



AVVENTURE TEATRALI DI JACOPO ORTIS*

MATILDE ESPOSITO - *Università di Roma "La Sapienza"*

L'articolo intende soffermarsi su tre trasposizioni teatrali delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, risalenti alla prima metà dell'Ottocento: *Jacopo Ortis, dramma tragico in cinque atti* (1812) del nobile napoletano Giovanni Carlo Cosenza, *Jacopo Ortis, dramma* (1822) del genovese Francesco Trucco, condiscipolo universitario di Mazzini, e *Jacopo e Teresa* (1832) del toscano Luigi Barsanti. Dopo aver ricostruito le motivazioni sottese al giudizio, espresso dal letterato zantiota, circa la non teatralità del suo romanzo, ci si interrogherà su come il passaggio a una modalità drammatica abbia modificato l'ipotesi di riferimento.

The paper focuses on three dramatic adaptations of Ugo Foscolo's *The Last Letters of Jacopo Ortis*, dating back to the first half of the 19th century: *Jacopo Ortis, dramma tragico in cinque atti* (1812) by the Neapolitan nobleman Giovanni Carlo Cosenza, *Jacopo Ortis, dramma* (1822) by the Genoese Francesco Trucco, a university classmate of Mazzini, and *Jacopo e Teresa* (1832) by the Tuscan Luigi Barsanti. After investigating the motivations underlying Foscolo's assertion that his novel was unsuitable for dramatic adaptation, the paper will attempt to analyse how the shift from novel to play modified the hypotext.

La storia editoriale delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ricostruita magistralmente da Maria Antonietta Terzoli,¹ ci restituisce l'immagine di un'opera che, ancor prima della sua pubblicazione, si connota come ipotesi di un'altra, nella definizione genettiana del termine.² La repentina partenza di Foscolo da Bologna al seguito della Guardia Nazionale faceva infatti sì che la stampa del primo *Ortis*, il cui manoscritto era stato consegnato nelle mani di Jacopo Marsigli, restasse interrotta. Foscolo apriva così, suo malgrado, la strada a una serie di edizioni manomesse del testo, che Marsigli, impaziente di ricavarne dei profitti, affidava ad Angelo Sassoli, giurista bolognese con velleità letterarie.

Pur essendo ormai riconosciuto l'alto tasso di simulazione presente nelle indicazioni paratestuali foscoliane, che vanno dunque interpretate con cautela, la *Notizia bibliografica*, preposta all'edizione zurighese del 1816, pubblicata con la falsa indicazione "Londra, 1814", rappresenta una fonte di riferimento importante per comprendere quale fosse il *modus operandi* seguito da Sassoli, che aveva contaminato l'originale con aggiunte ed espunzioni:

[...] v'aggiunse assai cose che potevano allettare la comune de' lettori; molte altre, le quali rincrescevano a' governi, levò di pianta; ad altre appose annotazioni e le confutò; mutò in parte le circostanze di alcuni

* Il presente saggio si inserisce all'interno del Progetto di Ateneo (Sapienza Università di Roma) *Le connessioni fra romanzo e teatro da Goldoni a Foscolo*, coordinato da Valeria Giulia Adriana Tavazzi.

¹ MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno 2004.

² GERARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi 1997.

fatti, e segnatamente del principale che concerne l'amore dell'Ortis, affine di non offendere individui e famiglie viventi.³

Nella *Notizia* Foscolo rivolgeva le proprie critiche anche nei confronti di un altro tipo di ipertesti dell'*Ortis*, quelli che Genette definisce come frutto di una «transmodalizzazione intermodale», nello specifico della «drammatizzazione»,⁴ ossia nati dal passaggio dal narrativo al drammatico: «Gli avvenimenti tutti, che danno principio, progresso e catastrofe all'azione sono sì scarsi e miseri, che, ove si prescindano dagli episodi, non basterebbero a dar moto a un cortissimo dramma». In nota riportava poi la seguente affermazione:

In fatti un dramma intitolato Jacopo Ortis, che da comici italiani si recita da qualche anno in qua, è tessuto di avvenimenti che non sono nel libro, e sembrarono indispensabili a' comici a non far languire le scene o prostrarle siccome in molti drammi tedeschi, con le solite meditazioni malinconicamente fredde sopra gli affetti e le miserie dell'uomo.⁵

Non è questa la prima occasione in cui il poeta di Zante rimarcava la non teatrabilità del suo *Ortis*. In una lettera, inviata da Brescia in data 5 giugno 1807, scriveva a Spiridione Vordoni, a Trieste:

[...] non ho potuto esaminar su la scena il dramma ch'ella ha tratto dalle Lettere di Jacopo Ortis. Invece l'ho letto; – e parmi ch'ella sarebbe riescito assai più in tutt'altro argomento. Se quelle Lettere acquistarono alcuna grazia presso a' lettori, si deve ascriverlo alla lenta e progressiva notomia del cuore e delle opinioni d'un unico personaggio che s'esprime con libertà d'ingegno e di stile. Ma se sì fatto argomento può piacere a un lettore solitario, non piacerà mai allo spettatore d'una commedia, ove bisogna più azione che sentimento. Ella, – e l'autore della commedia tratta dal Werther prima di lei – ella ha sentito questo bisogno d'azione e di varietà di caratteri – quindi in questi due drammi non resta del protagonista che il solo nome: e qualunque senso piacevole la commedia potesse destare, è già preventivamente distrutto dal senso ch'aveano destato le Lettere. Queste cose io le scrivo come opinioni, non come sentenze; e più per accusare l'argomento che lo scrittore della commedia.⁶

Spiridione Vordoni, capo-sezione alla Prefettura e, successivamente, direttore del Censo a Venezia, era figlio del medico Leonardo Vordoni, originario di Corfù, al quale Foscolo pregava di significare la sua gratitudine, ancora memore di quando, nella prima giovinezza, «minacciato dalla morte e dalla

³ UGO FOSCOLO, *Notizia Bibliografica*, in ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di GIOVANNI GAMBARIN, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo (d'ora in poi EN), vol. IV, Firenze, Le Monnier 1970, p. 479.

⁴ GERARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., pp. 334.

⁵ U. FOSCOLO, *Notizia Bibliografica*, cit., p. 488.

⁶ Lettera di U. Foscolo a S. Vordoni, a Trieste (Brescia, 5 giugno 1807), in UGO FOSCOLO, *Epistolario*, a cura di PLINIO CARLLI, EN, vol. XV (vol. II), Firenze, Le Monnier 1952, p. 225.

cecità»⁷, lo aveva preso in cura. Se la moglie di Spiridione, Teresa Albarelli Vordoni (1788-1868), di origini veronesi, si fece strada negli ambienti letterari, acquisendo una certa notorietà con la pubblicazione dei suoi versi, nessuna traccia ci è stata trasmessa dell'attività letteraria del marito.

Il dramma tratto dall'*Ortis* che Vordoni inviava a Foscolo, infatti, non ci è sfortunatamente pervenuto. Dal passo della missiva emergono tuttavia vari spunti sui quali riflettere per comprendere le motivazioni sottese al rifiuto, da parte dell'autore, di ogni adattamento teatrale dell'*Ortis*. Il continuo differimento della catastrofe, la cui inevitabilità è annunciata sin dal titolo, è, per Foscolo, la chiave di comprensione, e il motivo del successo dell'opera presso i lettori. È proprio costruendo il suo romanzo su una «lenta e progressiva notomia del cuore e delle opinioni d'un unico personaggio» che Foscolo matura la distanza dal *Werther*. Come ha osservato Beatrice Alfonzetti, la «catastrofe rallentata» dell'*Ortis* «[...] non doveva più colpire o scuotere il lettore, ma indurlo a riflettere sulle cause politiche del suicidio esemplare di Jacopo»⁸. Il venir meno dell'«azione», a scapito dei «sentimenti», rendeva dunque, agli occhi di Foscolo, impraticabile una trasposizione scenica che non tradisse il senso e la struttura originaria del testo.

Nel corpo della missiva, Foscolo fa inoltre riferimento al *Verter* del padovano Antonio Simone Sografi,⁹ rappresentato per la prima volta dalla compagnia di Carlo Battaglia a Venezia nel 1794, quando anche il giovane letterato originario di Zante si trovava nella Serenissima. Vordoni e Sografi risultano dunque accomunati per aver manifestato, nei rispettivi tentativi di adattamento teatrale dei due romanzi, il «bisogno d'azione e di varietà di caratteri». Leggendo il testo di Sografi, emerge in effetti come l'autore padovano avesse cercato di trasporre i contenuti e lo stile tragici del romanzo tedesco in un rifacimento teatrale che assume le caratteristiche di una *comédie sérieuse*, nella quale, sulla scorta dell'insegnamento goldoniano, il comico e il tragico si alternano, lasciando spazio ora alla tendenza monologizzante di Verter, ora ai dialoghi tra i due servitori Federico e Ambrogio, ancora legati alle forme della comicità dell'arte. La necessità di intrattenere un pubblico avido di intrighi e colpi di scena aveva poi portato Sografi all'introduzione di un ulteriore personaggio, che andava a complicare la triangolazione Alberto-Carlotta-Verter. Si tratta del precettore Giorgio, la cui immissione nella trama suggella, come ha sottolineato Alberto Beniscelli, la vicinanza tra il *Verter* e la *Pamela maritata* di Goldoni; vicinanza facilmente rintracciabile nella sim-

⁷ Ivi, p. 226.

⁸ BEATRICE ALFONZETTI, «Tutto è un punto!». Il finale «tardo» e «lento» dello «Jacopo Ortis», in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., vol. I, Roma, Bulzoni 2014, p. 40.

⁹ ANTONIO SIMONE SOGRAFI, *Verter commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, In Venezia, 1800. Per un approfondimento cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Wertherismo in scena: tra Sografi e Foscolo*, in «Lettere Italiane», L, 2 (1998), pp. 220-236. Sul teatro di Sografi si rimanda inoltre a: CESARE DE MICHELIS, *Antonio Simone Sografi e la tradizione goldoniana*, in ID., *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki 1979, pp. 203-224; NICOLA MANGINI, *Parabola di un commediografo 'giacobino': Antonio Simone Sografi*, in *Risorgimento Veneto*, «Quaderni del Comitato veneziano dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano», a cura di GIOVANNI PILLININI, Venezia, Libreria Universitaria Editrice 1990, pp. 21-93; PIETRO THEMELLY, «Amor supera tutto». Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi, in «Eurostudium»^{3w}, 37 (2015), pp. 3-107.

metria esistente tra Ernold e Giorgio, tra Arthur e Verter, tra Bonfil e Alberto.¹⁰

Giorgio, ferito dal rifiuto oppostogli da Carlotta, alla quale ha dichiarato il suo amore e ha proposto di fuggire, decide infatti di mettere in scena la propria vendetta, che diventa motore dell'intreccio drammatico. Sarà proprio il precettore a rivelare ad Alberto l'esistenza di un legame amoroso tra la moglie e Verter, che, per la disperazione, è pronto a suicidarsi assumendo del veleno.

Il colpo di scena, che sancisce la distanza definitiva dal romanzo di Goethe, nasce dall'intervento del servitore Ambrogio che, accortosi del tentativo del padrone, si appresta a sostituire il bicchiere contenente il vino avvelenato. Sografi non risparmia neanche un gioco di equivoci finale: a Giorgio viene infatti fatto credere di essersi avvelenato bevendo dal bicchiere di Verter; equivoco che dura giusto il tempo necessario a spingere il precettore a confessare, in presenza di Alberto, la natura menzognera delle calunnie pronunciate ai danni di Verter e Carlotta.

Oltre all'indubbia fama che accompagnava il personaggio di Foscolo e la sua opera, e all'innegabile densità dei riferimenti tragici in essa presenti,¹¹ uno dei fattori che sollecitarono gli ambienti teatrali a confrontarsi con una trasposizione scenica dell'*Ortis* fu probabilmente l'esperimento di Sografi, considerata anche l'accoglienza favorevole che la *pièce* aveva ricevuto dal pubblico, testimoniata dalla sua presenza nei repertori di molte compagnie di successo dell'epoca, come la compagnia di Salvatore Fabbrichesi e la Reale Sarda.¹² Il ribaltamento della catastrofe finale dell'antecedente narrativo in un lieto fine – sebbene parzialmente adombrato dal mancato coronamento dell'amore tra Carlotta e Verter, che decide di partire per non turbare più la tranquillità domestica –, è un elemento da tenere a mente anche nella valutazione dei rifacimenti teatrali dell'*Ortis*. La rimozione, da parte di Sografi, del-

¹⁰ A. BENISCELLI, *Wertherismo in scena: tra Sografi e Foscolo*, cit., p. 223. Beniscelli rileva inoltre una vicinanza tra Verter e il Bonfil della *Pamela fanciulla*, «per la volontà di morte che li accomuna». Ivi, p. 225. Per un approfondimento sulla trasposizione goldoniana del romanzo richardsoniano, si veda: ANN HALLAMORE CAESAR, *Richardson's Pamela: changing countries, crossing genres*, in «Journal of Romance Studies», X, 2 (2010), pp. 21-35; ILARIA CROTTI, *Le seduzioni della virtù*, in CARLO GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di ILARIA CROTTI, Venezia, Marsilio 2002, pp. 9-47; MARTA MARCHETTI, *Pamela, Carlo Goldoni e la scrittura del romanzo in scena*, in «Studi (e testi) italiani», XLIII, 1 (2020), pp. 27-52.

¹¹ Sul tema si veda GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'itinerario tragico di Jacopo Ortis*, in «Forum Italicum», XII, 4 (1978), pp. 554-595. Sulla presenza del modello alferiano, cfr. SEBASTIANO ITALIA, «La mente e il cor meco in perpetua lite». Foscolo e Alfieri, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», L, 3 (2021), in particolare pp. 54-62.

¹² Solo considerando la città di Milano, negli anni compresi tra il 1807 e il 1830, si registrano le seguenti rappresentazioni: compagnia Ariani, Teatro della Canobbiana, 4/03/1807; compagnia Bacci, Teatro Stadera, 21/09/1810 e Teatro Lentasio, 18/10/1811; compagnia Fabbrichesi, Teatro della Canobbiana, 3/07/1807; compagnia Taddei, Teatro Lentasio, 15/12/1807; Commedianti Ordinari di S. M. I. R., Teatro Carcano, 22/06/1808 e Teatro della Scala, 15/08/1809 e 12/08/1812; compagnia Venier, Teatro di Santa Radegonda, 4/04/1809; compagnia Pani, Teatro Stadera, 24-26-27-31/05/1811 e 20/07/1811, e Teatro Lentasio, 2/06/1812; compagnia Dei Lombardi, Teatro di Santa Radegonda, 10/05/1812; compagnia Dorati, Teatro Stadera, 31/08/1813; compagnia Sirletti, Teatro Lentasio, 22/04/1816 e 17/05/1816; compagnia Raftopulo, Teatro della Canobbiana, 22/01/1822 e Teatro Re, 8/11/1828; compagnia Donati, Anfiteatro dei Giardini Pubblici, 9/08/1826; compagnia Arciduciale di Modena, Teatro Re, 24/10/1829; compagnia Zocchi, Teatro della Canobbiana, 30/01/1830; compagnia Internari Paladini, Teatro Re, 09/06/1830; compagnia Reale Sarda, Teatro Re, 7/09/1830. I dati qui riportati sono ricavati dall'inventario su CD-ROM, accluso al volume *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, a cura di PAOLO BOSISIO, ALBERTO BENTOGGIO e MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, Roma, Bulzoni 2010.

la morte volontaria del protagonista è infatti segno tangibile delle preoccupazioni che si addensavano attorno al tema del suicidio, caposaldo dei due romanzi; tema che chiamava in causa implicazioni non solo di tipo morale, ma anche, in particolare nel caso dell'opera foscoliana, di stampo politico.

I tre adattamenti teatrali dell'*Ortis* ai quali verrà circoscritta la presente analisi,¹³ volta a comprendere come il passaggio a una modalità drammatica modifichi l'ipotesto romanzesco di riferimento,¹⁴ risalgono tutti alla prima metà dell'Ottocento. Il più antico, intitolato *Jacopo Ortis, dramma tragico in cinque atti*, è del 1812 e fu scritto dal Barone napoletano Giovanni Carlo Cosenza.¹⁵ Nella lettera dell'Autore a Foscolo, preposta alla *princeps* e poi espunta dalle edizioni successive, si parla delle *Ultime lettere* «come uno di que' pochi libri, che onora l'umanità». L'interesse del paratesto risiede soprattutto nelle informazioni sulla fortuna scenica dell'opera che da esso è possibile ricavare:

Il mio privato Teatro vide comparire il tuo Jacopo rappresentato da me medesimo. Gli applausi furono immensi: questi erano dovuti all'Autore dell'originale. Ora che l'ò pubblicato colla stampa, temo che per la scarsezza generale de' buoni attori venga trucidato il nostro Jacopo, prima che giunga nell'ultima scena ad uccidersi da se medesimo.¹⁶

¹³ Si segnala inoltre che, attorno al 1836, può essere fatta risalire la composizione della tragedia *Jacopo Ortis* del poeta altavillese Federico Villani, pubblicata nel 1862 nel volume delle sue *Poesie*. Sull'opera cfr. MILENA MONTANILE, *Jacopo Ortis: una riduzione teatrale di F. Villani (1836)*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, Atti del Convegno Foscoliano (Napoli, 29-30 marzo 1979), a cura di MARCO SANTORO, Napoli, Società editrice napoletana 1980, pp. 268-276.

¹⁴ Sul tema si rimanda, oltre al già citato Genette, anche a CESARE SEGRE, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi 1984, in particolare pp. 15-26. La bibliografia sulle interferenze tra teatro e romanzo tra Sette e Ottocento è ampia e in continua crescita. Oltre ai già citati contributi sugli adattamenti teatrali di *Pamela*, ci si limita a segnalare alcuni titoli: MARK DARLOW, 'Apprendre aux hommes à mourir'. *The theatrical adaptations of Paul et Virginie*, in *Morality and Justice: The Challenge of European Theatre*, ed. by EDWARD BATLEY, DAVID BRADBY, special issue of «European Studies», XVII (2001), pp. 129-142; FRANCO PIVA (a cura di), *Il romanzo a teatro*, Atti del Convegno Internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Verona, 11-13 novembre 2004), Brindisi, Schena 2005, in particolare le sezioni *Sei-Settecento* (pp. 23-63) e *Ottocento* (pp. 67-127); VERONIQUE LOCHERT e CLOTHILDE THOURET (sous la direction de), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS 2010, in particolare il contributo di Sophie Marchand, *Régénérer le théâtre à la source romanesque: le modèle richardsonien dans la théorie dramatique de la seconde moitié du XVIII^e siècle* (pp. 75-88); VALERIA GIULIA ADRIANA TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni 2010; CATHERINE RAMOND, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation 2012; ANDREA FABIANO, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare*, in «Revue des études italiennes», LXIV, 1-4 (2018), pp. 84-93.

¹⁵ Giovanni Carlo Cosenza si sarebbe successivamente cimentato in altri adattamenti teatrali di romanzi: *Ettore Fieramosca*, *Paolo e Virginia*, *Marco Visconti*, *Margherita Pusterla* e *Niccolò de' Lapi*. Per un approfondimento della sua figura cfr. ROSARIO CONTARINO, *Cosenza, Giovanni Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1982, pp. 20-22.

¹⁶ GIOVANNI CARLO COSENZA, *Jacopo Ortis, dramma in cinque atti del barone Gio: Carlo Cosenza membro ordinario dell'Accademia Italiana di Pisa*, Napoli, presso Agnello Nobile libraio-stampatore 1812, s. 1. Le citazioni tratte dall'opera di Cosenza verranno, da qui in avanti, riportate dall'edizione del 1835, che presenta un testo epurato dai refusi rintracciabili nella stampa del 1812.

Il dramma fu dunque rappresentato per la prima volta nel teatrino privato del Barone Cosenza, situato al secondo piano del suo palazzo in via Mezzocannone a Napoli,¹⁷ dove, dal 1808, una compagnia di dilettanti offriva messe in scena dei suoi lavori teatrali. Il testo entrò, peraltro, anche nel repertorio dei comici professionisti, come attesta una rappresentazione allestita dalla compagnia di Salvatore Fabbrichesi, con la quale Cosenza collaborava dal 1817, svoltasi il 4 agosto 1820, presso il Teatro dei Fiorentini di Napoli.¹⁸

Il secondo testo oggetto del presente studio, *Jacopo Ortis, dramma*,¹⁹ fu composto dal genovese Francesco Trucco, giovanissimo condiscipolo universitario di Mazzini,²⁰ e stampato a Genova nel 1822. Al tempo, Trucco aveva già acquisito una certa notorietà in campo letterario per aver fatto rappresentare, nel 1821, al Teatro Sant'Agostino di Genova, una tragedia intitolata *Palamede*, poi riproposta al Falcone il 19 gennaio dell'anno successivo. Da una recensione dell'opera apparsa sulla «Gazzetta di Genova» apprendiamo che a una delle recite aveva assistito anche uno spettatore d'eccezione, Lord Byron, che aveva incoraggiato il giovane tragediografo «esortandolo vivamente a proseguire».²¹ Nel 1823 aveva inoltre dato alle stampe la tragedia *Penteo*, che condivide con il *Palamede* gli attacchi «[...] contro il potere, per sua natura fonte di corruzione, sia esso gestito dai capi militari sia dai sacerdoti».²²

Il terzo testo preso in esame è *Jacopo e Teresa* (1832), composto dal toscano Luigi Barsanti.²³ Sulla sua diffusione non si possiedono altri dettagli, se non che il censore di Livorno, Padre Paolo Granella, si era rifiutato di permetterne la stampa, che sarà invece concessa a Prato, a causa delle «perverse dottrine sul patriottismo, sulla italiana indipendenza e sul suicidio desunte dal conosciuto libro *Ultime lettere di Jacopo Ortis*»,²⁴ che era infatti stato bandito

¹⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici, La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. IV, Bologna, Forni 1969, p. XIX.

¹⁸ «Giornale costituzionale del Regno delle Due Sicilie», n. 24, 4 agosto 1820, p. 100. Cfr. ALBERTO BENTOGGIO, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni 1994, p. 275.

¹⁹ Sull'opera si è brevemente soffermato ACHILLE NERI, *Per la bibliografia foscoliana*, in «La Rassegna bibliografica della letteratura italiana», X (1902), pp. 85-88.

²⁰ FRANCESCO LUIGI MANNUCCI, *Giuseppe Mazzini e la prima fase del suo pensiero letterario. Laura di un genio*, Milano, Casa Editrice Risorgimento 1919, p. 80.

²¹ «Gazzetta di Genova», n. 102, 22 dicembre 1822, p. 412.

²² EUGENIO BUONACCORSI, *Dalla scena della borghesia allo spettacolo della postmodernità*, in *Storia della cultura ligure*, vol. 4, a cura di DINO PUNCUH, Genova, nella sede della Società ligure di storia patria 2005, p. 501. È inoltre noto che l'autore, in una fase successiva alla composizione del dramma, venne ordinato sacerdote.

²³ LUIGI BARSANTI, *Jacopo e Teresa, Dramma di Luigi Barsanti*, Prato, nella Stamperia Vestri 1832. Sul drammaturgo sono scarse le notizie in nostro possesso. È possibile identificarlo con lo zio di Padre Eugenio Barsanti, fisico originario di Pietrasanta, considerato l'inventore del motore a scoppio. Certamente coincide con l'autore del discorso *Della fondazione di un teatro in San Casciano e cenni storici sulla terra medesima* (Firenze, 1846).

²⁴ ERSILIO MICHEL, *F. D. Guerrazzi e le cospirazioni politiche in Toscana dall'anno 1830 all'anno 1835*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri 1904, p. 151.

nella Toscana granducale con la formula del *damnatur*, il più alto grado di proibizione.

Occorre in primo luogo premettere che il passaggio dal narrativo al drammatico, nel caso del romanzo epistolare, è apparentemente favorito dalla vicinanza tra i due generi. Come sottolinea Jean Rousset, «Nel romanzo epistolare – come a teatro –, i personaggi raccontano la loro vita mentre la vivono».²⁵ Ci troviamo dunque, in entrambi i casi, davanti a una «scrittura al presente».²⁶ Bisogna tuttavia sottolineare come in tutti e tre i rifacimenti dell'*Ortis* il legame con la scrittura epistolare diventi abbastanza labile: spie evidenti di tale processo sono, da una parte l'espunzione dell'espressione «Ultime lettere» dai titoli, dall'altra la trasformazione di Lorenzo Alderani da destinatario, e poi editore di epistole, a personaggio “in carne ed ossa”, parte attiva nella finzione drammatica. Significativo poi il fatto che in nessuna occasione è utilizzato l'espedito drammatico della scrittura della lettera sulla scena, che era stato invece impiegato nella dilogia su *Pamela* di Goldoni.²⁷

Qui di seguito si riporta una schematizzazione delle lettere che fanno la loro comparsa all'interno dei tre drammi:

Cosenza	Trucco	Barsanti
Lettera della madre a Jacopo (III, 1)	Lettera di Jacopo, in procinto di partire, a Teresa, nella quale le dichiara il suo amore (IV, 9)	Lettera che giunge da Padova a Odoardo nella quale gli si rivela che il Conte Tito Vandis, padre di Teresa, è stato graziato ed è sciolto da ogni accusa (V, 2-3)

²⁵ JEAN ROUSSET, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel* (1962), introduzione e traduzione di FRANCO GIACONE, Torino, Einaudi 1976, p. 83.

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ PIERMARIO VESCOVO, *La lettera in commedia*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di FABIO FORNER, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2017, p. 404. Nella dilogia goldoniana è invece assente «la lettura della lettera ad alta voce»: «Non vediamo Pamela recitare a voce alta ciò che sta scrivendo, come si potrebbe dare con una meccanica assunzione delle coordinate generali del romanzo, ma descrivere e commentare ciò che si appresta o ha terminato di scrivere». Ivi, p. 403.

Lettere sospette che il direttore delle Poste intercetta e invia a Odoardo, tra cui una rivolta a Remigio Orles, *alias* Jacopo, in cui gli si annuncia la morte della madre (IV, 2)

Il servo Michele racconta di una scena alla quale ha assistito dal buco della serratura della camera del suo padrone: Jacopo prende la penna per scrivere ma si interrompe, fissando il ritratto di Teresa; cenno alle “lettere dirette alla madre, ma non finite”, che Lorenzo ha trovato nella stanza dell’amico, e dalle quali si evince «ch’egli ha la mente ingombra di pensieri funesti» (V, 2)

Lettera di addio scritta da Jacopo a Teresa, che Lorenzo consegna a Odoardo per fargli comprendere le buone intenzioni dell’amico e il suo spirito di sacrificio (V, 4-5)

Lettera della madre a Jacopo, in cui si scopre che è ancora viva, e che era stata creduta morta per via di una convulsione (V, 8)

Lettera di Odoardo al padre di Teresa, nella quale gli comunica che è stato graziato e che non intende rivendicare i suoi diritti sul cuore della figlia (V, 9)

Il più delle volte, le lettere lette sulla scena non assumono la funzione di esprimere sulla carta i dolori di un’anima; si rivelano, al contrario, un espediente per vivacizzare l’azione drammatica, scatenando equivoci e malintesi, oppure consentendo la risoluzione dell’intreccio. È il caso, ad esempio, della lettera intercettata dal direttore dell’ufficio delle poste e inviata a Odoardo nel dramma di Cosenza. Attraverso tale missiva Odoardo, «inquisitore de’ proscritti»,²⁸ scopre che Jacopo, che si fa indirizzare la corrispondenza sotto il nome di Remigio Orles, altri non è che Giovanni Brest. Questa era infatti l’identità fittizia che Lorenzo aveva attribuito all’amico per tenerlo al riparo dalle persecuzioni. Esemplificativa è inoltre la lettera che Odoardo, all’interno del dramma di Barsanti, consegna al Conte Vandis, padre di Teresa, con la quale gli comunica che è stato graziato e che cessa di rivendicare ogni diritto su sua figlia: lettera che sarà determinante, dunque, nell’avvio del dramma verso il lieto fine, elemento sul quale ci soffermeremo in un secondo momento.

Se le uniche due lettere di mano di Jacopo, entrambe rivolte a Teresa, presenti rispettivamente nei drammi di Trucco e Barsanti, non hanno alcun punto di contatto con la lettera, la sola, rivolta dal giovane all’amata nel romanzo foscoliano, l’ipotesto narrativo diventa invece fonte inesauribile per la costruzione delle battute dell’infelice protagonista, che ne diventano spesso citazione puntuale. Si veda, ad esempio, il confronto tra la rievocazione che, nel dramma di Barsanti, Jacopo fa a Lorenzo, sopraggiunto sui Colli Euganei, del primo incontro avuto con Teresa, e la lettera datata 3 dicembre dell’ante-

²⁸ GIOVANNI CARLO COSENZA, *Jacopo Ortis, dramma tragico in cinque atti del barone Gio. Carlo Cosenza napoletano*, Milano, Da Placido Maria Visaj 1835, I, 1, p. 7.

cedente romanzesco, che, per inciso, non raccontava il primo abboccamento tra i due, descritto invece nella missiva del 26 ottobre 1797:

Foscolo

Barsanti

Era Teresa – come poss'io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore! [...] Io mi fermava, lì lì, senza batter palpebra, con gli occhi, le orecchie, e i sensi tutti intenti per divinizzarmi in quel luogo dove l'altrui vista non mi avrebbe costretto ad arrossire de' miei rapimenti. [...] Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto tutto era armonia: ed io sentiva una nuova delizia nel contemplarla. Bensì Teresa pareva confusa, veggendosi d'improvviso un uomo che la mirava così discinta, ed io stesso cominciava dentro di me a rimproverarmi d'importunità e di villania [...]. Allora io rinveniva a poco a poco: mi sono appoggiato col capo su quell'arpa e il mio viso si andava bagnando di lagrime – oh! mi sono sentito un po' libero.

Bella Teresa! Come immaginarti poss'io, spirto celeste, e chiamarti a me dinanzi in tutta la tua bellezza senza la disperazione nel cuore?..... Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle bionde sue chiome, che diffuse cadeangli sulle spalle, e sul petto di neve.... il suo viso sparso di un soave languore.... i suoi occhi nuotanti nel piacere.... il suo braccio....l'arpeggianti sue dita.... tutto.... tutto spirava armonia. [...] Io mi fermai senza batter palpebra, senza trarre sospiro, con i sensi tutti assorti nel più dolce rapimento per divizzarmi in quel luogo, ch'io temea di profanare colla mia vista....Quando...poté vedermi Teresa, e velando colle mani l'innocente rossore, che la vista di un uomo, che la fissava così discinta, il volto le tinse, s'involò ratta ai miei sguardi.....Arrossito....confuso, sedutomi là ove si stava colei, di cui era già ripiena quest'anima, mi rimproverai mille volte d'importuno, e ne piansi.....Piansi, sì, poiché quello sguardo, che parve dolce rimprovero di un errore innocente, sceso era sì soave al cuor mio a tutto avvamparlo di un fuoco inestinguibile.

Confrontando i due brani, si può notare come le differenze tra il rifacimento teatrale e il suo ipotesto siano riscontrabili, da una parte nei tagli di alcuni passaggi, dettati dai tempi stretti della rappresentazione, dall'altra, nel proliferare dei puntini di sospensione, probabilmente introdotti da Barsanti per dare delle indicazioni “di regia” all'attore interprete di Jacopo sulle pause e l'intonazione da dare alla battuta.

Un aspetto che occorre poi considerare nell'analisi degli adattamenti teatrali del romanzo è quello della dimensione spazio-temporale. Il rispetto delle canoniche ventiquattro ore e dell'unità di luogo, ancora in vigore, seppur con qualche concessione, sulle scene dell'Italia primo ottocentesca, costringeva infatti gli autori, da una parte a sottoporre l'antecedente narrativo a ellissi e

condensazioni, dall'altra a limitare gli spostamenti dei loro personaggi. Per quanto concerne l'ambientazione, tutti e tre i drammi circoscrivono l'azione drammatica al villaggio dei Colli Euganei, dove si trova l'abitazione di Teresa e della sua famiglia. Se nell'*Ortis* foscoliano si determina quella che Silvia Tatti ha definito una «mappatura geografico-simbolica del paese»,²⁹ nei rifacimenti teatrali dell'opera vengono meno i pellegrinaggi del protagonista e l'immagine unificante di un'Italia dotata di radici culturali condivise, che da questi scaturiva. L'analisi dell'adeguamento dell'ipotesto romanzesco al «tempo della rappresentazione»³⁰ comporta invece una riflessione più articolata. Se, da una parte, gli autori, nel rispetto dei vincoli aristotelici, dovettero operare una selezione del materiale narrativo da trasporre sulla scena, dall'altra, è significativo il fatto che al processo di sottrazione si accompagnasse un processo di addizione, individuato, d'altra parte, dallo stesso Foscolo, che rilevava come gli adattamenti dell'*Ortis* si presentassero tessuti «di avvenimenti che non sono nel libro».

Nel testo di Cosenza le innovazioni di maggior rilievo che emergono dall'analisi dell'intreccio sono da ascrivere all'introduzione di un personaggio non presente nella finzione romanzesca, quello di Cesare, il fratello buono e «ciarlone» di Odoardo, che, al contrario, viene descritto «sanguinario e feroce come un leone febbricitante».³¹ La sua ingenuità lo spinge a favorire un incontro tra Teresa, prossima a sposarsi, e Giovanni Brest, del quale Cesare, così come Odoardo, ignora la vera identità, cioè che si tratti in realtà di Jacopo, mentre lo reputa un amico di Lorenzo. Quest'ultimo, infatti, nella finzione drammatica è conoscente dello stesso Odoardo, e invitato alle sue nozze.

Sarà proprio Cesare a adoperarsi per la salvezza di Giovanni-Jacopo, che lo spietato fratello è pronto a uccidere una volta scopertane l'identità. Gli offrirà infatti la possibilità di fuggire attraverso un passaggio sotterraneo collocato al di sotto del suo appartamento; possibilità che il protagonista non coglierà, avviandosi verso un destino di morte.

Il linguaggio di Cesare, ricco di espressioni colorite, tipiche del parlato, è quello di una macchietta comica integrata all'interno di un intreccio a vocazione spiccatamente tragica. Si leggano, ad esempio, le parole che rivolge a Giovanni-Jacopo per sollecitarlo a farsi avanti con Teresa: «Avanzatevi, mi sembrate un babbaccione! Lì sta mia cognata; parlatele quanto volete, e poi vi attendo dal signor Giorgio, e alle nozze vi farò sedere alla mia destra a dispetto di quel basilisco di mio fratello».³² Oppure il suo commento alle nozze tra il fratello e Teresa:

È vero che mi trovo pentito d'aver ceduta la primogenitura ad un fratello maniaco, furioso diavolo vestito da uomo ma poi mi trovo arcicontento di non aver preso moglie, giacché se nel primo giorno delle

²⁹ SILVIA TATTI, *Foscolo scrittore dell'Italia*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2011, p. 53.

³⁰ Sulla temporalità nei testi drammatici si rimanda a PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio 2007.

³¹ G. C. COSENZA, *Jacopo Ortis, dramma tragico*, cit., I, 6, p. 21.

³² Ivi, II, 5, p. 36.

nozze non si veggono che lagrime, sospiri, abbattimento, a capo di un mese la mia casa sarebbe divenuta una tomba egiziana, e il signor Cesare una mummia d'Egitto per servizio degli speciali di medicina.³³

Si legga, infine, la battuta con la quale esprime a Teresa la sua volontà di soccorrere Jacopo: «Ed io, o è Giovanni Brest, o Jacopo Ortis, o il diavolo zoppo, ora lo farò fuggire per lo sotterraneo che ho scoperto sotto il mio appartamento...».³⁴

Per quanto concerne il testo di Trucco, un aspetto centrale per comprendere il processo di riscrittura al quale il genovese sottopone l'ipotesto romanzenesco risiede nella ricostruzione del debito che il suo dramma deve ad Alberto Nota. Quest'ultimo, non a caso, è scelto come destinatario della dedica presente nell'edizione a stampa, nella quale viene descritto come «ottimo giuriconsulto e scrittore comico insigne». L'omaggio nei confronti del drammaturgo torinese, in effetti, non resta circoscritto al paratesto, ma trova spazio anche nella finzione drammatica, come attesta il riferimento scoperto a una delle sue commedie, *Adelaide e Federico. Gli effetti di una forte passione*, che, pubblicata solo nel 2001, fu composta tra il 1802 e il 1805 e recitata, all'insaputa dell'autore, già a partire dal 1805 dalla compagnia di Andrea Bianchi.³⁵

La *pièce*, vicina alle forme tipiche della commedia lacrimosa, metteva in scena le sofferenze amorose dei due protagonisti che danno il nome all'opera, la cui unione era stata ostacolata, per ragioni di opportunismo economico, dai genitori, in particolare dal padre, di Adelaide. Per una combinazione di circostanze sfavorevoli, ciascuno dei due innamorati crede che l'altro sia morto: l'una si era infatti ammalata gravemente, mentre Federico, convintosi del decesso dell'amata, aveva tentato, senza successo, il suicidio, buttandosi in un fiume. I due avranno invece modo di rincontrarsi casualmente, e di coronare il loro amore, in una stazione termale, dove si sono recati per ristabilire la propria salute: Adelaide è infatti vittima della malinconia, Federico è preda dei deliri e si è attribuito una nuova identità, quella di Giulio Elixir. Il loro riavvicinamento avverrà soprattutto grazie all'intercessione del medico Vinton che li ha in cura. Questi riconoscerà nel ritratto dell'amata, che Federico-Giulio conserva gelosamente, l'immagine di Adelaide.³⁶

La scena seconda dell'Atto terzo del dramma di Trucco, che ricalca in maniera manifesta la lettera dell'11 aprile, nella quale veniva rievocata la lettura ortisiana dell'elegia di Gliceria tratta dal *Socrate delirante* di Wieland, si apre dunque su Teresa, intenta a leggere un libro; Jacopo, interessato alla sua lettura, lo afferra, nonostante la donna sostenga non faccia per lui, trattandosi di un «romanzetto». Il giovane se ne dichiara, al contrario, «trasportato», e ne legge ad alta voce il seguente passo:

³³ Ivi, III, 5, p. 51.

³⁴ Ivi, IV, 9, p. 74.

³⁵ ALBAROSA CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni 2001, p. 26. Il testo dell'opera, esemplato su quattro manoscritti conservati presso la Biblioteca Teatrale Livia Simoni di Milano, è pubblicato in appendice al volume (pp. 331-374).

³⁶ Per un approfondimento dell'opera cfr. Ivi, pp. 27-28.

“Adelaide lo amava teneramente, ed era del pari corrisposta, ma l’avarizia d’un padre... [...] Ma l’avarizia d’un padre distrusse in sul nascere le loro più belle speranze. Adelaide s’ammalò, e Federico ebbe a spargere ben presto le lagrime della disperazione sulla tomba della sua amante”.³⁷

Si determina così un effetto di rispecchiamento tra la situazione vissuta dai protagonisti della commedia di Nota, nella finzione drammatica trasformata in romanzo, e quella sperimentata da Teresa e Jacopo, che, infatti, dopo la lettura, «s’alza furioso», preda dall’impeto della passione.³⁸

Ad attestare l’influenza esercitata da Nota è anche la centralità che, nel dramma di Trucco, viene assegnata al personaggio di Federico, amico di Lorenzo e Jacopo, medico e patriota, che, colpito dalle proscrizioni, ha dovuto abbandonare Venezia e rifugiarsi sui Colli Euganei. Lettore di Montesquieu e Voltaire, infiammato dalle materie politiche (sua la battuta «Insegnare agli uomini il modo di ben governarsi, è un insegnar loro la maniera di sfuggire una gran quantità di mali»)³⁹ e fine osservatore dei sintomi della disperazione di Jacopo, ricorda per alcuni aspetti il ruolo di intermediario tra i due amanti ricoperto da Vintron in *Adelaide e Federico*, e, più in generale, la figura del “medico-filosofo” presente anche in altre commedie del drammaturgo torinese. Ne costituisce un esempio il Dottor Fulvido, che compare nell’*Ammalato per immaginazione*, stampato nel 1827, ma rappresentato sin dal 1813,⁴⁰ a sua volta influenzato dal modello goldoniano.⁴¹

Significativo il fatto che, nella *pièce* di Trucco, all’introduzione *ex novo* della figura del medico, si accompagni l’invenzione del personaggio di Ernesto, amico vile e cinico di Odoardo. È lecito affermare che l’aggiunta di questi due interlocutori sia attribuibile, oltre alla volontà di vivacizzare l’azione, a un tentativo di creare due blocchi dicotomici di personaggi, in modo da rendere più evidente la polarizzazione tra bene e male, secondo un processo di semplificazione e appiattimento dei tratti psicologici, caratteristiche che meglio si confacevano ad un testo teatrale, destinato a un *parterre* ampio. Non va in ogni caso trascurato il fatto che le compagnie drammatiche del tempo erano caratterizzate da un sistema composto da un numero predefinito di ruoli

³⁷ FRANCESCO TRUCCO, *Jacopo Ortis, dramma*, cit., III, 2, p. 114.

³⁸ Anche nel caso del passo foscoliano, è Jacopo ad afferrare il libro che Teresa sta leggendo, e a interrompersi poi nella lettura a causa dell’eccessiva commozione. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 341-342. Sul tema si rimanda a WALTER BINNI, *Il Socrate delirante del Wieland e l’Ortis del Foscolo* [1959], in ID., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi 1982, pp. 121-145.

³⁹ F. TRUCCO, *Jacopo Ortis, dramma*, cit., II, 6, pp. 105-106.

⁴⁰ Sulla commedia cfr. A. CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, cit., pp. 82-91.

⁴¹ Sul tema cfr. CLAUDIO MILANESI, *Buonatesta, Onesti, Bainer : les médecins et la médecine dans l’œuvre de Carlo Goldoni*, in *La Venise de Carlo Goldoni*, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois de Recherche italienne (Aix en Provence, 1-3 décembre 1993), avec le concours du Comité Européen Goldoni, textes réunis par GEORGE ULYSSE, Aix en Provence, Université de Provence 1998, p. 174.

standard:⁴² questo implicava la necessità di selezionare testi drammaturgici in grado di rispettare tale gerarchia.

Federico assume un ruolo centrale nella finzione drammatica, in quanto a lui si deve il salvataggio di Jacopo dopo il suo primo tentativo di suicidio con arma da fuoco, al quale farà seguito un secondo tentativo, questa volta fatale, con un pugnale. Il medico, oltre alla salute fisica del paziente, guarda infatti anche alla salute della sua anima. Si dimostra dunque capace di applicare il rigore della medicina, affermatasi ormai come scienza «stabile e positiva»,⁴³ aliena da ogni impostura, all'analisi dell'animo di Jacopo, di cui riesce a cogliere le segrete inquietudini.

La riscrittura più distante dall'antecedente romanzesco è quella operata da Luigi Barsanti che, come nel caso dell'adattamento di Sografi, capovolge la catastrofe in un lieto fine. Nella dedica preposta all'edizione del suo dramma, indirizzata *Agli amatori del drammatico teatro*, l'autore toscano esibisce gli eventi rappresentati nella sua opera come realmente avvenuti «sul finire del cessato secolo». Fa tuttavia ammissione di aver eliminato il suicidio finale, al quale Jacopo Ortis era stato spinto dalla perdita di Teresa, divenuta sposa di Odoardo, e che mal si confaceva ai gusti e alle aspettative del pubblico:

Mal'atto era questo fine a prodursi sulle scene, né forse trovata avrebbe annuenza ov'io tentato l'avessi, né lasciato avrebbe soddisfatto partirne lo spettatore; ond'io ad ambo questi servendo, e profittando delle licenze, che la Drammatica imparte, a sì tragica chiusa ho creduto bene sostituire un lieto finale.⁴⁴

L'immagine di Odoardo, che unisce le destre di Jacopo e Teresa, stringe e bacia tutti gli astanti prima di farsi da parte, sancisce il trionfo della virtù: quella perseguitata del protagonista, riconosciuta e premiata, ma anche quella conquistata dallo stesso Odoardo che, da antagonista senza scrupoli, diventa oggetto di una radicale conversione.

Prima di chiudere definitivamente il proprio dramma, Barsanti riporta un dialogo tra Lorenzo e Jacopo. Al primo, che manifesta la speranza che l'amico possa fare presto ritorno in patria, il protagonista risponde:

Nò, mio Lorenzo, ho deciso! Se la Patria mi revoca l'esilio, da questo esilio medesimo saprò esserle grato; ma, mai non sperate ch'io torni a fremere sugli antichi trascorsi. Qui primo fonte, corso, e meta del non più infelice amor mio, qui al fianco di una sposa, che adoro, qui trar voglio in pace i miei giorni.⁴⁵

Nel 1832, quando l'opera di Barsanti venne data alle stampe, Foscolo era già morto. Non è tuttavia impossibile ipotizzare la reazione che il letterato di Zante avrebbe avuto alla lettura di tale idillio finale. Difficile immaginarlo

⁴² Sulla questione cfr. CRISTINA JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere 2002.

⁴³ F. TRUCCO, *Jacopo Ortis, dramma*, cit., II, 6, p. 106.

⁴⁴ L. BARSANTI, *Jacopo e Teresa, Dramma di Luigi Barsanti*, cit., p. 5.

⁴⁵ Ivi, V, 9, p. 77.

accettare di buon grado che il protagonista del suo romanzo venisse trasformato in un marito accondiscendente, alieno da ogni fervore civile, desideroso solo di una vita priva di turbamenti, chiusa nel nido sicuro degli affetti più cari.

Il dramma di Barsanti portava dunque agli estremi un processo di sottrazione di senso, volto a privilegiare la componente sentimentale dell'intreccio – come emerge, d'altra parte, sin dal titolo, *Jacopo e Teresa* –, a scapito di quella politica e filosofica. Anche se guardiamo ai due finali dei drammi di Cosenza e Trucco, è evidente come, in entrambi i casi, ci fosse il tentativo di ridurre la morte volontaria del protagonista a conseguenza dell'amore disperato per Teresa. Nel testo di Cosenza, infatti, quando il protagonista si appresta a compiere l'atto fatale, Teresa è già andata in sposa a Odoardo; a questo si somma la notizia – poi rivelatasi falsa – della sopraggiunta morte della madre. Nel monologo finale Jacopo, con in mano il pugnale, riflette sulle sue disgrazie e, dopo aver, per un momento, valutato l'idea di uccidere il suo rivale, che «ha sacrificato all'ara della sua prepotenza il superbo cuore di Teresa», preferisce «morire senza delitto».⁴⁶ Per quanto concerne il testo di Trucco, abbiamo accennato al fatto che la catastrofe finale fosse complicata dall'introduzione di un fallito tentativo di suicidio, dal quale Jacopo viene salvato grazie all'intervento di Federico: operazione, che, se da una parte contribuiva a creare nello spettatore un senso di trepidazione, dall'altra svalutava la portata del gesto, unico e irripetibile.

La marginalizzazione, in sede di trasposizione scenica, della «trista filosofia» di Jacopo, a favore del nucleo sentimentale dell'intreccio, elemento che, in maniera diversa, accomuna i testi qui presentati, può dunque essere ascritta a tre principali ragioni. Riscrivere la storia di Jacopo a partire dalle aspettative di un pubblico – quello teatrale –, culturalmente e socialmente più variegato rispetto a quello degli effettivi lettori dell'opera,⁴⁷ rendeva auspicabile instillare negli adattamenti un alto tasso di “romanzesco”, inteso come derivazione del romanzo di stampo settecentesco – si pensi ai testi di Pietro Chiari e Antonio Piazza –, che, come scriveva Foscolo nella *Notizia bibliografica*, si presentava «tessuto di complicate vicende, vario di caratteri e dilettevole per inaspettate catastrofi».⁴⁸ Dall'altro lato, il dibattito che si era creato attorno al romanzo foscoliano, accusato di immoralità da molti lettori del tempo – Melchiorre Cesarotti lo definiva «opera scritta da un Genio in accesso

⁴⁶ G. C. COSENZA, *Jacopo Ortis, dramma*, cit., V, 7, p. 93.

⁴⁷ Non bisogna dimenticare che, all'altezza del 1861, ancora il 75% degli italiani risultava analfabeta. Cfr. TULLIO DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 2011, p. 95. Occorre inoltre tenere presente il fatto che, anche nell'ambito della piccola e media borghesia, vi era chi, pur essendo alfabetizzato, non rientrava nella ristretta cerchia dei lettori e riceveva suggestioni culturali solo per il tramite della lettura collettiva ad alta voce e della partecipazione a spettacoli teatrali. Si legga, a questo proposito, quanto scritto da Andrea Fabiano: «[...] il teatro di parola e in musica poteva contare su una rete direi capillare di diffusione costituita dai teatri e teatrini che pullulavano in tutta Italia. Poco interessa in questo caso l'enorme differenza di qualità artistica tra La Scala ed il teatro di Civitavecchia o Rieti, quello che conta è la possibile simultaneità di visione di uno stesso oggetto artistico, la possibile quotidianità del contatto, la banalità dell'andar a teatro come fatto sociale e culturale interiorizzato dall'aristocrazia alla piccola borghesia e al mondo degli artigiani in molte regioni dell'Italia ottocentesca». In A. FABIANO, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare*, cit., pp. 87-88.

⁴⁸ U. FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, cit., p. 490.

di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'una eccellenza venefica»⁴⁹ – portò gli autori che si cimentarono negli adattamenti teatrali a mantenere una certa prudenza nella riproposizione delle massime più ardite pronunciate dal protagonista, per impedire che le critiche rivolte all'*Ortis* si riversassero anche sui loro testi.

L'ultima ragione va ricercata nelle persecuzioni della censura. La lettura dell'ipotesto foscoliano era stata infatti proibita in diversi Stati della Penisola: in Toscana, come abbiamo detto, era stato bandito con la formula del *damnatur*; nel Lombardo-Veneto con quella dell'*erga schedam*, riservata a quelle opere la cui lettura era concessa unicamente a chi fosse in possesso di un'apposita licenza;⁵⁰ nel 1824 veniva inserito nell'Indice dei Libri proibiti dalla Santa Sede.⁵¹ La rigidità delle regole in materia di censura vigenti negli Stati preunitari, e, in particolar modo, in tema di censura teatrale, spinsero dunque i tre drammaturgi ad abbracciare il partito della cautela, optando per una rivisitazione dell'opera che sovrastasse, con divagazioni comiche e intrecci sentimentali, l'ossatura di un testo in cui il «saper morire» veniva presentato come «unico rimedio di certi tempi»;⁵² tempi che, in un'Italia oppressa da nuove e anche più repressive dominazioni, erano ben lungi dal volgere al termine.

⁴⁹ Lettera di M. Cesarotti a U. Foscolo (Padova, 7 maggio [1803]), in UGO FOSCOLO, *Epistolario*, a cura di PLINIO CARLI, EN, vol. XIV (vol. I), Firenze, Le Monnier 1949, p. 181. Sulle riflessioni foscoliane in merito ai «possibili effetti nocivi dell'*Ortis*», cfr. ALBERTO CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore 2001, in particolare pp. 85-88.

⁵⁰ GIAMPIETRO BERTI, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Depu-tazione Editrice 1989, pp. 190-191; CHIARA PIOLA CASELLI, *Appunti sulla censura nelle edizioni foscoliane della Restaurazione e su «Foscoliana» di Francesco Scalini*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., Roma, Adi editore 2017, url <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/piola%20caselli.pdf> (consultato il 13 aprile 2022).

⁵¹ PATRIZIA DELPIANO, *Per una storia della censura ecclesiastica nel Settecento. Aspetti e problemi*, in «Società e Storia», XXVII, 105, (2004), p. 505.

⁵² UGO FOSCOLO, *Dalla lettera a J. S. Bartholdy (Milano, 29 settembre 1808)*, in ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 547.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFONZETTI, BEATRICE, "Tutto è un punto!". Il finale "tardo" e "lento" dello «*Jacopo Ortis*», in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., vol. I, Roma, Bulzoni 2014, pp. 33-44.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *L'itinerario tragico di Jacopo Ortis*, in «*Forum Italicum*», XII, 4 (1978), pp. 554-595.
- BARSANTI, LUIGI, *Jacopo e Teresa, Dramma di Luigi Barsanti*, Prato, nella Stamperia Vestri 1832.
- BENISCELLI, ALBERTO, *Wertherismo in scena: tra Sografi e Foscolo*, in «*Lettere Italiane*», L, 2 (1998), pp. 220-236.
- BENTOGGIO, ALBERTO, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni 1994.
- BERTI, GIAMPIETRO, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione Editrice 1989.
- BINNI, WALTER, *Il Socrate delirante del Wieland e l'Ortis del Foscolo* [1959], in ID., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi 1982, pp. 121-145.
- BOSISIO, PAOLO, BENTOGGIO ALBERTO e CAMBIAGHI MARIAGABRIELLA (a cura di), *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni 2010.
- BUNACCORSI, EUGENIO, *Dalla scena della borghesia allo spettacolo della postmodernità*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di DINO PUNCUH, vol. 4, Genova, nella sede della Società ligure di storia patria 2005, pp. 493-565.
- CADIOLI, ALBERTO, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore 2001.
- CAMALDO, ALBAROSA, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni 2001.
- CONTARINO, ROSARIO, *Cosenza, Giovanni Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1982, pp. 20-22.
- COSENZA, GIOVANNI CARLO, *Jacopo Ortis, dramma in cinque atti del barone Gio: Carlo Cosenza membro ordinario dell'Accademia Italiana di Pisa*, Napoli, presso Agnello Nobile libraio-stampatore 1812.
- ID., *Jacopo Ortis, dramma tragico in cinque atti del barone Gio. Carlo Cosenza napoletano*, Milano, Da Placido Maria Visaj 1835.
- CROTTI, ILARIA, *Le seduzioni della virtù*, in GOLDONI, CARLO, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di ILARIA CROTTI, Venezia, Marsilio 2002, pp. 9-47.
- DARLOW, MARK, 'Apprendre aux hommes à mourir'. *The theatrical adaptations of Paul et Virginie*, in *Morality and Justice: The Challenge of European Theatre*, ed. by EDWARD BATLEY e DAVID BRADBURY, special issue of «*European Studies*», XVII (2001), pp. 129-142.
- DELPIANO, PATRIZIA, *Per una storia della censura ecclesiastica nel Settecento. Aspetti e problemi*, in «*Società e Storia*», XXVII, 105 (2004), pp. 487-530.
- DE MICHELIS, CESARE, *Antonio Simone Sografi e la tradizione goldoniana*, in ID., *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki 1979, pp. 203-224.
- FABIANO, ANDREA, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare*, in «*Revue des études italiennes*», LXIV, 1-4 (2018), pp. 84-93.
- FLORIMO, FRANCESCO, *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici, La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con*

- uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. IV, Bologna, Forni 1969.
- FOSCOLO, UGO, *Epistolario*, a cura di PLINIO CARLI, EN, vol. XIV (vol. I), Firenze, Le Monnier 1949.
- ID., *Epistolario*, a cura di PLINIO CARLI, EN, vol. XV (vol. II), Firenze, Le Monnier 1952.
- ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di GIOVANNI GAMBARIN, EN, vol. IV, Firenze, Le Monnier 1970.
- GENETTE, GERARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi 1997.
- HALLAMORE CAESAR, ANN, *Richardson's Pamela: changing countries, crossing genres*, in «Journal of Romance Studies», X, 2 (2010), pp. 21-35.
- ITALIA, SEBASTIANO, «*La mente e il cor meco in perpetua lite*». *Foscolo e Alfieri*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», L, 3 (2021), pp. 53-68.
- JANDELLI, CRISTINA, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere 2002.
- LOCHERT, VÉRONIQUE e THOURET, CLOTHILDE (sous la direction de), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS 2010.
- MANGINI, NICOLA, *Parabola di un commediografo 'giacobino': Antonio Simone Sografi*, in *Risorgimento Veneto*, «Quaderni del Comitato veneziano dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano», a cura di GIOVANNI PILLININI, Venezia, Libreria Universitaria Editrice 1990, pp. 21-93.
- MANNUCCI, FRANCESCO LUIGI, *Giuseppe Mazzini e la prima fase del suo pensiero letterario. L'aurora di un genio*, Milano, Casa Editrice Risorgimento 1919.
- MARCHAND, SOPHIE, *Régénérer le théâtre à la source romanesque : le modèle richardsonien dans la théorie dramatique de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, cit., pp. 75-88.
- MARCHETTI, MARTA, Pamela, *Carlo Goldoni e la scrittura del romanzo in scena*, in «Studi (e testi) italiani», XLIII, 1 (2020), pp. 27-52.
- MICHEL, ERSILIO, *F. D. Guerrazzi e le cospirazioni politiche in Toscana dall'anno 1830 all'anno 1835*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri 1904.
- MILANESI, CLAUDIO, *Buonatesta, Onesti, Bainer : les médecins et la médecine dans l'œuvre de Carlo Goldoni*, in *La Venise de Carlo Goldoni*, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois de Recherche italienne (Aix en Provence, 1-3 décembre 1993), avec le concours du Comité Européen Goldoni, textes réunis par GEORGE ULYSSE, Aix en Provence, Université de Provence 1998, pp. 169-190.
- MONTANILE, MILENA, *Jacopo Ortis: una riduzione teatrale di F. Villani (1836)*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, Atti del Convegno Foscoliano (Napoli, 29-30 marzo 1979), a cura di MARCO SANTORO, Napoli, Società editrice napoletana 1980, pp. 268-276.
- NERI, ACHILLE, *Per la bibliografia foscoliana*, in «La Rassegna bibliografica della letteratura italiana», X (1902), pp. 85-88.
- PIOLA CASELLI, CHIARA, *Appunti sulla censura nelle edizioni foscoliane della Restaurazione e su «Foscoliana» di Francesco Scalini*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI -

- Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., Roma, Adi editore 2017, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/piola%20ocaselli.pdf> (consultato il 13 aprile 2022).
- PIVA, FRANCO (a cura di), *Il romanzo a teatro*, Atti del Convegno Internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Verona, 11-13 novembre 2004), Brindisi, Schena 2005.
- RAMOND, CATHERINE, *Roman et théâtre au XVIIIe siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation 2012.
- ROUSSET, JEAN, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel* (1962), introduzione e traduzione di FRANCO GIACONE, Torino, Einaudi 1976.
- SEGRE, CESARE, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi 1984.
- SOGRAFI, ANTONIO SIMONE, *Verter commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, In Venezia, 1800.
- TATTI, SILVIA, *Foscolo scrittore dell'Italia*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2011, pp. 47-60.
- TAVAZZI, VALERIA GIULIA ADRIANA, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni 2010.
- TERZOLI, MARIA ANTONIETTA, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno 2004.
- THEMELLY, PIETRO, "Amor supera tutto". *Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi*, in «Eurostudium^{3w}», 37 (2015), pp. 3-107.
- TRUCCO, FRANCESCO, *Jacopo Ortis, dramma di Francesco Trucco genovese*, Genova, Stamperia Paganò 1822.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio 2007.
- ID., *La lettera in commedia*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di FABIO FORNER, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2017.



PAROLE CHIAVE

Ugo Foscolo; Jacopo Ortis; Romanzo e teatro; Storia del Teatro



NOTIZIE DELL'AUTORE

Matilde Esposito ha conseguito il Dottorato in Italianistica presso La Sapienza di Roma, in cotutela con Sorbonne Université, con una tesi dal titolo *Il Risorgimento in scena: la produzione drammatica di Giovanni Battista Niccolini*. I suoi interessi di ricerca si rivolgono in particolare allo studio della letteratura e delle pratiche teatrali tra Sette e Ottocento. Nel 2018 ha curato l'edizione digitale del trattato *Della declamazione* di F. S. Salfi (Paris, Obvil). Nel 2019 ha pubblicato il testo della *Francesca da Rimini* di Salfi nella rivista «Studi (e testi) italiani», presso Sapienza Università Editrice.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATILDE ESPOSITO, *Avventure teatrali di Jacopo Ortis*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.