data da

⁷ Questa tragicommedia è stata pubblicata dal Professor Lanza.

⁸ Carlo Magri visse nella stessa epoca del Magi e del Farrugia. Dopo aver compiuto gli studi a Roma, al suo ritorno a Malta fu nominato arciprete della cattedrale di Gozo. Tra i suoi lavori troviamo due commedie: *Chi la dura la vince, ossia la Teodolinda*, e *La reggia è un sogno, ovvero la Costanza*. Vedi: J. Eynaud, *Il Teatro* cit., pp. 41-46.

Fra Antonio Corogna, il quale assieme a suo fratello Giacomo, era nel 1746 Cappellano Conventuale della Chiesa di Francia, e quindi contemporaneo del Coscia, sono dedicate al Gran Maestro Fra' D. Emanuele Pinto (Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di san Giovanni tra il 1741 e il 1773).

La prima di queste due commedie, quella intitolata *Le trame scoperte dalla finta fata*, scritta in occasione del compleanno del Gran Maestro Pinto, è preceduta, oltre che dalla lettera di dedica, da un prologo, scritto in poesia encomiastica, nel quale Francesco Coscia esalta le caratteristiche del Gran Maestro, ne immortalizza il nome e fa eterne le sue gesta. Come dice il Coscia stesso, si tratta di una "commedia ridicola" che si svolge in tre atti. La seconda commedia, *Il Procuratore*, scritta in tre atti dal Corogna, è anch'essa preceduta da una lettera di dedica al Gran Maestro Emmanuele Pinto, nella quale l'autore fa cenno alla censura del tempo, elogiando il nome del Gran Maestro e augurandogli un lungo e felice governo delle isole maltesi.

Queste commedie del Coscia e del Corogna ci richiamano alla mente le commedie del napoletano Francesco Cerlone. Ho già accennato, in precedenza, alla fortuna del Cerlone e di come ha inondato il teatro napoletano, nella seconda metà del Settecento, con una colluvie di commedie popolari realistiche, che rivelano i gusti del suo tempo. In queste sue commedie, Pulcinella, che Cerlone non amava, ritorna ad essere secondo comico, oppure è sostituito dalla maschera di Don Fastidio, presuntuoso, ignorante e sgrammaticato. E nella commedia del Coscia, Don Fastidio ci viene presentato come la caricatura di quei tanti che si immaginano di parlare con sceltezza e dignità, storpiando, però, la grammatica sulla guida di strane analogie e allo stesso tempo dando alle parole dialettali desinenze di lingua, coniando vocaboli inconsueti o trasportando per ignoranza il significato di un vocabolo ad un altro affatto diverso.

Oltre che alle commedie del Cerlone, queste due commedie del Coscia e del Corogna hanno anche una grande somiglianza di temi alla famosa commedia settecentesca *Annella* ad opera di Gennaro d'Avino⁹ pubblicata nel 1746. Infatti in tutte e tre le commedie troviamo complicati intrecci d'amore con la conseguenza che l'intreccio dei sentimenti crea la tensione tra i personaggi e induce ognuno a forzare gli eventi per raggiungere il proprio fine. E poi, una volta passata la bufera, segue il lieto fine con le nozze tra gli innamorati.

Un altro elemento che collega queste due commedie alla Commedia dell'Arte è il numero abbastanza alto di doppi sensi e di battute presenti in esse. Infatti chiunque abbia scorso una qualunque raccolta di scenari, o di semplici lazzi della Commedia dell'Arte, sa bene che gran parte della loro comicità si basa esclusivamente su doppi sensi più che grossolani, su facezie da trivio, su allusioni immonde e su rappresentazioni di fatti osceni o ripugnanti. E molte

⁹ Purtroppo di Gennaro d'Avino si sa pochissimo. Secondo l'Avviso delle edizioni settecentesche dell'*Annella*, si sa che alcuni suoi testi andarono in giro sotto lo pseudonimo di Giovanni Sarno. Per quanto riguarda la sua *Annella*, c'erano due edizioni; la prima del 1746, e la seconda del 1767.

volte ci si domanda come mai i principi e le principesse, i re e le regine, e nel nostro caso i Cavalieri, frequentassero tali spettacoli e se ne compiacessero. Però, a questo punto dobbiamo tenere in mente che il concetto del comico sembrava, allora, inseparabile da quello di sconcezza e che la Commedia era considerata come una costruzione assolutamente estranea alla vita e fuori dalle sue leggi anche morali. Infatti oggi succede un po' lo stesso anche fra noi, quando persone che costituiscono il fiore della nostra società vanno ad assistere a *pochades* appunto tramate sopra avventure d'alcova pochissimo pulite. La plebe si diverte a vedersi riprodotta coi suoi difetti sulla scena così come si diverte a vedere riprodotti e canzonati gli esponenti degli strati superiori con i quali essa ha quotidiani rapporti: il medico, l'avvocato, ecc. Però qui, non si può parlare di satira sociale perché manca l'intenzione di correggere e di riformare, ma si deve parlare di caricatura di costumi, avendo come unico scopo quello di far ridere.

È cosa certa che il Coscia e il Corogna seguirono le correnti del tempo. Infatti in queste loro commedie, numerosi sono i personaggi, anche umili quasi tutti tolti dalla vita. In entrambi gli autori troviamo il tipico servo napoletano, sciocco e poltrone, che parla il dialetto napoletano: Coviello nella commedia del Coscia e Pasquinello in quella del Corogna.¹⁰ E, come spesso è successo nelle commedie napoletane, sono forse queste figure secondarie e che spesso parlano il dialetto che piacciono di più e riescono meglio. È evidente nei commediografi settecenteschi napoletani, non numerosissimi e quasi tutti provenienti dagli stessi ambienti intellettuali, la preferenza di scrivere opere teatrali in dialetto. Durante il periodo che va dal '600 al '700 l'uso del dialetto era molto di moda, in modo particolare coi personaggi subalterni. Infatti durante il Settecento, la lingua dei letterati non soddisfaceva le esigenze di un pubblico mutato, rispetto a quello cinquecentesco, nelle sue componenti sociali. Era fuori di ogni ragione proporre una commedia "in purgatissima lingua" in una sala che accogliesse nobili e borghesi insieme a gente comune, perché era fatalmente condannata a non entrare in sintonia con l'uditorio. Si trattava di fare i conti con la lingua parlata e di affrontare la specificità del linguaggio riservato alla scena nei suoi aspetti espressivi e strutturali.

¹⁰ L'uso del dialetto e di voci napoletane è molto più frequente nella commedia di Francesco Coscia che non in quella del Corogna.