

La presenza musicale italiana nella “formazione” del teatro brasiliano¹

Maria de Lourdes Rabetti

1. Origine e fonti del teatro ottocentesco

Convinciamoci di questo, signori miei: la civilizzazione in Brasile è cominciata dai piedi, cioè dalla danza; le istituzioni veramente brasiliane che abbiamo non sono né l'augusta e degnissima rappresentazione, né il tribunale del tesoro, né il consolato, né la dogana, né l'Accademia delle Belle Arti, né l'*Almanak*, né *La Marmota*; niente di tutto questo. Quel che abbiamo di puramente nazionale, di eminentemente patriottico, esclusivamente brasiliano, è il miudinho, il chorado, la jaca, il lundu in una parola. Oltre a questo, la polacca, la cracoviana, la polca, la mazurca, i boleros, il fandango, la tarantella. E tutte le altre invenzioni di umana gravità se vengono messe in spettacolo diventano falsità, insipidezza, fastidio, polvere, vento e niente. E mi dispiace molto di non avere qua con me ancora sei o sette cose di quelle forti, che potessero convincerci per sempre (Dias, 1849).

Sono parole di uno dei maggiori poeti romantici brasiliani, Gonçalves Dias, che tra gli anni 1838 e 1845 fu spesso a Coimbra, per gli studi alla facoltà di Diritto, dove entrò in contatto con le idee romantiche di Almeida Garret, Antonio Herculano e Antonio Feliciano di Castilho².

Questo piccolo brano è tratto da una cronaca *feuilleton* relativa al ballo *Il lago delle fate*, di Giuseppe Villa, prima ballerina “di rango francese” Maria Baderna³,

1. In una precedente stesura, *La formazione teatrale in Brasile e la presenza italiana*, questo lavoro è stato presentato al *Ciclo sul teatro italiano nel secondo Ottocento*, Scuola Dottorale – Settore Teatro, Università degli Studi di Pisa, 7 marzo 2008. La ricerca che lo sottende è stata svolta presso il Dipartimento DAMS dell'Università degli Studi di Torino con la collaborazione di Roberto Tessari, grazie ad una borsa annuale (agosto 2007-luglio 2008) di postdottorato della CAPES, Brasile.

2. Gonçalves Dias nacque a Maranhão il 10 agosto 1823 e morì in nave, mentre tornava in Brasile, nel 1864. Sono suoi il poema *Canção do Exílio* e il più importante dramma romantico del teatro brasiliano, *Leonor de Mendonça*, in tre atti, composto nel 1846. Fu anche insegnante e giornalista.

3. La ballerina italiana Franca Anna Maria Mattea Baderna è oggetto di una ricerca che si svolge nel

che fu messo in scena oltreoceano per la prima volta al Teatro São Pedro, nella Corte di Rio de Janeiro, il 29 settembre 1849 e che la ballerina riprese parecchie volte durante la sua attività in Brasile.

Il lago delle fate, presente nel repertorio della ballerina per tanti anni in Brasile, irruppe allora nell'arte del paese come un carro di battaglia della presenza musicale e coreografica italiana. Rappresenta un emblematico insieme di compresenze, o di confluenze e derivazioni, si potrebbe dire, che nel decennio 1839-1849, per quanto riguarda il ballo, coinvolge almeno Francia (Parigi), Russia (Pietroburgo), Italia (Milano e Napoli fondamentalmente, ma anche Torino, Roma e Bologna) e Brasile (Rio de Janeiro e Pernambuco).

Il balletto viene menzionato per la prima volta con il titolo *Le lac des fées* e descritto come *opera* in cinque atti, rappresentata il 1° aprile del 1839 al Théâtre de l'Académie Royale de Musique di Parigi, con *paroles* dei M. M. Scribe e Mélesville, *musique* di M. Auber, *décors* dei M. M. Philastre e Cambon e *ballets* di M. Coraly⁴. Poi, a Torino, il *Lago* compare come *melodramma* in quattro atti, *poesia* di «N. N.» (probabilmente Felice Romani), musica di Carlo Coccia, «da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Presenza delle LL. SS. RR. MM., il carnevale del 1840-41»⁵. Nell'autunno del 1842, al Teatro Comunitativo di Bologna, sarebbe stato ballato *Herta ossia Il lago delle fate*, «con la celebratissima danzatrice Maria Taglioni»:

Centro de Letras e Artes da UNIRIO, dedicata alla formazione del teatro in Brasile, allo studio storico della presenza dell'attore nella scena del passato. La ricerca di postdottorato svoltasi in Italia fu dedicata al teatro italiano dell'Ottocento e, in primo luogo, alla formazione artistica della ballerina. Come si è potuto verificare grazie a ricerche documentarie negli archivi di Castel San Giovanni (provincia di Piacenza), Franca Anna Maria Mattea Baderna è nata in quella città il 5 luglio 1828. Libri e documentazione varia indicano che ha studiato nella scuola privata dei coniugi Blasis, maestri di perfezionamento della Imperiale Reggia Accademia di Ballo, fondata nel 1813 presso la Scala di Milano. Già tra gli anni 1843 e 1846 si presenta, ancora molto giovane, come ballerina professionista in vari importanti teatri italiani, con due stagioni alla Scala, nel 1843 e nel 1846. Nel 1847 è a Londra e nell'agosto 1849 arriva in Brasile, accompagnata dal padre, insieme a una compagnia lirica italiana. In settembre va in scena al Teatro São Pedro. Le cronache giornalistiche permettono di ricostruire il suo percorso tra balletto classico e romantico, nonché il suo apprendistato nell'ambito popolare del lundu. Abbiamo verificato la sua presenza a Recife, da cui tornò a Rio de Janeiro per continuare a ballare con regolarità fino al 1854. Le notizie scarseggiano dopo gli anni Settanta. Nell'Almanaque Laemmert troviamo annunci delle sue lezioni di ballo al centro della città di Rio. Infine, abbiamo rintracciato presso la Curia Metropolitana di Rio de Janeiro il certificato di morte, avvenuta il 3 febbraio del 1892. I giornalisti italiani e brasiliani del periodo lodano sempre la sua presenza scenica. La bibliografia italiana fino a questo momento studiata conferisce a Maria Baderna un ruolo importante nella storia del ballo italiano e ne fa una rappresentante della nuova generazione uscita in quegli anni dalla scuola di Milano.

4. Un esemplare digitalizzato del libretto del *Lac* (Bezou Libraire, Paris 1839), si legge in www.gallica.bnf.fr. Le parti danzate sono abbondanti e consistentemente descritte da Scribe e Mélesville che fanno a volte riferimento, nelle note, a pitture e incisioni che avrebbero ispirato la composizione e che potrebbero aiutare certamente futuri allestimenti coreografici.

5. Esemplari del libretto di Romani per il melodramma di Coccia si conservano nella Biblioteca Civica e nella Biblioteca Musicale Andrea della Corte, a Torino, nonché nella Biblioteca Livia Simoni – Teatro alla Scala di Milano. Indiscutibile la maggior probabilità di rintracciare libretti d'opera più che di ballo, sebbene questi ultimi si moltiplichino per le coeve, innumerevoli varianti coreografiche.

“ballo in tre atti composto dal Signor Filippo”⁶. L'anno dopo, con il titolo *Il lago delle fate ossia La fata ed il Cavaliere* e come *ballo fantastico* diviso in quattro parti, «composto dalla Signora Fanny Cerrito», il balletto è rappresentato al Teatro Alibert di Roma, nell'autunno del 1843⁷. Poi, *Il lago delle fate*, definito *ballo fantastico in quattro atti* dal «coreografo Giuseppe Villa», che nella nota ai lettori del libretto pubblicato si presenta come compositore, è rappresentato al Nuovo Civico Teatro di Vercelli, «il carnevale 1847-1848», una stagione che probabilmente riapre il teatro dopo lunghe opere di restauro. Infine, al Teatro São Pedro di Rio de Janeiro il 29 settembre 1849 *Il lago* va in scena come ballo di Giuseppe Villa: la protagonista, la «regina delle fate» Zeila, è Maria Baderna, arrivata in Brasile un mese prima insieme alla Compagnia Lirica italiana. La ballerina svolgerà un ruolo notevole nel più importante teatro di corte brasiliano del periodo, per tutto quell'anno e nel seguente, nonostante difficoltà insorte con l'amministrazione del teatro e, fatto ancor più grave, la febbre gialla che le ucciderà il padre e la spingerà a partire per la città di Recife, nel Nord-Est del paese⁸.

Questo lungo “episodio” costituisce un buon punto di partenza per affrontare il tema dello sviluppo del teatro in Brasile e della presenza italiana, della formazione degli artisti e dello spettacolo brasiliano durante l'Ottocento nei suoi legami con il romanticismo e con il progetto *ilustrado* di civilizzazione tramite le arti, che nascono in buona misura dalla vivace circolazione di idee tra artisti e intellettuali brasiliani ma sono determinate anche dal gusto nascente del pubblico, non meno che da una circolazione politica e culturale, feconda specialmente negli anni del *Segundo Reinado* (1840-1889). “Circuito” cui partecipa la Corte di Rio de Janeiro, fino a poco prima sede di rappresentanza dell'impero portoghese: una prova ulteriore del ruolo di mediazione svolto da questo paese.

2. La storia del teatro in Brasile

Gli studi sulla storia del teatro brasiliano si sono concentrati a lungo sulle sue origini, che risalirebbero, secondo molti, al XIX secolo, in seguito al trasferimento della Corte portoghese in Brasile (1808): subito dopo il suo arrivo, il principe reggente ordina la costruzione di un teatro “reale” (autorizzata nel 1810), che verrà eretto nel Largo do Rossio e, col nome di Teatro São João, verrà inaugurato il 12 ottobre del 1813, in presenza della famiglia reale portoghese. Secondo gran parte degli stu-

6. Un raro esemplare del famoso balletto composto da Filippo Taglioni si consulta nella Digitale Bibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum. Fino ad oggi i riferimenti al ballo lo descrivono sostanzialmente come ballato dalla Taglioni, a Pietrogrado, nel 1841, con musiche composte dallo stesso Filippo Taglioni, suo padre, a partire dal libretto di Scribe (Monaldi, 1910, p. 90).

7. Un esemplare del libretto della Cerrito è conservato nella Biblioteca Musicale Andrea della Corte di Torino.

8. Le notizie della presenza della ballerina sulle scene brasiliane si ricavano prima di tutto dai giornali che circolavano allora a Corte. La storia della danza brasiliana quasi non menziona la Baderna: spicca quindi l'eccezione costituita dal libro di Corvisieri, tradotto in Brasile nel 2001.

diosi, tuttavia, la nascita del teatro brasiliano avverrà soltanto nel 1838, quando per la prima volta un testo drammatico d'argomento nazionale, *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, composto dal brasiliano Gonçalves Magalhães, verrà messo in scena dalla compagnia teatrale del grande attore João Caetano, formata sostanzialmente da attori brasiliani, cioè non più dominata dagli attori portoghesi.

Di fatto, lungi da conclusioni definitive, la concezione prevalente della "nascita" del teatro brasiliano si collega inizialmente alla difesa di un teatro nazionale percepito come spazio "illuminista" di un progetto civilizzatore; negli ultimi anni ha prevalso l'ipotesi di studiosi vicini agli "interpreti" del paese, un gruppo interdisciplinare che ha cercato, in momenti fecondi del xx secolo, di capire la "formazione" del Brasile, attraverso la sua arte e la sua cultura, in modo più complesso e organico.

3. Il sistema letterario di Antonio Candido come ponte tra "interpreti" del Brasile e studiosi della formazione teatrale

Il cosiddetto "gruppo di spiegatori del Brasile" è un insieme di interpreti che si sono dedicati alla definizione di un'"identità nazionale". Si tratta di una generazione di intellettuali che tra gli anni Trenta e Cinquanta ha cercato di «rendere più intelligibile il paese agli stessi brasiliani»: Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre ne furono i rappresentanti di punta; a loro risale un insieme di nozioni, di categorie, di strumenti operativi tanto fecondo da generare vari filoni di ricerca negli anni successivi.

Importantissimo il filone sociologo e letterario che, in alcune ricerche volte a verificare proprio i rapporti tra letteratura e società, pone problemi fondamentali ed elabora categorie d'analisi molto importanti nello studio della storia del teatro brasiliano. Ne è massimo rappresentate Antonio Candido de Mello e Souza (Rio de Janeiro, 1918), insegnante all'Università di San Paolo, punto di riferimento obbligato degli studi culturali e di teoria letteraria poiché, secondo Paulo Arantes (1997, p. 12), «come recentemente ha ricordato Roberto Schwarz: alla maniera di quei maestri del saggio d'interpretazione del Brasile, che avevano ripassato la genesi delle nostre irregolari forme di socialità e vita economica, Antonio Candido, nell'identificare le dinamiche specifiche della vita culturale brasiliana, esponeva il costituirsi di una tradizione letteraria nazionale relativamente stabile».

Per lo studio dello sviluppo del teatro brasiliano nell'Ottocento Antonio Candido ci interessa dapprima perché elabora la nozione fondamentale di «coscienza amena del ritardo» brasiliano, viva per tutto il XIX secolo e conseguente alla percezione del paese come «paese giovane». Questa concezione, osserva Antonio Candido, si basava sull'idea che la cultura, le lettere e le arti avrebbero permesso di superare il sottosviluppo politico, sociale ed economico del paese:

Al tempo di quella che ho chiamato coscienza amena del ritardo, lo scrittore condivide l'ideologia illuminista, secondo la quale l'istruzione porta automaticamente tutti i be-

nefici che permettono l'umanizzazione dell'uomo e il progresso della società (Candido, 1973, p. 12).

Riguarda l'evoluzione del nostro teatro anche un altro importante lavoro del nostro autore, pensato e scritto nell'arco di un decennio e pubblicato nel 1959 con il titolo di *Formazione della letteratura brasiliana: momenti decisivi*. Il rapporto storico, necessario e organico, tra letteratura e società verrà esplicitato nella nota *Introduzione* all'opera:

Una letteratura impegnata

Questo punto di vista, d'altra parte, è quasi imposto dal carattere della nostra letteratura, soprattutto nel periodo analizzato; se facciamo attenzione, vedremo che poche sono state così coscienti della loro funzione storica, in senso ampio [...]. Dopo l'Indipendenza, tale vocazione si è accentuata, portando a considerare l'attività letteraria come parte dello sforzo di costruzione del paese libero, per compiere un programma, ben presto stabilito, che puntava alla differenziazione e alla specificazione di temi e modi per esprimerli. Ciò spiega l'importanza che viene data, in questo libro, alla «presa di coscienza» del loro ruolo da parte degli autori, e all'intenzione più o meno dichiarata di scrivere per la loro terra, anche quando non la descrivevano [...]. Questa disposizione dello spirito, storicamente di grande profitto, esprime un'incarnazione letteraria dello spirito nazionale, ricadendo molte volte sugli scrittori a loro svantaggio, come disorientamento dal punto di vista estetico. Tale disposizione comportava infatti una componente ambigua di pragmatismo, che si accentuò fino a toccare il suo apice in momenti come la fase joanina e i primi anni dell'Indipendenza, tanto da obbligarci, per seguirne fino all'ultimo le manifestazioni, ad abbandonare il terreno specifico delle «belle lettere» (Candido, 1959, p. 28).

Questo rapporto sostanziale tra letteratura e società brasiliana imponeva allo studioso una visione articolata dei vari elementi da prendere in considerazione; un modo di studiare, di interpretare e di esporre il processo di “formazione” o di sviluppo che permettesse di intendere il momento di fondazione della nostra letteratura non come fatto inaugurale ma come “momento decisivo”, momento nel quale si poteva osservare la presenza di un “sistema” letterario adatto a contraddistinguere la “letteratura vera e propria”, evidenziando l'emergere di elementi imprescindibili allo stabilirsi di una “tradizione letteraria”: condizione fondamentale ad una formazione intesa come processo di lunga durata.

Un sistema letterario – necessario affinché esista la “letteratura propriamente detta” e non soltanto “manifestazioni letterarie” sparse e intermittenti – presuppone un insieme di autori, opere e pubblico nazionali, che dialogano e si influenzano reciprocamente in modo da “fare sistema” e che, nel dialogare anche coi modelli esterni, riesce a operare «sintesi di tendenze universaliste e particolariste» e ad entrare in rapporto con esperienze brasiliane anteriori. La complessità di queste relazioni fa emergere speciali quanto “decisive” strutture di produzione e ricezione letteraria, nell'esatta e vera confluenza di sintesi tra esterno e interno (metro-

poli e periferia) e nell'impegno convergente a creare possibili tradizioni, in modo da sviluppare una «storia dei brasiliani nel loro desiderio di avere una letteratura». Pertanto si può concludere che la categoria "sistema" in Antonio Candido è una nozione impegnata, perché collegata a una ideologia, a un progetto nazionale di letteratura, e al tempo stesso uno strumento utile a spiegare la formazione di questa letteratura nel paese.

Se desideriamo mettere a fuoco i momenti in cui si distingue la formazione di un sistema, è preferibile limitarsi ai suoi artifici immediati più quelli successivi, eredi delle sue direttrici, o semplicemente del suo esempio. Si tratta, allora (per distinguere tali linee di sviluppo), di verificare quando e come si è definita una continuità ininterrotta di opere e autori, consapevoli, quasi sempre, di integrare un processo di formazione letteraria (ivi, p. 26).

Davanti a questo grande inquadramento culturale, che torna come riferimento fondamentale in vari campi di studi, il problema acquisisce, oggi, nuove dimensioni, specialmente nel discutere la validità delle collocazioni dei primi grandi "spiegatori", attenti a studiare e capire il Brasile come nazione, in un periodo, quello odierno, nel quale le identità nazionali sono in crisi. Va detto, però, che nell'ambito delle "formulazioni fondatrici" di Antonio Candido in campo letterario, sotto molti aspetti insuperabili, si svolge l'intera prima grande stagione accademica della storiografia brasiliana volta allo studio della formazione del nostro teatro. Maestri di questo gruppo sono, indiscutibilmente, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, dell'Università di San Paolo.

4. La grande stagione "culturalista" di studi teatrali

A Décio de Almeida Prado (1917-2000), insegnante, critico teatrale e scrittore si deve una decina di libri dedicati alla letteratura drammatica e alla storia del teatro brasiliano che, insieme al suo insegnamento, hanno formato innumerevoli ricercatori brasiliani. Partecipò attivamente al processo di modernizzazione teatrale del paese; in più di un'opera, affrontando il problema dello sviluppo del teatro brasiliano durante il XIX secolo, Décio de Almeida Prado usa fondamentalmente la categoria di "sistema" proposta da Antonio Candido.

João Roberto Faria (insegnante all'Università di San Paolo e grande allievo di Décio de Almeida Prado), in un saggio di sintesi sullo «sviluppo del teatro brasiliano», sottolinea i rapporti esistenti tra il discorso teatrale di Décio e quelli dei suoi «coetanei»:

In altre parole, è nel romanticismo che il teatro brasiliano si costituisce come «sistema» integrato da autori, attori, opere e pubblico. In questo modo, come i suoi coetanei, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, che hanno studiato il processo formativo della letteratura e del cinema nel nostro paese, Décio de Almeida Prado ha cercato di fare lo stesso col teatro, cercando di identificare il primo momento – o quello che An-

tonio Candido chiamerebbe «momento decisivo» – nel quale si sono verificate tra noi le condizioni intellettuali e materiali che hanno potuto offrire una continuità feconda al lavoro scenico (Faria, 1998, pp. 15-6).

Nel tentativo di capire lo sviluppo del teatro brasiliano Décio de Almeida Prado ne analizzò il momento iniziale: il romanticismo gli apparve un genere drammatico e un movimento artistico-teatrale “decisivo” per il nostro teatro, perché nel suo ambito si riuscì a mettere in pratica il complesso di elementi articolati, necessari a quello che a lui apparve teatro “vero e proprio”.

Se, in questa direzione, al nostro autore i fondatori del teatro brasiliano apparvero Gonçalves de Magalhães con la tragedia *Antonio José ou O poeta e a Inquisição* (1838) e l'attore João Caetano (Rio de Janeiro, 1808-1863), noto come il Talma brasiliano, tuttavia la commedia di costume, che nasce in Brasile con Martins Pena, sarebbe stata la «nostra unica tradizione teatrale» (Prado, 1999, p. 138) possibile, grazie all'articolazione sistemica che riuscì a stabilire una certa continuità di esperienza e un determinato rapporto tra autore, drammaturgia e attore/pubblico. Tutto sommato, in più di un'opera di Prado la commedia di costume brasiliana sarà percepita come protagonista della formazione del teatro in un paese alla ricerca di se stesso.

In tal senso la commedia di costume verrà accuratamente studiata nel *Panorama del teatro brasiliano* (1962), libro ormai classico di Sábato Magaldi (nato a Minas Gerais nel 1927, critico teatrale, insegnante all'Università di San Paolo, storico del teatro e membro della Academia Brasileira de Letras). L'opera sta alla base degli studi sull'origine del teatro brasiliano in termini letterari culturalisti: anche se centrata sulla storia della letteratura drammatica, la ricerca di una tradizione teatrale nazionale, linea interpretativa fondamentale del pensiero relativo allo sviluppo teatrale, è il suo fondamento e si sofferma, in questo libro in modo speciale, proprio sulla commedia di costume.

5. La questione “commedia di costume brasiliana”

«El teatro de costumbres en Brasil, es el más genuino ejemplo – sino el único de teatro nacional», diceva nel 1961 Walter Rela nell'introduzione al suo *Teatro costumbrista brasileño*, secondo volume di una collana di traduzioni spagnole di “grandi autori brasiliani”.

Infatti, sulla scia degli studi di Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, la commedia di costume verrà considerata, da quasi tutti gli studiosi del teatro brasiliano, un genere drammatico che ha raggiunto originalità e maturità sufficienti a costituire una tradizione teatrale in Brasile. La *comédia de costumes* sarebbe stata lo spazio adatto, a livello di costruzione drammaturgica, all'apprendistato della scrittura compositiva, tramite il confronto che stabilisce tra autori di generazioni diverse in modo da consentire il crearsi di una tradizione. A sua volta, nella commedia di costume brasiliana si realizzerebbe una sintesi di universalismo e partico-

larismo in virtù del fatto che modelli esterni o classici di commedia (il modello della NEA, che imbastisce trame comiche a tematica amorosa, sempre in ambito domestico) si intrecciano con "materia locale" (il trattamento pittoresco di tipi e costumi localmente identificabili, in quadri vivi o in *desfile*, in sfilata, spesso festosi, quasi sempre ridicoli). Come ho argomentato altrove (Rabetti, 2007), questa sintesi si articola anche, in modo ricorrente, in un *corpus* tematico che divenne un vero canone della *comédia de costumes* brasiliana: l'opposizione tra "campagna e città" (Corte e Provincia, Capital Federal e Interior, centro città e periferia), tentata spesso e a lungo nelle nostre commedie, con lievi aggiornamenti che mantengono la pur sempre essenziale positività della campagna, serbatoio di valori morali che si andavano allora perdendo nei centri "urbani". Opposizione, va detto anche, che alterna ridicola e rustica comicità con concetti spiritosi, mantenuti pur sempre all'interno del quadro appariscente e pittoresco dei fenomeni collegati a radicali contraddizioni interne della nostra società e alla grande opposizione tra nazionale e straniero.

6. Il ritratto senza tratto della commedia brasiliana

A tutte queste caratteristiche della *comédia de costumes* brasiliana si deve aggiungere un ultimo dato fondamentale, che deriva, a nostro parere, soprattutto dall'impegno evidente in tanti studi di storia teatrale e/o della drammaturgia in Brasile: le interpretazioni classiche della tradizione teatrale brasiliana delle *comédias de costumes* la intendono per lo più come ritratto, a volte addirittura come documento dei nostri costumi, che a sua volta ha contribuito a fissarli. Intanto, queste commedie sembrano fatte piuttosto di fatti di scena (movimento, ritmo, musica: elementi che parlano più di teatro, e di risorse metateatrali) che di materia caratteristica o tipica, quadri sociali ben ritratti, allo scopo di fissare costumi.

Lo sguardo della critica verso diverse esperienze drammaturgiche presenti nel processo di formazione ottocentesca del teatro in Brasile, sotto l'egida della normativa dei generi letterari, secondo modelli stranieri, e della difesa di un teatro nazionale al quale incollare immagini di realtà brasiliana, sarà quello di rifiutare alcune forme di accostamento tra teatro e musica, che nella realtà degli spettacoli e nel gusto del pubblico era la ragione del successo del melodramma, a svantaggio del dramma romantico, e che trasformava tante tragedie in *dramalhões*. A questo si riferiva, ad esempio, uno dei più importanti critici teatrali dell'Ottocento, Justiniano José da Rocha.

Se in questo caso si tratta di un elemento musicale che ha contribuito in modo evidente alla configurazione di tante tragedie come *dramalhões* melodici e roboanti, o come melodrammi operistici, una forte presenza musicale si è infiltrata pure nelle farse più divertenti e nelle commedie di costumi, dove ha svolto un ruolo positivo, rilevante, dal punto di vista tematico e strutturale.

Gran parte dell'opera comica di Martins Pena e di Joaquim Manuel de Macedo, ad esempio, coniuga in modo eccellente prosa e musica in commedie di costu-

mi, a vantaggio della resa scenica ma a dispetto di una buona messa a fuoco del ritratto, che ne risulta deformato.

Se poi, come credo, la concezione culturalista dello sviluppo teatrale brasiliano si basa su una percezione del «teatro de costumes» come ritratto, in quanto testimonianza sociale (allegra, festosa), essa segue in ciò, pur da lontano, il modello francese di Molière con i suoi «tipi psicologici universali» e, a modo suo, l'«ondata rivoluzionaria romantica», la quale, «repentinamente, nel 1836, arriva al teatro brasiliano», «de cambulhada» (disordinatamente, confusamente), per usare parole di Décio de Almeida Prado (1993, p. 121). Penso che nel xx secolo, ancora troppo aderente ad una prospettiva classicista di ragione letteraria e determinata dalla teoria del genere, la concezione culturalista della storia del teatro – non orientata a considerare i modi di produzione teatrale del lungo periodo della formazione – ha semplificato la formazione teatrale brasiliana del xix secolo riducendone la complessità in griglie interpretative per volte inadeguate. Se alcuni manifesti e programmi, pur «in ritardo» rispetto allo sbocciare dei modelli originari, sicuramente costituirono parte importante nello sviluppo iniziale del teatro brasiliano, molto più rilevanti, e significative, furono la produzione (drammaturgica, attoriale e di scena) e la ricezione, che non sempre riuscivano, e nemmeno volevano, allontanare il teatro dalla musica, attribuendo a quest'ultima un carattere melodrammatico, nel quale lo stile declamatorio del teatro «di prosa» si coniugava con numerose infiltrazioni musicali, costituendo così il tessuto particolare delle commedie di costume. Tessuto di spessore metateatrale, specchio, semmai, della realtà di produzione del proprio teatro in formazione.

7. La presenza italiana nel teatro brasiliano: la traccia musicale della formazione

La compresenza di musica e teatro, analizzata in modo insoddisfacente dalle grandi sintesi storiografiche dedicate allo sviluppo del teatro nell'Ottocento brasiliano, è a mio parere fondamentale per capire il senso e il molteplice aspetto che la lirica italiana presenta nel suo manifestarsi all'interno della commedia di costume. Se si tiene conto del fatto che il teatro lirico italiano predominava alla Corte brasiliana già dal periodo *joanino*, e che fu molto apprezzato e coltivato dall'imperatore D. Pedro II, lo studio dei rapporti tra musica e teatro sollecita più che mai un'analisi culturale e politica. In questa direzione, però, la discussione per generi o tipi di teatro (prosa, musica, declamazione ecc.) può rivelarsi poco utile a capire lo sviluppo dello spettacolo nel xix secolo.

Nel Brasile dell'Ottocento il teatro nasce sotto i dettami del romanticismo europeo, nel senso che «fa sistema» con quell'ideologia, come si legge nella bibliografia corrente. Tuttavia, non si può non tenere in conto il fatto che questo romanticismo arriva in Brasile e vi si realizza in modo tutto particolare, poiché non riesce a fermare la valanga di drammi storici davanti ai quali la classe dirigente, e alcuni intellettuali *bacharéis*, vedranno riaffermata la loro appartenenza a una storia

non limitata all'élite monarchica del solo *Novo Mundo*; drammi nei quali gli attori, ormai brasiliani e neri in grande parte, non prendevano o assumevano altra coscienza che quella politica in senso abbastanza ristretto, cioè "patriottico".

Il secondo Impero, durato dalla dichiarazione di maggioranza del figlio di D. Pedro I, nel 1840, fino alla proclamazione della Repubblica, nel novembre 1889, instaura una certa stabilità dopo un periodo di reggenza che ha visto ribellioni in tutto il paese. Le risorse monetarie ed economiche – con l'estinzione del traffico degli schiavi (nel 1850, va ricordato, sotto la pressione della rivoluzione industriale inglese) – permettono all'élite e alla classe dei possidenti di Corte e di alcune «Províncias» di importare vari beni, anche culturali. L'importazione di pianoforti e di maestri di musica e di canto fa sì che questi siano ben presto ritenuti presenze obbligate nelle case urbane, nei «saraus» (feste letterarie, concerti notturni dei ricchi salotti), a coloratura del più semplice ricevimento. Il pianoforte, che era «oggetto di desiderio dei lari patriarcali» (Alencastro, 1997, p. 47) del Brasile coloniale e del primo Impero – e che si trasforma, va ricordato, in usuale e indispensabile elemento di composizione della scena in tanta commedia di costume dell'Ottocento brasiliano –, divenne allora simbolo di una modernità possibile nel paese, e sembra subito abbondare nelle case più importanti della corte e della provincia, dove l'influenza dei costumi della sede del governo arrivava insieme all'«immagine dell'Imperatore» D. Pedro II tramite studiate e frequenti visite di piacere e di affari, sempre utili alla propaganda (Mauad, 1997).

L'imperatore ammirava la recitazione di Adelaide Ristori, che lavorò in Brasile per due stagioni, nel 1869 e nel 1874, e con la quale il monarca restò in corrispondenza per più di vent'anni. Ma l'imperatore amava moltissimo anche Augusta Candiani, cantante lirica responsabile di una vera smania, alla corte di Rio de Janeiro, per la *Norma* di Bellini, cantata la prima volta in Brasile proprio dalla Candiani⁹. Teresa Cristina Maria das Duas Sicilias, Borbone di nascita e sposa dell'imperatore brasiliano, fu anche «buona cantante e buona musicista, che rallegrava il palazzo con i suoi costanti "saraus"»; tenne a battesimo la figlia della Candiani, e sembra che abbia ottenuto da D. Pedro un sostegno economico al primo soggiorno di studio del compositore Antonio Carlos Gomes a Milano, nel 1863.

Qualsiasi riferimento al ruolo della musica nello sviluppo del teatro in Brasile nell'Ottocento sarebbe impensabile senza ricordare questo maestro compositore, il più importante del secolo, nato nel 1836 e morto nel 1896. Carlos Gomes studiò in Italia a partire del 1864, e conseguì a Milano il titolo di Maestro presso il Conservatorio. Nel marzo 1870 Gomes presenta alla Scala l'opera *Il Guarany*, con libretto tratto dal romanzo indianista di José de Alencar. Proprio certi indizi relativi alla sua carriera e al suo lungo soggiorno italiano, pur con ricorrenti viaggi in Brasile, sembrano poterci aiutare a misurare i forti legami musicali tra Brasile e Italia in quel periodo. Circa il libretto di Antonio Scalvini, del 1870, va detto che so-

9. Carlotta Augusta Angeolina Candiani, nata a Milano il 3 aprile 1820, arriva in Brasile nel 1843 e vi rimane come cantante e attrice. Muore nel 1890 a Rio de Janeiro.

stituisce l'«avventuriero italiano» Loredano con lo «spagnolo Gonzales» e cambia il finale: invece di un'inondazione, il «palacete» prende fuoco e crolla, senza compromettere tuttavia il romantico perdurare dell'amore tra Cecy e Pery¹⁰.

L'élite ufficiale, monarchica e borghese, con i suoi progetti e le sue realizzazioni spettacolari, tramite mecenatismo diretto o favoritismi, in Italia e in Brasile, ha garantito la presenza di importanti compagnie liriche e di «prosa» italiane in America del Sud, con passaggio obbligato alla Corte di Rio de Janeiro. Alcune di queste compagnie furono coinvolte in vere e proprie missioni politiche o diplomatiche. Un fenomeno che ha avuto, evidentemente, un ruolo fondamentale nella formazione dello spettacolo e del pubblico in Brasile. Abbiamo fatto riferimento ad Adelaide Ristori, della Compagnia Reale Sarda, ma si potrebbero ricordare Tommaso Salvini, Augusta Candiani, Ida Edelvira, le ballerine Maria Baderna ed Emilia Bernacchi, che hanno vissuto o sono state per parecchi anni in Brasile e che, almeno al momento della partenza dall'Italia, hanno avuto un appoggio ufficiale o privato a garanzia del loro viaggio. Ma, negli anni più fecondi del secondo Impero, oltre alla presenza di rinomati artisti del teatro lirico, di prosa e danzato, esperienze meno lussuose e senza alcuna egida ufficiale fecero conoscere la musica italiana a circuiti inattesi e imprevisi.

Infatti, la presenza della lirica italiana nella formazione del teatro brasiliano non è stata fatta soltanto di quelle escursioni o missioni illustri, sempre ricordate. Al contrario, alla comprensione dei vari aspetti, e dei suoi sensi diversi, che compongono le esperienze teatrali brasiliane del XIX secolo, sembra che possono valere in buona misura le considerazioni fatte da Giusi Baldissoni sulla «provincia delle meraviglie» italiana:

Ma ciò che meraviglia e incanta non è tanto il passaggio vercellese di Carlota Marchionni nel 1812, o quello di Adelaide Ristori nel 1864, o di Irma Gramatica nel 1896, quanto la forma stessa del teatro che veniva proposta nel suo insieme: solo la tragedia non an-

10. *Il Guarany* andò in scena il 19 marzo 1870, alla Scala di Milano, e fu replicato a Firenze, Genova, Ferrara, Londra, Vicenza, Treviso, Torino, Palermo, Catania, Reggio Emilia, Lugo, Buenos Aires, Varsavia, Rio de Janeiro, Montevideo, Parigi, Pietroburgo e Mosca, con un totale di 231 rappresentazioni in otto anni. Secondo un'interpretazione diffusa in modo approssimativo, si veda ad esempio il sito www.repertoriosinfonico.blogspot.com (consultato nel gennaio 2008), «l'opera di Carlos Gomes celebra l'amore tra Cecy e Pery, che rappresenta il superamento delle differenze etniche e culturali della coppia, mettendo così in scena ingredienti simbolici nella formazione del Brasile». Il romanzo di Alencar venne pubblicato nel 1857. Ispirato alle tradizioni indianiste del Brasile precoloniale, racconta la storia di Peri, un indio amico di Dom Antonio de Mariz, hidalgo portoghese. Tra Peri e Cecilia, figlia di Dom Antonio, nasce un amore puro, quasi platonico, basato sull'adorazione dell'indio per la fanciulla. Ma il romanzo non parla soltanto di amore. Dom Antonio e la famiglia sono minacciati dall'attacco imminente degli Aymorés, indiani cannibali che intendono vendicare l'assassinio di un'indiana commesso da Dom Diego, il figlio più piccolo di Dom Antonio. Oltre a questo, Loredano, un avventuriero italiano che lavora per l'hidalgo, trama coi suoi compagni di ucciderlo per impossessarsi delle sue ricchezze. Anche Loredano ama Cecilia e tenta di possederla con la forza. L'opera-balletto è ambientata nel Brasile del 1560, vicino a Rio de Janeiro, e ha come personaggi centrali l'hidalgo portoghese Dom Antonio de Mariz, sua figlia Cecy, l'indio Pery, della tribù guarani, il «cacique» Aymoré, l'avventuriero spagnolo Gonzalez e il nobile portoghese Dom Álvaro.

dava incontro a «contaminazioni», la commedia, invece, era proposta con l'accostamento a forme di varietà, al teatro dei burattini e ad altre forme spettacolari che andavano dall'allestimento del pallone aerostatico all'esibizione di animali in serraglio, di gioghi di maghi e fantasisti [...]. Tutto questo, lungi dal caratterizzare una realtà provinciale che non teneva ben distinte le forme basse da quelle alte della rappresentazione teatrale, andava, invece, nella direzione tipica assunta dal teatro in tutti paesi europei: quella della mescolanza dei generi e delle forme, quella della spettacolarizzazione delle novità, del progresso stesso della scienza e della tecnica [...]. Unica eccezione, dati i costi di allestimento, il teatro d'opera, che spesso risultò deludente a causa della modestia delle risorse impiegate (Giusi Baldissoni *apud* Sgotto, 2003, pp. 13-4).

8. Un "quadro storico" di musicalità: la contaminazione della commedia di costume

Nonostante limitazioni di tutti i generi, la commedia di Martins Pena rappresenta di fatto il marchio iniziale della *fissazione dei costumi brasiliani*, che sono esplorati da Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo, i principali cultori del genere, in una continuità di opere che giungono all'inizio di questo secolo.

[...]

142

Numerose tracce della commedia di Martins Pena ricompaiono nei *successori*, e ne conservano l'eco e le più autentiche qualità. Si può affermare che i testi meritevoli che si distinguono nella seconda metà del secolo passato nascono da suggestioni contenute nelle sue *farse senza pretese* (Magaldi, 1997, p. 61).

In questi due brani di Sábato Magaldi, raccolti nella sua dettagliata analisi delle opere del nostro commediografo, sono segnalati gli aspetti sostanziali di questa pietra angolare della commedia di costume, luogo di fondazione del teatro e mezzo di costruzione della tradizione teatrale brasiliana, in virtù del ruolo decisivo che vi ha giocato il teatro di Martins Pena (Rio de Janeiro 1815-Lisboa 1848): la *fissazione dei costumi brasiliani*, il costituirsi delle *farse senza pretese*, l'emergere di *successori*.

Per quel che riguarda i modelli del nostro commediografo, al di là della struttura fondamentale della NEA, Magaldi e tanti studiosi posteriori richiamano gli *entremeses* iberici (piccola farsa in atto unico, burlesca, con numero musicale alla fine: una sorta di intermezzo) piuttosto che l'*alta commedia* di Molière.

Martins Pena fu buon conoscitore e anche esimio cronista *folhetinista* del teatro lirico. Sono suoi i *folhetins* pubblicati nella sezione *A semana lírica* del "Jornal do Commercio", dove Pena analizza lo spettacolo lirico della Corte tra l'agosto del 1846 e l'ottobre del 1847, riservando cura particolare sia a questioni del genere lirico sia a problemi relativi alla sua messinscena sui palcoscenici di Rio de Janeiro.

Se il grande "teatro lirico", in senso stretto, si rivolgeva di preferenza al pubblico d'élite e garantiva copertura finanziaria alle visite delle compagnie liriche italiane nelle loro frequenti *tournées*, la musicalità operistica melodrammatica si infiltrò e influenzò la produzione e la ricezione teatrale negli ambiti più eterogenei. E, se

fu apprezzata da Martins Pena nei *folhetins*, fu anche sfondo o motivo tematico della sua commediografia, tanto che la “smania della *Norma*” di Bellini divenne protagonista della commedia *Il dilettante*, del 1844:

Atto unico

Sala in casa di José Antônio. In fondo, porta di uscita, a destra e a sinistra porte che danno all'interno della casa. Ricco mobiliario di mogano. A destra un pianoforte sul quale si troveranno diverse musiche, e a sinistra un sofà, sul quale si trova una viola (Pena 1956, p. 215).

Nel tipico spazio *de gabinete* della commedia brasiliana dell'Ottocento – chiuso punto di incontro di un interno familiare – la sala nella casa del protagonista di questa commedia di Martins Pena contiene gli elementi tradizionali necessari all'azione: porte che danno accesso a spazi ancora più interni, una porta di fondo per il contatto esterno, il sofà, il pianoforte, simbolo di modernità del nucleo familiare, ma anche un altro elemento fondamentale, la viola, strumento rustico, collocata nel punto opposto al piano. Il tema tradizionale dell'opposizione tra campagna e città, provincia e corte, periferia e centro, si presenta subito nei suoi elementi essenziali, musicalmente evocati dal nostro autore, *folhetinista* della *Semana lírica*. I due strumenti musicali, infatti, saranno il simbolo principale dei personaggi antagonisti: José Antônio, il dilettante della Corte, dominato dalla smania per la *Norma*, cantata da Augusta Candiani, che eccita tutta la città (va ricordato che questo è tema presente anche nel romanzo di Macedo *O moço loiro*) e porta il personaggio a confondere “arte e vita”; di contro Marcelo, il *caipira* di provincia, la San Paolo di quegli anni: si tratta di un commerciante ricco, deciso, sincero ma ignaro delle regole di eleganza della corte e, quel che è peggio, del posto in cui si trova (a corte e in casa di un dilettante fanatico); allo “spirito” musicale della lirica italiana, tradotto in *cantigas* che “non capisce” ma apprezzato dallo stravolto José Antônio, Marcelo preferisce il *fado*, malinconico ma tutto corporeo, da ballare «*rasgadinho*». Marcelo vuole sposare Josefina, ma il padre di lei, José Antônio appunto, mette sulla bilancia da una parte i tanti soldi del pretendente, dall'altra il suo essere così “rustico” da non amare quello che per José Antônio è diventato non solo oggetto di conoscenza, ma motivo guida, come per un cieco, di tutti i minuti della vita. Ne conseguono insensate riflessioni sul modo di risolvere il problema di fondo – il matrimonio della figlia –, proprio il problema che tutta la commedia di costume brasiliana deve risolvere:

Scena III

JOSÉ ANTÔNIO (*solo*). [...] L'amico Marcelo è uomo ricco, onesto e buono, anche se rustico. Poveraccio, non è mai uscito da San Paolo. È la prima volta che viene alla Corte; ed è un po' spaventato. C'è solo una cosa in lui che non mi va, che non gli piaccia la musica. L'ho portato ieri a sentire *Norma* e ha dormito profondamente per tutta la rappresentazione. Dormire quando si canta *Norma*! Solo un paulista [nato a San Paolo] dei

«sertões» [posto inoltrato del paese] potrebbe farlo. Dormire quando si può sentire questo incomparabile canto del Cigno d'Italia! Infelice giovanotto! Bellini inimitabile re delle anime sensibili, portento di armonia, morto, e così poco ci hai lasciato! Sei morto... La terra ti sia... melodiosa! (ivi, p. 216).

Che la situazione non sia facile da risolvere si può dedurre anche dal carattere "fissato", da una parte, del "caipirismo duro" del paulista e, dall'altra, dal carattere eccessivamente "lirico", dalla smania "dilettante" di José Antônio. A complicare le cose sono proprio i diversi gusti musicali, in verità, contrapposti a fine formale, contrappuntistico, più che per misura realistica. A confermare che l'impegno maggiore è formale, musicale, e non quello di ritrarre un costume, sta il fatto che, quando diventò frequente nelle case degli aristocratici e della piccola borghesia urbana della corte, il pianoforte veniva usato per suonare musiche più popolari; oltre all'opera, dunque, la *modinha* (Alencastro, 1997). Come e quanto Martins Pena si avvantaggi dal punto di vista formale e musicale di questo argomento si può vedere del brano che segue:

Scena IV

[...]

MARCELO. [...] Magari fossi già a San Paolo! (*Si siede sul sofà*)

JOSÉ ANTÔNIO. Caro mio, goda prima dei piaceri della Corte. Non vorrà seppellirsi per tutta la vita dentro il «sertão». Vada a teatro a sentire *Norma*, *Belisario*, *Anna Bolena*, *Furioso*.

MARCELO. Non mi piace per niente. Delle canzoni che non capisco e che non si possono ballare. Niente di paragonabile al fado¹¹.

JOSÉ ANTÔNIO. Che orrore! Preferire il fado alla musica italiana! (*A parte*) Cosa fa l'ignoranza!

MARCELO. Il fatto è che Lei non ha ancora sentito un «fadinho» tutto «rasgadinho», tutto «choradinho». (*Prende la sua viola e l'accorda, mentre Antônio José parla*)¹².

JOSÉ ANTÔNIO. Non voglio sentire! Non dica mai queste cose a nessuno, che verrebbe screditato. La musica italiana, caro amico, è il regalo migliore che Dio ci abbia mai fatto, è l'alimento delle anime sensibili!

11. Il tipo contaminato e ballabile del fado, che nasce dal contatto tra la canzone popolare portoghese e il lundu brasiliano, è confermato anche dai dizionari correnti, come il *Novo dicionário Aurélio* – versione elettronica positiva, v, 5.11.70, s.v. *fado*: «2. Canzone popolare portoghese, di carattere triste e fatalista, di linea melodica semplice, accompagnata dalla chitarra o dalla fisarmonica, che probabilmente ha origine dal lundu del Brasile coloniale, introdotto a Lisbona dopo il ritorno di D. João VI (1821). 3. Bras. Nel sec. XVIII, danza popolare accompagnata dalla viola e costituita da giri di danza movimentata, tip tap e movenze sensuali».

12. Vale la pena di notare il lavoro "sentimentale" sul personaggio sempliciotto, ottenuto da Pena proprio tramite scelte lessicali: *fadinho*, diminutivo che esprime gradevolezza; *rasgadinho*, diminutivo di *rasgado*, da *rasgar* 'strisciare', ad indicare anche un accompagnamento musicale peculiare a certi strumenti popolari, come la viola e il violone, che consiste nel far scivolare le unghie successivamente e rapidamente sulle corde; si riferisce anche alla danza eseguita al suono di questo accompagnamento; *choradinho* 'suonato e cantato in tono di pianto'. Si tenga presente, infine, la corporeità ballabile della musicalità *rasgadinha*, qui ricordata dallo stesso *caipira* Marcelo.

MARCELO. Il mio alimento, però, è il fagiolo con la pancetta affumicata, fubá [farina di mais] e lombo di maiale.

JOSÉ ANTÔNIO. Che bestemmia! (*A parte*) Cosa fa l'ignoranza! (Pena, 1956, pp. 217-8).

Certamente non si tratta qui di fissare un costume, bensì di provocare, tramite la “contrapposizione” di contrasti formali così evidenti, l'iperbole che deriva da questa vera operazione per ossimoro, ben presente in quella comicità popolare tradizionale degli *entremeses* e delle farse; si tratta, al contempo, di una operazione culturale fondamentale: non tanto rispecchiare la realtà, ma mettere il dito su una delle sue piaghe principali, quella che deriva dalla violenza della schiavitù davanti alla quale ogni sogno liberale, coltivato da intellettuali “spiritosi”, è sempre obbligato a riconoscere anche il proprio rovescio. Semmai, la commedia musicale offre un ritratto invertito, che diverte proprio portando in scena il punto cruciale della più profonda contraddizione ottocentesca del Brasile: sognare una realtà d'ispirazione liberale e vivere l'evidenza della schiavitù, davanti alla quale ogni uomo libero è costretto ad ingannarsi continuamente e non può non riconoscere che si trova in una condizione privilegiata, che è insomma sempre “fuori posto” (Schwarz, 1973). Non smette di essere una vita diventata teatro quella con cui gioca anche il nostro autore, proprio grazie alla predominante impostazione musicale. La sua diviene così metateatralità, giocata sul ritmo, in una commedia che si confonde con il melodramma e ha diritto ad una patetica morte finale. La lettura delle ultime scene è interessante per misurare il coinvolgimento dell'autore nella calibratura del ritmo con il quale, in verità, elabora l'intera commedia, in un solo atto (la lunghezza giusta per un intermezzo così “musicale” di spettacolo “serio”, lirico o no), fino ad arrivare al finale:

Scena XVIII

[...]

JOSEFINA (*quando si volta per uscire, appare alla porta la signora Perpetua con i suoi due figlioli per mano*). Chi è?

PERPETUA (*che entra*). Mi perdoni, signora, se vengo a disturbare...

JOSEFINA (*con bontà*). Per niente. Se volesse dirmi chi è Lei?

PERPETUA. Sono una disgraziata che viene a implorare la Sua bontà e compassione, perché so che è nelle Sue mani l'essere o no più infelice di me...

JOSEFINA. Chi sarà?

PERPETUA. Come me, la signora è giovane e inesperta, e come me anche Lei può essere ingannata.

JOSEFINA. Ah!

PERPETUA. Non mi lamento; sono colpevole. Ho abbandonato i miei per seguire un perfido, ma i figli miei che colpa hanno dei miei deliri? (*Li obbliga a mettersi in ginocchio*) Loro chiedono con la mia voce che Lei non rubi loro il padre... (*qui appare sulla porta Antônio che, vedendo quel che succede, si ferma sorpreso*) che un giorno magari, pentito, avrà pietà di loro...

Scena XIX

JOSÉ ANTÔNIO (*venendo avanti*). Bravo! Bravissimo! (*Le due donne si stupiscono; i piccini restano in ginocchio*) Continuate, che vi accompagno. (*Va al piano*)

PERPETUA. Ah!

JOSEFINA. Continuare cosa, signore?

JOSÉ ANTÔNIO. Ebbene, non è il duetto della *Norma* che dovevate cantare?

JOSEFINA. Quale duetto! Che pazzia!

JOSÉ ANTÔNIO (*camminando verso di lei*). Oh figlia, perché ho pensato che tu cantassi. Ho visto questi due piccoli in ginocchio, ho immaginato che tu facessi *Norma* e lei la signora Adalgisa...

JOSEFINA. E non si è sbagliato del tutto. Ha soltanto scambiato i nomi: qui l'Adalgisa sono io, e la signora la *Norma*, perché fu tradita e abbandonata da quel falso...

JOSÉ ANTÔNIO. Pollione?

JOSEFINA. Macché Pollione! Dal dottor Gaudêncio! (ivi, p. 233).

Scena XXI

Entra un servo con una lettera per José

[...]

JOSÉ ANTÔNIO (*aprendo la lettera*). Può uscire. (*Leggendo a voce alta*) «Amico mio, ti do la più triste e infausta notizia che si possa dare ad un dilettante». (*Interrompendo la lettura*) Cosa sarà? (*Leggendo*) «Il nostro teatro si chiude e la Compagnia Italiana parte per l'Europa». (*José Antônio finisce di leggere la lettera, trema per alcuni istanti, alza le braccia, lancia un grido acuto e cade morto*)

TUTTI. Ah! (*Merenciana si china per soccorrere Antonio. Gruppo*) [...]

FINE. (ivi, pp. 236-7).

La modulazione interamente melodrammatica di quest'atto unico del nostro *folhetinista* di teatro lirico, fondatore della commedia brasiliana, e che ha creato, o ricreato, gli ingredienti teatrali più importanti usati poi da tanti altri autori fino alla fine del XIX secolo, è emblematica di una caratteristica presente in tutta l'opera di Pena e che proseguirà, più o meno fortemente, nella commedia di costume, dove la musica fu non soltanto tema centrale, ma struttura fondante di una spettacolarità che ne guidava la composizione, mirata a creare intermezzi dello spettacolo teatrale, serio ed elegante, e a soddisfare il gusto del pubblico della classe media urbana in formazione a Rio de Janeiro.

Drammaturgia "senza pretese", estesa ad un solo atto, scritta pensando proprio al luogo e al tempo destinati a lei nella serata: un intervallo, se non la conclusione, dell'opera seria che era il punto forte, se non del gusto, almeno del progetto di teatro nazionale civilizzatore. Oltre a creare questo ben riuscito e funzionale "sistema", la *comédia de costumes* di Martins Pena, quasi sempre in un atto, anche se cercò gradualmente di elaborare una commediografia più impegnata, più seria e realistica, non ha mai raggiunto, nello sviluppo della nostra tradizione teatrale, un posto d'onore all'interno del progetto illuminista. Ma, estremamente musicale e teatrale, questa prima manifestazione di "teatro musicato" ha offerto festività po-

polare e gioco farsesco mirato a satireggiare le nostre peggiori caratteristiche, dovute, come abbiamo visto, ai privilegi esistenti e all'autoinganno continuo e necessario in quella libertà resa possibile dalla convivenza con la schiavitù. Commedie di costumi con tanto di musicalità, che anche per questo hanno incontrato il gusto del pubblico e realizzato così una certa continuità nel teatro del XIX secolo.

La capacità di Martins Pena di rappresentare questo "costume", operando per avvicinamento di opposti, svelando false apparenze e scoprendo il rovescio della medaglia tramite accorgimenti comici teatrali e musicali, sarà il suo grande contributo alla costituzione di una *comédia de costumes* brasiliana che in lui non diviene tanto un riflesso passivo o realistico della "materia locale" messa a confronto con prospettive esterne, ma è scritta proprio come *materiale di scena*, come opera comica profondamente teatralizzata. I *successori* dovranno fare i conti con un fondatore di questo genere e livello e avranno il compito, oltre che di cogliere e riformulare le suggestioni di queste prime esperienze, farsesche, melodrammatiche e decisive per lo sviluppo del teatro, di puntare ad un modello "più alto" di commedia e di teatro. E, ancora, la *comédia de costumes realista* in Brasile dovrà confrontarsi con la forte tradizione di teatro musicato.

9. "Realismo illuminato" nella commedia alta e musicalità "incarcerata"

In effetti, attraverso le commedie di José de Alencar (Ceará 1829-Rio de Janeiro 1877) – romanziere indianista (*Il Guarani*, 1857, *Iracema*, 1865, *Ubirajara*, 1874) e drammaturgo realistico (*Rio de Janeiro – Verso e Reverse*, *O demônio familiar*, 1857) – il progetto realistico, eccellente esperienza dell'ideologia illuminista che si è tradotta nella realizzazione di un "teatro come missione", entrò in scena nel palco della nostra formazione teatrale, intrecciando in modo particolare, e non senza contraddizioni, il particolare e l'universale, col merito di far interagire i canoni del rapporto amoroso presente nella *commedia nuova* con i nuovi modelli dell'amore romantico, minutamente analizzato e qui risolto nel matrimonio dettato dai precetti morali della famiglia brasiliana, allora a metà strada tra sistema patriarcale e modello borghese. In questa drammaturgia, prima di tutto tramite la figura del *raisonneur*, anche la musicalità fluente nella prosa comica di Martins Pena e di Joaquim Manuel de Macedo verrà ridotta ad un ruolo secondario.

Per quanto riguarda il progetto realistico, ci troviamo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XIX secolo, ad un punto nodale dello sviluppo teatrale e, per capire il ruolo della musica, e con lei la presenza italiana in quel momento, è fondamentale osservare il posto riservato alla musica nella pièce *Il demonio familiare*, la più importante commedia realistica di costume brasiliana.

Nell'emblematico *Il demonio familiare* (Prado, 1993, pp. 299-344), commedia in quattro atti del 1857, pur mantenendosi nel "genere di costumi" Alencar si avvicina, più efficacemente che in altre opere drammatiche, al progetto realistico di teatro impegnato e civilizzatore, ad un tempo realizzando l'ambizione personale di

comporre *alta commedia*, sul modello francese. È importante notare che, sia per quanto riguarda l'argomento della pièce, sia per la risoluzione formale dell'opera, José de Alencar arriva a una maturazione che, nel riassumere tanto significativamente gli elementi più importanti del progetto realistico in Brasile, finisce per raggiungere il punto più alto di quel carattere liberale e borghese, illuminista e civilizzatore, allora possibile in terra e teatro brasiliani.

La drammaturgia, i *folhetins*, le idee teatrali in generale di José de Alencar s'inseriscono con limpidezza nell'universo mentale delineato da Antonio Candido e da lui denominato «coscienza amena del ritardo». In prospettiva realistica liberale, a mio parere, la tessitura del *Demone familiare*, andato in scena nell'anno della sua composizione al Teatro Ginásio Dramático di Rio de Janeiro, teatro depositario delle maggiori esperienze sceniche brasiliane in quest'ambito, è l'esempio massimo delle possibilità e dei limiti del movimento realistico tradotto in commedia; limiti che, alla fine degli anni Sessanta, erano ancora insormontabili dato il persistere, pur "modernizzato", del sistema schiavista, elemento determinante del profilo del paese durante il XIX secolo, come ben dimostra Alencastro:

lo schiavismo non si presenta come eredità coloniale, come vincolo col passato che il presente ottocentesco prenderebbe l'incarico di sciogliere. Si presenta, bensì, come un compromesso per il futuro: l'Impero riprende e ricostruisce la schiavitù nel quadro del diritto moderno, in un paese indipendente, e proietta sulla contemporaneità questo sistema (Alencastro, 1997, p. 17).

Il *demone familiare*, "curioso" protagonista comico e ridicolo della *comédia de costumes realista* di Alencar, è il "tipico" *moleque* (da *quimbundo*, lingua banta africana: 'bambino'; *negrinho*, 'giovane domestico', individuo senza parola, canaglia, vigliacco, demone), di nome Pedro, schiavo domestico, proprietà di *nhanhã* Carlotinha (*iaíá, sinhá*, espressione diretta dagli schiavi alla loro signora), destinato a svolgere innumerevoli attività, dentro e fuori casa: pulire camere e tappeti, servire il tè nel salotto, andare avanti e indietro a compiere piccole faccende, fare piccole spese, consegnare mille cose, tra cui lettere e biglietti d'ogni sorta, ma specialmente d'amore. Pedro conosce anche un po' l'italiano, imparato, come tutto il resto, spontaneamente, in mezzo al rumorio della gente elegante che cammina per la Rua do Ouvidor, con le vetrine piene di oggetti all'ultima moda francese. La gente esce dai caffè o dal teatro, e in strada echeggiano le arie più popolari dell'ultima opera andata in scena, cosicché il nostro Figaro può permettersi tirate di scena moderate e spirituose come questa:

PEDRO. Ah! Pedro sa benissimo come fare per mettere a posto questo affare. Nhanhá non si ricorda, al teatro lirico, quell'opera in cui c'è un uomo chiamato signor Figaro, che canta così?

Tra-la-la-la-la-la-la-tra!!
Sono un barbiere di qualità!
Fare la barba per carità!...

CARLOTINHA (*sorridendo*). Ah! *Il barbiere di Siviglia*!

PEDRO. Proprio quello. Questo barbiere, signor Figaro, uomo veramente in gamba, fa in modo di combinare il matrimonio di sinhá Rosinha con nhonhô Lindório. Ed il vecchio dottore sta a leccarsi le dita, con il frate don Basílio!

CARLOTINHA. Cosa vuoi dire con questo?

PEDRO. Pedro è molto furbo, più del signor Figaro! Riuscirà a sistemare il matrimonio del signor Eduardo con la sinhá Henriqueta. Nhanhá non conosce quell'aria cantata da quello che parla grave? (*Cantando*) «*La calunnia!*...»

CARLOTINHA. Smettila con questa prosa!

PEDRO. Prosa, no; è verso! Verso italiano da cantare...

CARLOTINHA (*ridendo*). Tu sai anche l'italiano?

PEDRO. Dai! Quando il signore era studente e mi mandava a portar fiori alla ballerina del teatro, quella che ha la gamba «de engonço», Pedro parlava come fosse «patricio» suo: «Un fiore, signorina!» (Alencar, 1998, pp. 99-100)¹³.

Come si può vedere, il nostro demone familiare è emblema anche, e di non poca importanza, di quel circuito di influenze, di compresenza dello spettacolo musicale, tra Europa e Brasile cui si è accennato: in questo caso si moltiplica la referenzialità musicale di esperienze europee precedenti, dovuta alla declinazione musicale di opere teatrali paradigmatiche come quella di Beaumarchais.

La memoria di Pedro, campo preferenziale dove far agire la sua vivace intelligenza e dove ideare i suoi piani più immediati di sopravvivenza e di curiosa e controllata ascesa sociale (il suo unico sogno è, mantenuta la condizione di schiavitù, quello di diventare cocchiere di *nanhã*), guida il suo discorso e tutto il suo corpo, sempre in modo furbo e veloce, a casa e per le strade, sempre in fuga da sgridate e bastonate. E sarà proprio il linguaggio corporeo di questo agile e mobile Figaro alencariano a portare un po' di quel mondo "esterno", aperto e sempre in movimento, delle piazze e delle strade della Corte di Rio de Janeiro, all'interno quasi immobile di questa piccola famiglia borghese, tutta intimità e confidenze, che mantiene però, come ci farà vedere la trama stessa, forti legami con la casa patriarcale. La casa cittadina, modesta casa borghese della Corte, dove abita e lavora il *demone familiare* finto comico e vero schiavo, è il luogo che custodisce affari sociali, economici e sentimentali. Lì deve trovar posto pure questo Pedro, tutto vortici e piroette fisiche e verbali, al quale l'assenza di identità propria non consente di usare la lingua in prima persona. Lo schiavo domestico parla di se stesso in terza persona, ad esprimere, nel cerchio della memoria di un'abitudinarietà consentita, la sua coscienza possibile, derivata da un'esistenza che consiste nell'essere esclusivamente una proprietà altrui. Anche se personaggio importante, Pedro rimane un protagonista "alla rovescia" della *comédia de costumes* di José de Alencar. Il Figaro della più importante

13. La scelta del termine *engonço* non è casuale: il gioco di parole schernisce il ballo e il culto della personalità che ne consegue, perché *engonço* indica gambe che si piegano, estremamente malleabili, ma anche un apparecchio meccanico.

commedia realistica di costume brasiliana è personaggio ridotto allo spazio di una memoria (sensibile e corporea) non originale, ma trasfigurata ai fini della sopravvivenza. In lui Alencar concentra la musicalità possibile nel modello dell'alta commedia: confrontata con altre opere, l'esperienza lirica rimane molto circoscritta, tema irrisorio, e anche così destinato a soffocare insieme alla radicale punizione del personaggio, secondo l'adattamento della schiavitù al "diritto moderno".

Pedro, ridotto a dimensione di figura nella lunga conversazione che costituisce e dà senso agli altri, personaggi veri e propri, è contrapposto al personaggio ragionevole, tutto buonsenso, dai calmi e lunghi discorsi, temperati, pieni di logica e buona morale borghese: Eduardo, il protagonista serio di quell'alta commedia di stampo francese adattata alla realtà brasiliana per civilizzarla, ha il ruolo di primogenito, fratello più vecchio di grande levatura morale e sociale, sostituto del vecchio padre. Eduardo sorregge l'unione familiare, provvede alla sua continuità, e con saggezza impareggiabile e tesa briglia gestisce dall'inizio alla fine della commedia la vicenda amorosa della giovane sorella Carlotinha e il ristretto cerchio di esistenza dello schiavo Pedro.

Eduardo diviene così il protagonista elevato dell'alta commedia alencaria, realistica, brasiliana, sognando altezze che non riesce a raggiungere, per via del doppio protagonismo basato su uno specchio invertito, e soprattutto perché la trama si mantiene sospesa, dall'inizio alla fine, a fili appesi ad una esclusiva, continua, elegante ed eterea conversazione morale, liberale ed esemplare, che non cambia tono e non si fa mai azione.

Né potrebbe essere in altro modo, giacché la commedia "realistica" di José de Alencar, laddove ha cercato di innalzare le aspirazioni civilizzatrici del teatro brasiliano in formazione nel XIX secolo, proprio sotto i dettami degli ideali borghesi e dovendo, per tanto, ritrattare e allo stesso tempo proporre un paese migliore e "moderno", esprime, come si è detto, il punto massimo della contraddizione propria di quel volersi formare non solo *come* specchio dell'altro ma anche *con* lo specchio dell'altro, che è sempre uno specchio diverso, dalla cui superficie le idee liberali del momento scivolano via come acqua e perdono piede nella realtà nazionale, schiavista, solcata da profonde contraddizioni.

Sarà per questo che la libertà finale concessa da Eduardo a Pedro viene vista da Alencar come una punizione, destinata al *moleque* schiavo dalla mano (e dalle idee) del *raisonneur* brasiliano, degno, socialmente spiritoso ed elegante, ma che mantiene la forza ereditata dal padre patriarca quando deve risolvere problemi decisivi come quello provocato da Pedro, al quale la libertà è concessa come punizione espressa lì dove significa totale responsabilità dei propri atti.

10. La musicalità rianimata di fine secolo

Il radicale ritratto parziale e invertito proposto dalla commedia realistica di costume in Brasile sembra indicare che gli esperimenti iniziati col lavoro farsesco

intrapreso da Martins Pena, fondatore della commedia, siano arrivati ad un momento cruciale nei termini del progetto illuminista. Lo dimostra Machado de Assis (Joaquim Maria Machado de Assis – Rio de Janeiro 1839-1908 –, scrittore brasiliano negro, uno dei più importanti autori della nostra letteratura – drammaturgo, critico teatrale, romanziere, novellista, fissò il modello della cronaca letteraria del paese) con la sua lotta e il suo lamento alla chiusura del Teatro Ginásio Dramático, impresa di carattere realistico iniziata nel 1855 e dove *Il demone familiare* era andato in scena con ben nove rappresentazioni. La protesta di Machado riguardava pure ciò ch'egli considerava un segno di vera e profonda decadenza del teatro nazionale: il successo del *teatro musicado*, che considerava emergente.

Un fallimento che sembrava allora riguardare l'intera esperienza della produzione comica teatrale brasiliana, non fosse che questa, sempre sotto il profilo di *comédia de costumes*, si ricollegava alla musica che le era stata sempre vicina, a parte la breve esperienza realistica, voltasi alla ricerca dell'alta commedia.

Infatti, prima che la commedia perdesse totalmente il posto acquistato lentamente durante il processo di formazione del teatro brasiliano, il teatro e la musica, questi due mondi artistici che il progetto teatrale civilizzatore, nella dialettica tra grandi esperimenti drammaturgici e gusto del pubblico, non sembrava voler veder collegati, si avvicinano di nuovo negli ultimi anni del secolo, in virtù dell'enorme e divertentissima creazione drammaturgica spettacolare di Arthur Azevedo (São Luis do Maranhão 1855-Rio de Janeiro 1908), uno dei nostri più importanti drammaturghi, autore di innumerevoli opere teatrali, vero uomo di spettacolo, giornalista e critico, del quale si può dire che abbia creato il *teatro di rivista brasiliano* e consolidato la possibilità di commedia musicale di costumi tramite il nuovo rapporto da lui instaurato tra teatro e musica popolare.

Arthur Azevedo, l'autore di una delle più conosciute opere del teatro brasiliano dell'Ottocento, *La capitale federale* (1897), da lui classificata «commedia operetta di costumi», ha unito nuovamente con maestria musica e teatro negli ultimi anni del secolo, durante il quale il teatro brasiliano si venne “formando”. E, così, è riuscito finalmente a creare un sistema teatrale capace di articolare la produzione drammaturgica comica che, nell'imitare, parodiare, tradurre, ricomporre i recentissimi modelli di teatro popolare europeo (dall'operetta alla rivista), unisce materia “universale” (il teatro parigino, in questo periodo, è il centro che accoglie e fa sfavillare esperienze spettacolari popolari di buona parte d'Europa) e materia locale in modo totalmente nuovo in Brasile. Una drammaturgia, che è materia teatrale, è fatto di scena e alimenta la professionalità di diverse categorie di lavoratori teatrali che devono soddisfare la domanda di teatri abbastanza pieni, di una capitale che vive intensamente il giro del secolo e dove l'evasione nello spettacolo trova modo di mantenere il dialogo con la lunga tradizione della nostra *comédia de costumes*, impregnata a più riprese di musicalità italiana.

II. Lo sviluppo del teatro brasiliano e le strade aperte della formazione del "teatro musicato"

Quel che deve contare nella prospettiva adottata da questo saggio, che tenta di ricostruire lo sviluppo teatrale in Brasile e la presenza italiana studiando il ruolo della musica in contesti insospettabili e non ufficiali, è il fatto che la *comédia de costumes*, considerata tradizionalmente un "genere" minore, come il melodramma, con il quale ha mantenuto, in Brasile, contatti interessantissimi, ha svolto, in forme diverse e durante tutto l'Ottocento, l'importantissimo ruolo di aiutarci nella nostra formazione, o nella necessità di ricostruire il nostro sviluppo per spiegare noi stessi.

Se, infatti, tra noi, non si è mai espressa come genere puro, se non ha mai costituito un ritratto vero e proprio della società brasiliana, se non ha dato avvio in modo sufficiente ad una reale e ininterrotta tradizione, la *comédia de costumes* corrispose al gusto del pubblico allora in via di formazione e contribuì, specialmente nella contaminazione tra musica e teatro, a creare quel minimo di tradizione teatrale in base alla quale l'idea di sviluppo comprende quella di trasformazione e continuo adeguamento alla mutevole realtà locale; una tradizione molto particolare, dove il rispecchiamento risulta sempre un fragile ritratto e trova difficoltà nel fissare tipi, costume o una realtà determinata; un ritratto profondamente teatralizzato e musicale.

Per quel che riguarda il rapporto con la musica, nei casi migliori la presenza musicale marcatamente italiana si è mantenuta per gran parte del secolo, fino alla costituzione del teatro musicato di Arthur Azevedo, ispirato soprattutto ai generi popolari che, come abbiamo detto, trovavano accoglienza entusiastica a Parigi quando, alla fine del secolo, anche in Francia il melodramma si faceva "in musica", come è successo specificamente nel XIX secolo italiano.

Un "teatro musicale" *sui generis*, pertanto, fu presente per tutto il XIX secolo in Brasile, e ha avuto un carattere combattivo: sicuramente meno illustre ed elegante delle manifestazioni teatrali alte, ha svolto una critica sociale fatta di parodia, mescolando ritmi diversi, fatti del giorno e del teatro in modo efficacemente teatrale. Fu quest'esperienza accumulatasi in seno alla formazione, che è pure trasformazione, a permettere, dopo l'esperienza realistica, densa ma di breve durata, la fioritura di tanta operetta e rivista. Già nei primi decenni del XX secolo il genere ha saputo realizzarsi come *comédia ligeira*, offerta ad ampie fette di pubblico che la "commedia musicale di costumi" ha contribuito a formare. Anche per questo, si potrebbe dire che ai primi del XX secolo la città di Rio de Janeiro fu una "festa", pur sottoposta all'ancora pesante memoria della schiavitù che pure si pensava fosse finita davvero, per decreto governativo, proprio nel 1888.

In questo senso va rilevato, ancora una volta, che il "melodramma", in Brasile, non si è fatto soltanto grazie alla grande lirica, più o meno tutelata ufficialmente, tramite le compagnie italiane che visitarono la corte brasiliana durante tutto il secolo, ma, oltre ai *dramalhões*, infiltrandosi anche nella bassa comicità spettacolare

dei nostri migliori autori comici, come Martins Pena, proprio come base musicale di tanta commedia di costume ottocentesca.

Siccome il teatro dell'Ottocento ha vissuto la contraddizione principale sulla quale si basava la società brasiliana di allora, e giacché della fondamentale presenza italiana in questo teatro, tramite la musica, si è parlato, vale la pena ricordare che il 27 settembre 1889 – un anno e mezzo dopo la Legge Aurea, la legge tramite la quale la monarchia brasiliana, per la forte pressione esterna e anche in risposta a proteste e ribellioni interne, decretava la fine della schiavitù, solo due mesi prima della proclamazione della Repubblica – va in scena al Teatro Imperial D. Pedro (noto come Teatro Lirico) un'opera emblematica per la nostra formazione teatrale: dedicata dall'autore, Carlos Gomes, alla principessa Isabel, *Lo schiavo* era stato composto in Italia un anno prima, sul libretto che Paravicini trasse dal romanzo del Visconte di Taunay; la trama amorosa coinvolge una coppia di indios schiavi, Ilara ed Iberê, e il giovane hidalgo Américo.

Lo studio dei rapporti tra musica italiana e formazione del teatro brasiliano nell'Ottocento ha ancora molta strada da percorrere, e penso che, in modo organico, facendo attenzione ai progetti e alle esperienze del teatro vissuto nella complessa e sfaccettata società del tempo piuttosto che a modelli, generi o stili, si potranno capire meglio le cosiddette “influenze” culturali o artistiche che hanno agito in quel processo. Voglio dire che la presenza della musica italiana nel Brasile del XIX secolo fu significativa al punto che si può parlare di compresenza non solo, e magari non tanto, perché la musica italiana ha “influenzato” il teatro lirico brasiliano per la presenza temporanea di tante compagnie liriche, finanziate ufficialmente affinché svolgessero *tournées* oltreoceano; quanto perché la musica italiana si infiltrò nel cosiddetto “teatro di prosa” e contribuì di fatto e consistentemente all'interazione di musica e teatro durante quel secolo della storia artistica brasiliana. Il che dimostra, in un'accezione ampia di “teatro musicato” in Brasile, che la compresenza di musica italiana e teatro è stata di lunga durata e ha accompagnato tutto il processo della nostra formazione teatrale ottocentesca.

Riferimenti bibliografici

- Alencar J. de (1998), *O demônio familiar* (1857), in F. Aguiar (a cura di), *Antologia do teatro brasileiro: a aventura realista e o teatro musicado*, Senac, São Paulo, pp. 77-137 (consultato sul sito www.biblio.com.br/conteudo/JosedeAlencar/mdemonio.htm il 2 novembre 2007).
- Alencastro L. F. (1997), *Vida privada e ordem privada no Império*, in Id. (a cura di), *História da Vida Privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 11-93.
- Arantes P. E. (1997), *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*, in O. B. F. Arantes, P. E. Arantes (a cura di), *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, Paz e Terra, São Paulo, pp. 11-66.
- Bignami L. (1880), *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel Gran Teatro Comunale di Bologna*, Agenzia Commerciale, Bologna.
- Cambiasi P. (s.d.), *La Scala 1778-1906*, Ricordi, Milano-Roma-Napoli-Palermo.

- Candido A. (1959), *Introdução*, in Id., *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Martins, São Paulo.
- Id. (1973), *Literatura e subdesenvolvimento*, in “Revista Argumento”, 1, outubro, pp. 7-24.
- Corvisieri S. (2001), *Maria Baderna: bailarina de dois mundos*, Record, Rio de Janeiro-São Paulo.
- Costetti G. (1893), *La Compagnia Reale Sarda e il Teatro Italiano dal 1821 al 1855*, Milano (riproduzione anastatica Arnaldo Forni, Bologna 1979).
- Dias G. (1849), *O lago das fadas, a rainha Marietta e a rainha polícia [...]*, *Folhetim do Correio Mercantil* (Teatro Lírico), in “Correio Mercantil”, Revista Semanal, 14 outubro, pp. 1-2 (Departamento de Referência e Difusão, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil).
- Faria J. R. (1998), *A formação do teatro brasileiro*, in Id., *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*, Ateliê, São Paulo, pp. 15-31.
- Ferrari P. E. (1884), *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Luigi Battei, Parma.
- “Figaro” (1843-1846), *Giornale di letteratura, belle arti, critica, varietà e teatri*, Fondo della Biblioteca Braidense di Milano, Milano.
- Magaldi S. (1997), *Panorama do teatro brasileiro*, Global, São Paulo.
- Mauad A. M. (1997), *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*, in L. F. Alencastro (a cura di), *História da Vida Privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 181-231.
- Monaldi G. (1910), *Le regine della danza nel secolo XIX*, Fratelli Bocca, Torino-Milano-Roma.
- “O Artista” (1849), publicação semanal sobre teatros, 6 outubro, pp. 1-4 (Divisão de Obras Raras, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil).
- Pena M. (1956), *O diletante* (1844), in Id., *Comédias*, a cura di D. Damasceno, INL, Rio de Janeiro, pp. 213-39.
- Prado D. (1993), *Teatro de Anchieta a Alencar*, Perspectiva, São Paulo.
- Id. (1999), *História concisa do teatro brasileiro*, Edusp, São Paulo.
- Rabetti M. (2007), *Temários do teatro cômico no Brasil: o urdimento da trama amorosa entre moldura familiar e circulação urbana nas comédias de costumes ligeiras*, in Ead., *Teatro e Comidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*, 7 Letras, Rio de Janeiro, pp. 19-33.
- Rela W. (a cura di) (1961), *Teatro costumbrista brasileiro*, MEC/INL, Rio de Janeiro, www.reperatoriosinfonico.blogspot.com
- Schwarz R. (1973), *As idéias fora do lugar*, in “Estudos Cebrap” (Ed. Brasileira de Ciências), 3 janeiro, pp. 149-61.
- Id. (2000), *A importação do romance e suas contradições em Alencar*, in Id., *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Duas Cidades/Ed. 34, São Paulo, pp. 33-79.
- Sgotto M. (2003), *La fabbrica delle meraviglie: teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*, SEB 27 (Linea Teatrale 5), Torino.
- Strenna Teatrale Europea, Milano, anni 1840-1848 – Fondo della Biblioteca Civica di Torino e della Biblioteca Braidense di Milano.
- Tintori G. (1979), *Cronologia – opere – balleti – concerti – 1778-1977*, in *Duecento anni di Teatro alla Scala*, Grafica Gutenberg Editrice, Milano.