

Educare lo spettatore, formare il cittadino.
Spettacoli teatrali e musicali
nella Repubblica giacobina romana
(1798-1799)
di *Francesca Vacca*

L'idea dell'istruzione del popolo attraverso il teatro ricorre nei saggi politico-pedagogici di alcuni giacobini italiani come parte di un più ampio progetto di «educazione pubblica»¹ al punto che il teatro giacobino italiano è oggetto di uno specifico campo di ricerca per gli storici e gli storici della letteratura e del teatro². Ma non è mia intenzione ripercorrere in questa sede i risultati di tali studi nella loro generalità. L'obiettivo della presente ricerca è piuttosto quello di ricostruire un calendario delle attività teatrali e musicali di Roma giacobina – includendovi le feste rivoluzionarie ed eventi meno “ufficiali” quali i festini nei teatri e le esecuzioni di inni in piazza – allo scopo di verificare l'influenza delle idee di riforma dei teatri sulle iniziative concrete prese dalla nuova classe dirigente, le modalità e l'efficacia degli interventi del governo in questo campo e le reazioni dei romani alla trasformazione – tanto radicale quanto circoscritta nell'arco di un biennio – della vita musicale e teatrale della città.

A tal fine mi sono servita di fonti diverse: le cronache dei contemporanei³; gli interventi legislativi della Repubblica romana sull'attività dei teatri⁴; il dibattito sulla funzione educativa del teatro e sulla riforma dell'opera svoltosi sulle colonne di alcuni periodici romani⁵ e su opuscoli e *pamphlet*; le edizioni originali o i resoconti manoscritti delle rappresentazioni – opere e drammi di prosa – che sono riuscita a rintracciare⁶.

Per quanto riguarda le principali feste rivoluzionarie, il loro calendario è pubblicato nel *Piano di Pubbliche feste nazionali per la Repubblica Romana* con indicazioni precise circa le modalità di svolgimento dei festeggiamenti⁷, ma le descrizioni dei diari, che peraltro riportano anche notizie circa festini nei teatri o altre ricorrenze non ufficiali, rendono meglio l'idea dell'impatto di tali eventi sulla vita quotidiana della città. E la prima notizia che ho trovato nei diari riguarda proprio una festa in teatro: a tre giorni dalla proclamazione della Repubblica romana, domenica 18 febbraio 1798, preannunciato con un bando pubblico dal prefetto Nicola Corona⁸, fu infatti organizzato un festino nel teatro Alibert⁹, festino a cui intervennero «tutti i ceti di persone»¹⁰, «molti Nobili ma per pochi

momenti»¹¹ e per il resto «tutti Uomini, per la maggior parte male in arnese, e persino colla semplice camiciola»,¹² mentre le donne furono pochissime, «del che li Francesi restarono maravigliati»¹³. Un commento altrettanto scettico fu espresso dall'abate Antonio Sala al riguardo di un altro festino organizzato dalle autorità, con invito gratuito per la cittadinanza, il 5 marzo 1798, sempre al teatro Alibert:

La festa [...] non è riuscita molto brillante per lo scarso numero di persone intervenutevi. Li Romani non sono avvezzi a simili divertimenti nel tempo della Quaresima, e quantunque si faccia di tutto per farli dimenticare de' loro doveri verso Dio, pure per Divina Misericordia si rammentano di esser Cattolici. Di Donne ve n'erano pochissime, massime se si escludano l'Ebree¹⁴.

Iniziativa analoghe furono organizzate nel periodo della Repubblica, oltre che all'Alibert al teatro Apollo¹⁵, secondo una consuetudine in realtà consolidata già da prima dell'arrivo dei Francesi, benché diverse erano ora le occasioni e le modalità di svolgimento dei festini.

Anche la prima ricorrenza rivoluzionaria ufficiale non tardò ad essere celebrata. La festa funebre in onore del generale Duphot¹⁶ si svolse infatti all'incirca una settimana dopo la proclamazione della Repubblica, il 23 febbraio 1798, e fu imponente:

[...] vi era una grandissima orchestra, dove stavano tutti li suonatori di Roma tanto da fiato, che da corda. Subbito fatto giorno nella sud. Orchestra intervennero una quantità di Musici, e specialmente quelli della Cappella Pontificia, e tutti dovettero cantare diversi inni in musica in lode del defunto General Duphot, e dell'Imbasciatore Buonaparte, composti dal Maestro Masi¹⁷.

Più specifica in proposito è la testimonianza di Sala che ci informa di come al concerto presero parte «più di trecento tra Musici e Sonatori, essendovi stato per essi invito generale»¹⁸.

Un mese più tardi, il 20 marzo, in occasione della festa della Federazione, ci fu un analogo impiego di suonatori e musicisti per l'esecuzione di inni patriottici¹⁹, mentre il 25 marzo il teatro Argentina dedicò addirittura un'intera serata all'esecuzione di inni, un concerto di beneficenza in cui «tutto il danaro che fu fatto della platea e del v e vi ordine fu distribuito a' poveri»²⁰. Un'altra importante ricorrenza rivoluzionaria, la festa per l'«abbrugiamento del libro d'oro», celebrata il 17 luglio 1798, prevede anch'essa la presenza di orchestre e bande musicali e l'esecuzione di inni²¹. È inoltre certo che si instaurò la consuetudine di eseguire canti patriottici in teatro fra gli atti o prima dell'inizio di una rappresentazione. Né mancarono occasioni meno ufficiali di festeggiamenti pubblici in piazza o nei teatri, come ad esempio quella del 17 agosto 1798, quando venne in-

nalzato un albero della libertà in piazza del Popolo «con magnifiche bande ed inni cantati»²² in occasione del sorteggio di trenta zitelle da “dotare”. In quest’ultimo caso è superfluo sottolineare l’impiego di nuovi simboli per accompagnare una pratica assistenziale anticamente consolidata.

Quanto all’impiego dei musici – i cantori evirati della cappella papale – tornerò a parlarne più oltre, a proposito del dibattito sull’uso dei castrati nell’opera. Qui vorrei solo ricordare come la pratica dell’evirazione dei fanciulli fosse duramente condannata dalla nuova classe dirigente: durante una seduta del Tribunato fu proposta dal cittadino Giuntotardi una risoluzione contro questa «infame degradazione del sesso virile» che peraltro «era stata una delle condizioni dalla Francia conquistatrice proposte al Papa nel trattato di Firenze»²³, mentre in una successiva seduta fu respinta una richiesta di aiuti finanziari da parte dei musici della corte papale caduti in disgrazia con il declino della cappella pontificia²⁴. E tuttavia dai resoconti delle feste sembra di capire che ad una posizione ufficiale di condanna non corrispose una effettiva emarginazione di questi cantori, impiegati, come si è visto, per l’esecuzione di inni patriottici.

Un’altra iniziativa del nuovo governo in occasione delle ricorrenze rivoluzionarie fu quella di aprire gratuitamente i teatri per rappresentarvi drammi di argomento edificante e “patriottico”. Il 22 settembre 1798, anniversario della Repubblica francese, i teatri si aprirono infatti per la rappresentazione all’Apollo della *Morte di Giulio Cesare* di Voltaire, in francese, seguita dalla farsa *Bonaparte nel Cairo*, mentre all’Argentina si recitò *Bruto II* di Vittorio Alfieri. Anche nelle sere del 15 e 16 febbraio 1799, per l’anniversario della Repubblica romana, vi furono rappresentazioni gratuite, questa volta nel teatro Alibert. Nelle due sere si recitarono rispettivamente i drammi *Attilio Regolo* di Metastasio e *La congiura de’ pazzi* di Vittorio Alfieri.

La ripresa dell’attività dei teatri fu certamente tra gli avvenimenti di maggior impatto. Stabilita dai consoli in contrasto con la notificazione papale del 31 dicembre 1797 che proibiva per il 1798 «ogni azione teatrale e qualunque altro spettacolo carnevalesco»²⁵, la decisione – che sospese anche il divieto per le donne di calcare le scene²⁶ – avvenne infatti in pieno periodo quaresimale, suscitando sconcerto e indignazione, come testimonia il seguente passo del *Diario degli anni funesti*:

Dato luogo al lutto [la cerimonia funebre per Duphot], fu subito pensato [sic] al divertimento, onde fu ordinata l’apertura de’ teatri, che avvenne in tempo di Quaresima, cosa che fece inorridire tutti i buoni cattolici, vedendo convertirsi un tempo così Santo in un carnevale, con di più che nel tempo delle recite sempre era stato eccettuato il giorno di Venerdì, ed in tal occasione nulla fu considerato, ordinandosi le scene in ogni giorno indifferentemente [...] ²⁷.

Fu inoltre inevitabile che, insieme a quello quaresimale, venisse infranto anche il divieto di tenere aperti i teatri nei giorni tradizionalmente proibiti, come documentano alcuni passi del diario di Sala: «A riserva di iersera e di questa sera, li Teatri sono rimasti aperti a tutto il Giovedì santo. Per altro li spettatori sono stati pochissimi»²⁸; «[...] già da qualche tempo li Teatri agiscono anco nelle sere de' venerdì»²⁹.

La prima sala ad aprire i battenti fu l'Argentina con la rappresentazione, il 10 marzo 1798, del dramma *Virginia*³⁰ di Vittorio Alfieri e di una farsa intitolata *Il matrimonio democratico*³¹. Il rilievo che si volle dare a questo avvenimento costituisce una prova di come la nuova classe dirigente intendesse fare uso del teatro come mezzo di propaganda e di ricerca del consenso. Un simile progetto educativo è del resto esplicitamente dichiarato nella parte introduttiva del bando che annunciava la riapertura del teatro:

Che il Teatro sia uno dei mezzi più efficaci della pubblica istruzione, è una massima ricevuta da tutte le più colte nazioni [...]. Roma sotto il passato governo non aveva potuto vedere sulle sue scene alcuno di quei luminosi fatti che scuotono, ed elettrizzano le anime sensibili. La generosa Nazione Francese nel restituirla ai perduti diritti di Libertà e di Sovranità, le ha fatto ancora questo dono prezioso di poter essere istruita nel Teatro con le vive immagini della Verità, e della Natura [...]³².

Ma la sola testimonianza che ho rintracciato sul riscontro di questa rappresentazione riguarda la farsa che, per il suo riferimento ad avvenimenti contemporanei, fu accolta con tumulti e schiamazzi da parte del pubblico:

Siccome la farsa era una satira sanguinosa del passato governo; così ravisandosi nel carattere de' comici il Duca Braschi, il di lui Maestro di Casa, ed altri soggetti; all'apparire di essi gridavano alcuni de' spettatori: – Ecco quel ragazzo, ecco Fenaja, ecco il conte Carpegna [...]³³.

Un altro avvenimento teatrale di rilievo fu la rappresentazione, il 22 giugno 1798 al teatro Argentina, di *Fenelon o le monache di Cambray* di Marie-Joseph Chénier, dramma che affronta il problema della monacazione forzata per condannare gli aspetti più esteriori della religione ed esaltare quelli della purezza della vocazione e della tolleranza, incarnati nel vescovo Fenelon. La *pièce* circolò nell'Italia giacobina in due traduzioni, di Francesco Saverio Salfi e di Giuseppe Antonio Ranza, ma purtroppo non sono riuscite a rintracciare l'edizione della versione rappresentata a Roma.

Mentre l'abate Sala annotò soltanto gli aspetti scandalistici della

rappresentazione, cogliendo l'occasione per esprimere il suo disprezzo verso quella parte della piccola borghesia che aveva sposato gli ideali rivoluzionari:

[...] dopo tante fatiche, o tuttal più dopo aver scritto per alcune ore in un Burrò, [i patrioti] vanno a sollevarsi al Teatro, dove si deliziano nelle solite infami comedie, qual'è quella, che ora rappresentasi in Argentina, fingendosi che una Monaca abbia partorito, e facendosi comparire in scena un Vescovo, e il Clero in abiti corali ³⁴.

La seconda di due recensioni apparse su "Il Banditore della Verità", giornale diretto dall'abate Michele Mallio, di parte filo-francese, sottolineò la valenza pedagogica e i contenuti innovativi della *pièce*:

[...] se il primo scopo del presente Governo è quello di cangiare la pubblica opinione in favore della Democrazia, e se il teatro è uno de' più forti mezzi di pervenirvi [...] l'attuale Compagnia Comica di Argentina dee ripurtarsi benemerita della libertà, e della patria per le Democratiche rappresentazioni, che ha date al pubblico. In quella intitolata le Monache di Cambrai v'ha forse cosa, che non tenda a dimostrare al popolo le leggi inalterabili della natura, le quali essere non possono alterate neppure da Dio, perché sono opera della sua mente immutabile? [...] Il Vescovo di Cambrai è ben [più] virtuoso sul palco di quello, che non lo furon giammai tanti Prelati Romani nei loro posti, e nei lor Tribunali ³⁵.

Nel mese di gennaio 1799 fu rappresentato al teatro Valle *I Baccanali di Roma* di Giovanni Pindemonte. Il dramma ebbe per lo meno due repliche, nelle sere dell'11 e del 12 gennaio; oltre alla recensione de "Il Monitore di Roma" in cui si sottolineava come il popolo avesse accolto con favore e con cognizione i temi in esso svolti:

[...] Ognuno sa con quale artificio è lavorata [la tragedia], con qual destrezza condotta, e con quanta verità sviluppata [...] tutto è felicemente diretto a far concepire il massimo orrore che ispirar deve nei veri Repubblicani il barbaro, e fraudolento dispotismo sacerdotale [...] ancor nella seconda sera numeroso fu il concorso del popolo, che non avrebbe pochi mesi or sono ardito di leggere così bella, ed istruttiva Tragedia. Quegli squarci poi nei quali ambedue [il "pontefice" Minio e l'"aristocratico" Sempronio] realizzavano col fatto la loro pervasiva, e maligna ipocrisia erano accompagnati dal cupo fremito di indignazione e d'orrore ³⁶.

Persino il diario di Galimberti riferì dell'efficacia dell'intento pedagogico della rappresentazione: «il popolo spettatore applicò i personaggi degli antichi ai sacerdoti ed al Papa, e con strepito grandissimo gridò "morte ai tiranni morte al Papa morte ai preti"» ³⁷.

Alla fine del Carnevale 1799 si rappresentò al teatro Argentina *Catone in Utica* di Metastasio, seguito dalla farsa in un atto *Ferdinando IV conquistatore della Repubblica Romana*. Quest'ultima in particolare divenne l'oggetto di un singolare dibattito: "Il Monitore di Roma" l'accusò di ambiguità, in quanto poneva in scena un re senza riuscire a suscitare lo sdegno del pubblico (che, al contrario, applaudiva ad ogni apparizione di Ferdinando IV); "L'Osservatore" ritenne invece che anche una farsetta insulsa potesse servire alla causa della democrazia³⁸.

Delle rappresentazioni di drammi di Alfieri, Metastasio, Voltaire con l'apertura gratuita dei teatri in occasione di importanti feste e ricorrenze rivoluzionarie ho già parlato. Non resta ora che dare uno sguardo alle rappresentazioni di *pièces* di autori meno noti, o comunque rappresentate in circostanze meno ufficiali. I diari riferiscono infatti come fin dalla primavera 1798 fossero stati aperti alcuni teatri piccoli e privati: «[...] il Teatro Ornani in Piazza Navona»³⁹; «[...] quello della Pallacorda, e [il] teatrino privato, detto degl'imperiti, [dove] de' spiritosi Cittadini e Cittadine si esercitano in rappresentar comedie»⁴⁰; quello «[...] al vicolo del Pavone tanto di uomini e di donne, nel quale vengono rappresentate Comedie in prosa, sul gusto democratico»⁴¹. E Sala sintetizza efficacemente questa ripresa dell'attività teatrale riferendo che «per far divertire il Popolo si tengono aperti quasi tutti li Teatri della città» e che «oltre li venali, ve ne sono ancora de' particolari»⁴².

In effetti dalle fonti si ricava l'impressione che col passare dei mesi vi fu una proliferazione di rappresentazioni in prosa a carattere "democratico". Il 31 maggio 1798, con replica il 3 giugno, si recitò nel teatro Argentina *La presa di Faenza*⁴³, commedia che, per il suo contenuto, fece molto clamore:

[...] vi comparve un Comico in abito prelatizio con croce vescovile in petto; delle femine in abito da Monache, e il suddetto personaggio rappresentante il Vescovo assisté ad un matrimonio democratico sotto l'Albero della libertà. Prepariamoci a vedere qualche cosa di peggio⁴⁴.

Il 9 giugno 1798, all'Accademia degli Imperiti, si replicò per la quarta sera *La scuola dei patrioti*, commedia di cui non ho rintracciato altre notizie.

Al teatro Argentina, il 9 luglio 1798, fu rappresentata la tragedia *Agide spartano* di Michele Mallio, redattore de "Il Banditore della verità". È questo uno dei pochi esempi di testo teatrale composto a Roma (e rappresentato in un luogo di primaria importanza come il Teatro Argentina) di cui è reperibile l'edizione originale a stampa. Altre informazioni circa drammi di argomento rivoluzionario che con ogni probabilità furono scritti appositamente per essere rappresentati nella Roma giacobina, si ricavano da due recensioni apparse nell'autunno 1798 sulla rivista "Ef-

femeridi Letterarie”⁴⁵. La prima riguarda la commedia di Giuseppe Giulio Ceroni *Il filosofo americano ossia I falsi democratici*, la seconda la tragedia *Eteocle* di Maria Fulvia Bertocchi autrice anche di un progetto di riforma dei teatri di cui parlerò più oltre.

Nel mese di agosto 1798, una compagnia di dilettanti francesi aveva messo in scena al teatro Apollo, con ingresso gratuito, *Bruto I* di Voltaire. Nell'estate del 1799, i membri dell'Accademia degli Imperiti misero in scena *Bruto II* di Vittorio Alfieri. L'edizione di quest'ultimo dramma, stampata appositamente per quell'occasione, costituisce un documento prezioso ancorché unico per quanto riguarda gli spettacoli in prosa di Roma giacobina. Essa infatti è “democratizzata” mediante l'aggiunta di un prologo e alcune modifiche lessicali volte ad eliminare le disuguaglianze sociali, come ad esempio la sostituzione di “plebe” con “popolo”, di “plebei e patrizi” con “padri e figli” ecc.

Quanto al teatro musicale, la prima notizia che ho trovato è riportata nel diario di Galimberti e riguarda la rappresentazione, il 18 aprile 1798 al teatro Valle, di «commedie e intermezzi» con musica di Giuseppe Curcio⁴⁶. Tra questi vi fu probabilmente la burletta in musica⁴⁷ *I supposti deliri di Donna Laura*⁴⁸ il cui libretto riflette le mutate circostanze politiche, poiché vi allude in più punti. Per far solo un esempio, nel coro finale i protagonisti cantano: «Or che siamo tutti in pace... Canteremo allegramente / Loderemo unitamente / L'Eguaglianza, e l'amistà / Viva sempre viva viva / Questa bella libertà»⁴⁹. L'unico altro esempio da me rintracciato di libretto di genere comico con allusioni al linguaggio e al repertorio musicale rivoluzionario per quanto riguarda Roma, è quello della burletta *I raggiri amorosi*, musica di Pietro Carlo Guglielmi, andata in scena sempre al teatro Valle esattamente un anno più tardi, nella primavera del 1799. In essa vi è un duetto fra due personaggi, Mommo e Garbuglio, del quale non sono riuscita a rintracciare la partitura, ma che il libretto indica chiaramente come fosse da intonarsi sui motivi della *Carmagnola* e del *Ç'a ira*⁵⁰.

A parte questi due casi, le altre “burlette in musica”, andate in scena per lo più al teatro Valle, sono prive di riferimenti alle vicende rivoluzionarie e danno l'impressione che la programmazione delle sale destinate agli spettacoli di genere comico procedesse su binari autonomi, nella quasi totale indifferenza per le mutate circostanze politiche. Non credo però che sia opportuno trarre la conclusione che vi fosse un totale disinteresse dei letterati per i generi teatrali comici o minori o che queste rappresentazioni non fossero oggetto di un investimento educativo pari a quello conferito ad altri generi teatrali. La rappresentazione di farse in prosa di argomento giacobino già citate dimostra il contrario, mentre non va dimenticato che in altre città d'Italia vi furono casi di libretti non solo

di opere serie, ma anche di drammi giocosi e di balli per i quali gli autori attinsero a soggetti di attualità o tipici del repertorio rivoluzionario ⁵¹.

Resta il fatto che il veicolo dei nuovi valori fu soprattutto l'opera seria, genere ufficiale per eccellenza, tradizionalmente deputato a rappresentare contenuti morali e politici edificanti. Ma prima di descrivere brevemente alcune opere serie rappresentate a Roma, vorrei soffermarmi sul dibattito culturale e sulla legislazione della Repubblica romana in materia teatrale, con particolare riguardo all'opera in musica, genere che più degli altri fu visto come un baluardo dell'antico regime e che attirò su di sé le critiche più aspre e radicali. In particolare, tra gli opuscoli di argomento politico apparsi a Roma durante la Repubblica giacobina vi è *Della felicità della Repubblica Romana* ⁵² di Filippo Timotei in cui al capitolo v, dedicato alla "pubblica istruzione", si legge che il teatro, che «nell'antico governo era [reputato] uno scandalo, ed in conseguenza appena si tollerava in qualche mese dell'anno» ⁵³, è invece una «grande scuola della rettificazione delle idee, e della formazione del costume» ⁵⁴ dove «non dee trionfare che la virtù» e «ogni umana passione dee esservi moderata e rettificata» ⁵⁵. Mentre l'esortazione alla classe dirigente contiene un accenno specifico alla riforma dell'opera:

A voi, a voi spetta, o venerabili depositarj del pubblico potere, non di restringere il numero di tali popolari lezioni [...] non di allontanarne le femine [...] promovendo [...] l'orribile misfatto della degradazione della virilità, con cui si ha la speranza di fare una fortuna su di un teatro [...] dovete [...] ottenere, che il teatro sia la più bella, piacevole, e sicura scuola per apprendere a seguire le più rigide morali virtù proprie di un repubblicano ⁵⁶.

Riferimenti alle istanze di riforma dell'opera che già da alcuni decenni permeavano gli scritti di molti letterati italiani ⁵⁷ sono espressi in modo più esplicito nel *Progetto per un Teatro Nazionale* di Maria Fulvia Bertocchi, presentato all'Istituto Nazionale ⁵⁸ all'inizio del 1799. I referenti culturali dell'autrice sono infatti dichiarati:

L'arte del teatro, che nel nostro secolo ha sembrato toccare la sua perfezione in Italia nell'Opere degl'immortali Metastasio e Goldoni, sarebbe stata seguita da un luminoso progresso, se si fosse pensato finora a mantener stabile sul teatro lo scopo dell'opere teatrali; ed il mezzo di pervenirvi. Il primo è certamente la morale [...] il secondo la verisimiglianza ⁵⁹.

La parte propositiva del progetto poi, investe direttamente il sistema dell'opera. E il riferimento agli intermezzi – un genere comico "basso" ma largamente popolare e quindi adatto alle sperimentazioni e alle innovazioni – che chiama in causa la "pantomima", potrebbe tradire la

penetrazione di un genere teatrale di ascendenza gluckiana in ambito romano ⁶⁰:

Gl'intermezzi in Musica (ora pressoché inutili) potrebbero esser suppliti da una buona Pantomima, o volendosi la Musica, conviene far scrivere di nuovi libretti dal Poeta del Teatro. [...] Negl'intermezzi spiccar deve prima il gusto della poesia, indi quello della Musica, e poi l'arte del cantante per non rovesciare miseramente l'ordine delle cose, come a' di nostri si vede, e da cui nasce la depravazione del Teatro in Musica ⁶¹.

Una discussione sulla necessità di rinnovare l'opera si svolse anche sulle colonne de "Il Monitore di Roma" dove apparvero articoli critici nei confronti di convenzioni teatrali vecchie e inverosimili:

Invece delle vostre farse, la maggior parte immorali, e delle vostre scipite opere, imparate a degnamente rappresentare la vita eroica dei vostri maggiori. Aprite alla gioventù una scuola di costume, e d'istruzione, e siate convinti che i maschi accenti di Catone, e di Bruto formerebbero meglio il suo cuore, che i lunghi trilli di un musico [...] ⁶².

Queste convenzioni naturalmente erano applicate a tutte le opere, anche quelle serie di argomento "rivoluzionario" come *Virginia*:

[...] invigilate specialmente, affinché questi rispettabili personaggi dell'antichità non siano sfigurati sulle scene dalla varietà degli attori. Virginio, l'austero Virginio, nella sua Roma, non comparisca ricoperto di dorate frange, e puerili ornamenti ⁶³.

Quanto all'intervento delle autorità della Repubblica romana per regolamentare l'attività teatrale, esso avvenne dopo l'estate del 1798 con i regolamenti teatrali del 1° Complementario (17 settembre). Nella premessa è vagamente enunciata l'idea del teatro come mezzo di istruzione popolare ⁶⁴ e gli articoli riguardanti la condotta degli artisti prevedono tra l'altro il divieto di «prendere alcun arbitrio di accrescere, o variare alcuna espressione, azione, sentimenti dall'Originale esemplare della rappresentanza, esibita, ed approvata» ⁶⁵. Venne inoltre «proibita a qualunque attore la replica di qualsiasi Aria, Parte, o Ballo» perché «l'indiscreta pretesione della replica affatica soverchiamente i cantanti, e gli attori, ed alimenta quello spirito di partito, che è tanto opposto al buon ordine ed alla quiete, che non dee andare disgiunta dalle rappresentanze» ⁶⁶. L'articolo 13 infine prescriveva che vi fosse «moderazione negli applausi» e si attendesse sempre che fosse terminata «l'Aria, o la Scena prima d'esternarli...» ⁶⁷. Prevalse tuttavia l'impressione che quasi nessuna delle istanze riformistiche

maturate in ambito romano fu accolta dagli estensori dei *Regolamenti*, che sembrano rispondere prevalentemente ad un'esigenza di censura⁶⁸ e di ordine pubblico.

La prima opera seria rappresentata nella Roma giacobina, per quanto mi consta, fu *Il Pirro*, musica di Giovanni Paisiello, che andò in scena all'Apollo nell'estate del 1798. Non si trattava di un'opera nuova, poiché era stata già rappresentata a Napoli in occasione del compleanno di Ferdinando IV, come documenta un'edizione del libretto stampata nel 1787⁶⁹. Ma il libretto pubblicato in occasione della ripresa di quest'opera a Roma non si limita a riportare sul frontespizio – come tutti quelli stampati nel biennio giacobino – i simboli rivoluzionari e a far precedere i nomi delle diverse maestranze coinvolte con l'appellativo di “cittadino” e “cittadina”. Esso risulta infatti essere stato modificato anche nel lessico, allo scopo evidente di adattarlo alle mutate circostanze politiche, in maniera non diversa da come si è visto per *Bruto II* di Vittorio Alfieri. Per far solo un esempio: l'istituto della monarchia viene abrogato mediante la sostituzione dei termini “regno” e “regni” con “stato” e “stati”.

Il principale avvenimento operistico dell'autunno 1798 fu la riapertura del Teatro Alibert per la rappresentazione di due drammi nuovi: *Virginia*, libretto di Pietro Calvi, musica di Francesco Federici e *La disfatta de' Macedoni*, musica di Giuseppe Curcio. La prima opera, il cui argomento non è nuovo poiché ricorre nei cartelloni teatrali dell'Italia di fine Settecento⁷⁰, narra la nota vicenda dell'eroina che con il suo sacrificio provocò la caduta dei Decemviri e la nascita della repubblica a Roma. La seconda opera, il cui argomento non mi risulta sia stato precedentemente adoperato né ripreso negli anni immediatamente successivi⁷¹, racconta della guerra del console romano Paolo Emilio contro Perseo, re dei Macedoni, condotta allo scopo di liberare un popolo oppresso da un governo tirannico. Ed è verosimile che dietro la figura del console romano si celi quella del generale Bonaparte, eroe che porta la libertà ai popoli oppressi da governi tirannici, ma è anche capace di clemenza nei confronti del nemico sconfitto⁷²: la trama è infatti identica a quella del ballo *Bonaparte in Egitto*⁷³ e la rappresentazione avvenne a pochi mesi dalla campagna d'Egitto di Napoleone.

È interessante osservare che i Grandi Edili diedero una lettura “politica” dei disordini che accompagnarono le due rappresentazioni⁷⁴ nella notificazione di condanna dei tumulti emanata il 13 novembre, come se la persistenza delle antiche consuetudini delle fazioni a teatro fosse un segno di mancata adesione agli ideali rivoluzionari:

Gli Aristocratici, i Realisti, gli Emissari dei Tiranni vegliano instancabili a cogliere ogni occasione per condurre a fine le loro brame liberticide. Trasformati in

mille guise [...] suscitano gare, e seminano discordie, sicuri, che dai più remoti, e meschini principi partano, ed hanno vita le dissenzioni, le inimicizie e gli odi i più accaniti [...] donde si deve ricavar istruzione, ed onesto sollievo, ritraggono malcontento, e disturbo, sperando di allontanare gli spiriti dalla fratellanza in modo, che sorga una fazione. Una prova indubitabile di questi vostri nemici implacabili l'avrete nel Teatro [...] ⁷⁵.

Il teatro Argentina si riaprì, per quanto riguarda l'opera, il 5 gennaio 1799 con la rappresentazione di *Lodoijska*, musica di Luigi Caruso. Il soggetto, tratto dal repertorio francese dell'epoca ⁷⁶, si ascrive al genere celebrativo della fedeltà coniugale dell'*opéra a sauvetage* che ebbe una notevole diffusione proprio nella Francia rivoluzionaria. La seconda opera, *Ifigenia in Aulide*, musica di Giuseppe Mosca, ebbe un successo tale che alla principale interprete femminile, il celebre soprano Angelica Catalani, fu concessa la replica di un'aria e fu dedicato un sonetto ⁷⁷. Anche in questo caso la scelta del soggetto potrebbe avere dei riferimenti francesi. Benché infatti opere intitolate a questa eroina siano presenti nei repertori dei teatri italiani nell'arco di tutto il Settecento, fu l'*Iphigénie en Aulide* di Bailly de Roullet-Gluck rappresentata a Parigi nel 1774, tentativo pratico di realizzazione della riforma del melodramma, a segnare una svolta importante nella storia della musica, svolta riformatrice che ebbe echi in Italia, come documenta l'*Ifigenia in Tauride* di Tommaso Traetta rappresentata a Napoli nel 1779, di cui sono certi i riferimenti gluckiani ⁷⁸. Nel caso dell'*Ifigenia* romana non si possono fare troppe congetture poiché non ho rintracciato la partitura, tuttavia la sua rappresentazione potrebbe avvalorare l'ipotesi di una coincidenza tra correnti di riforma dell'opera e allestimenti nell'Italia giacobina in questo caso attraverso la mediazione degli esperimenti parigini di Gluck che ebbero la loro consacrazione proprio nel periodo rivoluzionario ⁷⁹. Quanto alla terza opera, *Amore e dovere* di Giuseppe Bertati-Giuseppe Mosca, non mi è stato purtroppo possibile rintracciare il libretto.

In conclusione, dalla disamina degli spettacoli attivati nella Roma giacobina condotta sin qui, se da una parte si ricava l'impressione della mancanza di un intervento organico della classe dirigente volto a "democratizzare" i repertori (lo dimostra in primo luogo l'assenza di riferimenti in questo senso nella legislazione) dall'altra, a uno sguardo attento, non può non sfuggire quantomeno un dato: la penetrazione capillare, pur se sporadica e non sistematica, di istanze innovative in tutti i repertori teatrali, da quelli di genere "alto", in primo luogo i drammi di prosa e l'opera seria, che si rifecero talvolta ai repertori francesi ma non furono privi di produzioni autonome, a quelli "bassi" come farse e intermezzi, che, se non altro, furono oggetto di riflessione da parte degli intellettuali che avevano aderito alla rivoluzione. È inoltre opportuno ribadire che

se è vero che la matrice culturale delle riflessioni sull'opera dei giacobini italiani e romani affondava le sue radici nel dibattito dei letterati illuminati in corso da diversi decenni, è altrettanto certo che le mutate circostanze politiche fecero da "cassa di risonanza" a un simile dibattito, contribuendo così alla diffusione delle idee di riforma del melodramma.

Note

Abbreviazioni

ANR: Archivio dell'Istituto Storico Nazionale del Risorgimento
 ASR: Archivio di Stato di Roma
 BCR: Biblioteca Casanatense di Roma
 BNC: Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
 BS: Biblioteca del Senato
 SC: Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma
 BSM: Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma
 BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana

1. Cfr. per far solo un esempio, il saggio di G. Bocalosi, *Dell'educazione democratica da darsi al popolo italiano*, in D. Cantimori – R. De Felice (a cura di), *Giacobini italiani*, Laterza, Bari 1964, vol. II, pp. 7-205.

2. Cfr. G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, CLUEB, Bologna 1985; G. Trisolini, *Il teatro della rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna 1984 e *Rivoluzione e scena. La dura realtà (1789-99)*, Bulzoni, Roma 1988; V. Monaco, *La Repubblica del teatro*, Le Monnier, Firenze 1968; P. Bosisio, *Tra rivoluzione e utopia. L'esperienza teatrale nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma 1990; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e impero*, Bulzoni, Roma 1991.

3. Ho consultato i seguenti diari: *Annali di Roma*, in C. Gasbarri – V. E. Giuntella (a cura di), *Due diari della Repubblica Romana del 1798-99*, Istituto di Studi Romani, Roma 1958, pp. 1-60; *Diario dell'abate Benedetti*, in D. Silvagni, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Firenze 1881-1885, vol. I, pp. 469-549; ANR, *Cronaca romana 1797-98*, ms. 234; BS, *Diario degli anni funesti di Roma dall'anno MDCCXCIII al MDCCCIV*, ms. 16; V. F. Fortunati, *Avvenimenti sotto il pontificato di Pio VI, dall'anno 1775 al 1800*, codice Vat. Lat. 10730; BNC, [Antonio Galimberti], *Memorie dell'avvocato Antonio Galimberti dell'occupazione francese in Roma dal 1798 alla fine del 1802*, 2 voll., mss. VE 44-45; [Francesco Valentinelli], *Memorie storiche sulle principali cagioni e circostanze della Rivoluzione di Roma e di Napoli*, Salomoni, Roma 1800; G. A. Sala, *Diario romano degli anni 1798-99*, ristampa con premessa di Vittorio Emanuele Giuntella e indice analitico di Renata Tacus Lancia, presso la Società alla Biblioteca Valicelliana, Roma 1980, 3 voll.

4. Ho consultato la raccolta di bandi dello Stato Pontificio conservata alla Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma con le collocazioni: Bandi A, Stato Pontificio (scatole dalla n. 5 alla n. 19) e fogli volanti (ff. vv.), e la *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata Repubblica Romana*, 2 voll., L. Perego Salvioni, Roma 1798, collocazione 21.16.1.26-27.

5. Ho consultato i numeri pubblicati nel biennio 1798-1799 dei seguenti periodici: "Antologia Romana", "L'Osservatore", "Effemeridi letterarie di Roma", "Il Banditore della verità", "Gazzetta di Roma", "Il Monitore di Roma", "I Congressi del Monte Sacro".

6. Per quanto riguarda l'opera, ho esaminato tutti i titoli delle due raccolte di libretti della Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma (collezione "Carvalhaes")

e catalogo su schede). Per i drammi di prosa ho invece svolto una ricerca in diverse biblioteche di Roma a partire dai titoli indicati nella pubblicistica del tempo e nei diari. I titoli rintracciati, relativi a rappresentazioni romane in prosa e in musica, sono riportati rispettivamente in Appendice 1 e 2.

7. BSM, *Piano di pubbliche feste nazionali per la Repubblica romana presentato all'Istituto Nazionale della [sic] commissione incaricata a proporlo*, V. Poggioli, Roma, [1798], 21.13. F.22/21.

8. BSM, *Avviso*, 16 febbraio 1798, Bandi A, 6-37.

9. Il teatro Alibert, ora non più esistente, sorgeva all'angolo tra via Margutta e via Alibert. Cfr. A. De Angelis, *Il teatro Alibert o delle dame*, Chicca, Tivoli 1951.

10. Fortunati, *Avvenimenti...*, cit., 18 febbraio 1798, f. 184r.

11. Sala, *Diario...*, cit., 19 febbraio 1798, vol. I, p. 43.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Sala, *Diario...*, cit., 5 marzo 1798, vol. I, pp. 79-80.

15. Come l'Alibert, anche il teatro ex-Tordinona, ribattezzato Apollo nel 1796, non esiste più. Nel punto dove esso sorgeva, sul lungotevere Tordinona vicino ponte Sant'Angelo, vi è ancora una lapide che ne ricorda la demolizione, avvenuta nel 1889. Cfr. A. Cametti, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Chicca, Tivoli 1938. A partire dalla stagione di Carnevale 1799 fino alla caduta della Repubblica romana si tennero nel teatro Apollo, inattivo per inadempienze dell'impresario, feste da ballo all'incirca ogni dieci o quindici giorni.

16. Come è noto, l'episodio dell'uccisione del generale Duphot, aiutante militare dell'ambasciatore Giuseppe Bonaparte, durante uno scontro tra le truppe papali e una folla che con l'intento di provocare un'insurrezione si dirigeva verso l'ambasciata francese, fornì al Direttorio il pretesto per l'intervento che portò alla proclamazione della Repubblica romana il 15 febbraio 1798. Cfr. A. Cretoni, *Roma giacobina. Storia della Repubblica Romana del 1798-99*, Edizioni Scientifiche Italiane, Roma 1971.

17. Fortunati, *Avvenimenti...*, cit., 23 febbraio 1798, ff. 191v-192r. I testi a stampa di alcuni inni eseguiti a Roma durante le feste rivoluzionarie sono reperibili presso la Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma, cfr. V. Cremona, R. De Longis, L. Rossi, (a cura di), *Una nazione da rigenerare. Catalogo delle edizioni italiane 1798-1799*, Vivarium, Napoli 1993.

18. Sala, *Diario...*, cit., 23 febbraio 1798, vol. I, p. 53.

19. Cfr. *Annali di Roma*, 20 marzo 1798, p. 16.

20. *Notificazione*, 5 Germile (25 marzo) 1798, in *Collezione di carte pubbliche...*, cit., vol. I, p. 244.

21. Fortunati, *Avvenimenti...*, cit., 17 luglio 1798, ff. 220v-221r.

22. *Annali di Roma*, cit., 17 agosto 1798, p. 33.

23. Tribunale, seduta XVIII del 22 Germile Anno VI (11 aprile 1798), in *Assemblee della Repubblica Romana 1798-1799*, a cura di V. E. Giuntella, Zanichelli, Bologna 1954-, vol. I, p. 124.

24. Ivi, seduta XCI del 23 Messifero anno VI, (11 luglio 1798) vol. II, p. 813.

25. BSM, *Notificazione*, 31 dicembre 1797, Bandi A. 5-34.

26. Nei teatri pubblici della capitale dello Stato Pontificio vigeva la consuetudine di affidare tutti i ruoli teatrali ad interpreti maschili, poiché si riteneva immorale la presenza delle donne sulle scene.

27. *Diario degli anni funesti*, cit., 23 febbraio 1798, f. 65v.

28. Sala, *Diario...*, cit., 7 aprile 1798, vol. I, p. 139.

29. Id., 11 giugno 1798, vol. I, p. 257.

30. Per questo e per tutti gli altri drammi citati d'ora in avanti cfr. Appendice 1.

31. Potrebbe trattarsi della farsa in un atto di Antonio Simeone Sografi, scritta per il teatro civico di Venezia nell'estate del 1797; cfr. C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, Marsilio, Padova 1966, pp. 59-73. Quanto al rito del "matrimonio democratico", una cerimonia

laica officiata sotto l'albero della libertà, esso entrò a far parte della vita quotidiana di Roma giacobina e ricorre in più di un testo teatrale (*Fenelon o le monache di Cambrai*, *La presa di Faenza*) nonché nel ballo rappresentato nel 1799 a Torino intitolato appunto *Il matrimonio democratico*, il cui libretto è all'interno di quello dell'opera di G. Boggio – N. Zingarelli, *I veri amici repubblicani* (sc, xx 129).

32. BSM, *Notificazione*, 8 marzo 1798, ff. vv. 1-31.
33. Sala, *Diario...*, cit., 11 marzo 1798, vol. 1, p. 97.
34. Id., 23 giugno 1798, vol. 1, p. 274.
35. "Il Banditore della Verità", n. 134, 19 luglio 1798, p. 525.
36. "Il Monitore di Roma", n. 35, 26 Nevoso Anno VII Repubblicano e I della Repubblica romana (15 gennaio 1799), pp. 295-6.
37. Galimberti, *Memorie...*, cit., 11 gennaio 1799, vol. 1, f. 230v.
38. Cfr. "Il Monitore di Roma", xli, 16 Piovoso Anno VII (4 febbraio 1799), p. 356 e "L'Osservatore", 19 Piovoso, Anno VII (7 febbraio 1799).
39. Sala, *Diario...*, cit., 13 marzo 1798, vol. 1, p. 101.
40. Id., 18 marzo 1798, vol. 1, p. 110.
41. *Cronaca romana*, cit., 21 aprile 1798.
42. Sala, *Diario...*, cit., 28 aprile 1798, vol. 1, pp. 173-4.
43. Si tratta evidentemente di un testo teatrale di stretta attualità, poiché l'esercito francese era entrato a Faenza – che sarebbe così entrata a far parte della Repubblica Cispadana – all'inizio di febbraio 1797.
44. Sala, *Diario...*, cit., 1 giugno 1798, vol. 1, p. 239.
45. "Effemeridi letterarie di Roma", n. 1, 30 Vendemmiale Anno VII (21 ottobre 1798).
46. Galimberti, *Memorie...*, cit., 18 aprile 1798, vol. 1, f. 72r.
47. Gli intermezzi erano brevi rappresentazioni in prosa o in musica che si inserivano tra gli atti di un'opera seria. Le "burlette" in scena al teatro Valle erano un genere teatrale tipicamente romano direttamente derivato dagli intermezzi. Pertanto i due termini vanno nel nostro caso considerati sinonimi.
48. Per questo e per tutti i libretti citati d'ora in avanti cfr. Appendice 2.
49. Cfr. la p. 55 del libretto cit. in Appendice 2.
50. Cfr. la p. 37 del libretto cit. in Appendice 2.
51. Cfr., oltre a *Il matrimonio democratico*, cit. alla precedente nota 31, i libretti, tutti conservati alla BSC, dei balli: *Bonaparte in Egitto*, di Gaetano Gioia (Carvalhaes 17265); *Lucio Giunio Bruto* di Paolino Franchi – Luigi de Baillou (Carvalhaes 19195); *Bruto milanese* di Urbano Garzia (Carvalhaes 17293); *I Francesi in Egitto* di Urbano Garzia – Ferdinando Pontelibero (sc 18557); *Il General Colli in Roma*, senza autore (Carvalhaes 18614); *Il ritorno de' Francesi in Italia pel monte San Bernardo*, senza autore (sc, vol. 43); *L'Italia rigenerata* (due diverse versioni: Carvalhaes 19085 e 19086); *La presa di Alessandria d'Egitto* di Pasquale Brunetti (Carvalhaes 20100). E, oltre ai drammi per musica di Antonio Simeone Sografi (ad esempio: *Gli Orazi e i Curiazi*, Carvalhaes 11407), e di Francesco Saverio Salfi (*La congiura pisoniana*, vol. 132) e ad alcune traduzioni italiane di drammi della Francia rivoluzionaria come ad esempio *Les deux Journées* di Jean-Nicholas Bouilly – Luigi Cherubini (Carvalhaes 5112), i libretti di genere comico di Giandomenico Boggio: *I veri amici repubblicani* (cit. alla precedente nota 31) e *L'amante democratico* (Carvalhaes 593).
52. BSM, F. Timotei, *Della felicità della Repubblica romana. Pensieri dell'avvocato Filippo Timotei*, Lazzarini, Roma [1798], 22.15.B.20.
53. Ivi, p. 33.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. Ivi, p. 34.
57. Cfr. F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, in E. Bonora (a cura di), *Illuministi italiani*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 433-509 e A. Planelli, *Dell'opera in musica*

(1772), edizione moderna a cura di F. Degrada, Discanto, Fiesole 1981, nonché il progetto di riforma dei teatri bresciani redatto da Francesco Saverio Salfi nel 1797, pubblicato in A. Paglicci-Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano 1887, pp. 67-72.

58. ASR, M. F. Bertocchi, *Progetto per un teatro nazionale e per una Accademia relativa ad esso, presentato all'Istituto Nazionale dalla cittadina Maria Fulvia Bertocchi*, miscellanea di carte politiche e riservate, b. 24, fasc. 914, 6 ff. L'Istituto Nazionale era un organismo previsto dalla costituzione della Repubblica romana, «incaricato di raccogliere le scoperte, di perfezionare le Arti, e le Scienze». Cfr. *Costituzione della Repubblica Romana*, titolo X, art. CCXCI, in *Collezione di carte pubbliche...*, cit., vol. I, p. 134.

59. Bertocchi, *Progetto per un teatro nazionale...*, cit., f. 2v.

60. Per l'ipotesi della penetrazione in ambito romano di un genere teatrale «di sicuro riferimento gluckiano» come la pantomima, cfr. C. Campa, *Vita sociale e critica teorica nel teatro musicale: corritività e tensioni riformistiche*, in *Il teatro e la festa. Lo spettacolo a Roma tra Papato e Rivoluzione*, Artemide, Roma 1989, pp. 82-7, in cui l'autrice cita la rappresentazione nel 1784 dell'azione teatrale *Orfeo* al teatro Capranica (sc, Carvalhaes, vol. 169, n. 6-7).

61. Bertocchi, *Progetto per un teatro nazionale...*, cit., f. 3v.

62. "Il Monitore di Roma", XVII, 26 Brumale Anno VII (16 novembre 1798), pp. 159-60.

63. *Ibid.*

64. «Fermi sul principio, che le teatrali rappresentazioni debbono influire direttamente sullo spirito del pubblico, ci crediamo autorizzati ad esporre i seguenti Regolamenti...» (BSM, *Repubblica romana, Regolamento sopra i Teatri*, Bandi A., 12-126).

65. Ivi, art. 8.

66. Ivi, art. 12.

67. Ivi, art. 13.

68. In particolare, fu stabilito con l'art. 4 che gli spettacoli venissero sottoposti alla censura preventiva dei Grandi Edili.

69. Cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli Musica, Cuneo 1992, vol. IV, p. 433, scheda 18767.

70. Ivi, vol. V, pp. 494-6, schede 24958-24967.

71. Ivi, vol. II, p. 374, scheda 7983.

72. Robert Rosenblum, con riferimento alle arti figurative tra neoclassicismo e romanticismo, definisce «stoicismo neoclassico» quel «fervore moralizzante» che penetrò nelle arti portandole ad attingere al mondo classico e ad altri ambiti storici per trarne lezioni di virtù, e sottolinea in particolare come la diffusione dell'*exemplum virtutis* abbia avuto una vigorosa ripresa con riferimento all'espansionismo napoleonico. Cfr. R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1984, pp. 85, 121.

73. Cfr. la precedente nota 51.

74. Alla prima di *Virginia* «[...] allorché il popolo stanco da un lungo aspettare intese che l'Orchestra invece della Sinfonia incominciò la Carmagnola, cominciò a gridare non la volemo», mentre in occasione della rappresentazione de *La disfatta de' Macedoni*, il pubblico si divise in due fazioni che sostenevano rispettivamente la prima donna (Teresa Bertinotti) e il tenore (Salvatore De Lorenzi) e la confusione fu tale che il teatro venne chiuso per alcuni giorni. Cfr. Galimberti, *Memorie...*, cit., 27 settembre 1798, vol. I, f. 159v.

75. BSM, *Notificazione*, 13 novembre 1798, Bandi A. 13-75.

76. Del 1793 è la prima versione italiana con il terzo atto musicato da Luigi Cherubini, il quale aveva precedentemente messo in musica per Parigi l'intera opera nella versione originale francese di Claude-François Fillette-Laroux.

77. Cfr. R. De Felice, *La vita teatrale della Repubblica Romana*, in "Arena", 6 (1954), p. 43 ma anche "Il Monitore di Roma", XLII, 19 Piovoso Anno VII (7 febbraio 1799), p. 362.

78. Cfr. F. Degrada, *Introduzione*, in Planelli, *Dell'opera...*, cit., p. XIV.

79. Cfr. B. Brevan, *Musica e Rivoluzione francese (la vita musicale a Parigi dal 1774 al 1799)*, Edizioni Unicopli, Ricordi, Milano 1986, pp. 43-8.

Appendice

I

Commedie e drammi di prosa andati in scena nella Repubblica giacobina romana

Riporto qui di seguito, in ordine cronologico, i titoli delle rappresentazioni di cui ho trovato notizie; il nome dell'autore e il luogo e la data della rappresentazione, ove siano noti; la collocazione bibliotecaria dell'edizione a stampa del 1798 o 1799 o la fonte da cui ho tratto la notizia della rappresentazione. Ho ommesso il nome di battesimo di un autore nei casi in cui non sono riuscita a rintracciarlo.

Virginia, Vittorio Alfieri, Teatro Argentina, 10 marzo 1798, cfr. BSM, *Notificazione*, 8 marzo 1798, ff. vv. 1-31.

Il matrimonio democratico, Teatro Argentina, 10 marzo 1798, cfr. BSM, *Notificazione*, 8 marzo 1798, ff. vv. 1-31.

La presa di Faenza, Teatro Argentina, 31 maggio 1798, cfr. "Il Banditore della Verità", n. 93, 1 giugno 1798, p. 366, che ne sintetizza la trama.

La scuola dei patrioti, Accademia degli Imperiti, 9 giugno 1798, cfr. "Il Monitore di Roma", n. 32, 9 giugno 1798, p. 272.

Fenelon o le monache di Cambrai, Marie-Joseph Chénier, Teatro Argentina, 22 giugno 1798, cfr. "Il Banditore della Verità", n. 112 e n. 134, rispettivamente 23 giugno e 19 luglio 1798, pp. 439, 525.

Agide spartano, Michele Mallio, Teatro Argentina, 29 luglio 1798, BNC, 331. H.22.

Bruto I, Voltaire, Teatro Apollo, 13 agosto 1798, cfr. "Il Banditore della Verità", n. 154, 11 agosto 1798, p. 206 e "Il Monitore di Roma", n. 51, 13 agosto 1798, p. 466.

Morte di Giulio Cesare, Voltaire, Teatro Apollo, 22 settembre 1798, cfr. "Il Monitore di Roma", n. 1, Anno VII, 24 settembre 1798, pp. 6-7.

Bonaparte nel Cairo, Teatro Apollo, 22 settembre 1798, cfr. "Il Monitore di Roma", n. 1, Anno VII, 24 settembre 1798, pp. 6-7.

Bruto II, Vittorio Alfieri, Teatro Argentina, 22 settembre 1798, cfr. "Il Monitore di Roma", n. 1, Anno VII, 24 settembre 1798, pp. 6-7.

Il filosofo americano ossia i falsi democratici, Giuseppe Giulio Ceroni, autunno 1798, BNC, Misc.B. 190.13.

Eteocle, Maria Fulvia Bertocchi, autunno 1798, cfr. "Effemeridi Letterarie", n. 1, 30 Vendemmiale Anno VII (21 ottobre 1798), che ne riporta ampi stralci.

I Bacchanali di Roma, Giovanni Pindemonte, Teatro Valle, 11 e 12 gennaio 1799, cfr. "Il Monitore di Roma", n. 35, 26 Nevoso Anno VII Repubblicano e I della Repubblica romana (15 gennaio 1799), pp. 295-6.

Catone in Utica, Metastasio, Teatro Argentina, carnevale 1799, cfr. Franco Fortunati, cit., 1 febbraio 1799 e "Il Monitore di Roma", XLI, 16 Piovoso Anno

VII (4 febbraio 1799), p. 356.

Ferdinando IV conquistatore della Repubblica Romana, Luciani, Teatro Argentina, carnevale 1799, cfr. Fortunati, *Avvenimenti...*, cit., 1 febbraio 1799, ff. 288v-289r, che ne sintetizza la trama e “Il Monitore di Roma”, XLI, 16 Piovoso Anno VII (4 febbraio 1799), p. 356.

Attilio Regolo, Metastasio, Teatro Alibert, 15 febbraio 1799, cfr. BSM, *Notificazione*, 13 febbraio 1799, Bandi A., 16-24.

La congiura de' pazzi, Vittorio Alfieri, Teatro Alibert, 16 febbraio 1799, cfr. “Il Monitore di Roma”, XLVI, 26 Piovoso Anno VII (14 febbraio 1799) pp. 382-3.

Bruto 1, Vittorio Alfieri, Accademia degli Imperiti, 11 luglio 1799, BNC, 34.I.K.31.

Antinoo, Teatro privato dell'ex-duca Cesarini, 17 luglio 1799, cfr. Galimberti, *Memorie...*, cit., 17 luglio 1799, vol. I, f. 348r.

Semiramide, Voltaire, Teatro Valle, agosto 1799, cfr. Galimberti, *Memorie...*, cit., 16 settembre 1799, vol. I, f. 403v.

2

Drammi per musica e burlette

Il criterio di schedatura è all'incirca lo stesso dell'Appendice 1. Ho riportato, in ordine cronologico: i titoli delle rappresentazioni di cui ho trovato notizie; il genere operistico di appartenenza; il nome dell'autore del testo seguito da quello dell'autore della musica (nel caso in cui sia noto uno solo degli autori ho segnalato le lacune con un punto interrogativo) e il luogo e la data della rappresentazione, quest'ultima indicata soltanto con la stagione, come è consuetudine per l'opera dal momento che erano quasi sempre previste più repliche; la collocazione bibliotecaria dell'edizione a stampa del 1798 o 1799 o la fonte da cui ho tratto la notizia della rappresentazione.

I supposti deliri di Donna Laura, burletta in musica, ?-Giuseppe Curcio, Teatro Valle, primavera 1798, SC, XX 121.

Il matrimonio in maschera, intermezzo, Teatro Valle, primavera 1798, cfr. *Cronaca romana*, cit., 21 aprile 1798.

Chi si contenta gode, burletta in musica, ?-Giuseppe Mosca, Teatro Apollo, primavera 1798, SC, XX 179.

Il convitato di pietra, cfr. “Il Monitore di Roma”, XXIII, 9 maggio 1798, p. 192 e Bertocchi, *Progetto per un teatro nazionale...*, cit., f. 2v.

Gli artigiani, burletta in musica, Giuseppe Foppa-Pasquale Anfossi, Teatro Valle, primavera 1798, SC, XX 16.

Il geloso immaginario, burletta in musica, ?-Antonio Del Fante, Teatro Valle, primavera 1798, SC, XX 59 e XX 172.

La donna di genio volubile, dramma giocoso, Giuseppe Bertati-Mario Portogallo, Teatro Apollo, primavera 1798, SC, XX 42.

Debora e Sisara, azione sacra per musica, Teatro Argentina, estate 1798, cfr. Galimberti, *Memorie...*, cit., 14 giugno 1798, vol. I, f. 103v.

La figlia dell'aria ossia i principj di Semiramide, Teatro Argentina, estate 1798,

- cfr. Bertocchi, *Progetto per un teatro nazionale...*, cit., f. 2v.
- Il Pirro*, dramma per musica, Giovanni Gamerra-Giovanni Paisiello, Teatro Apollo, estate 1798, SC, XX 102.
- Virginia*, dramma per musica, Pietro Calvi-Francesco Federici, Teatro Alibert, autunno 1798, SC, XX 132.
- Ginevra di Scozia*, ballo, Teatro Alibert, autunno 1798, SC, Carvalhaes 125.
- La disfatta de' Macedoni*, dramma per musica, ?-Giuseppe Curcio, Teatro Alibert, autunno 1798, SC, XX 40.
- I fratelli ridicoli*, burletta in musica, ?-Giuseppe Nicolini, Teatro Valle, autunno 1798, SC, XX 56.
- Il chirurgo di Aquisgrana*, carnevale 1999, cfr. Galimberti, *Memorie...*, cit., 21 gennaio 1799, vol. I, f. 237 rv.
- Lo sposalizio villano*, burletta in musica, ?-Pietro Carlo Guglielmi, Teatro Valle, carnevale 1799, SC, XX 119.
- Lodoijska*, dramma per musica, ?-Luigi Caruso, Teatro Argentina, carnevale 1799, cfr. Sartori, *I libretti...*, cit., vol. IV, p. 31, scheda 14403.
- La fata Alcina*, dramma giocoso, ?-Pietro Carlo Guglielmi, Teatro Alibert, carnevale 1799, SC, XX 53.
- Ifigenia in Aulide*, dramma per musica, ?-Giuseppe Mosca, Teatro Argentina, carnevale 1799, SC, XX 66.
- Amore e dovere*, dramma giocoso, Giuseppe Bertati-Giuseppe Mosca, Teatro Argentina, carnevale 1799, cfr. "Il Monitore di Roma", XLII, 19 Piovoso Anno VII (7 febbraio 1799), p. 362.
- Gli inganni felici*, burletta in musica, ?-Camillo Angelini, Teatro Pallacorda, carnevale 1799, SC, XX 68.
- I raggiri amorosi*, burletta in musica, ?-Pietro Carlo Guglielmi, Teatro Valle, primavera 1799, SC, XX 108.