il castello di elsinore

saggi L'impossibile integrazione nella penisola italiana della *Nonne sanglante*, *di Simona Brunetti* / L'intuizione scenica di Georg Fuchs e la sua realizzazione nel *Faust*, *di Eloisa Perone* / Appunti su teatro e Prima guerra mondiale, *di Armando Petrini* / Nota su *Scàmpolo* di Niccodemi, *di Roberto Alonge* / Le passioni tristi e l'eredità (rimossa) dell'animazione teatrale, *di Fabrizio Fiaschini* / Studi di storia dei teatri. *Theaterwissenschaft*, Teatralità e *Theatergefüge*, *di Gerda Baumbach* / libri Teatro all'ombra del fascio, *di Ivan Pupo*

anno XXIX / 2016

73

edizioni di pagina

© 2016, Pagina soc. coop., Bari

Comitato di Direzione
Luigi Allegri (Università di Parma)
Roberto Alonge (Università di Torino)
Anna Barsotti (Università di Pisa)
Paolo Bosisio (Università di Milano)
Philiep Bossier (University of Groningen)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Fernando Gioviale (Università di Catania)
Franco Perrelli (Università di Torino)
Armando Petrini (Università di Torino)
Alessandro Pontremoli (Università di Torino)
Ivan Pupo (Università della Calabria)
Elena Randi (Università di Padova)
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)
Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Maria Shevtsova (University of London)
Silvana Sinisi (Università di Salerno)
Roberto Tessari (Università di Torino)
Daniele Vianello (Università della Calabria)

Direttore responsabile
Paolo Bertinetti

Redazione
c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino
e-mail: r.alonge@unito.it

I contributi accettati con *peer review*
sono quelli di Simona Brunetti e Eloisa Perone.

Questo fascicolo esce con contributi
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria,
del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania,
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,
del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma,
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,
del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 3950 del 14/06/1988

Abbonamento 2016 (2 numeri)
Privati 35,00 € • Istituzioni 39,00 €
• Estero 60,00 €

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri) rivolgersi a

Edizioni di Pagina
via dei Mille 205 - 70126 Bari
Tel. e Fax +39 080 5586585
e-mail: info@paginasc.it
http://www.paginasc.it

il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXIX, 73, 2016

edizioni di pagina

Finito di stampare nel febbraio 2016
da Corpo 16 s.n.c. - Modugno (Bari)
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-490-3
ISSN 0394-9389

Indice

Saggi

Simona Brunetti
L'impossibile integrazione nella penisola italiana della *Nonne sanglante* (1835) 9

Eloisa Perone
Il cielo in una scena. L'intuizione scenica di Georg Fuchs e la sua realizzazione nel *Faust* 23

Armando Petrini
Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale 43

Roberto Alonge
Maialini scalzati e svestiti. Nota su *Scàmpolo* di Niccodemi 65

Fabrizio Fiaschini
Le passioni tristi e l'eredità (rimossa) dell'animazione teatrale 75

Gerda Baumbach
Attraversare i confini: studi di storia dei teatri. *Theaterwissenschaft*, Teatralità e *Theatergefüge* 91

Libri

Ivan Pupo
Teatro all'ombra del fascio 107

Abstracts 113

L'impossibile integrazione nella penisola italiana della *Nonne sanglante* (1835)

Simona Brunetti

1. Un'amara rivalsa

Nel dedalo inestricabile delle catacombe romane, alla luce fioca di una fiaccola che troppo rapidamente si estingue al cospetto di uno scheletro in abito cardinalizio, si consuma il tentativo di vendetta di un amante tradito. Nel maggio 1743 il maggiore Conrad di Waldorf conduce nelle viscere della città eterna, con l'intento di ucciderla e poi suicidarsi, la veneziana Stella Cellani (nome fittizio sotto cui si cela la nobile diseredata Maria di Rudenz), a cui si è legato con una promessa di matrimonio. La feroce passione, che nonostante tutto lo lega alla donna, gli impedisce però di trafiggerla a morte. Anzi, in seguito a una forte scossa di terremoto, il giovane lascia sola l'amata per cercare aiuto e il successivo crollo di un cunicolo li separa definitivamente. Sepolta viva e al buio, proprio quando invoca la pietà divina e giura di passare tra le mura di un convento il resto della propria vita, Stella intravede la luce dei soccorritori, inviati dalla guida pagata in precedenza da Conrad per abbandonarli nelle grotte. Così si chiude il primo dei cinque atti del dramma *La nonne sanglante*, di Anicet Bourgeois e Julien de Mallian[1], che il 17

1. A. Bourgeois, J. de Mallian, *La nonne sanglante*, drame en cinq actes, J.-R. Mévrel, Paris 1835 (*Le magasin théâtral*, II, t. I), d'ora in poi *Nonne*. Anicet Bourgeois (1806-1870), detto anche Auguste Anicet-Bourgeois, e Julien de Mallian (1805-1851), talvolta scritto erroneamente anche Maillan, appartengono al novero di quei prolifici drammaturghi francesi che lavorano spesso con altri autori nell'elaborazione di *pièces* di successo. In particolare è noto come tra Sette e Ottocento la collaborazione tra più autori nella stesura di una scrittura per la scena sia pratica diffusa e come, per esempio, Eugène Scribe o Alexandre Dumas la attuino su scala "industriale" (cfr. il paragrafo dedicato alla *"Maison Eugène Scribe et compagnie"* in J.-C. Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Librairie A.-G. Nizet, Saint-Genouph 2000, pp. 84-95, o anche A. Dumas, *La camaraderie, les collaborateurs et M. Scribe*, in Id., *Souvenirs dramatiques*, 2 tomes, Lévy Frères, Paris 1868, t. II, pp. 125-147). Cfr. anche la voce: *Anicet-Bourgeois, Auguste*, a cura di L. Squarzina, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954-1962, d'ora in poi *EDS*; E. de Mirecourt, *Anicet Bourgeois*, in Id., *Émile Augier, Théodore Barrière, Anicet Bourgeois*, Librairie des Contemporains, Paris 1870, pp. 45-56.

febbraio 1835 debutta a Parigi al Théâtre de la Porte Saint-Martin. Le vicende che impegnano gli atti successivi si svolgono quattro anni dopo in Germania e sono fortemente condizionate da questo antefatto.

Il secondo atto del dramma è diviso in due *tableaux*. Il primo è ambientato nel cortile di una locanda, in cui ha fatto sosta un gruppo di zingari boemi. Qui arriva Conrad di Waldorf, smanioso di raggiungere il convento di Aarau. Accanto al pergolato il giovane incontra un uomo misterioso, Cagliostro, che dimostra di conoscere, in modo sconcertante e sin nei minimi dettagli, gli avvenimenti della sua vita e che gli offre i mezzi per penetrare senza rischi nel convento in cui stanno per rinchiudere Mathilde di Sarnen, la giovane che Conrad vuole sposare.

Il secondo *tableau* mette in scena il parlatorio del convento di Aarau, di cui Stella, dopo aver ripreso il nome di famiglia, è divenuta Badessa. Da una lettera ricevuta, la donna scopre che Waldorf, a cui è sempre rimasta legata nonostante i voti monastici, ama un'altra. Con l'aiuto di un filtro, che dona la morte apparente e che Cagliostro deve farle avere quella sera stessa, medita di fuggire dal convento e scoprire l'identità della rivale. Durante il colloquio per accogliere come consorella la signorina di Sarnen, però, viene a sapere che si tratta proprio della giovane amata da Conrad. A metà della cerimonia di accettazione dei voti, Waldorf, mascherato e con in mano un rosario, irrompe nel parlatorio. Rimasto solo con la Badessa, al culmine di una furiosa lite l'uomo finisce per pugnalarla a morte.

Nel terzo atto, a tre mesi di distanza dal precedente, tutto è pronto per la firma del contratto di nozze tra Waldorf e Mathilde. Conrad è pallido e malinconico, sia per l'avvertimento lanciatogli da Maria, poco prima di morire (che sarebbe uscita dalla tomba per vendicarsi), sia per il peso della colpa del suo assassinio. Dopo uno scambio di graffianti battute con Henri di Rudenz, Conrad viene avvicinato da una donna dal volto coperto che lo accusa di aver tradito l'amore di Stella. Nel levarle la maschera l'uomo scopre con orrore di essere davanti allo spettro sanguinante della Badessa Maria di Rudenz. Raggiunto dagli altri ospiti, Waldorf cerca di dissimulare lo spavento provato, ma l'atteggiamento canzonatorio di Henri lo induce a sfidarlo a duello.

Il quarto atto si apre presso le rovine del convento d'Aarau, bruciato dopo la morte della Badessa, luogo in cui deve svolgersi il duello. Gli zingari boemi del secondo atto sono accampati nella zona. All'arrivo di Conrad i gitani lo disarmano con l'intenzione di ucciderlo, ma grazie alla fama di stregone di Cagliostro e all'apparizione improvvisa di una borsa di denaro, i due amici riescono a salvarsi e, dopo aver lasciato una spada come segnale della loro presenza per Henri, se ne vanno. Poco dopo quest'ultimo arriva all'appuntamento. Qui incontra lo spettro di Maria che gli rivela la sua imminente morte per avvelenamento. La donna gli offre un antidoto se rinuncia al duello con Conrad, ma il fratello non accetta il patto e sceglie di morire. Quando Waldorf scopre il rivale agonizzante una voce lo rimprovera dalle rovine e gli dà appuntamento per la mezzanotte del giorno delle sue nozze.

Nel quinto atto, infine, alcune ragazze aiutano Mathilde a prepararsi per la notte di nozze. La giovane, che ha bevuto un infuso preparato da una donna miste-

riosa, cade presto preda del sonno. Poco dopo Conrad entra nella camera nuziale per attendere l'arrivo del fantasma di Maria, ignaro della presenza della sua sposa addormentata. Nell'aprire le cortine del letto scorge la Monaca sanguinante che, seduta vicino alla testiera, gli nasconde la vista di Mathilde. Nel cercare un'arma per colpirla, l'uomo raccoglie il pugnale da lei gettato a terra, dopo aver oscurato la stanza, e colpisce ripetutamente lo spazio tra le tende aperte. Quando la Monaca accende nuovamente una fiaccola, Conrad si rende conto di aver trafitto a morte Mathilde e che quella che riteneva uno spettro è invece una donna in carne e ossa. Quindi, pensando di avere l'amato in proprio potere e di poter fuggire impunemente con lui passando per un cunicolo segreto, Maria rivela a Conrad che a un segnale prestabilito verrà dato fuoco al castello. Dopo essersi fatto rivelare il segnale, però, Waldorf blocca ogni via di fuga dalla stanza, suggellando così la morte di entrambi tra le fiamme.

Come si evince dall'esposizione della fabula, rielaborata liberamente dal celebre racconto incernierato da Matthew Gregory Lewis nel romanzo *Il Monaco* (1796)[2], l'intreccio della *Nonne sanglante* propone una singola azione ripartita in cinque atti e sei quadri, le cui vicende coprono un arco temporale di quattro anni e tre mesi. Gli altri spunti tematici presenti nella *pièce*, come per esempio la rivalsa degli zingari boemi o le misteriose arti occulte e le frequentazioni di Cagliostro, rimangono quasi sempre sullo sfondo, a livello di mero racconto, senza mai evolvere concretamente in un'azione secondaria vera e propria. In questi casi si tratta quasi sempre di situazioni che offrono semplicemente un sostegno funzionale, o di tipo logico argomentativo, allo svolgimento della vicenda principale. L'esempio più macroscopico è dato dalle scene in cui intervengono i gitani. Nel secondo atto, perseguitati e scacciati da Aarau dal barone di Waldorf, mentre si accingono a mangiare scoprono la presenza di un intruso, Daniel Schufter, che, per evitare un'esecuzione sommaria, accetta di sposare una donna del gruppo, Thécla. Nel quarto atto ella lamenta la scomparsa del nuovo marito, ma all'arrivo del capo viene a sapere che Daniel Schufter è stato arrestato e accusato dell'uccisione della Badessa di Aarau[3]. La vicenda del matrimonio, dunque, non serve ad altro che a mettere in evidenza il nome e il volto di chi verrà poi accusato da Cagliostro, al posto di Conrad, per l'uccisione di Maria di Rudenz, connettendo, allo stesso tempo, in un saldo legame consequenziale alcune scene della prima parte del secondo atto, del terzo e del quarto.

Sembra evidente che la struttura drammaturgica elaborata per la *pièce* da Bourgeois e Mallian si avvalga della più che collaudata prassi compositiva "ad anelli", un procedimento che permette di connettere le vicende tra loro come in una catena. Questa tecnica può essere utilizzata per far avvicendare situazioni direttamente conseguenti, ma anche per saldarne insieme altre in apparenza disgiunte. Secondo un criterio puramente consequenziale, per esempio, si elaborano i nessi principali che collegano tra loro i vari quadri della *pièce*: il primo atto si lega alla prima parte

2. Cfr. M.G. Lewis, *The monk, a romance*, Bell, London 1796.
3. Cfr. *Nonne*, II-1, 1, pp. 6-8; IV, 1-2, pp. 22-23.

del secondo mediante il racconto di Cagliostro a Waldorf, mentre i mezzi offerti per penetrare nel convento costituiscono la relazione che lega questa sezione con la successiva; la promessa di Maria di tornare dall'aldilà per tormentare Conrad, fatta nella seconda parte del secondo atto, si realizza puntualmente nel terzo; la sfida a duello conduce dal terzo al quarto atto; infine l'appuntamento dato dalla Monaca sanguinante nella scena finale del quarto atto porta direttamente al quinto. Come si è visto, per collegare ancor più strettamente le scene dei vari atti, gli autori hanno poi deciso di innestare su questo meccanismo-base anche una serie di riferimenti incrociati che preludono alle agnizioni e ai numerosi *coups de théâtre* presenti nella *pièce*.

Eugene de Mirecourt riconosce a entrambi gli autori, ma in particolare ad Anicet Bourgeois, una specifica perizia, «une habilité de charpente»[4] nel saper costruire salde strutture drammaturgiche: «En un clin d'œil Anicet campe une pièce sur sa base, pose les traverses de chaque acte, les dresse solidement et d'aplomb l'un sur l'autre, taille les péripéties en plein madrier, puis recouvre le tout des chevrons arrondis du dénoûment»[5].

A questo proposito, un elemento significativo risulta la scelta di proporre una struttura circolare per la *pièce*: la vicenda comincia e termina in un luogo chiuso (le catacombe nel primo atto, la stanza matrimoniale nel quinto), in uno spazio reso inaccessibile in entrambi i casi da Conrad, in cui i protagonisti dovrebbero stranamente morire insieme nel primo atto e finiscono amaramente per farlo nel quinto. Anche l'uso della reiterazione di un medesimo stratagemma scenico come il mascheramento-svelamento rappresenta un esempio ulteriore della maestria degli autori nell'ideare congegni drammaturgici estremamente efficaci: nel secondo *tableau* del secondo atto Conrad si presenta alla Badessa di Aarau con una maschera in volto, che gli viene da lei strappata; nel terzo atto invece è Maria che si presenta alla festa di fidanzamento con il viso celato e lui le leva violentemente il travestimento[6].

Benché gli autori definiscano la *pièce* un *drame*, è stato giustamente osservato come la *Nonne sanglante* presenti caratteristiche tipiche del *mélodrame*: sia per il rilievo attribuito alle numerose scenografie (si passa dalle catacombe del primo atto, all'esterno di una locanda e al parlatorio di un convento nel secondo, a un salone da ballo nel terzo, alle rovine del convento accanto a un lago nel quarto, al castello di Rudenz nel quinto); sia per i sorprendenti effetti visivi (si pensi solo alla scena dell'incendio finale o alle segrete in cui la Badessa-Maria di Rudenz vuole far morire Mathilde); sia per la presenza della musica e del canto in scena. Considerando anche l'epoca in cui viene scritta, Patrick Berthier, piuttosto, ritiene la *pièce* una sorta di testimonianza esemplare di una modalità rappresentativa di successo e, contemporaneamente, di un momento d'instabilità etico-estetica della letteratura del periodo per la crudezza dei temi affrontati[7].

4. Mirecourt, *Anicet Bourgeois*, cit., p. 54.
5. Ivi, p. 55.
6. Cfr. *Nonne*, II-2, 6, p. 14; III, 9, pp. 20-21.
7. Sull'argomento cfr. P. Berthier, *Un (mélo)drame romantique exemplaire: "La nonne sanglante"*

All'interno di un congegno drammatico volto esclusivamente all'esaltazione di un amore esasperato, anche nei modi in cui si manifesta, una figura particolarmente interessante sembra quella del conte di Cagliostro. Ispirato molto sommariamente alla figura dell'Ebreo errante del racconto di Lewis, nella *Nonne sanglante* non è particolarmente approfondito dal punto di vista drammaturgico. Personaggio funzionale, che compare solo a partire dal secondo atto, incarna la credenza popolare in un sovrannaturale magico e misterioso e, nello stesso tempo, la ragione che illumina con la propria luce i misteri dell'universo: «Encore une fois, Conrad, le merveilleux que j'exploite par goût et par état, n'existe nulle part, croyez-moi; le prête connaît l'idole»[8].

Nonostante la sua presenza e i suoi interventi siano essenziali per l'avanzamento dell'azione – infatti solo grazie a lui Conrad penetra nel convento, viene creduto innocente dalla fidanzata e si libera dagli zingari – poco o nulla viene rivelato della sua persona o del suo passato: l'unico elemento certo è che una lettera compromettente, ereditata da Waldorf, obbliga Cagliostro a proteggerlo e a trarlo d'impaccio fino al giorno delle nozze. La lealtà dispiegata dallo scienziato pseudo-stregone nei confronti di Conrad nel corso della *pièce* propone comunque una serie di interrogativi drammaturgicamente irrisolti sul suo legame con Maria-Monaca sanguinante (in primo luogo come e quando la donna sia riuscita a ottenere da lui il filtro che dona la morte apparente), che contribuiscono a renderlo una figura ambigua e per questo particolarmente affascinante per il lettore contemporaneo.

2. Un soggetto inadatto al mercato teatrale preunitario

Come di consueto, alcune settimane dopo il felice esordio sulle scene della capitale francese, *La nonne sanglante* di Bourgeois e Mallian è già disponibile a stampa in diversi formati di lettura[9]. In Italia, però, a differenza di quanto accade in genere con le novità drammatiche provenienti da Parigi, la *pièce* non viene tradotta per le scene del teatro di prosa. Bisogna attendere il libretto approntato da Salvadore Cammarano per l'opera *Maria de Rudenz* di Donizetti[10], perché il soggetto penetri

(1835), in S. Bernard-Griffiths, J. Sgard (éd.), *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2000, pp. 365-379; P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.

8. *Nonne*, IV, 7, p. 26.

9. Accanto alla versione citata in precedenza, si veda anche A. Bourgeois, J. de Mallian, *La nonne sanglante*, drame en cinq actes, Barba-Marchant, Paris 1835. La "Bibliographie de la France" riporta la pubblicazione di due edizioni a stampa della *pièce* (Mévrel e Barba-Marchant) nel numero del 21 marzo 1835 (cfr. voce: *1563. La nonne sanglante*, in "Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie", XXIV, 12, 21 mars 1835) e segnala anche l'esistenza di una successiva versione (Dondey-Dupré) nel fascicolo del 23 maggio (cfr. voce: *2801. La none* [*sic*] *sanglante*, in "Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie", XXIV, 21, 23 mai 1835).

10. Cfr. il libretto di sala della prima rappresentazione: *Maria de Rudenz*, dramma tragico in tre parti, da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nel carnovale e quadragesima 1837-1838, Molinari, Venezia [s.d.], d'ora in poi *Rudenz*.

nella penisola in tutt'altra forma e venga rappresentato, inizialmente con poca fortuna, al Teatro La Fenice di Venezia, il 30 gennaio 1838[11].

Sulla scia dell'attività editoriale promossa da Antonio Fortunato Stella, a Milano nei primi decenni dell'Ottocento nascono delle "sottoscrizioni letterarie" o Associazioni, volte a sostenere la pubblicazione delle opere complete di celebri autori, di collane di romanzi o di drammi[12]. Tra queste la "Biblioteca ebdomadaria teatrale o sia scelta raccolta delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Francese e Tedesco nella nostra lingua voltate" dell'editore Placido Maria Visaj inizia le pubblicazioni nel gennaio 1829. Scorrendo le intestazioni di quasi seicento fascicoli pubblicati da Visaj fino alla fine del 1858 (quando la collana passa all'editore Carlo Barbini), escludendo farse e commedie, si individuano alcuni drammi creati dagli autori della *Nonne sanglante*, da soli o con altri, negli anni tra il 1830 e il 1845: *Il matrimonio di un'educanda* (*Le Couvent de Tonnington, ou la Pensionnaire*, 1830), di Ducange e Bourgeois[13]; *La veneziana o Il bravo di Venezia* (*La Vénitienne*, 1834), di Bourgeois[14]; *La macchia di sangue* (*La Tache de sang*, 1835), di Mallian e Boulé[15]; *Gasparo Hauser ovvero vent'anni di vita in un sepolcro* (*Gaspard Hauser*, 1838), di Bourgeois e Dennery[16]; *Maria Giovanna, ovvero La famiglia del beone* (*Marie-Jeanne, ou la Femme du peuple*, 1845), di Dennery e Mallian[17]; *Una espiazione* (*Une expiation*, 1845), di Mallian e Davrigny[18].

11. Per un primo sguardo alle vicende che conducono all'allestimento dell'opera, si vedano almeno: W. Ashbrook, *Donizetti. La vita*, a cura di Fulvio Lo Presti, Edt, Torino 1986, pp. 112-115; P. Cattaneo, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, in *Maria de Rudenz*, musica di G. Donizetti, libretto di sala, Teatro La Fenice, Venezia 1980, pp. 25-29; J. Commons, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, in "Studi Donizettiani", 3, 1978, pp. 9-74. Per un'analisi dell'opera cfr. W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, a cura di F. Lo Presti, Edt, Torino 1987, pp. 174-182.

12. Sull'argomento si veda M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980 (FrancoAngeli, Milano 2012[2]).

13. Cfr. V. Ducange, A. Bourgeois, *Il matrimonio di un'educanda*, dramma in quattro atti, libera traduzione di F. Forattini; A. von Kotzebue, *Il povero candidato*, commedia in un atto solo, Visaj, Milano 1834 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 211); V. Ducange, A. Bourgeois, *Le Couvent de Tonnington, ou la Pensionnaire*, drame en 3 actes et en prose, Boulland, Paris 1830.

14. A. Bourgeois, *La veneziana o Il bravo di Venezia*, dramma ridotto pel teatro italiano in due parti con libera versione dal professore F. Rossi, Visaj, Milano 1836 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 264); A. Bourgeois, *La Vénitienne*, drame en 5 actes, Barba, Paris 1834.

15. Cfr. J. de Mallian, A.-L.-D. Boulé, *La macchia di sangue*, dramma in tre atti; C. Desnoyer, Dupuy [A. Altaroche], *L'ombra del marito*, Visaj, Milano 1838 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 282); J. de Mallian, A.-L.-D. Boulé, *La Tache de sang*, drame en 3 actes, Marchant, Paris 1835 ("Le magasin théâtral", II, t. X). Di questo dramma l'editore Barbini propone altre ristampe nel 1861 e nel 1897.

16. A. Bourgeois, Dennery [A. d'Ennery], *Gasparo Hauser ovvero vent'anni di vita in un sepolcro*, dramma storico in quattro giornate; *L'erede universale*, farsa, Visaj, Milano 1841 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 343); A. Bourgeois, Dennery [A. d'Ennery], *Gaspard Hauser*, drame en 4 actes, Marchant, Paris 1838.

17. Dennery [A. d'Ennery], J. de Mallian, *Maria-Giovanna ovvero la famiglia del beone*, dramma in sei atti, versione di P. del Bondio, Visaj, Milano 1846 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 485); Dennery [A. d'Ennery], J. de Mallian, *Marie-Jeanne, ou la Femme du peuple*, drame en 5 actes et 6 tableaux, Marchant, Paris 1845.

18. J. de Mallian, Davrigny, *Una espiazione*, dramma in quattro atti, traduzione di A. Clavenna, Vi-

Se la selezione dei titoli proposti all'interno della "Biblioteca ebdomadaria teatrale" mette in luce una predilezione per gli argomenti romanzeschi a sfondo storico-realista, tra cui la *Nonne sanglante* non sembra trovare spazio, la *pièce* non è accolta nemmeno nel "Museo drammatico" dell'editore Angelo Bonfanti, una collana di testi teatrali curata dallo scrittore e impresario milanese Giacinto Battaglia[19], che dal 1837 al 1840 offre in questa sede i capolavori dei più noti autori romantici contemporanei (tra cui si segnalano *pièces* di Dumas, Hugo, Vigny, Schiller e Goethe[20]), accompagnandoli con nutrite prefazioni e firmando in proprio numerose trasposizioni. L'atteggiamento critico di numerosi letterati dell'epoca, fautori del purismo classico-drammatico e contrari *tout court* alla contemporanea produzione teatrale d'Oltralpe, porta Battaglia a prendere una chiara, seppur moderata, posizione a favore della nuova scuola romantica. Se a suo avviso il rispetto rigoroso delle regole aristoteliche, in particolar modo di quelle di tempo e spazio, finisce talvolta per costringere l'andamento dell'azione a una monotonia insopportabile, persino certi elementi "immorali" di un intreccio possono venire giustificati da un pensiero più elevato che domina l'azione[21]. Tuttavia, anche quando, alla fine della seconda annata editoriale, la serie del "Museo drammatico" confluisce nella collezione "Magazzino teatrale"[22], promosso dalla vedova dell'editore Stella e dal figlio Giacomo (che riprende il nome della celebre raccolta parigina "Le magasin théâtrale" in cui il dramma di Bourgeois e Mallian è stato pubblicato), non si apre un'opportunità per proporre una traduzione della *Nonne sanglante*.

Dal 1844, poi, a Milano compaiono anche i primi numeri di un'altra importante raccolta teatrale ottocentesca italiana: "Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri" degli editori Borroni e Scotti. Le pubblicazioni dei fascicoli di questa collana procedono regolarmente con più di centocinquanta titoli sino a gran parte della terza annata, che cade a cavallo dei moti irredentisti del 1848. All'inevitabile battuta di arresto degli anni

saj, Milano 1846 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 489); J. de Mallian, Davrigny, *Une expiation*, drame en 4 actes, mêlé de chant, chez l'éditeur du "Répertoire dramatique", Paris 1845.

19. Cfr. voce *Battaglia, Giacinto*, a cura di C.E. Tanfani, in *EDS*. Sulla figura di Giacinto Battaglia e più in particolare sulla sua attività editoriale si vedano anche le pagine a lui dedicate da Leopoldo Pullè (cfr. L. Pullè, *Penna e spada. Memorie patrie di Armi, di Lettere e di Teatri*, Hoepli, Milano 1899) e dallo studio di Marino Berengo (cfr. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit.).

20. Solo a titolo di esempio, tra i drammi proposti si segnalano: *Lucrezia Borgia* di Hugo ("Museo drammatico", I, fasc. 1, 1837); *Riccardo Darlington* (ivi, I, fasc. 4, 1837) e *Enrico III e la sua corte* di Dumas (ivi, II, fasc. 5, 1839); *Il conte Egmond* di Goethe (ivi, I, fasc. 12, 1838); *La morte di Wallenstein*, di Schiller (ivi, I, fasc. 9, 1838); *Il mercante di Venezia* (ivi, II, fasc. 10, 1839) e *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (ivi, II, fasc. 12, 1840).

21. Per esempio si vedano le *Osservazioni del traduttore*, in Hugo, *Lucrezia Borgia*, prima versione italiana di G. Battaglia, cit., pp. 133-150.

22. Anche la serie "Magazzino teatrale" ha vita breve, terminando le pubblicazioni nel 1841 dopo la stampa di soli dodici fascicoli: la collana inizia con un dramma di E. Souvestre (cfr. E. Souvestre *L'interdizione*, dramma in due atti, versione di G. Barbieri, Vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, Milano 1840, vol. 1) e termina con uno scherzo drammatico di A. Luzac (cfr. A. Luzac, *L'inganno amoroso*, scherzo drammatico, Vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, Milano 1841, vol. 12).

1849 e 1850 corrisponde un rinnovato impulso editoriale a partire dal 1851, quando Pietro Manzoni, subentrato a Francesco Jannetti come curatore della serie, propone un lieve riassesto nella numerazione dei fascicoli e la ristampa dei titoli più richiesti[23]. Nel dicembre 1856 Borroni e Scotti cedono l'attività a Francesco Sanvito e nel maggio 1866 l'impresa viene intestata ad Amalia Bettoni, sua moglie[24]. Tallonando da vicino le più recenti proposte drammaturgiche d'oltralpe, "Florilegio drammatico", ancor più di "Biblioteca ebdomadaria teatrale", si caratterizza per offrire una scelta di testi teatrali di tipo borghese e di costume. A questo genere sembrano appartenere anche i drammi di Bourgeois e Mallian che, accanto a varie commedie, si rintracciano all'interno della collana.

Considerando che un tratto caratteristico di moltissimi titoli pubblicati in traduzione all'interno di collezioni di grande prestigio e diffusione come "Biblioteca ebdomadaria teatrale" o "Florilegio drammatico" è quello di presentarsi nelle vesti di "adattamenti", "libere versioni" o "riduzioni per la scena" delle corrispettive opere straniere, è lecito interrogarsi come mai un testo di potenziale spettacolare così rilevante come *La nonne sanglante* non trovi un'adeguata collocazione editoriale nella nostra penisola, anche in forma abbreviata, e se ne affidi invece la diffusione esclusivamente alle ristampe del libretto di Cammarano e alla musica di Donizetti.

Nell'indagare l'attività di Luigi Enrico Tettoni, un traduttore-adattatore teatrale attivo in Italia a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, si è da tempo messo in evidenza come nelle modalità adottate per ridurre i testi per le scene della penisola sia necessario ipotizzare un artigianato in bilico tra la completa adesione a ben determinati princìpi etici, l'appartenenza a una specifica cultura rappresentativa e una sorta di censura cautelativa dovuta alla conoscenza delle istituzioni dominanti nei vari stati[25]. A questo proposito Mario Lavagetto sottolinea come anche il lavoro di un librettista di melodramma debba fare i conti con una serie di condizionamenti analoghi, una situazione confermata anche dallo stesso Cammarano proprio nell'elaborazione del libretto di *Maria de Rudenz*[26]. Benché con gli adattamenti di Tettoni si faccia riferimento essenzialmente a un repertorio drammaturgico di tipo

23. Presso l'Archivio storico della Camera di Commercio di Milano è conservata una notifica che nel 1852 riconferma la registrazione della società di «commercio tipografico e librario» tra Giuseppe Borroni e Carlo Scotti, già istituita il 27 giugno 1844. Cfr. Camera di Commercio di Milano, Archivio Storico, Tribunale cancelleria civile, Registri ex cancelleria commerciale, Registri delle società, *Borroni e Scotti*, § 2228, 972 [BOB 23 ANTE].

24. Cfr. Camera di Commercio di Milano, Archivio Storico, Tribunale cancelleria civile, Registri ex cancelleria commerciale, Registri delle società, *Bettoni Amalia (Libreria)*, § 4408, 2229 [BOB 190 POST].

25. Cfr. il capitolo dedicato a Luigi Enrico Tettoni in S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008, pp. 93-134; S. Brunetti, *La Signora dalle camelie sulla scena italiana: sistema dei ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in U. Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000, pp. 125-166.

26. Cfr. M. Lavagetto, *Prefazione* a A. Buia, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de La Traviata di F.M. Piave*, in "Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala", 10, 1990, pp. 9-11. Sull'argomento si veda anche S.L. Balthazar, *Aspects of Form in the Ottocento libretto*, in "Cambridge Opera Journal", vol. 7, 1, March 1995, pp. 23-35; Cattaneo, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, cit., p. 29.

realista in auge essenzialmente dal 1850 al 1870, dall'analisi di alcune *pièces* francesi rielaborate e poste in scena da Gustavo Modena a partire dal 1839 si rileva come la situazione sia pressoché la stessa anche per i decenni precedenti[27].

Dal 1844 circa, l'attore veneziano ottiene un particolare successo personale con l'allestimento di due opere: *Kean, ou désordre et génie* (1836) di Alexandre Dumas e *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe* (1838) di Hippolyte Romand[28]. La prima traduzione italiana di *Kean* compare nel 1839 nella collezione "Museo drammatico" di Bonfanti e nel 1845 la medesima trasposizione viene ripubblicata, nel nono volume del neonato "Florilegio drammatico", in forma «ridotta per le scene»[29]. In forma "modificata" si presenta anche la prima trasposizione italiana del *Cittadino di Gand* nel 1848, all'interno della collezione "Biblioteca ebdomadaria teatrale" di Visaj, una trasposizione che risulta pressoché identica a quella proposta all'interno della collezione "Florilegio drammatico" di Borroni e Scotti[30]. Sia nel caso della riduzione di *Kean* del 1845, che in quello della riduzione del *Cittadino* del 1848, le soppressioni operate soddisfano tre diversi princìpi generali: ridurre il numero dei personaggi coinvolti; espungere concetti, frasi o allusioni inopportune; semplificare intreccio e dialogo. Significativo, poi, che, per quanto riguarda le singole espunzioni, le trasposizioni vengano metodicamente epurate da ogni riferimento irriverente alla religione, secondo il principio di "non nominare il nome di Dio invano" fermamente applicato dalla censura dell'epoca nei vari Stati italiani[31].

Alla luce anche delle istruzioni diffuse a stampa nel Regno Lombardo-Veneto a

27. Per un'analisi dettagliata del lavoro di adattamento compiuto da Gustavo Modena cfr. S. Brunetti, *Due 'copioni' modeniani: "Kean" e "Il cittadino di Gand"*, in A. Petrini, *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, pp. 121-133. Per un primo approfondimento sulla figura dell'artista veneziano cfr. A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Ets, Pisa 2012. Imprescindibili rimangono poi alcuni studi come L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, Perugia 1865; T. Grandi, *Gustavo Modena attore e patriota (1803-1861)*, Nistri-Lischi, Pisa 1968; C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971; E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Bozzi, Genova 2001.

28. Cfr. A. Dumas, *Kean, ou désordre et génie*, comédie en cinq actes, mêlée de chants, Dondey-Dupré, Paris 1836 ("Le magasin théâtral", III, t. XIV); H. Romand, *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes et en prose, Didot l'aîné, Paris 1838 ("La France dramatique au XIX^{e} siècle", nn. 361-363, pp. 543-586).

29. Cfr. A. Dumas, *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone, Bonfanti, Milano 1839 ("Museo drammatico", II, fasc. 4); A. Dumas, *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone, ridotta per le scene da A.A., Borroni e Scotti, Milano 1845 ("Florilegio drammatico", a cura di F. Jannetti, I, vol. IX, testo n. 47).

30. Cfr. H. Romand, *Il cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, Visaj, Milano 1848 ("Biblioteca ebdomadaria teatrale", fasc. 511); H. Romand, *Il cittadino di Gand ossia Il segretario del duca d'Alba*, traduzione e riduzione di F. Sala, Borroni e Scotti, Milano 1848 ("Florilegio drammatico", a cura di P. Manzoni, III, vol. V, fasc. 128).

31. Sull'argomento cfr. A. Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Einaudi, Torino 2000-2003, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 1103-1122; G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 58-85; C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna 1964, pp. 48-107.

partire dal 17 novembre 1850 dall'Imperial Regio Direttore Wagner per la «preventiva revisione delle produzioni teatrali»[32], in cui si censurano esplicitamente quei testi in cui si attacca direttamente la religione o quelli di natura troppo feroce e sanguinari, la tematica religiosa, più di altre, potrebbe aver determinato la scelta di non trasporre in lingua italiana il dramma *La nonne sanglante*.

Mettere in scena una monaca, che sin dalla sua battuta d'esordio dichiara apertamente di rinnegare e disonorare i propri voti sacri giorno dopo giorno – visto che l'amore per Conrad non si è mai estinto nel suo cuore –, non costituisce certo un elemento drammaturgico di poco conto e facilmente gestibile negli Stati della penisola italiana: «mes vœux... Dieu ne les a pas recus, puisqu'il n'a pas éteint dans mon cœur cet amour qui le brûlait. Ici, d'ailleurs je l'offense chaque jour, ce Dieu; pour tromper mes souvenirs, ne m'étais je pas créé dans ce couvent un monde pareil à celui que j'avais quitté. Mes vœux, Dieu m'ordonne de les enfreindre...»[33]. Inoltre una Madre Badessa che intrattiene rapporti d'affari con uno scienziato pseudo-stregone come Cagliostro, per avere un filtro che dona la morte apparente[34], o che all'arrivo nel convento dell'ex amante in traccia della fidanzata rivendica un potere di vita e di morte sulle proprie consorelle, è indiscutibilmente espressione di una visione anticlericale e fortemente critica degli ordini religiosi, difficilmente integrabile sulle scene italiane:

> Marie. [...] c'est moi, qui maintenant tiens la morte suspendue sur ta tête, insensé!... tu ne sais pas quelle est ma puissance ici... tu ne sais pas que tout m'obéit... tout! jusqu'à ce marbre que tu foules du pied! retiens-moi, si tu veux, dans cette salle; mets sur mon cœur la pointe de ce poignard; moi, je n'ai qu'un mot à dire, qu'un geste à faire, et Mathilde va mourir, là, sous tes yeux!...[35].

32. «Appena una Compagnia Drammatica, un Impresario, ecc., domanda la licenza di dare delle rappresentazioni teatrali, debb'essere eccitato a presentare insieme coi relativi testi il suo repertorio [...]. Tanto la ripetuta Commissione poi, quanto i singoli signori consultori, si atterranno alle seguenti norme: 1° Saranno da escludersi del tutto, o nelle parti riprensibili, quelle azioni teatrali in cui il vizio è dipinto con colori seducenti, e finisce per trionfare della virtù messa in ridicolo; come pure quelle nelle quali, col pretesto di combattere il fanatismo o la superstizione, si attaccano direttamente la religione od i suoi ministri. [...] 3° Saranno pure escluse: a) Quelle in cui con marcata malignità venissero vilipesi degl'intieri ceti della società, oppure si mettessero in ridicolo persone viventi e conosciute nel paese in cui si fa la rappresentazione; b) quelle di loro natura troppo feroci e sanguinarie, o di fondo oscene; c) quelle in cui sono presi di mira il trono, la dignità reale, i diritti del sovrano; d) quelle in cui fossero indecentemente trattati i governi e le persone dei viventi Sovrani alleati o neutrali, o che tendessero a propagare principi democratici, il comunismo od idee socialistiche. [...] Del resto devesi costantemente avere di mira, quale massima generale e direttiva, che la drammatica, mentre riesca al popolo, col dilettarlo, maestra di lingua, di costumi e di esperienza, non abbia però a diventare una tribuna, né eccitatrice di passioni politiche, né distruggitrice de' principi della religione e della moralità. Milano 17 novembre 1850. L'I.R. Direttore, Wagner», *Istruzioni ad uso della commissione per la preventiva revisione delle produzioni teatrali*, conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova, *Censura letteraria e teatrale*, b. 5, cc.n.n.

33. *Nonne*, II-2, 1, p. 12.

34. Cfr. *ibid.*

35. Ivi, II-2, 6, p. 15.

È noto come Cammarano, invece, abbia ovviato a tale nodo testuale a monte; in primo luogo non ambientando alcuna scena in convento e facendo semplicemente dichiarare a Maria di avere l'intenzione di farsi monaca per pentirsi e scordare il passato, ma senza che questo poi avvenga di fatto:

MARIA
[...]
Nel domestico tempio a gemer vengo
Sul paterno sepolcro, indi, m'aspetta
Il convento d'Arau.

RAMBALDO
Ciel!...Che dicesti!...
E vuoi fra quelle mura?...

MARIA
La vergogna celar di mia... sciagura.
Sì, del chiostro penitente
Cingerò per sempre il velo:
Del mio cor la smania ardente
Può calmar soltanto il cielo.
Chiederò gemente a Dio
Il perdono dell'error...
Sarà tutto il viver mio
Un sol pianto di dolor[36].

Che la vocazione religiosa della protagonista dell'opera donizettiana sia un pretesto, al pari di quanto avviene nella *Nonne sanglante*, risulta evidente anche dai versi di poco successivi, in cui la donna chiede a Rambaldo, vecchio familiare di casa, di riferire a Corrado di essergli sempre rimasta fedele e in cui dichiara che il pensiero delle possibili lacrime dell'amato sulla sua tomba sarà per lei una consolazione[37]. In più, nell'ultima scena della prima parte, opportunamente intitolata *Il testamento*, dopo aver udito le ultime volontà del padre e appreso che la cugina Matilde sta per unirsi in matrimonio proprio con l'amato Corrado, Maria di Rudenz torna sui propri passi e si mostra in scena a tutti coloro che la credevano morta, per riprendere possesso del castello, impedire le nozze e mandare in convento la promessa sposa secondo le disposizioni testamentarie lette poco prima[38].

36. *Rudenz*, I, 4, p. 13.

37. «MARIA. [...] Se quel crudo rivedrai / Che l'avello m'apprestò: / Ella è spenta, gli dirai, / Ma fedele a te spirò. – / Sulla mia tomba gelida / Tardi, ed invan pietoso, / Nel suo rimorso a piangere, / Egli verrà talor... / Al suono di quei gemiti / Dall'ultimo riposo / Fian deste le mie ceneri, / E sentiranno amor!» (ivi, I, 4, p. 14).

38. Cfr. ivi, I, 6-7, pp. 15-19.

3. L'inaccettabile piacere per la paura

Anche la cruenta tematica sovrannaturale di un feroce spettro vendicatore d'amore che non lascia superstiti – una spietata Maria-Monaca sanguinante che a partire dal terzo atto appare per tormentare il proprio assassino, per ossessionare e uccidere il fratello Henri e, infine, per impedire il matrimonio di Conrad con Mathilde con un immane incendio, di cui rimane vittima – potrebbe aver costituito un altrettanto valido motivo di dissuasione per approntare una traduzione italiana della *Nonne sanglante*. D'altra parte, come sottolinea Nicola Pasqualicchio, la cultura italiana primo ottocentesca risulta «quasi del tutto impermeabile all'influenza dell'immaginario fantastico-orroroso che impregnò le culture d'Oltralpe nell'arco di tempo compreso tra le fortune del romanzo gotico e gli sviluppi più notturni e inquietanti del romanticismo»[39].

Un caso a parte potrebbe sembrare la sensibilità dimostrata dalla scena italiana nello stesso periodo per la moda dei vampiri. Nel 1812, a Napoli, un'opera buffa intitolata *I vampiri*, musicata da Silvestro di Palma su libretto di Giuseppe Palomba, debutta nel Teatro Nuovo sopra Toledo e nel giro di pochi anni altri tre testi sono elaborati per il teatro di prosa con il medesimo soggetto: due del drammaturgo napoletano Giovanni Carlo Cosenza (*Il vampiro*, rappresentato a Napoli nel 1825; *La fidanzata di un vampiro*, mai andata in scena) e uno di Angelo Brofferio (*Il vampiro*, inscenato a Torino nel 1827). Sia Palomba che Cosenza, però – scrive ancora Pasqualicchio –, «non hanno debiti nei confronti di Polidori e delle sue filiazioni teatrali»[40], quanto piuttosto verso le posizioni anti-superstiziose proposte nella settecentesca *Dissertazione sopra i vampiri* dell'arcivescovo di Trani Giuseppe Davanzati. Di maggior interesse sembrano, invece, le ascendenze drammaturgico-letterarie del lavoro dell'autore astigiano[41].

Benché *Il vampiro* di Angelo Brofferio debutti felicemente al Teatro Carignano di Torino il 16 luglio del 1827, sia replicato con egual successo a Genova[42] e venga allestito nello stesso anno comico a Firenze, Napoli e Roma, bisogna ugualmente attendere fino al 1835 perché la commedia sia data alle stampe nella collana torinese "Biblioteca teatrale economica ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti"[43]. Sin dalle prime scene appare evidente che per elaborare il proprio dramma l'astigiano attinge solo

39. N. Pasqualicchio, *«Un cadavere, ho timore, ch'oggi affé mi mangerà»: vampiri nel teatro italiano del primo Ottocento*, in N. Pasqualicchio (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 131-147, citazione a p. 132.

40. Ivi, p. 133.

41. Per un'analisi dettagliata della *pièce* si rimanda a S. Brunetti, *Il vampiro "domestico" di Angelo Brofferio*, in Pasqualicchio (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, cit., pp. 149-167.

42. Cfr. A. Brofferio, *I miei tempi. Memorie*, 20 voll., Eredi Botta (poi Biancardi), Torino 1857-1861, vol. 19, pp. 148-150.

43. Cfr. A. Brofferio, *Il vampiro*, in Id., *Commedie*, 4 voll., Chirio e Mina, Torino 1835-1837, vol. II ("Biblioteca teatrale economica", cl. II, vol. LVI, 88, 1835), pp. 5-90, d'ora in poi BV.

tangenzialmente ai classici temi vampireschi introdotti dalla novella concepita nel 1819 da Polidori[44], per affidarsi piuttosto allo spunto proposto nel 1820 da una *comédie-vaudeville* in un atto scritta a quattro mani da Eugène Scribe e Mélesville intitolata *Le vampire*[45]: lo sposo della protagonista (o il promesso sposo) si fa vampiro per vendicare un'offesa subita e per contrastare norme sociali e concezioni matrimoniali restrittive.

Nella commedia di Brofferio si disinnesca il versante corrotto e demoniaco del tema vampiresco, proprio del modello polidoriano, circoscrivendolo, al pari di quanto accade in Scribe e Mélesville, al semplice tormento affettivo-sentimentale[46]. Le scene che all'inizio della commedia dell'astigiano raccontano la storia di un vampiro costituiscono solo la premessa di una vicenda che, come sottolinea Folco Portinari[47], non si propone di porre al centro del proprio argomento il vampirismo, magari parodiandolo o satireggiandolo, ma decide di avvalersi, degradandolo, di un motivo "alla moda" per attaccare i sentimenti autocelebrativi dell'aristocrazia e il matrimonio di interesse all'interno della stessa classe sociale, a favore della libertà sentimentale e del matrimonio di elezione. A tal fine, mentre alcuni personaggi della commedia temono realmente la presenza in casa di un "morto-vivente", già a partire dal secondo atto lo spettatore viene invece informato che Riccardo Stanvell, l'uomo che si finge vampiro, non è mai morto[48], impedendo così, di fatto, ogni possibile adesione emotiva con le argomentazioni spaventose di volta in volta proposte all'interno della *pièce*.

Inoltre, l'unica parte della commedia di Brofferio in cui si può davvero riconoscere un tentativo di presentare sulla scena una situazione "paurosa" consiste in un momento in cui si spengono improvvisamente tutti i lumi sul palcoscenico, e la ricerca del vampiro viene resa pericolosa e vana allo stesso tempo dall'assenza di luce. La circostanza inventata dall'astigiano a partire da un'idea che si trova già nell'opera di Cosenza[49], però, si avvale più di spunti comici che di motivi carichi di terrore: infatti i vari personaggi presenti in scena al buio si toccano, si colpiscono

44. Cfr. [J.W. Polidori], *The vampyre*, in *The vampyre: A tale*, Sherwood, Neely, and Jones, London 1819, pp. 17-72.

45. Cfr. E. Scribe, Mélesville [A.-H.-J. Duveyrier], *Le Vampire*, comédie-vaudeville en un acte, Guibert, Paris 1820. Nella *pièce* scribiana il tema vampiresco è utilizzato essenzialmente in chiave funzionale e risulta a tal punto subordinato a quello matrimoniale, che protagoniste diventano due figure femminili antagoniste a scapito di quella maschile che si finge un vampiro. A riprova di ciò l'ultima battuta del vampiro-Adolfo risulta particolarmente significativa: «Mais croyez-moi... pour faire bon ménage... il n'est rien tel que de mourir... On ne connaît jamais sa femme de son vivant...» (ivi, scena 17, pp. 33-34).

46. «I Vampiri sono morti, che divorano le persone a cui erano più affezionate in vita...» (BV, I, 4, p. 20).

47. Cfr. F. Portinari, *Prefazione*, in A. Brofferio, *Il vampiro*, commedia in cinque atti, a cura di P. Crivellaro, Allemandi, Torino 1992, pp. 7-17, riferimento p. 14.

48. Cfr. BV, II, 5-6, pp. 38-41.

49. Cfr. G.C. Cosenza, *Il vampiro*, commedia in cinque atti, Stamperia Francese, Napoli 1825, V, 4-5, pp. 82-83.

inavvertitamente, si afferrano e, non vedendosi, si scambiano per qualcun altro, temendo solo in alcuni casi di divenire preda del vampiro[50].

Benché Maria di Rudenz, grazie al filtro che dona la morte apparente, si finga morta e si travesta da spettro della Monaca sanguinante per vendicare l'offesa subita, in modo pressoché analogo a quanto accade agli pseudo vampiri di Brofferio o di Scribe e Mèlesville, lo spettatore della *Nonne sanglante*, al pari di Conrad, viene informato che la donna non è realmente deceduta solo nel quinto atto, sul finire della vicenda[51]. In questo modo Bourgeois e Mallian possono contare sull'identificazione emotiva tra lo spettatore e il protagonista maschile, terrorizzato sin da bambino dal sovrannaturale, alimentando progressivamente la paura di entrambi. Nonostante Cagliostro a più riprese ribadisca che esiste una spiegazione razionale per tutto quanto accade, nel quarto atto della *pièce* una catena di eventi spaventosi e apparentemente inspiegabili, culminanti nella morte per avvelenamento di Henri, contribuisce invece a radicare universalmente la convinzione dell'esistenza dello spettro della Monaca sanguinante[52].

A differenza delle figure vampiresche citate, poi, la Monaca sanguinante fa in modo che muoia chiunque impedisca il conseguimento della sua vendetta e senza mostrare traccia di pentimento. La scena più terribile in questo senso è senza dubbio l'episodio che porta alla morte di Mathilde. Anche in questo caso gli autori si avvalgono dello stratagemma del "buio in scena", al pari di Brofferio e Cosenza, ma si tratta di un'oscurità tragica, carica di orrore e sgomento. Il piacere di suscitare paura nello spettatore è condotto fino al sentimento di raccapriccio nell'assistere a un uomo che tenta di pugnalare nel buio quello che crede un fantasma e invece colpisce a morte la donna amata:

> Conrad. [...] (*Il écarte le rideau, et il frappe dans l'obscurité, dans le vide; car la Nonne a disparu. Moment de silence, il redescend les marches du lit.*) Du sang! Le spectre avait du sang!... horrible nuit!... où suis-je? et Mathilde... où est elle?
> *Derrière lui, la Nonne se dresse et promène la lueur de sa torche sur le lit où git Mathilde, pâle et sanglante.*
> La Nonne. Regarde![53]

E proprio sul numero eccessivo di morti in scena sembra obiettare anche la presidenza della Fenice, pur acconsentendo poi, a malincuore, alla messinscena della *Maria de Rudenz* nel 1838[54].

50. Cfr. BV, IV, 6-11, pp. 67-73.
51. Cfr. *Nonne*, V, 4, p. 29.
52. Cfr. ivi, IV, 7, p. 26.
53. Cfr. ivi, V, 4, p. 29.
54. Cfr. Cattaneo, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, cit., p. 29.