



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Giovanni de Gamerra (1742 – 1803) e il suo tempo”

Verfasser

Mag. Cornelius Nicola Mitterer

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Italienisch

Betreuer:

A. o. Univ. -Prof. Dr. Gualtiero Boaglio

Gewidmet meiner Familie.
Dedicato alla mia famiglia.

0. Un uomo settecentesco da riscoprire: Giovanni de Gamerra	p. 8
I. Stato della ricerca su Giovanni de Gamerra	p. 10
1. Testi primari commentati	p. 10
2. Lettere, critiche e commenti contemporanei	p. 11
3. Letteratura secondaria importante	p. 13
II. Tappe movimentate di una vita teatrale	p. 16
1. Abate – studente – tenente e giovane poeta: 1742 – 1765 a Livorno e Pisa	p. 16
2. Mozart, Metastasio e Milano – i primi successi: 1763/1765 – 1770/1775	p. 17
3. Vienna – Venezia – Milano: 1770 – 1775	p. 19
4. “I giorni men tristi” – il primo soggiorno a Vienna: 1774/1775 – 1777	p. 20
5. Livorno e l'eterna Teresa: 1777 – 1779; Napoli: 1779 – 1781	p. 22
6. Toscana: 1781 – 1786 e la sconfitta a Napoli: 1786 – 1788	p. 27
7. Pisa: 1788 – 1793	p. 30
8. Il secondo soggiorno a Vienna: 1794 – 1803.	
Il benvenuto al “poeta cesareo della Controrivoluzione”	p. 31
9. La morte a Vicenza: 1802/1803	p. 34
III. “Il Poeta ha in bel volere trasportar lo spettatore nel luogo dell'azione.”	
Retroscena culturale - artistico di Giovanni de Gamerra e delle sue opere	p. 36
1. Modelli letterari per Giovanni de Gamerra	p. 36
2. Amici, ammiratori e sostenitori del de Gamerra	p. 39
3. La collaborazione con i compositori	p. 40
4. Mondo austriaco-tedesco e le radici italiane	p. 42
5. I personaggi degamerriani	p. 43
6. Il personaggio comico	p. 44
7. L'effetto speciale	p. 45
8. Il piacere dell'orrido e la musica che intensifica i sentimenti	p. 47
9. Il linguaggio	p. 48

IV. Le opere del de Gamerra	p. 50
1. Le tragedie	p. 50
2. De Gamerra e il dramma lagrimoso/ la tragedia domestica	p. 51
3. Le commedie	p. 52
 V. Innovazioni e Romanticismo: “Un passo ancora e s'è già in pieno regno del terrore romantico.”	 p. 53
 VI. Giovanni de Gamerra e Vienna	 p. 57
1. La cultura italiana a Vienna	p. 59
2. Protagonisti, ascesa e decadenza del teatro italiano a Vienna nel Settecento e primo Ottocento	p. 60
3. De Gamerra e la predilezione e situazione teatrale a Vienna	p. 62
4. Attività letteraria del de Gamerra a Vienna	p. 65
4.1 Drammi degamerriani del secondo periodo viennese	p. 68
4.1.1 <i>Griselda</i> . Dramma eroicomico per musica. 1794	p. 68
4.1.2 <i>Giulietta e Pierotto</i> . Dramma giocoso. 1794	p. 69
4.1.3 <i>Eraclito e Democrito</i> . Commedia per musica. 1795	p. 70
4.1.4 <i>Palmira, regina di Persia</i> . Dramma eroicomico. 1795	p. 71
4.1.5 <i>Il moro</i> . Commedia per musica. 1796	p. 71
4.1.6 <i>I due vedovi</i> . Commedia con pantomime. 1786/1796	p. 72
4.1.6.1 Contenuto	p. 72
4.1.6.2 Stile e struttura	p. 73
4.1.6.3 I personaggi	p. 74
4.1.6.4 Ironia e romanticismo	p. 74
4.1.7 <i>L'amor marinaro, o Il corsaro</i> . Dramma giocoso per musica. 1797	p. 76
4.1.7.1 Contenuto	p. 76
4.1.7.2 Ragioni per il grande successo del <i>Corsaro</i>	p. 77
4.1.8 <i>L'accademia del maestro Cisolfaut</i> . Commedia per musica. 1798	p. 79
4.1.9 <i>Paolo e Virginia</i> . Commedia per musica. 1800	p. 79
4.1.10 <i>Achille</i> . Dramma per musica. 1801	p. 80
4.1.11 <i>Ercole in Lidia</i> . Dramma per musica. 1803	p. 81

VII. Possibili ragioni per le quali de Gamerra oggi è dimenticato	p. 81
VIII. Conclusioni e prospettive di scienza	p. 85
IX. Riassunto tedesco / Deutsche Zusammenfassung	p. 86
X. Appendice	p. 92
1. Elenco delle opere di Giovanni de Gamerra, in ordine alfabetico	p. 92
2. Opere digitalizzate	p. 98
3. Opere disperse, frammentarie, inedite oppure incerto se originarie di Giovanni de Gamerra	p. 99
Bibliografia	p.103
Ringraziamenti / Danksagung	p.108
Curriculum vitae	p.108

0. Un uomo settecentesco da riscoprire: Giovanni de Gamerra

La tesi di laurea tratta il poeta, commediografo e librettista livornese Giovanni de Gamerra (1742 – 1803) che visse una biografia movimentata, a volte comica, ma spesso piuttosto tragica e sfortunata.

Il Dottor Gualtiero Boaglio mi fece conoscere questo personaggio settecentesco durante il mio lavoro sul contemporaneo di de Gamerra, cioè Emanuel Schikaneder, un impresario, poeta e attore austriaco-bavarese. Vi sono, infatti, dei paralleli sorprendenti nella loro vita; entrambi scelsero Vienna come città ideale e meta idealizzata per esaudire i loro sogni teatrali, ed entrambi furono più volte delusi, sia professionalmente che nella loro vita privata. Dovettero soprattutto sottoporsi al genio musicale di un certo Wolfgang Amadeus Mozart che fino ad oggi offusca la percezione dei librettisti e ostacola così un trattamento individuale da parte degli studiosi.

Schikaneder e de Gamerra morirono soli e impoveriti, ignoto è oggi il luogo dove vennero sepolti questi due poeti che per decenni divertirono e attirarono un grande pubblico teatrale nelle metropoli culturali più rinomate d'Europa. Giovanni de Gamerra rimase quasi completamente dimenticato per due secoli. Grazie alla ricerca fondamentale del Dottor Federico Marri e grazie alla nuova collana *Testi per musica di Giovanni de Gamerra* che pubblicò e continua a pubblicare opere del librettista toscano, il nome Giovanni de Gamerra incomincia a essere conosciuto – speriamo – in modo più ampio, come merita la sua opera omnia.

A questo punto vorrei ringraziare Federico Marri che mi ha messo a disposizione il suo lavoro inedito su fatti sconosciuti della vita del protagonista livornese.

La meta della tesi è d'informare sull'attuale status della ricerca degamerriana (2012) e di fornire un quadro delle fonti più importanti su Giovanni de Gamerra. Indispensabile per avvicinarsi alle opere e al retroscena di questo personaggio è la biografia che segue – in maniera tradizionale – cronologicamente le tappe del poeta in Italia e in Austria. Ritengo necessario un approccio diacronico per visualizzare meglio la sua vita – anche artistica – che percorse de Gamerra.

Il capitolo successivo parlerà poi dello sfondo artistico del poeta, che comprende sia aspetti della letteratura tedesca che tendenze, diciamo, tipiche italiane. La commedia dell'arte e i personaggi stereotipati del teatro italiano e viennese erano sempre importanti nelle sue opere e negli scritti teorici. I critici contemporanei lo accusano di essere privo d'ingegnosità, in poche

parole di rappresentare un epigono confuso dalle influenze straniere. In maniera positiva si potrebbe però attribuirgli versatilità e rilevare le sue conoscenze profonde della letteratura mondiale. De Gamerra fu all'epoca tra gli uomini più colti che viaggiavano tra Vienna e l'Italia, le sue opere dimostrano ovviamente influenze estetiche e letterarie diverse, ma la tesi rivelerà che il poeta era innovatore e ispirerà in seguito gli scrittori più noti. Per non svelare già a questo punto troppi fatti innovatori, mi limito ad accennare all'importanza che assume Giovanni de Gamerra per lo sviluppo della 'gothic novel' e del romanticismo in Italia.

Il lavoro si dedica poi dettagliatamente alla difficile relazione tra Giovanni de Gamerra e Vienna: Perché a Vienna dominava la cultura italiana? Come mai s'esaurì questo dominio proprio mentre il livornese vi soggiornava, e con quali opere de Gamerra contribuì alla vita teatrale, letteraria e culturale della città? Il capitolo VI della tesi risponderà a queste domande e presenterà anche i prodotti letterari degamerriani che furono scritti durante il suo secondo soggiorno nella capitale imperiale.

Concludendo il lavoro vorrei soffermarmi sulla questione, perché Giovanni de Gamerra cadde in oblio, malgrado la sua notevole presenza nei più importanti centri teatrali dei due paesi. Rivelo già nell'introduzione che è impossibile dare una risposta definitiva; sarà anzi scopo del capitolo aprire un dibattito generale e offrire alcune teorie che potrebbero spiegare la sua assenza sul 'Parnaso' dei commediografi mitteleuropei.

I. Stato della ricerca su Giovanni de Gamerra

1. Testi primari commentati

Incominciando con i testi primari del de Gamerra (cioè opere e non lettere) bisogna nominare anzitutto la collana *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*, diretta da Anna Laura Bellina, Bruno Brizi e Federico Marri. È stata pubblicata a cura di Marco Bizzarrini, Enrica Bojan, Laura Boni, Monica Caniato, Cristina Gansca, Anna Vencato e Clara Rolandi. Le opere raccolte in questa collezione fino ad oggi sono *Daliso e Delmita* (1776)¹, *Il Moro* (1796)², *Ercole in Lidia* (1803)³, *Achille* (1801)⁴, *Medonte re di Epiro* (1774)⁵ e *Pirro* (1787).⁶ In più esiste una trascrizione del *Flauto magico* (1792).⁷ In preparazione è inoltre *Lucio Silla* (1772) / *Lucio Silla dittatore* (1802).⁸

I testi critici della collana corrispondono alla prima versione stampata e includono in più note e commenti esplicativi. Ogni libro si sofferma anche su questioni di carattere storico e stilistico delle opere. Vi è inserito inoltre un “Prospetto delle Macrovarianti” per le trascrizioni, in altre parole un apparato critico delle varianti che illustrano i cambiamenti avvenuti nelle varie edizioni di un’oprea.

Nell'edizione del *Moro* vi sono per esempio referenze sulla storia di nascita, le varie rappresentazioni, la produzione e le elaborazioni del testo che esiste in dieci versioni diverse (compreso l'estratto di un duetto chiamato *La man mi porgi o tenera*).⁹ La nota si occupa profondamente del paragone tra le varianti, soprattutto tra la versione viennese e un libretto tedesco che fu scritto per il teatro di Dresda.

Gli autori non dimenticano di rimandare alle biblioteche, dove si trovano gli autografi, i manoscritti e le partiture del compositore Antonio Salieri.¹⁰ Notevole è il paragone del soggetto esotico del *Moro* con altre opere precedenti, perché l'esotismo come tema ricorre spesso nelle opere degamerriane. Dei tanti antesignani e modelli è citato anche *Il matrimonio*

¹ A cura di Laura Boni. Padova: Diastema Opera, 2001.

² A cura di Anna Vencato. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

³ A cura di Marco Bizzarrini e Monica Caniato. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

⁴ A cura di Enrica Bojan, schede a cura di Cristina Gansca. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

⁵ A cura di Marco Bizzarrini. Treviso: Ensemble '900 editore, 2005.

⁶ A cura di Clara Rolandi. Treviso: Ensemble '900 editore, 2007.

⁷ A cura di Enrica Bojan. Padova: Unipress, 2008.

⁸ A cura di Lucio Tufano.

⁹ Cf. Vencato: *Moro*, p. 177 – 181.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 111 – 116.

per concorso di Goldoni come primo stimolo per la commedia degamerriana, pur essendovi ovviamente alcune dissomiglianze.¹¹

Roberta Turchi ha pubblicato nel 1988 in *La commedia italiana del Settecento*¹² la trascrizione della tragedia domestica pantomima *Luisa e Trifour* che si trova anche in versione digitalizzata sul sito liberliber.it.¹³ Alcune pagine del piano per lo stabilimento del novo teatro nazionale (p. 442 – 446) e una lettera del de Gamerra, spedita il 5 luglio del 1790 da Pisa all'amico Albergati, e che narra il fallimento di un progetto teatrale a Napoli (p. 426 – 429), accompagnano il libro sul commediografo.

2. Lettere, critiche e commenti contemporanei

Il testo più ampio pubblicato finora nell'ambito della ricerca degamerriana sono le *Lettere di Giovanni de Gamerra*. Federico Marri le ha pubblicate in tre parti nella rivista fiorentina “Studi Musicali” negli anni 2000 e 2001. Per le seguenti citazioni delle tre parti saranno usate le abbreviazioni Marri1, Marri2 e Marri3 a piè del testo.

Merito notevole del lavoro dettagliato di Federico Marri, per nominare soltanto una delle tante correzioni alle ricezioni di de Gamerra, è la ricomparsa di brani delle *Memorie Storiche* che si credevano disperse. L'autore e ricercatore le ha trovate nell'Archivio privato della famiglia Dufour Berte Landucci di Firenze.¹⁴

Marri rimanda inoltre e dettagliatamente alla corrispondenza tra Metastasio e de Gamerra, che ebbe luogo tra il 1773 e il 1779, raccolta in Bruno Brunelli.¹⁵ Il primo saggio di Marri contiene dunque aspetti biografici del poeta, soprattutto per quanto riguarda la relazione con Teresa Calamai, che era in grado di arricchire tramite i nuovi fatti trovati nelle *Memorie*. Nel secondo saggio descrive brevemente i personaggi con cui era in corrispondenza il livornese, i criteri di trascrizione e ovviamente il collocamento delle 84 lettere (conosciute) spedite da Giovanni de Gamerra tra il 1778 e il 1802.¹⁶

Nel 2011 Federico Marri mi ha mandato gentilmente il suo lavoro inedito riguardante una seconda versione delle *Memorie*, ritrovata dopo la pubblicazione dei tre testi sul poeta

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 125 - 130 ss.

¹² In: *Il teatro italiano*. A cura di Davico Bonino. IV, tomo due. Firenze: Sansoni, 1988, p. 207 – 310.

¹³ http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de_gamerra/luisa_e_trifour/pdf/luisa__p.pdf (10.09.2012).

¹⁴ Per date e informazioni precise vedi Federico Marri: *Lettere di Giovanni de Gamerra* (I). In: “Studi musicali”. Vol. 29. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2000), p. 72 e 179 s.

¹⁵ Bruno Brunelli (ed.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio. Lettere*. Verona: Mondadori 1954, e cf. Marri1: *Lettere*, p. 94.

¹⁶ Cf. Federico Marri: *Lettere di Giovanni de Gamerra* (II). In: “Studi musicali”. Vol. 29. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2000), p. 309 s.

livornese in “Studi Musicali” e che l'autore distingue nel lavoro tramite la didascalia *MemorieA* (quelle pubblicate tra il 2000 e 2001) e *MemorieB* (quelle inedite). Le citazioni che risalgono a questa fonte saranno marcate con Marri4 e senza data, perché non sono ancora state pubblicate. Uno degli argomenti nuovi di questo saggio riguarda la relazione tra Metastasio e de Gamera, che si dimostra molto complessa e offre un'immagine nuova e più profonda del famoso librettista. Alcune tracce della corrispondenza mancano per esempio nell'opera di Bruno Brunelli. Per esempio il consiglio metastasiano di non accettare l'incarico a Vienna.¹⁷

De Gamera incominciò a scrivere le *MemorieB* a Pisa nell'aprile del 1783 e probabilmente le ritoccò o le fece redigere a Vienna nel 1794. Sono suddivise in tre periodi: 1) giugno 1777 – settembre 1778, 2) settembre 1778 – fine 1778, 3) circa 16 agosto 1780 – fine del 1794. Insieme trattano le due versioni – incrociandosi in certi periodi – il periodo tra giugno del 1777 e la fine del 1794. Le *MemorieB* sembrano essere secondo Marri la sola parte terminata della versione definitiva, tenendo conto, infatti, della calligrafia, le poche correzioni in confronto alle *MemorieA* e l'eliminazione dei brani critici per passare la censura (p. 1 e 2 della premessa).

Una delle lettere trascritte in Marri2 si trova inoltre, come citato nel capitolo precedente, in Turchi (1988). Alcune altre lettere di Giovanni de Gamera sono accessibili online. Si tratta di una digitalizzazione delle *Curiosità Livornesi*, edite da Francesco Pera (Libraio editore) nel 1888, p. 395 – 402, che si trova sul sito dell'University of Toronto, intitolato archive.org.¹⁸

Otto lettere furono trovate tra i manoscritti di Emilio Frullani ed erano indirizzate (tre di esse sicuramente, le altre probabilmente) a Ranieri Ciotta a Livorno. Le lettere, conservate nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, sono state scritte dalla capitale fiorentina il 20 novembre 1781 e il 22 ottobre 1781, da Pisa ne furono spedite il 16 dicembre 1785, il 5 luglio 1790 e il 23 agosto 1796.¹⁹ Sempre nelle *Curiosità Livornesi* si trova un testo di Salvatore De Coureil che descrive in *Conseguenze di una satira contro il poeta Giovanni de Gamera* uno scontro tra loro due. Il brano originale è del 1794 e si trova nella *Storia della mia vita*. Cap. 17.²⁰ De Coureil racconta che lui e alcuni suoi amici reagirono al poema reazionario degamerriano *La Belgia e la Batavia liberata* con una burla nella quale appaiono Apollo e le Muse che proibiscono al de Gamera di scrivere altri versi in vita sua. In questa vicenda incontriamo una

¹⁷ Che avvenne forse il 7 ottobre del 1774. Cf. Federico Marri: ricerche inedite dell'autore, segnalate come Marri4 in questo lavoro, p. 8 s.

¹⁸ <http://archive.org/details/curiositlivorn00perauoft> (14.08.2012).

¹⁹ Cf. Francesco Pera: *Curiosità Livornesi inedite o rare*. Livorno: Tipografia di R. Giusti, Libraio-editore, 1888, p. 395 – 402.

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 431 s.

prima prova che il toscano godeva già di una certa posizione, perché – anche se forse vero non era – li sospettò di tendenze giacobine e fece denuncia alla corte di Firenze, con il risultato che de Coureil fu esiliato.²¹ Pisa, dove si svolse la vicenda del litigio politico, e Livorno furono molto influenzati dal pensiero francese rivoluzionario, ed è noto che de Gamerra abbracciava le ideologie reazionarie.²² De Coureil accusò infine il poeta di delazione, de Gamerra lo insinuò di giacobinismo, giacché faceva parte di un gruppo liberale del nome Polentofagi.²³ Non solo in Pera ma anche presso Turchi (1986) si trova trascritto il brano biografico del de Coureil (p. 252 s.), che narra la vicenda.

Una critica molto severa di sette tomi del *Novo teatro* (ovviamente i tomi sono più di sette) si trova nel giornale tedesco “Allgemeine Literatur-Zeitung”.²⁴ La recensione dell'autore sconosciuto illumina la fama negativa che incominciava ad avere il dramma italiano nella Germania del tardo Settecento, e rimprovera l'influenza della commedia dell'arte nei drammi di de Gamerra.

Luigi Derla (1960) indica che alcuni periodici “all'avanguardia” lodavano la prima versione dei *Solitari* (prima pubblicazione: 1770). Senza precisare quali giornali intendesse o citare precisamente la fonte; nomina soltanto *l'Europa Letteraria* di Elisabetta Caminer Turra, che non era reperibile a Vienna o in internet durante le ricerche per questa tesi.²⁵

3. Letteratura secondaria importante

A prescindere dal primo saggio di Federico Marri, Franco Tagliafierro (1994) offre inoltre con *Giovanni de Gamerra e le sue tragedie 'domestiche'*²⁶ un contributo certamente meno dettagliato, ma tuttavia oggettivo e molto informativo. La biografia nell'articolo si basa sulle fonti già note e non presenta delle grandi novità. Importante è piuttosto l'approccio differente nei confronti dell'estetica del de Gamerra e il suo inquadramento in un ambiente artistico, culturale e storico-letterario più ampio. Altro merito dello scrittore sono i riassunti brevi di

²¹ Cf. ibid.

²² Cf. Ernesto Masi: *Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi*. In: “Storia del teatro italiano nel secolo XVIII”. Firenze: Sansoni (1891), p. 338 s.

²³ Cf. ibid. e cf. Pera: *Curiosità*, p. 431 s.

²⁴ Numero 232, Donnerstags, den 30. August 1792, p. 481 – 486; citato in poi con ALZ.

²⁵ Cf. Luigi Derla: *G. de Gamerra, G. A. Gualzetti e il 'Comte de Comminge'*. Contributo ad una storia del dramma italiano settecentesco. In: “Aevum”. Milano (Luglio – Agosto 1960), p. 327.

²⁶ Franco Tagliafierro: *Giovanni de Gamerra e le sue tragedie 'domestiche'*. Relazione presentata al Convegno su ‘La dimensione teatro nella cultura e nella vita sociale del Settecento’, tenutosi a Udine nei giorni 9 – 11 dicembre 1992. In: “Giornale Storico della letteratura italiana”. Vol. 171, no. 554 (1994), p. 183 – 216.

alcuni testi degamerriani. Tagliaferro riepiloga e commenta succintamente le trame dei *Solitari* (p. 200 s.), de *Le due spose* (1786, p. 202 s.), *Lo spirito forte o sia il funesto accidente* (ca. 1789, p. 203 s.), della tragedia *Il parricida* (ca. 1790, p. 204), del *Novo Tartufo* (1787, p. 206), del *Pallon volante* (ca. 1790, p. 208), *La madre colpevole* (1788, p. 210 s.), la scena decisiva ne *L'intrapresa dell'amore* (1793, p. 193) e alcuni punti cruciali di *Luisa e Trifour* (ca. 1790, p. 191).

Rosy Candiani ha scritto nel 1994 due altri saggi su Giovanni de Gamerra, che sono rilevanti perché si concentrano su periodi o lavori specifici del poeta. I saggi saranno menzionati con Candiani¹ e Candiani². Il primo testo, intitolato *Giovanni de Gamerra e il libretto del Lucio Silla*²⁷ è importante per la ricerca sui libretti degamerriani e perché affronta la situazione culturale e teatrale a Milano. Il saggio di Candiani è notevole perché analizza la struttura dell'opera che fu musicata dal giovane Mozart. Il secondo saggio, *Un flauto magico per Mozart*²⁸, tratta la probabile traduzione degamerriana della *Zauberflöte* di Mozart e Schikaneder. Candiani analizza e paragona le due versioni lavorando vicino ai testi e sullo sfondo formale, di soggetto e contenuto.

Un riassunto molto valido delle fonti su Giovanni de Gamerra lo offre Gabriella Romani nel "Dizionario Biografico Degli Italiani", Treccani.²⁹ L'autrice ordina le fonti – che si trovano sullo stato di ricerca nel 1988 – cronologicamente e aggiunge alcuni validi commenti a piè della biografia. L'articolo del dizionario è riassuntivo e indispensabile per un primo approccio al personaggio settecentesco. La voce usata per presenti ricerche si trova anche in internet.³⁰

È necessario aggiornare la bibliografia della Romani, visto l'anno di pubblicazione e dato che la letteratura secondaria più recente risale al 1960. Oltre a ciò manca un elenco sinottico delle opere degamerriane, punto che verrà inserito nell'appendice di questo lavoro.

Utile è il legame che rivela Roberta Turchi (1986) tra Francesco Albergati e Giovanni de Gamerra in *La commedia italiana del Settecento*. La studiosa cita alcune corrispondenze di de Gamerra, e altre lettere che parlano di lui (251 – 254, 271). I punti deboli si possono

²⁷ Rosy Candiani: *Giovanni de Gamerra e il libretto del Lucio Silla*. In: "Libretti e librettisti italiani per Mozart. Biblioteca di musica e teatro, 1". Roma: Archivio Guido Izzi, 1994, p. 13 – 45.

²⁸ Cf. *ibid.*, p. 47 – 95.

²⁹ Gabriella Romani: *de Gamerra, Giovanni*. In: "Dizionario Biografico Degli Italiani". Vol. 36 (1988). Online. Link vedi sotto.

³⁰ http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-gamerra_%28Dizionario-Biografico%29/ (27.07.2012).

rintracciare nello stile soggettivo di Turchi, che è poco equilibrato e poco meditato. Purtroppo Roberta Turchi si sofferma troppo sugli aspetti reazionari nella vita e nell'opera del commediografo.³¹ La studiosa gli contesta semplicemente una “mente confusa”.³²

Nel 1960 Luigi Derla ha pubblicato l'articolo *G. de Gamerra, G. A. Gualzetti e il 'Comte de Comminge'. Contributo ad una storia del dramma italiano settecentesco* nella rivista “Aevum”. Il testo non offre alcun spunto nuovo sul personaggio settecentesco o sul suo significato per la storia della letteratura, sia italiana che europea. Vi sono però dei passaggi interessanti che inseriscono i *Solitari* nello spettro artistico del preromanticismo (p. 327 – 339). A parte questo Derla tratta il livornese in maniera soggettiva e con la stessa prolissità della quale lo accusa nell'articolo.

Uno dei maggiori punti di riferimento nella ricerca degamerriana lo offre ancora oggi il saggio di Ernesto Masi del 1891 (esistente anche in una versione del 1889): *Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi*.³³ Fu il primo ricercatore a riconoscere che l'insieme di biografia e opera fa del de Gamerra un personaggio degno di essere studiato: “È strana la vita di quest'uomo”, scrive Masi, “e mi provai già, parecchi anni sono, di metterla insieme a frammenti, spigolando quel tanto che dice di sé nelle sue opere.” Quello che interessa Masi è anche il fatto che si trattava di un italiano che aveva successo fuori dall'Italia:

La [vita] rinarro ora con maggiore e più sicuro corredo di notizie, perché varia e avventurosa, com'è, mi sembra singolarmente caratteristica del secolo XVIII; perché tra l'indole di quest'uomo, le sue vicende e le sue opere passa un rapporto strettissimo, che di psicologico diventa artistico e quindi importante sempre ad essere studiato; perché finalmente avendo esso pure appartenuto a quella colonia letteraria che dal Pariati (...) al Metastasio (...) occupò di sé Vienna e la Corte Cesarea nel secolo XVIII, contribuisce esso (...) che l'ingegno italiano poté ancora esercitare fuori d'Italia in un tempo, che l'interna vita della nazione era politicamente quasi spenta del tutto.³⁴

Bisogna però tener conto di quello che ha scritto Franco Tagliafierro su questa fonte del tardo Ottocento:

(...) uomo del Risorgimento quale egli era, e quindi nutrito di ideali romantici depurati di ogni estremismo della sensibilità e del gusto, detestava 'le passioni furibonde, il pathos sentimentale, quel tono funereo, quella pioggia di lacrime' che permeavano questo genere teatrale.³⁵

³¹ Cf. Turchi: *Commedia*, p. 252 s., 290 s. e 292.

³² Ibid., p. 293.

³³ Ivi.

³⁴ Cf. ibid., p. 308 s.

³⁵ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 183.

È quindi consigliabile leggere il saggio fondamentale ma spesso svalutante e perciò non sempre oggettivo di Masi, tenendo conto del retroscena socio-storico della sua epoca. Ricercatori e ricercatrici come la già menzionata Roberta Turchi ripetono ancora cent'anni dopo la pubblicazione del testo di Masi le solite storie del Gamera reazionario, “ultraconservatore” e fedele fino alla cecità all'Impero austriaco.³⁶ Tuttavia è un'opera di riferimento su de Gamera. Soprattutto le origini del dramma lagrimoso e della tragedia sono spiegate minuziosamente e messe in rapporto coll'agire del poeta toscano.

II. Tappe movimentate di una vita teatrale

1. Abate – studente – tenente e giovane poeta: 1742 – 1765 a Livorno e Pisa

La vita irrequieta di Giovanni de Gamera incomincia a Livorno, dove nacque il 26 dicembre del 1742 (secondo G. Romani nel 1743) dai genitori Giovanni Battista e Maria Bellina Umiliana Amici. Fu battezzato due giorni dopo col nome Giovanni Stefano Luigi nel duomo di Livorno. Una tavola che mostra l'albero genealogico e informazioni precise sugli altri membri della famiglia Gamera si trova in Marri1, 2000 (p. 78 ss.). Della sua infanzia e gioventù poco è noto, certa è la sua discendenza da una famiglia benestante che possedeva terreni e che occupava in parte dei posti pubblici nella sua città natale.³⁷ Pare che Giovanni de Gamera si sia fin da piccolo affezionato alle commedie e al teatro. Teresa Calamai gli raccontò in una lettera del primo giugno 1781 che il suo amico vecchio, Giuseppe Sampieri, si ricordava di questo fatto:

Mi disse che sembravi un vero spirito folletto, essendo il figliolo beniamino di vostro padre. Mi disse pure, che fin d'allora mostravi molto ingegno e un gran trasporto per comporre commedie, giacché in un'età, nella quale gli altri ragazzi appena pensano, voi trattenevi [sic] tutti i villeggianti, che concorrevano alla vostra campagna per godere lo spettacolo dei burattini da voi maneggiati assai bene e per i quali scrivevi delle composizioni.³⁸

De Gamera produceva già a diciassette anni testi letterari e si autonominava ironicamente abate, firmando così le prime poesie che risalgono al 1760 e 1762. Indossava abiti “chierici”, però non per darsi alla chiesa, come afferma Francesco Pera, ma per “soddisfare una fantasia fanciullesca, o per condiscendere ai desiderj del padre. (...) In alcuni manoscritti di poesie

³⁶ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 351.

³⁷ Cf. *ibid.*

³⁸ Marri2: *Lettere*, p. 362.

(...) di rimerie giovanili, presso la famiglia, in data del 1760 a lui attribuite, si legge il suo nome col titolo di abate.³⁹ Per quanto riguarda i suoi primi passi nel mondo della poesia, Federico Marri gli concede già una certa abilità nel trattare soggetti mitologici, anche se gli argomenti e lo stile di questi tentativi non superavano il livello mediocre legato alla sua giovane età; ciò nonostante Marri intravede già il tono pessimista, cupo e sensibile che colorirà le sue future opere.⁴⁰

La sua carriera universitaria non durò a lungo. Interruppe gli studi di diritto all'università di Pisa, forse a causa di una satira o burla dal titolo la *Pavolona* che scrisse a difesa degli studenti e a cui allude nel canto 64 del poema *La Corneide*.⁴¹

Forse faceva parte di un gruppo di attori itineranti, ovviamente contro la volontà dei familiari, e questo potrebbe rappresentare il suo primo approccio al mondo del teatro.⁴²

E' documentato che divenne di seguito cadetto nel 1763, probabilmente per scelta di suo padre, un notaio, e per le sue ottime conoscenze del tedesco.⁴³ Dopo la morte del padre ruppe i contatti con la famiglia a causa di litigi sull'eredità.⁴⁴ Presto intraprese la strada verso una carriera letteraria.

2. Mozart, Metastasio e Milano – i primi successi: 1763/1765 – 1770/1775

Arrivò a Milano negli anni 1763 – 1765. Secondo Marri⁴⁵ fu acquartierato nella capitale lombarda da militare, ma presto vi scoprì le impassibilità e lo spirito artistico che impregnavano Milano. La città era una delle metropoli culturalmente più vivaci e feconde in Europa, e de Gamerra trovò subito compagnia intorno al circolo di Cesare Beccaria e della duchessa Serbelloni.⁴⁶

In Lombardia scrisse nel 1765 la sua prima opera tramandata, ossia *Don Fernando conte d'Errea*. Le dodici repliche consecutive a Venezia nel 1771 testimoniano il successo di quest'opera giovanile. La carriera da librettista fu inaugurata nel '70 con *Marco Curzio*, cui seguirono *Armida* (1771), che non riscosse successo secondo un articolo nel "Mercurio poetico"⁴⁷, e *Lucio Silla* (1772).⁴⁸

³⁹ Ibid., p. 271.

⁴⁰ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 82 s.

⁴¹ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 313 e Marri1: *Lettere*, p. 83 s.

⁴² Cf. Marri1: *Lettere*, p. 76.

⁴³ Cf. ibid. e cf. Romani: *de Gamerra*.

⁴⁴ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 85 s.

⁴⁵ Cf. Ibid., p. 76.

⁴⁶ Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 15.

⁴⁷ Cf. n. 4, aprile 1771; cit. secondo Candiani1: *Lucio Silla*, p. 17.

⁴⁸ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 184.

L'argomento del militarismo onorevole che spunta per la prima volta ne *Lo splendore della milizia* (1767) accompagnerà lo scrittore per tutta la sua vita. Nello stesso anno si arruolò nell'esercito austriaco, fatto importante per il giovane non solo perché dal 1763 era cadetto. Per questione di salute dopo alcuni anni dovette lasciare il servizio militare (1770), colpo del destino che presumibilmente spiega la sua adesione al bellicismo e la fedeltà all'impero e alla casa Asburgo.⁴⁹

Secondo Rosy Candiani de Gamerra si propose come autore de *Le nozze campestri* che scrisse in occasione del matrimonio tra Ferdinando d'Asburgo-Este e Maria Beatrice, che ebbe luogo a Milano nel 1771. Il "Mercurio poetico" del febbraio diffuse la menzionata opera e inoltre una poesia del titolo *Canto epitalamico per le acclamatissime [...] nozze di Ferdinando e Maria Beatrice*. Sempre nella rivista "Il Mercurio poetico" si annunciò la nomina di de Gamerra a poeta del Teatro Ducale milanese, l'incarico definitivo avvenne poi nel giugno del 1771. Nello stesso anno mise in scena *Il generoso inglese*.⁵⁰

Lo stile cupo del de Gamerra si manifestò in questo stesso anno tramite la sua prima pièce larmoyante del titolo *I solitari*. L'opera vedrà tanti cambiamenti durante la vita poetica del livornese ed è legata a Teresa Calamai, della quale si parlerà più avanti, che convinse lo scrittore a cambiare la tragica fine della protagonista Carolina in una conclusione più mite.⁵¹

Secondo Gabriella Romani il poeta lanciò con quest'opera un'invenzione, cioè la "tragedia domestica pantomima" che anticipa elementi romantici. Le vicende tenebrose del brano sono riferimenti alla propria vita lugubre, conclude la Romani. Dopo tanti cambiamenti e ripassi (anche consigliati da Metastasio) fu rappresentata anni dopo la sua produzione, ossia nel 1783. Nella premessa dell'edizione definitiva l'autore nota orgogliosamente a riguardo della sua tragedia: "In Lombardia divenne il libro alla moda. Non vi era giovine, per quanto poco amasse la letteratura, che non ne fosse il possessore, né Dama che non si compiacesse o di recitarne dei squarci, o di ritenerli sulla toletta, o di conservarli nella domestica libreria."⁵²

L'autobiografismo appare leggermente anche in questo pezzo teatrale. Lo scrittore menziona nella prefazione stampata che la "macchinetta parlante" del testo era una sua invenzione. Doveva inventarsi un modo di comunicazione muta tramite uno strumento ottico per mantenere il contatto con la sua amante Teresa Calamai, dai cui genitori non ottenne il permesso di vederla.⁵³

⁴⁹ Cf. Romani: *de Gamerra*.

⁵⁰ Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 18 s.

⁵¹ Cf. Marri2: *Lettere*, p. 342.

⁵² Giovanni de Gamerra: *Novo Teatro*. Tomo XIII. Venezia: G. Storti, 1791, p. 18.

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 17.

Milano significava allora per lo scrittore l'inizio di un certo successo, ottenuto senz'altro collaborando con uno dei musicisti più celebri dell'epoca; de Gamerra scrisse nel 1772 il libretto dell'opera *Lucio Silla* per Mozart, che è stata rappresentata per la prima volta nel 1773 al Regio-Ducal Teatro di Milano e poi anche a Vienna. Con la loro cooperazione Mozart e de Gamerra cercavano di farsi un nome nella vita culturale di Milano. Grazie al padre Leopold che conosceva l'aristocrazia austriaca in Lombardia, Wolfgang Amadeus poteva mettere piede in Italia, anche se *Lucio Silla* sarebbe rimasto l'ultimo incarico ottenuto in Italia. Pietro Metastasio corresse il manoscritto del libretto prima della pubblicazione, come constata Leopold Mozart in una lettera del 14 novembre 1772. Metastasio aggiunse una scena intera al secondo atto.⁵⁴ Era uso comune inoltrare dei libretti a Vienna per sottometterli al giudizio del tanto rispettato Metastasio che a sua volta riteneva necessarie delle correzioni “raddrizzatori” [sic], come scriveva, dei manoscritti mandatigli.⁵⁵ I cambiamenti del libretto toccavano soprattutto i personaggi secondari e la finezza dell'intreccio drammatico per evidenziare lo sviluppo della storia.⁵⁶

Le capacità letterarie del de Gamerra aumentavano quindi durante le sue attività a Milano grazie anche al sostegno del mentore Metastasio.⁵⁷ Già in quegli anni milanesi de Gamerra cercava di richiamare l'attenzione su di sé come presunto futuro poeta alla corte di Vienna. La fama di *Lucio Silla* varcò i limiti territoriali dell'impero e fu rappresentato con la musica di J. Christian Bach l'anno dopo a Mannheim in una versione tedesca.⁵⁸

3. Vienna – Venezia – Milano: 1770 – 1775

Secondo Ernesto Masi che cita la prefazione di Maria *Stuarda*, il de Gamerra si recò per la prima volta già nel 1770 a Vienna, cioè subito dopo, o meglio durante il suo periodo a Milano. Nello stesso anno lasciò – come detto – il servizio militare. Prima di stabilirsi a Vienna visitò più volte la capitale dell'Impero, ossia regolarmente ma sempre per breve tempo fino al 1775. Nel '71 ritornò a Milano e fece un viaggio a Venezia.⁵⁹

Roberta Turchi opina che nel 1770 succedette al librettista Bertati come poeta del Teatro Imperiale di Vienna.⁶⁰ Questo non coincide con i risultati di ricerca per la tesi, in cui sarà

⁵⁴ Cf. Leopold Mozart an Anna Maria Walpurga Mozart. 1772-11-14, Mailand, no. 266.

In: mozarteum.at: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=827> (22.08.2012).

⁵⁵ Cf. Mario Fubini (ed.): *Metastasio, Pietro, 1698 – 1782: Opere*. Milano e. a.: Ricciardi, 1968, p. 401.

⁵⁶ Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 39.

⁵⁷ Cf. Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1996, p. 80.

⁵⁸ Cf. Romani: *de Gamerra*.

⁵⁹ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 314 s.

⁶⁰ Cf. Roberta Turchi: *La commedia italiana del Settecento*. Firenze: Sansoni, 1986, p. 252.

affermato che de Gamerra seguì a Bertati nel 1794. Federico Marri elenca tutte le fonti che pongono la data dell'arrivo a Vienna tra il 1770 e il 1775.⁶¹

Nel 1773 andò in scena a Milano un altro dramma musicale che nacque dalla collaborazione tra Paisiello e de Gamerra: il *Sismano nel Mogol*.⁶² In tutto offrì come poeta del Teatro di Milano al pubblico lombardo quattro nuove produzioni, cioè *Lucio Silla* (1773), *Il Sismano nel Mogol* (1773), *L'Alcimene* (1774) e *Medonte* (1775). Cinque erano le revisioni di altre opere.⁶³

4. “I giorni men tristi” – il primo soggiorno a Vienna: 1774/1775 – 1777

L'opera *La Calamità de Cuori* fu rappresentata il 31 ottobre del 1774 al Kärntnertortheater.⁶⁴ Questo potrebbe forse significare che de Gamerra si trovava già a Vienna intorno a questa data, ma siccome non è chiaro se la rappresentazione fosse degamerriana, non è utile per provare la sua presenza in città (vedi l'appendice per le incertezze sull'autore del dramma).

D'altronde parla nel suo *Novo Teatro* anche di una rappresentazione viennese di *Maria Stuarda* nel 1773 (Tomo IV), e nella prefazione della *Finta scema* (1775) dichiara di dover affrontare per la prima volta il giudizio del pubblico viennese.

Comunque sia, deve essersi stabilito nella capitale austriaca o verso fine del '74, oppure nell'aprile del 1775. Un'altra traccia per fissare la sua data d'arrivo nel 1774 ce la offre la dichiarazione del poeta di non essere stato presente alla prima del *Medonte* che ebbe luogo a Milano il 26 dicembre del '74. Probabilmente non si stabilì a Vienna in una data precisa, ma viaggiava tra più centri teatrali, e il trasloco definitivo avvenne un po' alla volta. Chiaro è invece che si fermò a Vienna fino a giugno del 1777.⁶⁵

Dal 1774 si intitolò *destinato poeta dei teatri di Vienna*, nel '75 risulta *Operndichter in Wien*, vale a dire *Poeta dei Cesarei Teatri*, e nel 1776 Metastasio gli presenta il sovrano dell'Impero.⁶⁶

⁶¹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91 s.

⁶² Cf. Friedrich Lippmann: *Mozart e Paisiello. Sulla collocazione stilistica del Lucio Silla mozartiano*. In: “Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, 21 – 22 ottobre 1991”. A cura di Annalisa Bini. Lucca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Libreria Musicale Italiana, (1994), p. 21.

⁶³ Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 20.

⁶⁴ Cf. Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 – 1776: im Anhang chronologisches Verzeichnis aller Ur- und Erstaufführungen*. Graz, Wien e. a.: Böhlau, 1971, p. 552.

⁶⁵ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91 s.

⁶⁶ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 316.

Il primo periodo viennese fu all'inizio probabilmente tra i più sereni nella vita del de Gamerra, grazie alla protezione del Metastasio e alla ricca vita culturale in cui culminò l'epoca di Maria Teresa.⁶⁷ Un approfondimento sulla relazione tra discepolo e maestro ce lo offre Marri¹ (2000) nelle pagine 94 – 96. Nel saggio inedito di Federico Marri sono inseriti – come è già stato scritto prima – alcuni aspetti nuovi della loro relazione, visibili nella corrispondenza in cui descrive il Metastasio anche in maniera critica.

Però anche durante questo soggiorno inizialmente molto lieto, apparvero presto le prime nubi di cabale e invidia. Nonostante l'abilità del de Gamerra nel procurarsi la benevolenza dei sovrani austriaci il periodo a Vienna non fu coronato da successo tramite *Il campo di Boemia*, altro poemetto scritto in onore dell'imperatore. Non è chiaro quali fossero stati gli avvenimenti che costrinsero il poeta a lasciare l'avventura viennese. Vi sono soltanto allusioni nella prefazione de *La donna riconoscente* in cui annuncia di svelare le sue disavventure in una “grand'Opera postuma” intitolata *Memorie Istoriche*, quelle ritrovate da Federico Marri. Rivela, infatti, che anche un Metastasio non era in grado di impedire la sua espulsione, fatto che interruppe per un lungo periodo la relazione cordiale tra i due librettisti. De Gamerra criticò Pietro Metastasio per la sua passività, lo accusò nelle *Memorie* di essere un codardo e descrisse che la sola preoccupazione del rinomato poeta era di non perdere il posto al sole.⁶⁸ Secondo lui lo avrebbe potuto aiutare senza grandi sforzi:

“(...) con una parola da lui avanzata in mio favore all'Imperatrice assicurar poteva la mia sorte e distruggere nell'animo di quella sovrana le impressioni ingiuste, e per me funeste che vi lasciarono le lodi da me consacrate all'Augusto Figlio (...).”⁶⁹

Giovanni de Gamerra formulò addirittura l'ipotesi in questo scritto, che Metastasio lo sabotasse appositamente per timore di dover cedere il suo posto di poeta cesareo a lui, giovane e abile librettista.⁷⁰

La pubblicazione delle stesure degamerriane, trovate da Marri sarebbe un grande beneficio per la ricerca biografica sia su de Gamerra sia su Metastasio che viene denominano nelle *Memorie* “il più grande cortigiano del secolo” (4 ss.). Il livornese descrive il poeta cesareo come uomo vecchio e stanco che non riesce a leggere i cesti pieni di libri speditegli da innumerevoli giovani scrittori italiani.

⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 318.

⁶⁸ Cf. Marri⁴, p. 3.

⁶⁹ Marri⁴, p. 4 s.

⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 9 s.

In aggiunta alle discordie private è importante tener conto della situazione teatrale a Vienna, che subì una svolta quando Giuseppe II proclamò nel 1776 la cosiddetta libertà di spettacolo (*Spektakelfreiheit*). L'imperatore trasformò dunque il Burgtheater in teatro nazionale e concesse non più ai nobili, come era costume fino a questo punto, ma anche agli impresari borghesi di fondare e condurre dei teatri, bastava fossero al di fuori dal centro di Vienna, cioè nei distretti periferici. Insieme a questo sviluppo calarono le rappresentazioni di opere buffe nei teatri cesarei, e delle rappresentazioni italiane in generale. Il pubblico frequentava più i teatri limitrofi che conservavano le figure comiche sempre ancora popolarissime, ovvero un *esprit* italo-viennese, e che godevano di più libertà artistica.⁷¹

Potrebbe essere un caso che gli avvenimenti teatrali qui accennati e la fine del primo soggiorno viennese del de Gamerra corrispondano. Però anche il poeta scrisse da Livorno il 5 luglio del 1779, di voler puntare su Napoli “(...) più omai non essendo sperabile che i teatri di Vienna risorgano nell'antico sistema (...)”.⁷²

Questo “antico sistema”, ossia l'importanza della lingua italiana nel teatro viennese, sarà visibile alcuni anni dopo quando de Gamerra ritornerà. Forse il ritorno era dovuto all'influenza della mecenate del poeta, Maria Teresa di Borbone-Napoli, moglie dell'imperatore e poi re Francesco II/I. Francesco diventò imperatore nel 1792, poco prima allora che incominciasse il secondo periodo a Vienna per Giovanni de Gamerra. Il poeta ritornò quindi in un clima teatrale più favorevole agli italiani, sebbene il tedesco incominciasse a diffondersi sempre più come lingua di spettacolo. Questa è però un'anticipazione che sarà trattata più avanti per chiarire meglio il legame tra il livornese e la situazione teatrale a Vienna. Prima di intraprendere il secondo tentativo viennese il destino lo portò nella sua città natale, dove conoscerà il suo eterno amore.

5. Livorno e l'eterna Teresa: 1777 – 1779; Napoli: 1779 – 1781

Malato, indebitato e snervato dalle cabale nella capitale dell'impero de Gamerra si recò tra il 1775 e il 1777 in Toscana, dove s'innamorò di Teresa Calamai che apparirà di seguito nelle sue opere anagrammata Erseta. L'intervento più dettagliato nella ricerca degamerriana sul legame tra il poeta e Teresa, e la biografia della giovane livornese, la offre Federico Marri1

⁷¹ Per questo argomento vedi Bodo Plachta: *Damnatur – Toleratir – Admittitur: Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1994, p. 170 s; Johann Sonnleitner (ed.): *Hafner, Philipp: Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Wien: Lehner, 2007; Johann Sonnleitner: *Hafner, Philipp: Komödien. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner versehen*. Wien: Lehner, 2001; e Cornelius Mitterer: *Emanuel Schikaneder*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2011, p. 40 – 47.

⁷² Marri2: *Lettere*, p. 318.

(2000) nel capitolo dedicato all'”unica e incomparabile amante” (a Fantoni, 3.12.1790) di de Gamerra (p. 123 – 158). Marri usa come fonte le da lui ritrovate *Memorie* per descrivere minuziosamente gli avvenimenti e i sentimenti nella tragica relazione di Giovanni e Teresa. La prima lettera conosciuta di Giovanni all'amata risale al 22 settembre del 1778. Egli racconta di essere stato allontanato da un cavaliere dal suo posto in teatro vicino alla famiglia Calamai; ma il passaggio delle *Memorie* e un'altra lettera di data incerta raccontano inoltre già del profondo sentimento che serbava per Teresa e della tragicità romanzesca nell'impedirgli da parte dei Calamai di poter vederla.⁷³ Soprattutto le lettere di Teresa raccontano della sua misteriosa malattia (per la lettera del due febbraio 1781 impiegò nove giorni) e schizzano un'immagine diversa dell'amato poeta.⁷⁴ Di Giovanni de Gamerra lei offre un ritratto scuro, che potrebbe derivare dall'insuccesso che egli ebbe nella capitale Borbonica. Da Napoli mandò delle lettere colme di rimproveri, sospetti e accuse gelose riferendosi a un amburghese che pare facesse delle avances a Teresa.⁷⁵ Poco dopo i due si riavvicinarono e le lunghe lettere di Giovanni parlano nuovamente di speranza e confortano Teresa, ma dimostrano inoltre le condizioni del de Gamerra isolatosi a Napoli: “Tutte le linee, che qui mi conducevano nella società del gran mondo, state sono da me interrotte. Più non vedo alcuno. Più non cerco di alcuno.” (Lettere mandata a Teresa il 12 dicembre 1780).⁷⁶ Il viaggio a Venezia (metà maggio – giugno 1781) portò altra speranza nella vita di Teresa e Giovanni: pensava di poter pubblicare nella Serenissima una parte della *Corneide*⁷⁷ ma anche questo progetto fallì e la stampa livornese del 1781 lo indebitò. Le descrizioni della città in laguna – che narra come centro dell'immoralità, e colmo di donne seducenti che avevano soltanto occhi per lui – sono tra le più briose, ironiche e divertenti di tutte sue lettere.⁷⁸

Due sono le sciagure che lasceranno delle impronte nella vita e nell'opera degamerriana: la famiglia di Teresa, ostile alla povertà del poeta, non accetta il legame tra i due innamorati ed evita ogni contatto. Così il de Gamerra affitta – ancora a Livorno – una stanza di fronte a quella della famiglia Calamai per poter almeno vedere da lontano l'amata.

Nel '79 si recò a Napoli per cercare lì la sua fortuna da poeta, e forse anche per agganciare nuovi contatti utili per la sua carriera. Il primo soggiorno nella città sotto il Vesuvio durò da fine agosto 1779 ad aprile 1781 e pare che abbia raggiunto la sua meta perché descrive nel

⁷³ Cf. Marri2: *Lettere*, p. 313 - 317.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 339.

⁷⁵ Cf. *ibid.*, p. 322 – 324.

⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 333.

⁷⁷ Cf. le lettere in Marri2, p. 353 – 364.

⁷⁸ Cf. p. e. Marri2: *Lettere*, p. 369 – 373.

canto LXX della *Corneide* le conoscenze fatte nella capitale borbonica.⁷⁹ Lasciò, come detto, a Livorno il suo irraggiungibile amore, e prima di partire essi fecero un giuramento rafforzando la loro fedeltà.⁸⁰

La seconda sciagura, cioè una catastrofe privata e forse quella di cui soffrì di più durante tutta la sua vita, fu la morte di Teresa nell'agosto del 1781, che lo fece ritornare prima a Pisa (dove incontrò Teresa in gravissime condizioni di salute e per l'ultima volta il 15 agosto; dovette entrare in casa dalla finestra) e poi a Livorno (dove fu sepolta). De Gamera esprime la sua lugubre esperienza tramite la pubblicazione della raccolta *Lacrime dell'amicizia e della sensibilità sparse sul sepolcro di Teresa Calamai dai più celebri poeti d'Italia*.⁸¹ Teresa diviene il personaggio mitico ed esaltato nelle sue opere; per rendere pubblica la tragedia privata fece rappresentare a Firenze *Erseta e Roberto*⁸², inconfondibile allusione alla loro storia d'amore inappagato. Lo scrittore cambiò poi il titolo in *Luisa e Trifour*. La rappresentazione suscitò grande interesse e molta commozione, ma i Calamai accusarono lo scrittore al governo di diffamazione e cercarono di arginare la diffusione di *Lagrima*.⁸³

Dopo la morte di Teresa fuggì da Livorno che per lui “non esiste più.”⁸⁴ Si stabilì a Firenze e poi a Pisa. Ad un amico (probabilmente Ranieri Ciotta in Nizza) scrisse de Gamera dalla capitale fiorentina:

“Lo scopo di tutto ciò che opero tende a illustrare la memoria di Teresa che hanno gli iniqui parenti cercato di oscurare e seppellire, facendo a un tempo stesso spiccare la mia onestà, lacerata da essi dai loro aderenti. Il trionfo è giusto quantunque lagrimoso e funesto.”⁸⁵

Infatti, si troveranno nelle future opere degamerriane accenni indiretti e argomenti palesi che si riferiscono biograficamente a quello che dovette sopportare in quegli anni. Il dramma *Matilde e Mitrow*, ambientato in Russia, paese con cui commerciava la famiglia Calamai, racconta in fondo la vicenda dell'amore tra due giovani, prima ostacolato dai genitori ma poi accettato e armonizzato nel fine lieto del matrimonio dei protagonisti. In quest'opera e anche nel *Gonzalvo* è tematizzato il ribellarsi contro la sottomissione ai genitori.⁸⁶ Nella tetralogia di *Angelica* egli descrive una protagonista che muore a causa dei genitori disumani. Attraverso il destino di questa donna esprime la convinzione che i Calamai fossero colpevoli della morte di Teresa. Tanti sono gli esempi anche nelle opere della seconda fase viennese, quindi ancora

⁷⁹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 97 s.

⁸⁰ Cf. ibid., p. 131.

⁸¹ Cf. Pera: *Curiosità*, p. 395.

⁸² Cf. Tagliaferro: *De Gamera*, p. 189 s. e Romani: *de Gamera*.

⁸³ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 141.

⁸⁴ Marri2: *Lettere*, p. 397.

⁸⁵ In: Pera: *Curiosità*, p. 396, Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 328 e Marri2: *Lettere*, p. 397.

⁸⁶ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 127.

molti anni dopo la scomparsa di Teresa, che tematizzano il matrimonio ostacolato o arrangiato dai genitori, o che hanno come tema il padre crudele e la figlia ubbidiente. Non bisogna però per forza cercare in tutte le sue opere dei filoni biografici, essendo questi motivi ricorrenti nel 'Rührstück' tedesco. Al centro del Rührstück stava spesso il conflitto familiare, per esempio tra figlia e padre. Alla fine di questo genere vince sempre la morale e le opere terminano in modo armonico.

L'avvenimento che seguì poi e che Giovanni de Gamerra descrive in una lettera, indusse tanti critici a caratterizzare le opere del poeta come un caso patologico. De Gamerra esumò la defunta Teresa anni dopo la sua morte, narrando anche il gesto. Il poeta scrisse:

L'impresa di disumarla era delle più difficili, convenendo superar molti ostacoli, e andar incontro a mille inconvenienti e pericoli. Ma questi non mi sbigottirono, quantunque non si trattasse meno di aprire chetamente e nascostamente una gran fossa nella pubblica strada, rompere la muraglia maestra della Chiesa, e introdursi al di sotto del piano della Chiesa stessa più di sei braccia per penetrare e giungere ove giaceva sepolta a sterro l'amata Teresa. Ma conveniva ancora abbattere un tombino interno a volta, fabbricato a calcina forte, in cui stavasi inumato il cadavere (...). Acquistato da me il terribile e amato tesoro, e di mia mano con un immenso anatomico travaglio avendone riunite le ossa sparse ed infrante, e rivestito lo scheletro in guisa che sembra un intero corpo giacente, egli divenne l'unico oggetto dei mie voti e della mia tenerezza, ricoprendolo sovente e di baci e di pianto. Egli sta depositato e chiuso ad ogni sguardo in una specie di gran burò o scrivania (...).⁸⁷

Il livornese descrive nelle *Memorie* l'azione macabra che durò tre notti:

(...) vedo nelle fessure fra un mattone e l'altro una quantità di spoglie di vermi, che dopo d'aver consumato il corpo di Teresa vi si erano ritirati, aggruppati, disseccati e morti (...). Distaccai alquante dell'indicate spoglie, ch'io riposi in una delle mie tasche. Seguitando ad estrarre internamente la terra, mi si presenta l'osso d'un braccio colla sua tibia. Io abbandono la lanterna, mi getto sopra di lui e me ne impadronisco ansante, tremante, desolato e contento.⁸⁸

Ritrovate le ossa dell'amata, de Gamerra cerca in un lavoro di tre mesi di ricomporre lo scheletro di Teresa e ne ottiene come risultato "una figura femminile della grandezza di Teresa, riempita di soffice e leggera materia estranea." Poi descrive il seguito della ricompilazione:

Le addossai un abito di nanchino bianco espressamente fatto con calze di seta e scarpe di raso d'ugual colore. Sulla testa le posi una delle così dette terese [?] d'un candido velo di Bologna da sollevarsi e abbassarsi con una ghirlanda di scelti fiori. Le mani erano rappresentate da una paro di guanti, che contenevano nei vacui delle dita gli ossetti delle dita medesime della cara Teresa (...).⁸⁹

⁸⁷ Pera: *Curiosità*, p. 401 e Turchi: *Commedia*, 1986, p. 254; la lettera fu scritta da Pisa il 5 luglio 1790 a Albergato Capacelli, una copia si trova presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Colezione Tognetti, cit. cartone IV, fasc. I.

⁸⁸ De Gamerra: *Memorie* III, p. 275 s., cit. secondo Marri1: *Lettere*, p. 154.

⁸⁹ Ibid., p. 279 s.

Poi la mise in una scrivania.

Ne *L'intrappresa dell'amore* c'è la descrizione della rottura di una tomba che porta indubbiamente la firma autobiografica dell'autore. Un riassunto della scena la dà Tagliafierro.⁹⁰

Nel frattempo e durante questo periodo difficile del poeta, i libretti del de Gamera godono di un successo notevole in tutta l'Italia centro-settentrionale. Ma la popolarità delle opere non era utile al poeta che oltre a soffrire di una salute precaria e di difficili condizioni psichiche, non guadagnava nemmeno a sufficienza per sopravvivere.⁹¹ Per liberarsi dai debiti decise di sposare la fiorentina Anna Veraci, la cui dote aiutò a saldare i debiti rimasti dalla pubblicazione della *Corneide*.⁹² Con la moglie ebbe due figlie: Amalia e, per conservare la memoria alla defunta amante, Teresa.⁹³ La relazione con Anna Veraci era complicata, de Gamera la chiamò “pazza madre” (lettera del 21 novembre 1799 a Casimira), perché soffriva di problemi psichici: volle suicidarsi nell'Arno e aggredì le figlie. Il poeta descrive il carattere di sua moglie nelle *Memorie*. Aveva capito poco dopo il matrimonio che la relazione era stata un errore. Anche Anna Veraci capì ovviamente che lei gli serviva soltanto come aiuto economico, fatto che condusse il rapporto tra i coniughi a atti di violenza e ad un crescente isolamento del poeta.⁹⁴ La famiglia accompagnò il padre lungo tutte le sue stazioni, sino all'apice negativo: la moglie gli fece causa a Vienna, forse per le reliquie conservate di Teresa, ma non è provato che fosse a conoscenza di questo fatto. Anna Veraci fu esiliata nel 1794, dopo la proclamazione d'innocenza di Giovanni de Gamera. Da Firenze richiese poi il mantenimento e dopo la morte del marito ottenne un'eredità. Infine fu rinchiusa in uno “spedale dei dementi”. Appena dimessa, si recò nuovamente a Vienna, ma la figlia Teresa non la volle incontrare. Le figlie vivevano ancora a Vienna sotto la protezione di Maria Teresa (in Marri1, 2000: 119 – 123 è descritta brevemente la loro biografia).

Le autorità austriache rimandarono Anna Veraci a Firenze, ma nessuno voleva prendersi cura di lei, cosicché venne nuovamente rinchiusa in un manicomio della città.⁹⁵

⁹⁰ Cf. Tagliafierro: *De Gamera*, p. 193.

⁹¹ Cf. *ibid.*, p. 185.

⁹² Cf. Marri1: *Lettere*, p. 100, Romani: *de Gamera* e Pera: *Curiosità*, p. 402.

⁹³ Cf. Pera: *Curiosità*, p. 402.

⁹⁴ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 116 s.

⁹⁵ Cf. *ibid.*, p. 118 s.

6. Toscana: 1781 – 1786 e la sconfitta a Napoli: 1786 – 1788

Tra l'aprile del 1781 e il 1786 de Gamerra soggiornò prima a Firenze e poi a Pisa, da dove scrisse alcune lettere (vedi citazione capitolo I. 2. della tesi) che spiegano la decisione di sposarsi per ragioni economiche subito un anno dopo la morte di Teresa. Nella lettera del 22 ottobre 1781 si legge che, indebitato e depresso dalla perdita di Teresa pensa di chiedere protezione o della “gran Caterina” o del “Moccenigo”, anche se non sapeva come assicurarsi il loro aiuto.⁹⁶ Con Caterina probabilmente intendeva la zarina russa, o forse una richiesta di cattedra a Pavia, come afferma Federico Marri nel suo saggio.⁹⁷ I secondinominati sono probabilmente i Mocenigo, famiglia nobile di Venezia. San Pietroburgo e la Serenissima erano tra i centri teatrali più rinomati in Europa, ma de Gamerra non andò né in Russia né a Venezia, e non diede mai lezioni all'università di Pavia.

Già nel 1777 sperava nell'incarico di poeta alla corte di San Pietroburgo. Il librettista Marco Coltellini morì alla fine del 1777. A febbraio del 1778 si autoinvitò ad una festa che la famiglia Calamai dava per alcuni ufficiali russi. De Gamerra apparve in uniforme da tenente e nessuno della famiglia di Teresa osò mandarlo via, visto che entrò subito in buoni rapporti con alcuni degli illustri invitati militari. I nuovi contatti gli fecero sperare l'incarico in Russia, e si mise subito a scrivere un poema inedito per Caterina II.⁹⁸

Nell'aprile del 1786 andò invece a Napoli, dove voleva fondare un nuovo teatro nazionale italiano tramite i suoi drammi lacrimosi⁹⁹, idea che andò in frantumi e che fece terminare il suo secondo soggiorno napoletano nella primavera del 1788.¹⁰⁰ Di questo progetto scrisse anche Benedetto Croce in *I teatri di Napoli* (1916) e Federico Marri trascrisse il brano nel suo saggio¹⁰¹ dimostrando così che uno dei critici letterari più rinomati aveva menzionato il livornese. In queste pagine si trovano raccolte e riassunte brevemente le idee del *Piano di stabilimento*, il periodo e il fallimento a Napoli. Riprodurre una seconda volta in questa tesi i fatti noti non avrebbe senso. Il saggio di Croce, a cui si fa riferimento, si trova in versione digitalizzata online¹⁰².

⁹⁶ Cf. Pera: *Curiosità*, p. 397.

⁹⁷ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 101.

⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 130.

⁹⁹ Cf. Masi: *Drammi lacrimosi*, p. 282.

¹⁰⁰ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 98.

¹⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 104 s.

¹⁰² Cf. Benedetto Croce: *I teatri di Napoli. Secolo XV – secolo XVIII*. Napoli: Luigi Pierro, 1891. Online, vedi: [http://atwww.archive.org/details/iteatridinapoli00crocgooq; \(27.08.2012\).](http://atwww.archive.org/details/iteatridinapoli00crocgooq; (27.08.2012).)

Giovanni de Gamerra scrisse che fu richiamato a Napoli.¹⁰³ Ovvio che la capitale borbonica significava per lui la possibilità di trovar aggancio in uno dei centri culturali più rinomati d'Italia. Da Livorno scrisse già il 5 luglio del 1779 a una persona ignota: “(...) Essendomi determinato verso la fine del corrente di passare a Napoli, come paese più adatto ad esercitare i miei talenti poetici (...)”.¹⁰⁴

Con sé portò dodici rappresentazioni nuove, unite in un *Piano di Riforma*, tra cui comiche e tragiche che, secondo de Gamerra, furono apprezzate dai membri della corte e da vari letterati.¹⁰⁵ Cercava di trovare la sua fortuna alla corte napoletana di Ferdinando IV e sottopose il suo piano alla commissione formata da Ranieri de' Calzabigi, Vincenzo Montalto e dal duca di Noia.¹⁰⁶ Il tempo stringeva, de Gamerra voleva installare il nuovo teatro per la prima settimana di Pasqua del 1787.¹⁰⁷ Per il librettista toscano quest'avventura significava tutt'altro che intraprendere la strada verso una carriera sicura, come scrisse in una lettera:

(...) privato mi sono affatto di tutto, e piuttosto che far debiti, ho venduto or questa or quella cosa di casa meno necessaria. Vi prego vedendo Silva [Emanuele de Silva, suo fautore; Nda.] di tastarlo alla lontana per tentare se potesse aumentar le lire venti al mese che mi passa sino alle trenta. Egli s'è dichiarato mio protettore e per tale l'ho caratterizzato ne' miei scritti ... nè conviene che abbandoni un'opera da lui cominciata con tanta lode ... almeno finchè le cose mie di Napoli non saranno sistemate, come spero in tutto il futuro anno 86.¹⁰⁸

Sembra che de Gamerra inizialmente suscitasse l'approvazione della corte, rappresentò alla presenza di Ferdinando *I due vedovi*, *Le due spose*, *Il generoso inglese*, *Pirro*, *Il nuovo Tartuffo*, *I due nipoti* e forse anche *I solitari*.¹⁰⁹ Ma la riforma del toscano fu rigettata, fatto che lo fece cadere in una grande crisi personale e professionale.

Come mai non riuscì dunque a sottoporre il suo piano di riforma in Italia? Vi sono varie teorie, ma nessuna risposta decisiva. Un critico anonimo scrisse nel 1792 che de Gamerra fallì perché proponeva solo i drammi “regolari”, cioè quelli senza la spontaneità e l'improvvisazione di cui era sempre ancora influenzato il teatro italiano, e soprattutto quello napoletano. Il critico vede un'altra causa per questa sconfitta nel carattere presuntuoso del librettista, e quest'affermazione contiene qualche verità. De Gamerra domandava di essere l'unico a scegliere sia i pezzi sia gli attori per le rappresentazioni del nuovo teatro nazionale

¹⁰³ Cf. la lettera del De Gamerra a Francesco Albergati del 5 luglio 1790; la lettera si trova a Bologna nella Biblioteca Comunale, in: Carte Tognetti; cit. secondo Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 331.

¹⁰⁴ Marri2: *Lettere*, p. 318.

¹⁰⁵ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 101 s. e Ernesto Masi: *Giovanni de Gamerra e i drammi Lagrimosi*. Roma: Tip. Della Camera dei Deputati, 1889, p. 19.

¹⁰⁶ Cf. Gamerra: *Novo Teatro. Piano*. Tomo I. Pisa: R. Prosperi, 1789, p. 2.

¹⁰⁷ Cf. *ibid.*: 6.

¹⁰⁸ Pera: *Curiosità*, p. 398.

¹⁰⁹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 102.

italiano. Questa fu una richiesta non gradita dal re delle due Sicilie.¹¹⁰ Infatti, vi sono pretese e formule troppo rigorose e troppo fisse sulle dottrine di una sola persona nel manifesto degamerriano: “Gli Autori non avranno diritto d'offerire, secondo la nova riforma, alcuna scenica Rappresentazione, allorché non venga modellata e adattata alle ragionate idee già sopra esposte.”¹¹¹

Fatto curioso del *Piano* è in generale lo stile che oscilla tra umiltà, linguaggio erudito e pretese indiscutibili. Può darsi che questo tono abbia contribuito al rigetto delle sue idee riformiste alla Corte. Pare che fosse stato proprio il re Ferdinando IV a negare il piano di riforma, anche se non è del tutto provato nella letterature né nelle lettere del poeta. Ma siccome la menzionata commissione era a favore del progetto¹¹², sembra evidente che Ferdinando sia stato il responsabile. Inoltre non era consigliabile criticare il sovrano pubblicamente per una sua decisione. Altro avvenimento che potrebbe confermare la disapprovazione reale si mostra nel fatto che Ferdinando non accettò inizialmente la rappresentazione del *Pirro* al San Carlo. Fu rappresentato però per volere del Ministro Caracciolo, e non accettando la realtà, de Gamerra si vantò della rappresentazione, sostenuta secondo lui dal Re in persona.¹¹³ L'atteggiamento pubblico e reale verso il *Pirro* era poco chiaro per il poeta, il dramma fu forse applaudito in maniera esagerata ed esaltata per renderlo ridicolo o magari le lodi si riferivano soltanto alla musica e ai cantanti; a Napoli circolava inoltre una parodia di alcune scene del *Pirro*, è quindi una situazione complicata e confusa da capire sia per de Gamerra sia per i ricercatori odierni.¹¹⁴

Nelle corrispondenze private dell'autore si trovano però alcune allusioni che nominano “un principe” e la “mancanza della regia parola” responsabili per la sua rovina professionale e economica.¹¹⁵ Più chiare diventano le critiche nelle lettere del 5.7.1790 ad Albergati, del 5.1.1791 a Fantoni e del 15.12.1790 a Berte, nelle quali descrive prima in maniera ironica e poi deluso come venne trattato dal re Borbone.¹¹⁶

Interessante si rivela inoltre un commento di Ranieri de' Calzabigi sulla rappresentazione del *Pirro* a Milano nel 1786. Nell'opera *La Lulliade* scrisse:

Oggi si è introdotto il deplorable abuso di stimare, accogliere, ricompensare molto il maestro di musica, e non pagare, non considerare, non onorare il poeta: il quale è adesso lo schiavo vilissimo d'impresari, cantori, maestri. In proposito di che conviene qui dar notizie ai nostri lettori, che a Napoli nel 1786 nell'opera intitolata *Il Pirro*, rappresentata

¹¹⁰ Cf. ALZ: p. 481.

¹¹¹ De Gamerra: *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 53.

¹¹² Cf. Masi: *Dramma lagrimoso*, p. 331.

¹¹³ Cf. Gamerra: Dedicata dell'edizione Pisana del *Novo Teatro*; cit. secondo Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 331.

¹¹⁴ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 102.

¹¹⁵ Cf. Pera: *Curiosità*, p. 400.

¹¹⁶ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 102 s.

al teatro Regio, del poeta Signor Giovanni Gamera, immaginata e scritta con calore, ebbe uno straordinario successo la musica del Paisiello, in tutto quel pezzo cantato dal tenore David [Giacomo David n.d.a.]. Questi ne portò tutto il vanto, tutto il profitto, quantunque non fosse che il *servus servorum*. Il Paisiello fu incensato con molti scritti stampati, iperbolici, frenetici. Il poeta non fu neppure nominato.¹¹⁷

Lo stesso de' Calzabigi che consentì nella commissione al Piano del de Gamera per Napoli deride qui il poeta toscano. Questo brano è illuminante perché dimostra i meccanismi e le difficoltà che dovevano incontrare i poeti nelle corti. Se un sovrano toglieva la mano protettrice da un progetto, ciò significava la fine dell'incarico e della pubblica stima.

7. Pisa: 1788 – 1793

La biografia del de Gamera assume sempre più motivi tragici, la sua vita si dimostra come una rappresentazione teatrale. Fallito a Napoli, si trova a Pisa, dove cadde in una grande crisi e depressione. Vive “oscurissimo e separato da ogni benché minima società”, come lui descrive la sua situazione.¹¹⁸

Nell'ambito professionale non ebbe successo e anche il fratello lo ingannò come scriveva in una lettera del 5 marzo 1789 da Pisa a Giovanni Fantoni:

Le mie nove son quelle d'un uomo scordato, che vive solo nella sua oscurità. Io non ho altre idee se non le tristi suggerimenti dall'infelice mia sensibilità, e che per ora preferir mi fanno questo soggiorno ad ogni altro. Ho non meno i pensieri di famiglia non meno gravi dopo il disastroso viaggio di Napoli, e le funeste conseguenze che me ne sono derivate, essendosi il fratello di Livorno prevalso della mia assenza per far rinnovare il testamento in suo favore ad un imbecille mio zio.¹¹⁹

Poi sembra che il poeta potesse prendere nuovamente piede in ambito letterario. Nel dicembre del 1788 esordì a Pisa *La madre colpevole* che ebbe un grande successo. Franco Tagliafierro (1994) commenta l'opera dettagliatamente e arriva alla conclusione che nel campo del teatro tragico borghese italiano settecentesco questa fu la produzione artisticamente più audace e vigorosa (p. 214).

Una lettera del 5 luglio 1790, spedita a Francesco Albergati Capacelli dimostra però che il de Gamera soffriva sempre ancora della ricaduta di due anni prima:

¹¹⁷ In: vol. 2, p. 110; cit. secondo: Pera: *Curiosità*, p. 431.

¹¹⁸ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 107.

¹¹⁹ La lettera si trova nell'Archivio di Stato di Massa, Antonio Fantoni, p. 268 s.; cit. secondo Turchi: *Commedia*, 1986, p. 251 s.

“Fui com'ella saper deve, richiamato a Napoli, dove la mancanza della regia parola avendomi fatto ripatriare [sic] con spese immense, senza la minima compensazione mi cagionò un disastroso, da cui non ho più potuto risorgere.”¹²⁰

È notevole che de Gamera riuscisse anche in queste condizioni devastanti a procedere nel suo lavoro letterario. Proprio negli anni dopo la disfatta a Napoli pubblicò a Pisa tra il 1789 e il 1790 gli otto volumi del *Novo Teatro*, cui ne seguirono altri diciotto tra il 1790 e il 1793, pubblicati a Venezia. Una certa sicurezza di sé e dei suoi pensieri estetici e drammaturgici è testimoniata dal fatto che fece inserire, nonostante le disapprovazioni napoletane, il suo *Piano* nel primo tomo della edizione pisana. La divisione in due edizioni la spiega de Gamera tramite un temuto insuccesso per il quale limitò le pubblicazioni. Ma visto l'esito positivo decise di pubblicarla a Venezia, e inoltre di farne seguire un'edizione napoletana e una lucchese, le quali non furono trovate o mai scritte. Forse era anche impiegato come direttore del teatro pisano Ceuli.¹²¹

8. Il secondo soggiorno a Vienna: 1794 – 1803. Il benvenuto al “poeta cesareo della Controrivoluzione”¹²²

La sua vicinanza agli Asburgo concesse al poeta un secondo soggiorno a Vienna, dal quale si aspettava finalmente quel successo artistico al quale anelava da molti anni. Nel 1793 scrisse *La Batavia e la Belgia liberate*, poema che loda la grandezza militare di Giuseppe II. L'ex militare toscano glorifica in questa sua opera la riconquista austro-prussiana di territori occupati dai francesi. Presumibilmente fu invitato una seconda volta appunto per questa affermazione di fedeltà alla corte austriaca, e assunse poi l'incarico di poeta dei teatri cesarei.¹²³ Il poema accese ancora a Pisa un litigio tra de Gamera e gli accademici Polentofagi, al quale Federico Marri dedica un capitolo intero.¹²⁴ Gli accademici che si formavano in questa comitiva filo-francese si sentivano vicini alla società milanese ed illuminista del Caffè. Ovvio che richiamavano la disapprovazione del de Gamera reazionario e politicamente orientato verso la casata residente a Vienna.

¹²⁰ La lettera si trova nella Bibl. Comunale dell'Archiginnasio di BO, Collezione Tognetti, cit. cartone IV, fasc. I; cit. secondo ibid., p. 252.

¹²¹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 107 s.

¹²² Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 340.

¹²³ Cf. Tagliafierro: *De Gamera*, p. 186.

¹²⁴ Marri1: *Lettere*, p. 159 – 171.

De Gamerra si recò a Vienna nel marzo o nell'aprile del 1794, e vi si fermò fino ai primi mesi dell'anno 1803.¹²⁵ Con sé portava il teschio di Teresa Calamai, che dichiarò come reliquia alla dogana austriaca. Di seguito si fece spedire il resto delle spoglie. Queste andarono in frantumi durante il viaggio, ma furono poi ricomposte a Vienna coll'aiuto delle figlie. Con la morte del poeta toscano si persero anche le tracce delle spoglie mortali di Teresa.¹²⁶

Pare che il librettista avesse tentato già nel 1791 di ricevere l'incarico teatrale a Vienna, ma il vicedirettore del teatro imperiale, Thorwart, scelse per questo posto Caterino Mazzolà e poi Giovanni Bertati.¹²⁷ A Vienna scriveva ancora il poeta di corte Bertati quando de Gamerra v'arrivò tre anni dopo il suo primo tentativo, e anche lo scrittore Casti restò in città fino al 1797. Lorenzo Da Ponte affermò nelle sue *Memorie*, che Casti dovette lasciare la posizione a causa di opinioni giacobine, denunciato dal successore toscano per approfittare del posto vacante. Ernesto Masi non crede a questa vicenda del tradimento del collega librettista.¹²⁸ Da Ponte scrisse inoltre nelle sue *Memorie*, che era proprio "Bertatti" (Bertati), a richiedere l'incarico del toscano che diventò poi suo "Coadjutore".¹²⁹ Comunque sia, i primi passi letterari a Vienna rimangono al buio o sono ipotetici.

Al librettista fu affidata, subito dopo l'arrivo in città, la traduzione del *Flauto magico*, come ipotizza Candiani nel saggio *Un flauto magico per Mozart* (1994). L'autrice ritiene che il primo incarico della traduzione passò da Bertati al successore de Gamerra. La versione italiana del grande successo mozartiano venne rappresentata a Dresda e Praga nel 1794. Candiani dimostra inoltre la connessione teatrale tra i tre centri culturali Vienna, Praga e Dresda, elencando le opere del de Gamerra che furono date in quelle città.¹³⁰ Ovviamente non è chiarito se la versione italiana della *Zauberflöte* fu prodotta veramente da de Gamerra, questo lo annuncia anche Rosy Candiani, le cui teorie si basano su coincidenze temporali e stilistiche tra l'apparire del *Flauto magico* e il soggiorno del librettista a Vienna.¹³¹ Peraltro è vero che Giovanni de Gamerra potrebbe effettivamente essere il traduttore, viste le sue conoscenze linguistiche e artistiche. Convinta delle abilità straordinarie del de Gamerra era anche la nobile dama più importante alla corte viennese, che era una concittadina e quindi anche mecenate del livornese: Maria Teresa di Borbone Napoli (1772 – 1807), moglie

¹²⁵ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91 e 109.

¹²⁶ Cf. *ibid.*, p. 156.

¹²⁷ Cf. *ibid.*

¹²⁸ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 341 s.

¹²⁹ Lorenzo da Ponte: *Memorie. In tre volumi, scritte da esso*. II. volume, parte I. Nuova-Jorca: G. F. Bunce stampatori, 1829, p. 134 s.

¹³⁰ Cf. Candiani2: *Flauto magico*, p. 52 – 54.

¹³¹ Cf. *ibid.*, p. 56 s.

dell'Imperatore Franz II./I, sembra essersi affezionata alle opere italiane e al librettista de Gamerra. Per l'imperatrice egli scrisse tra l'altro la cantata *L'amor filiale* (musica da Weigl) che fu commissionata da Maria Teresa in occasione dell'arrivo della madre Maria Carolina che si recò a Vienna il 3 agosto del 1800. De Gamerra descrive la sua gioia per questo incarico e si vanta in una lettera di disporre della fiducia imperiale fino al punto da poter scegliere i cantanti, compito che era di solito riservato soltanto all'imperatrice. Maria Teresa rimase commossa durante la prima presentazione, alla quale partecipò anche il compositore Weigl.¹³²

Il secondo periodo viennese fu caratterizzato da tanti progetti teatrali, soprattutto di carattere musicale, come si vede nell'elenco delle rappresentazioni. Ma la sua sfera di competenza non si limitava alla produzione teatrale. Giovanni de Gamerra scrisse e scelse opere, lavorò da pagatore per la compagnia d'opera italiana e forse viaggiò anche in Germania, Boemia e magari a Pisa nel 1798, dove fu messo in scena il suo *Pirro*.¹³³

Inoltre in questi ultimi anni di vita la sua salute deve essere notevolmente peggiorata, visto che nel 1801 fece una richiesta all'Imperatore Francesco di una pensione, già concessa al collega Casti. Ma senza esito positivo. Anche in campo letterario sembra che non avesse avuto più molto successo, o meglio, la fortuna e il riconoscimento che si aspettava, e che erano generalmente concessi ai compositori. Invano attendeva la promozione da poeta del teatro imperiale a poeta Cesareo oppure poeta di Corte.¹³⁴ Eppure non si stancava di produrre una quantità notevole di opere (vedi il capitolo VI della tesi per i titoli).

In una lettera a Franceschi, datata 22 ottobre 1802 rivela per la prima volta di voler lasciare la città e stabilirsi a Vicenza, forse già consapevole della sua fine vicina e desiderando di ritirarsi e di trascorrere in pace gli ultimi giorni con le due figlie. Spiega in altre sue lettere a Casimira e alla marchesa Cavanac, che si sentiva esausto e malato. Le circostanze economiche, ma anche un vento sfavorevole nel campo teatrale che soffiava in faccia alla compagnia italiana di canto e all'influenza italiana a Vienna, lo spinsero a questo ultimo passo, il ritorno in Italia. In una lettera del 18 agosto 1800 conferma: “Finalmente il colpo è caduto. L'opera italiana cesserà nel primo di marzo prossimo.” Un anno dopo, nel marzo del 1801, relativizza: “L'opera italiana fu licenziata, poi in parte ripresa, ma con decimazione grandissima di paghe.”¹³⁵

¹³² Cf. Federico Marri: *Lettere di Giovanni de Gamerra* (III). In: “Studi musicali”. Vol. 30. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2001), p. 111 – 115.

¹³³ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 114.

¹³⁴ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 342 s.

¹³⁵ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 115.

Verso la fine del novembre 1802, ma al più tardi il 24 febbraio 1803 de Gamerra deve aver lasciato Vienna per sempre. Si tenevano ancora le prove per l'opera *Ercole* quando il librettista presumibilmente era già partito. Un fatto strano perché i poeti erano pure i registi e ricoprivano quindi un ruolo importante per l'attuazione delle rappresentazioni. Mayr, il compositore, scrisse in una lettera del 1° dicembre 1802, che de Gamerra non partecipava più alle prove.¹³⁶

Però Marri sostiene la teoria che partì più tardi, ovvero dopo la rappresentazione in lingua tedesca di *Palmira* al Theater an der Wien, che avvenne il 24 febbraio del 1803.¹³⁷

9. La morte a Vicenza: 1802/1803

Per ragioni ignote Giovanni de Gamerra si stabilì allora al termine della sua vita movimentata a Vicenza, dove morì il 29 agosto del 1803.¹³⁸ Sperava ancora di ricevere una pensione decente dalla casata austriaca, soprattutto per provvedere alle figlie, come affermò il 26 luglio del 1803 in una lettera, mandata dalla città vicentina. Probabilmente una delle ultime scritte dal de Gamerra che rivela tutta la tragicità della sua esistenza: una lotta contro la povertà, contro la malattia e per un minimo di riconoscimento, sfide continue che lo accompagnarono durante tutta la sua vita. Destinataria di questo ultimo segno di vita fu ancora una volta l'Imperatrice Maria Teresa di Borbone-Napoli, che aveva richiesto un'opera dal vecchio poeta. È dunque interessante che, pur avendo lasciato la capitale, de Gamerra mantenesse ancora alcuni contatti a Vienna, ed è inoltre notevole che l'imperatrice lo stimasse in tale maniera da chiedergli di creare una "Parodia". De Gamerra le rispose, parlando anche francamente delle sue gravi condizioni di salute, con queste parole:

Augusta Protettrice.

Con gioja ho ricevuto il comando della C.M.V., ma trovandomi da quattro mesi ammalato, ed esausto di forze non mi è possibile per ora d'eseguirlo né di scrivere io stesso, se la C.M.V. non mi somministra qualche soccorso da poter provvedere ai mie bisogni con buoni cibi e buon governo. Sà La M.V. che il lume non arde senza alimento, e quest'alimento vitale lo attendo dalle benefiche cure della S.C.M.V. ond'io possa pormi in stato d'eseguire la comandatami *Parodia*, per cui è necessario spirito lieto, corpo sano, e mente libera e vivace.

Intanto colla mia Famiglia attendo il bramato soccorso, per poter subito comprovare alla M. V. colle mie misere fatiche l'alta riconoscenza, e profonda sommissione, che mi porge la gloria d'essere

Della S.C.M. augusta Protettrice

Wicenza, 26 Luglio 1803

¹³⁶ Cf. Girolamo Calvi e Pier Angelo Pelucchi (ed.): *Di Giovanni Simone Mayr*. Bergamo: Fondazione Donizetti, 2000, p. 64, cit. secondo John Rice: *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792 – 1807*. Cambridge: University Press, 2003, p. 168.

¹³⁷ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 116.

¹³⁸ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 344.

fedelissimo Suddito, e umilissimo Servo.¹³⁹

Aggiunse un post scriptum alla lettere in cui allegò un'“Operetta bizzarra, immaginosa, ed ottica dell'*Isola di Luciano*”, che secondo l'opinione di Federico Marri¹⁴⁰ non è però del poeta toscano.

Sebbene non disponesse abbastanza da provvedere al vitto, continuava a muoversi nell'ambito letterario della città di Palladio, scrisse alcuni sonetti e vide ancora la rappresentazione dell'*Amor marinaro* che fu messo in scena quindici giorni prima della sua morte.¹⁴¹

Con la sua vita si chiude una biografia che senz'altro può essere considerata romanzesca, tragica e comica allo stesso tempo. Terminando bisogna ammettere che Giovanni de Gamerra non riuscì a giungere al suo desiderio profondo che annunciò nelle *Osservazioni* del primo tomo nel *Novo Teatro*, parlando del suo ambizioso piano di riforma:

(...) qualunque sia per esser l'evento, almeno non mi si negherà il vanto d'aver tentato di gettare le prime fondamenta del Teatro Nazionale a onor della patria, e a vantaggio ed incremento delle Arti. Ma in ogni contrario caso le mie fatiche, le mie cure, e lo spero, serviranno un giorno ad animare qualche benefico Principe nel compimento d'un opera, che sarà l'epoca della di lui immortalità, e della sola gloria, che manca alla nostra Italia.¹⁴²

Sono altri gli aspetti che rendono importante e degna di inserire o ricordare la vita di Giovanni de Gamerra in un canone di letteratura. Per esempio il solo fatto che salta agli occhi quando si prova a ricostruire le tappe dei suoi viaggi. Il fatto che forse conosceva la mentalità artistica di molte zone dell'Italia e dell'Europa settecentesca meglio di qualsiasi altro commediografo dei suoi tempi. Che abbia avuto successo o no, ci rivela oggi molto sull'industria teatrale. Senz'altro influenzò la vita culturale nei luoghi dove operava e sicuramente ne fu a sua volta ispirato. Nel suo retroscena artistico ritroviamo molti motivi dei luoghi nei quali è vissuto.

¹³⁹ Cit. secondo Rice: *Empress Marie Therese*, p. 181 s.

¹⁴⁰ Cf. *ibid.*

¹⁴¹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 116.

¹⁴² De Gamerra: *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 50.

III. “Il Poeta ha in bel volere trasportar lo spettatore nel luogo dell'azione.”¹⁴³

Retroscena culturale - artistico di Giovanni de Gamerra e delle sue opere:

1. Modelli letterari per Giovanni de Gamerra

Tanti sono gli artisti, intellettuali, scrittori e idoli letterari che influenzavano la produzione del girovago e colto Giovanni de Gamerra. Nominare solo i greci ed i latini, oppure precisare per esempio l'influenza di Lope de Vega andrebbe oltre ai limiti del lavoro. Il capitolo si occuperà quindi di prendere in considerazione gli scrittori che ebbero un certo impatto sul librettista e poeta di Livorno.

Palese ed importante è l'influenza di Denis **Diderot** (e con lui ovviamente anche quella di **Lessing** che emulò il francese tramite *Miss Sara Sampson*, riferendosi a *Il Figlio Naturale*, *Les Bijoux* e i *Dialoghi critici*).¹⁴⁴ Corrispondente al tentativo del Diderot in Francia fu l'ambiziosa intenzione del toscano in Italia di riformare il teatro della sua patria.¹⁴⁵ Tra i drammi più vicini a quelli del commediografo francese va nominato l'omonimo *Il padre di famiglia*.¹⁴⁶ Da Denis Diderot de Gamerra prese l'idea di inserire gli intermezzi pantomimici sia nelle commedie che nelle tragedie; Diderot seguiva l'esempio esistente di **Molière** e il poeta livornese fu il primo ad adoperare la pantomima al di fuori della Francia.¹⁴⁷ Giovanni de Gamerra cercò di basare i suoi scritti su quelli del celebre vate parigino e di stabilire nei suoi drammi delle alte norme di qualità producendo infine un *Novo Tartuffo*. L'autore italiano – consapevole delle celebri orme che seguiva – tentò di spiegarsi in tal modo: “Dopo il famoso *Tartufo* sembra una temerità imperdonabile il tentare una Commedia dello stesso titolo. Ma io stimo, che volendo prefiggersi qualche soggetto d'imitazione, sceglier si debbono i gran modelli (...):”.¹⁴⁸

Altro grande modello fu indubbiamente *l'Emile* di **Rousseau**, il cui contenuto assomiglia al *Paricida*.¹⁴⁹ Ma Giovanni de Gamerra non si riferisce esplicitamente al famoso pedagogista ed autore, bensì cita nella prefazione della sua opera come esempio decisivo un libro sull'*Inutilità dell'educazione*, senza precisarne però l'autore.¹⁵⁰

¹⁴³ Gamerra. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 52.

¹⁴⁴ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 295 s.

¹⁴⁵ Cf. *ibid.*: 478.

¹⁴⁶ Ovviamente esiste anche una commedia di Goldoni che porta lo stesso titolo.

¹⁴⁷ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 195.

¹⁴⁸ Cit. secondo Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 205 ss.

¹⁴⁹ Cf. Turchi: *Commedia*, 1986, p. 293.

¹⁵⁰ Cf. *Novo teatro*. Tomo VI, 1789, p. 171.

Lo sviluppo del dramma lagrimoso, del quale de Gamera è uno dei maggiori rappresentanti in Italia, e gli innumerevoli riferimenti ai greci, romani, inglesi e francesi, come per esempio a **La Chaussée**, per nominarne solo uno di una lunghissima lista, è spiegato dettagliatamente nel saggio di Masi (1891), e dimostra in più le conoscenze e la base letteraria dello scrittore toscano.

Un'ultima qui menzionata traccia conduce alla produzione letteraria e allo stimolo artistico della Grande Nation. De Gamera fu influenzato per la sua lugubre opera *I Solitari* da *Les Amans malheureux ou le Comte de Comminge* di Baculard **d'Arnaud**, che s'ispirò a sua volta alle *Mémoires du Comte de Comminge* di Madame **de Tencin**.¹⁵¹

Era pratica comune lasciarsi ispirare o prendere degli spunti dai drammi che ottenevano un certo successo. *La madre colpevole* per esempio, tragedia lodata molto da Simonde de Sismondi (1819)¹⁵² fu stimolata dalla lettura di *The London Merchant, or the History of George Barnwell* di George **Lillo** (1731, tratto dall'anonimo *Arden of Feversham* del 1590 c.) e *Jenneval, ou le Barnevelt français* (1769) di Louis-Sébastien **Mercier**.¹⁵³ Nella prefazione della *Madre colpevole*, Giovanni de Gamera rivela gli onnipresenti vati Shakespeare e Lope de Vega esempi costanti e idoli importanti per la sua produzione generale:

Il popolo che vede con piacere i sotterratori maneggiar le ossa dei morti, a barzellettare sui sepolcri, che ammira le nobili azioni e sorprendenti scene di Hamlet, della Morte di Cesare, di Giulietta ecc., questo popolo definisce egli medesimo il proprio gusto e il proprio carattere. Egli vuole ad ogni costo quadri energici.¹⁵⁴

Ovviamente non furono solo gli autori dell'oltreconfine italiano importanti per la formazione del poeta livornese. Tra gli “eredi del **Goldoni**” bisogna giustamente aggiungere anche Giovanni de Gamera, come fece Roberta Turchi che lo inserisce nel capitolo XI 3 che porta infatti il titolo “Gli eredi del Goldoni e la dissoluzione delle forme”.¹⁵⁵ Turchi constata che *L'ingrato* è influenzato perfino nei dialoghi dalla commedia goldoniana *La famiglia dell'antiquario*. La studiosa lo commenta e lo riassume brevemente, poi paragona le due commedie intertestualmente e arriva alla conclusione che il testo degamerriano non acquista la raffinatezza e la varietà linguistica di Carlo Goldoni. Altro modello goldoniano – giudicato in maniera simile come il primo confronto – fu *La locandiera* che ispirò *L'uomo insocievole*.¹⁵⁶

¹⁵¹ Cf. Tagliafierro: *De Gamera*, p. 201.

¹⁵² Cf. *La littérature du Midi de l'Europe*, Treuttel et Würtz, Paris, 1819, 2^e ed., tome II, p. 416.

¹⁵³ Cf. Tagliafierro: *De Gamera*, p. 210.

¹⁵⁴ *Novo teatro*, tomo II, 1789, p. 8 s.

¹⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 259 – 294.

¹⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 285 – 288.

Nelle opere del poeta toscano si nota in generale una profonda ammirazione e il tentativo di uguagliarsi e distanziarsi allo stesso tempo dal celebre commediografo veneziano. De Gama scrisse a proposito del riformatore teatrale:

Noi Italiani debitori siamo al Goldoni del risorgimento della nostra Commedia deturpata dagli Arlecchini e Brighella. Non può negarsi ch'egli non abbia saputo imitare la bella natura. I suoi caratteri sono veri, semplici, e finiti. Ma la rivoluzione salutare ch'egli ha portato nel Teatro Comico non ha per anche avuta tutta la forza per far perdere il gusto agl'Italiani delle loro istrionate.¹⁵⁷

La citazione è interessante da un punto di vista poetologico: dimostra un pensiero essenziale (oppure un litigio estetico che disputava il poeta con sé stesso) della produzione degamerriana. La tematizzazione dei caratteri nel teatro rivela la sua ambiguità nel trattare i soliti tipi della commedia italiana (di ciò se ne parlerà in seguito). Il poeta livornese era consapevole del fatto che non solo in Italia, ma anche nella sua futura città d'impiego, Vienna, bisognava badare, per soddisfare il pubblico teatrale, alle figure comiche, cioè alle da lui sdegnate Brighella e Arlecchino che derivano ovviamente dalla commedia dell'arte. De Gama stimava le riforme del Goldoni, soprattutto per quanto riguarda i personaggi veri, ma come uomo d'affari che per forza doveva essere, capì che vi erano tendenze – per dire arcaiche – nel teatro italiano, che non andavano trascurate. I critici attuali, ai quali non piace questa mossa anacronistica e pragmatica del de Gama, dovrebbero tenere conto della cornice storico-letteraria del tempo, che avvicina il poeta alla commedia dell'arte, e non cercare la sua validità estetica in un paradigma attuale.

Nel trattare le commedie di Goldoni si osserva quello che accompagna quasi tutti gli scritti teorici di de Gama: ciò che diceva in teoria spesso non concordava con quello che produceva nelle opere o che dimostrava nello stile di vita. Di Carlo Goldoni continua per esempio a riflettere:

Io credo (...) che s'egli avesse un poco più avvicinato e studiato l'uomo al di sopra della condizione media, lì si sarebbe aperto un campo assai più vasto per attaccare i vizi dei Grandi, e dipingere i disordini delle Corti. Egli dunque è stato eccellente nel *basso* Comico, ma non sembra che siasi sollevato quanto basta al Comico nobile.¹⁵⁸

La citazione può essere considerata ipocrita, visto la vicinanza con le Corti che de Gama cercò durante tutta la sua vita.

¹⁵⁷ *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 36.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Alla fine di questo capitolo è necessario porsi la domanda perché Giovanni de Gamerra imitò o copiò drammi già esistenti. Soprattutto Roberta Turchi non sembra volerlo perdonare. Lo accusa di aver guastato il livello eccellente che aveva raggiunto già il teatro dell'epoca. Nello stesso brano cerca di spiegare le imitazioni con il successo di pubblico che suscitavano¹⁵⁹, e questo rappresenta secondo me un buon approccio. Per tanti commediografi l'opinione degli spettatori oppure dei fautori costituiva l'unica misura estetica per i loro lavori. E volendo rintracciare le tendenze del gusto teatrale dell'epoca, non si dovrebbe consultare i critici letterari ma contare le rappresentazioni e la loro diffusione nei centri teatrali europei. Tenendo conto di questo si arriva alla conclusione che le opere del de Gamerra rispecchiano la società, la mentalità, la cultura e le predilezioni artistiche del tardo Settecento. La letteratura epigonale faceva parte di questo complesso estetico e non è una invenzione di Giovanni de Gamerra.

2. Amici, ammiratori e sostenitori del de Gamerra

Una delle sostenitrici più importanti nella vita del poeta era indubbiamente la duchessa Serbelloni, traduttrice di drammi lacrimosi e donna colta, che conobbe nella capitale lombarda e che corresse negli anni milanesi la sua tragedia innovativa *I Solitari*. Nel poema *La Corneide* Giovanni de Gamerra si ricorda di essa, della sua “beneficenza” dell'abilità letteraria abbinata alla modestia che trovò in casa della duchessa Serbelloni.¹⁶⁰ Il forte legame tra il poeta e la sua mecenate fece sospettare Edgardo Gamerra una relazione oltre a quella amichevole-artistica della quale scrisse invece de Gamerra.¹⁶¹ Probabilmente fu lei la responsabile che aprì strada al giovane livornese e alla sua carriera letteraria alla corte di Vienna, e che gli fece conoscere Metastasio.¹⁶² Questi gli propose, dopo aver conosciuto lui e la sua produzione letteraria, di dedicarsi piuttosto all'epica invece che al teatro, suggerimento – forse anche dettato dalla gelosia – che allude alle dissomiglianze delle loro opere, nonostante Giovanni de Gamerra avesse sempre tentato di imitare leggermente lo stile metastasiano.¹⁶³ Infatti, badando al consiglio del Metastasio fece seguire alla tragedia *I Solitari* una versione in prosa.

¹⁵⁹ Cf. Turchi: *Commedia*, p. 290.

¹⁶⁰ Cf. De Gamerra: *La Corneide*, canto LXXXI, annotazione 65, p. 406 s.

¹⁶¹ Cf. Edgardo de Gamerra, p. 38, cit. secondo Marri1: *Lettere*, p. 89.

¹⁶² Cf. Romani: *de Gamerra*, e cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 315.

¹⁶³ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 96.

Generalmente bisogna far notare che, pur essendo sempre stato sottoposto a critiche severe oppure completamente ignorato, vi erano sempre anche intellettuali e uomini di rango che lo promuovevano o con cui era in relazioni amichevoli. Insieme alla duchessa Serbelloni frequentava a Milano per esempio Cesare Beccaria.¹⁶⁴ Si vantò delle conoscenze del Dott. Francesco Franceschi, del Consigliere Ranieri de Casalbigi e del Marchese Francesco Albergati Capacelli che espresse in una lettera la sua ammirazione per de Gamera.¹⁶⁵ Tanti sono i nomi dei circoli milanesi che il giovane poeta visitava. Nella *Corneide* inserì alcuni dei conoscenti milanesi in una così chiamata *tabula gratulatoria*, alcuni dei quali erano legati alla Massoneria.¹⁶⁶

Tra i personaggi letterari illustri del Settecento Giovanni de Gamera attirò anche l'attenzione di Voltaire che leggeva con piacere il poema eroicomico in ottave *La Corneide*¹⁶⁷ e che lo lodava, pur non nascondendo un leggero tono ironico, come si può leggere in lingua originale nel saggio di Masi (1891) a pagina 319.

Il periodo milanese fu quello in cui durante tutta la sua vita fece più conoscenze. Per quanto si possa ipotizzare dalle lettere degamerriane e dalla sua biografia trattata nel capitolo II, era un uomo che sapeva muoversi nei circoli letterari e nella società nobile. Era un personaggio che piaceva, ma che spesso veniva deriso e magari non sempre preso sul serio. Le sue ambizioni letterarie e lo stile presuntuoso degli scritti teorici venivano sicuramente spesso rifiutati. Invecchiando s'isolò sempre di più, anche se apparteneva alla vita culturale nelle città dove soggiornava. Soprattutto dopo l'esperienza della morte di Teresa incominciò a ritirarsi e fece poche conoscenze oltre a quelle che fu costretto a fare per il suo lavoro. Per esempio con i musicisti più rinomati d'Europa.

3. La collaborazione con i compositori

Conoscere i colleghi musicisti del librettista toscano può aiutare a capire meglio il contesto socioculturale e l'inquadratura estetica in cui si muoveva. De Gamera riteneva importantissima l'insegnamento musicale, sebbene avesse lavorato sempre solo da librettista.

¹⁶⁴ Cf. Tagliafierro: *De Gamera*, p. 184.

¹⁶⁵ Cf. *Nuovo Teatro*, prefazione a *La donna riconoscente*, tomo IX, 1790, p. 7; Giuseppe Compagnoni e Francesco Albergati Capacelli: *Lettere piacevoli se piaceranno*. Venezia: Storti, 1792, p. 27; cit. secondo Tagliafierro: *De Gamera*, p. 188.

¹⁶⁶ Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 14.

¹⁶⁷ Cf. Romani: *de Gamera*.

Le didascalie, la metrica delle arie e i commenti sugli aspetti della melodia rivelano buone conoscenze musicali e l'aspirazione ad un ruolo “registico”.¹⁶⁸

Il poeta collaborava quindi con i più noti compositori del tempo, che sono più che degni di essere brevemente elencati in questo capitolo. Soprattutto la cooperazione con Antonio **Salieri** fu molto feconda, come dimostrano le loro sette opere. Durante i primi interventi a Vienna produssero nel '74 *La Calamità de' Cuori*, nel '75 *La finta scema*, e *Daliso e Delmita* nel '76. *Eraclito e Democrito* e *Palmira* sono entrambi del '95, nel '96 fu scritto e musicato *Il Moro*, e *I tre filosofi* seguirono nel '97. Le quattro opere degli anni novanta marcano ovviamente lo scorcio di produzione della seconda fase viennese.

Dalla collaborazione con Joseph **Weigl** nacquero cinque opere: *L'amor marinaro*, *Giulietta e Pierotto*, *Cisolfaute*, *I solitari* e *L'amor filiale*.

Con Giovanni **Paisiello** Giovanni de Gamerra produsse il *Sismano* e *Pirro*, opera che musicò poi anche Nicola Antonio **Zingarelli**. Altri maestri per i quali Giovanni de Gamerra scrisse i libretti furono: Ferdinando **Paer** (*Achille*), Peter von **Winter** (*I due vedovi*), Johann Simon **Mayr** (*Ercole in Lidia*), Luigi **Alessandri** (*Medonte*, che fu musicato insieme con *Paolo e Virginia* anche da Pietro Carlo **Guglielmi**).

Erifile fu messo in musica dal compositore Antonio **Sacchini** (come il dramma *Perseo*), poi da Francesco **Bianchi**, Giuseppe **Sarti** (insieme a *Cleomene*), Giuseppe **Giordano**, Felice **Alessandri** e Carlo **Monza**.

Niccolò **Piccinni** attribuì la musica al libretto di *Griselda*, Gaetano **Andreozzi** agli *Amanti in tempe*, Angelo **Tarchi** scrisse le note per *Adrasto* e Michele **Mortellani** per *Armida*.

L'isola di Circe è di Giuseppe **Niccolini** e – finalmente – Wolfgang Amadeus **Mozart** produsse la musica per *Lucio Silla*.

Ovviamente accadde spesso che il poeta rimaneva all'ombra del musicista, fatto che de Gamerra rivela con tono amareggiato nella prefazione della *Finta scema*: “Tutto il pregio delle nostre Opere Buffe, generalmente parlando, consiste nella sola Musica.” Per non perdere però la benevolenza sia dei fautori che degli *star* nella vita culturale di Vienna, dovette ammettere nella stessa prefazione di dichiararsi fortunato “ritrovandosi al fianco un virtuoso intraprendente Maestro, ed una scelta unione di sperimentati Attori (...)”.

¹⁶⁸ Candiani1: *Lucio Silla*, p. 28.

De Gamerra costruisce un'immagine ironica dei colleghi musicisti – e quindi una piccola vendetta visto il suo secondo rango dietro di loro – costruisce de Gamerra col personaggio Cisolfaute ne *L'amor marinaro* e nell'omonima seconda parte. Cisolfaute è un maestro sordo e buffo, ma anche simpatico e onesto.

4. Mondo austriaco-tedesco e le radici italiane

Il fascino letterario del poeta toscano si rivela tra l'altro, come è già stato accennato nel capitolo precedente, nella sua ambiguità artistica. De Gamerra era influenzato da due mondi culturali diversi: da quello austriaco-tedesco da un lato e dal retroscena italiano dall'altro lato. Le possibilità che si potevano aprire tramite l'appartenenza culturale e linguistica ad almeno due paesi (parlava anche francese) non furono comprese per secoli. Tanti letterati e critici gli attribuivano proprio a causa di questo fatto un grave manco artistico che si rispecchiava a loro parere nell'estetica delle sue opere. Francesco Pera avrebbe riconosciuto nel livornese una vena poetica “se invece di abbandonare l'estro al capriccio, e alle scuole forestiere, lo avesse temperato alle caste grazie dei nostri esemplari.”¹⁶⁹ Luigi Derla scrive del poeta che si dava “un'anima straniera”.¹⁷⁰ Commento inadeguato che esclude ogni altro tentativo di prendere sul serio lo studioso che parla a proposito del de Gamerra di “razza” e “fisionomia intellettuale”.¹⁷¹

È vero infatti che egli conosceva e stimava Iffland, Kotzebue e Lessing. Leggendo il suo piano di riforma si lasciano individuare passi che seguono testualmente il teorema di Lessing e la sua *Hamburgische Dramaturgie*. Altro segno dell'orientamento per i drammi di Lessing è un adattamento di *Minna von Barnhelm*. De Gamerra ne scrisse una versione italiana, cioè *La donna riconoscente*.¹⁷² L'approccio alle opere di Lessing apportava nelle opere del de Gamerra la così chiamata regolarità (das regelmäßige Theater oppure die regelmäßige Schaubühne), cioè la creazione di uno spettro illusionistico nel quale lo spettatore s'immedesima perfettamente. Il teatro regolare puntava in poche parole al messaggio morale, alle tre unità aristoteliche e si distanziava infine dalla rottura dell'illusione teatrale come la troviamo invece nella commedia dell'arte.¹⁷³ Inoltre Lessing ed altri vollero eliminare dal palco le azioni libere e i movimenti troppo “avanzati e significanti”¹⁷⁴, altro punto discusso da

¹⁶⁹ Ibid., 1867, 273.

¹⁷⁰ P. 319.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Cf. ALZ, p. 485.

¹⁷³ Cf. Gamerra: *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 8 ss.

¹⁷⁴ Ibid., p. 55.

tanti critici e letterati di lingua tedesca e italiana. Soprattutto l'improvvisazione degli attori fu punto di litigio nel discorso poetico a partire dagli anni trenta del Settecento, visto che i sovrani temevano critiche sovversive o satiriche, avessero concesso agli attori troppa libertà e troppo poco controllo. Per questo furono emessi dei decreti di censura che costringevano i gruppi teatrali a fissare le rappresentazioni per iscritto.¹⁷⁵ Vienna era – anche se colpita profondamente dal discorso teatrale del secondo Settecento – nondimeno un caso eccezionale per quanto riguarda i cambiamenti menzionati, come sarà approfondito nel capitolo VI della tesi. Il nucleo italiano s'intravede nelle opere degamerriane, sebbene i suoi personaggi venissero influenzati anche dal teatro tedesco.

5. I personaggi degamerriani

Anche se le figure del poeta toscano tentano di mostrare tendenze psicologiche, cioè tracce moderniste, ritornano tuttavia al paradigma delle classiche tragedie, oppure alla struttura dei *pièces larmoyantes*. Le condotte schematiche non superano un certo punto di vera e propria ambiguità che avrebbe potuto disturbare il pubblico. Restano, come lo definisce l'autore stesso, caratteri comuni.¹⁷⁶

Un esempio per l'incompiuto sviluppo interiore lo offre Ferrante, protagonista di *Il parricida*. Ferrante è figlio del barone Armagnano che lo educa come suo erede seguendo una filosofia antiautoritaria. Il figlio appare inizialmente persino simpatico con il suo atteggiamento anticonformista e ribelle, che si oppone alle ipocrisie del tempo. Parlando bene tedesco ed essendo sensibile alle nuove tendenze letterarie, è spiegabile che de Gamerra si riferisca leggermente al nuovo tipo che fu creato dal dramma dello "Sturm und Drang", in altre parole un carattere giovane, geniale e impetuoso, ribelle ma onesto. Lo sviluppo di Ferrante prende però una piega negativa e "(...) dopo i suoi primi atti da forsennato con tendenza al crimine l'autore lo espone senza più nessuna mediazione alla condanna del pubblico", messa in scena che s'ispira al classico "personaggio costruito come il violatore delle leggi umane e divine".¹⁷⁷

Sembra che de Gamerra avesse sentito il bisogno di peggiorare in alcune sue tragedie il comportamento dei personaggi malvagi, cioè renderli più esplicativi e tipici. Nella prefazione del *Padre di famiglia* scrisse che in quei tempi era diventato necessario creare un figlio "snaturato" e "ribelle", quindi "rinforzare i colori" per ottenere risultati che accontentano il

¹⁷⁵ Cf. Plachta: *Zensur im 18. Jahrhundert*, p. 163 ss.

¹⁷⁶ Cf. Gamerra. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 34.

¹⁷⁷ Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 205.

gusto degli spettatori.¹⁷⁸ Infatti egli creava un carattere negativo senza scampo, cioè un ladro maniaco del gioco d'azzardo, che uccide suo padre e vuole sposare la propria sorella. Il padre del dramma rispecchia il tipo di genitore del repertorio comico teatrale che si distanzia dal carattere simile nella versione di Diderot.¹⁷⁹

Bisogna affermare allora che le figure degamerriane rivelano dei caratteri paradigmatici e spesso dei ruoli stereotipati, come criticò inoltre la soprammenzionata “Allgemeine Literatur-Zeitung”.¹⁸⁰ Anche l'adattamento del dramma di Lessing è sottoposto a cambiamenti di trama e registro dei personaggi. De Gamerra trasformò per esempio il Conte Bruchsal della *Minna von Barnhelm* in un bevitore e presenta il maresciallo come bellimbusto che crede tutte le donne siano innamorate di lui.¹⁸¹

Anche Roberta Turchi analizza in maniera dispregiativa la trasformazione dei personaggi che Giovanni de Gamerra descrive nella sua *Donna riconoscente*. Turchi vede somiglianze tra i personaggi degamerriani e le figure nella tradizione comica italiana. Secondo lei, l'opera di de Gamerra perde profondità soprattutto a causa della mancanza del carattere illuminista del conte di Bruchsal.¹⁸² Il corrispondente Barone di Holtein mostra interesse soltanto per il vino e rimane affascinato dal fatto che il locandiere Giosafatte abbia due cantine (cf. II, 1).

Infatti è proprio questo il punto al quale de Gamerra voleva arrivare nelle sue commedie. Il livornese definisce le figure ritratti, “(...) ma non già il ritratto d'un uomo solo, come la satira, ma d'una specie d'uomini sparsi nella società, i cui caratteristici distintivi più forti e sensibili riuniti sono in una stessa figura.”¹⁸³ Questo trucco drammatico di creare personaggi ricorrenti che uniscono aspetti e difetti sociali, cioè il vizio personificato, funzionava e funziona fino ad oggi. Solo per farne un esempio basta pensare al successo perenne della Commedia all'Italiana nel cinema.

L'aderenza ai personaggi fissi, popolari, come quello comico è tema del prossimo capitolo.

6. Il personaggio comico

Paragonando i saggi del poeta livornese alle sue opere si nota subito una certa differenza tra teoria e pratica. Tanto serio e rigido sembra in concezione, quanto meno lo sono in realtà le sue opere, soprattutto le commedie. De Gamerra afferma spesso di essere d'accordo con la

¹⁷⁸ Cit. secondo ibid., p. 207.

¹⁷⁹ Cf. ibid., p. 207 s.

¹⁸⁰ Cf. ibid., p. 214.

¹⁸¹ Cf. ALZ, p. 485.

¹⁸² Cf. Turchi, *Commedia*, p. 289.

¹⁸³ *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 34.

riforma teatrale del Goldoni. Anche lui cerca di allontanare la libertà della commedia dell'arte dai palchi. Nella prefazione del *Pallon volante* vuole convincere i “nemici della Riforma” goldoniana, “che non si pretende di condur sul Teatro la severità dei Catechisti (...) ma bensì quell'utile morale associato col dilettevole, scevro dalle sozze oscenità e dai liberi e perniciosi abusi, che seppellir si deggiono nella vile ed oscura tomba dell'Istrionismo.”

Molto simile e ancora più deciso si oppone alle figure comiche italiane nella premessa del *Gonzalvo*, nella quale infuria contro i Pantaloni, Brighella e Arlecchini che frequentano i palchi italiani – anche nelle tragedie – per mancanza di attori e autori idonei. È vero che de Gamerra non utilizzava i personaggi comici per le sue tragedie, ma per quanto riguarda le commedie si nota che ci scorrazzano sempre le figure della commedia dell'arte, benché avesse attribuito loro altri nomi o mestieri, e nonostante fossero frenate nella loro libertà espressiva. Argante, Marchese di Capoduro assume per esempio il ruolo del tipico buffo ne *La finta scema*: è buono, e soprattutto un mangione e un po' tonto. Una scena curiosa di Argante avviene quando egli si dimostra all'improvviso consapevole del suo ruolo e rompe in tal modo l'illusione teatrale a cui badavano di solito i Riformisti. Incomincia a riflettere sui personaggi teatrali della commedia: “La Commedia è bella affè,/ Ogni Attor da cima a fondo/ Corre, e inonda la gran Scena;/ La fortuna è che comparte/ A ciascun la propria parte./ Uno gode, uno s'affanna./ Un riposa, un s'affatica (...)”, e poi alzandosi oltre la trama della commedia continua: “Sopra una sedia/ Dal mio palchetto/ Questa Commedia/ Coll'occhialetto/ Guardo ridendo,/ Nè me la prendo;/ Ma sol le mani/ battendo vò.” (II, 10).

Diventa evidentissima la presa in giro del pubblico che si aspetta da una serata teatrale divertimento e passatempo. De Gamerra lo capì e offrì agli spettatori ciò che chiedevano. Questo ci porta al prossimo capitolo che tratta l'effetto speciale, non meno importante per ottenere un buon introito.

7. L'effetto speciale

Come possiamo immaginarci oggi la drammaturgia, le quinte e l'andamento generale delle rappresentazioni degamerriane? Lo scrittore puntava per esempio sugli effetti speciali, una pratica che si diffuse a Vienna coll'arrivo di Emanuel Schikaneder.¹⁸⁴ Ovviamente non imitava soltanto lo spettacolo tecnico che andava di moda nella capitale austriaca. Già a Milano adoperava macchinari ed apparecchi per attirare il pubblico e riempire le casse teatrali. Il

¹⁸⁴ Cf. Mitterer: *Schikaneder*, p. 31 ss.

giornale milanese “Mercurio poetico” acconsente l'uso di tali macchinette, descrivendo l'allestimento di *Armida* nel teatro della capitale lombarda:

Io non mi accordo con chi asserisce essere le macchine in genere un divertimento da fanciulli. Anzi sembrami, che quelle assaissimo contribuiscono a muovere, e a sostenere il meraviglioso nel Popolo [...]. I voli, i carri volanti, le trasformazioni [...] disconvengono alla tragedia, ma non all'opera.¹⁸⁵

De Gamerra travasava tutte le sue conoscenze militari e le opere si presentavano molto vivaci, spesso crudeli e sanguinose. Il toscano fece allestire battaglie intere con cannoni, soldati, tende ecc. Le didascalie descrivevano minuziosamente ogni movimento e ogni battito di tamburo. Generalmente c'era molto movimento sul palco, i personaggi entravano in scena, sparivano, facevano colazione e prendevano il caffè.¹⁸⁶

Ideale per le grandi rappresentazioni erano drammi che avevano luogo nel mondo orientale, ambientazione adatta per una scenografia ricca di effetti speciali e quinte meravigliose. Un esempio offre *Zeila, o sia l'assedio d'Algeri* che stupefaceva il pubblico tramite costumi esotici e una battaglia navale.¹⁸⁷ Le decorazioni di scena si mostravano per Giovanni de Gamerra altamente necessarie. Per questo motivo annunciò al Re di Napoli, che avrebbe avuto bisogno di una dotazione di scenario corrispondente alle decorose opere che sarebbero state messe in scena nel presunto nuovo teatro nazionale. Il poeta chiarisce fin dall'inizio che vi saranno spese che non avranno altro scopo che quello “dell'abbellimento, pompa, e decoro dello Spettacolo”.¹⁸⁸ Addobbi, costumi, guardie, feste ecc. sarebbero necessarie, così il de Gamerra, per il futuro teatro italiano, per destare così un ambiente illusionistico e piacevole per il pubblico.¹⁸⁹ Nelle *Osservazioni* rafforza questo suo parere immettendo due capitoli che parlano esclusivamente della necessità dell'abito scenico (articolo sesto, p. 49 ss.) e delle decorazioni (articolo settimo, p. 51 ss.).

È necessario tenere conto delle stagioni milanesi per capire l'importanza che dava de Gamerra all'effetto scenico. Candiani spiega che pur essendo stato poeta del teatro a Milano, non disponeva di illimitate libertà drammaturgiche. Non poteva mettere in scena ciò che desiderava, ma doveva seguire un rigoroso e complicato codice teatrale che restringeva le possibilità artistiche del poeta. Il pubblico e i fautori si aspettavano l'inserimento delle scene di genere (duelli, battaglie, delirio, prigionia ecc.). A queste aspettative si accostavano le scelte degli attori, il dettato sul numero delle arie in alternanza con i duetti, terzetti ecc., e

¹⁸⁵ Cit. secondo Candiani2: *Flauto magico*, p. 60.

¹⁸⁶ Cf. ALZ, p. 484.

¹⁸⁷ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 209.

¹⁸⁸ Cf. Gamerra. *Novo teatro. Piano*. Tomo I, p. 3 s.

¹⁸⁹ Cf. Gamerra. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 21.

tante altre circostanze, alle quali un poeta dipendente dalla corte si doveva orientare.¹⁹⁰ A Vienna si trovò improvvisamente nelle stesse difficili condizioni. Musicisti, attori, mecenati alteri e un pubblico viziato gli rendevano difficile il suo mestiere. La pura ricerca dell'effetto è dunque merito delle circostanze di lavoro e del riguardo, e non si basavano solo sul gusto personale del poeta. A causa di questa situazione particolare egli si limitò spesso allo schema drammatico che racchiude in sé la riflessione sul bene, la sincerità, il potere, la clemenza dei potenti e la corte come luogo ideale.¹⁹¹ Punto ricorrente nel giudizio negativo tra i letterari e critici fu proprio questo tentativo del de Gamerra di equilibrare il gusto degli spettatori e il disaccordo nell'ambito intellettuale sui doveri di un commediografo:

A quel gusto soddisfece il nostro autore con le sue tragedie urbane, per le quali il Sismondi lo giudicò uno di quei pretesi imitatori di Shakespeare, senza intenderne le bellezze, e solo atto ad accumulare scene da raccapriccio espresse in prosa stentata e pesante; specialmente la Madre colpevole è un vero laberinto di delitti che destò curiosità, attenzione, e insieme rossore di abbandonarsi all'una e all'altra.¹⁹²

8. Il piacere dell'orrido e la musica che intensifica i sentimenti

L'orrore che voleva evocare è un altro effetto degamerriano che si trova per esempio ne *L'intrapresa dell'amore*. I protagonisti esumano la salma di una giovane donna. Questa – dall'autore denominata – “scena lirica” lavora soprattutto coll'effetto del macabro ed è quasi priva di dialoghi. La sua conoscenza musicale si dimostra in vari commenti su essa che doveva secondo lui accompagnare la scena terrificante e aumentare in quell'attimo la sensazione di paura.¹⁹³

Il decór inquietante, suscitato dagli effetti musicali, torna anche nei *Solitari*. La didascalia prevede a pagina 82 l'introduzione di una musica “piangente”. L'orrore appare continuamente nella scenografia degamerriana e supera quasi il limite del terrificante e rischia di diventare comico quando aggiunge, forse involontariamente, forse in piena coscienza dell'effetto disturbante, uno scheletro che tiene in mano una lampada per illuminare la scena.

Ovviamente non era unicamente sua l'invenzione di aumentare il piacere della paura proprio per il pubblico. Tombe, morti e fantasmi frequentano i migliori drammi della letteratura mondiale. A proposito dell'inserimento degli spiriti scrisse nella prefazione di *Luisa e Trifour*: “Se i critici condanneranno l'introduzione d'un ombra sopra il teatro, farò che loro

¹⁹⁰ Candiani1: *Lucio Silla*, p. 26 s.

¹⁹¹ Cf. *ibid.*, p. 33 s.

¹⁹² Francesco Pera: *Ricordi e biografie Livornesi di Francesco Pera*. Livorno: F. Vigo, 1867, p. 272.

¹⁹³ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 193.

risponda, non solo il Padre della scena inglese, ma il Principe dei tragici di Francia, l'immortale Autore di *Semiramide*.¹⁹⁴

Ritornando all'effetto della musica, de Gamerra affermò nell'introduzione alla *Madre colpevole* che il maestro Niccolini riuscì a esprimere tramite essa terrore, disperazione, pietà, rabbia, spavento e amore. Funzionava quindi come amplificatore dei sentimenti. La musica si presenta come proprio linguaggio teatrale che aiuta l'attore di esprimersi ampiamente.¹⁹⁵

9. Il linguaggio

L'uso del linguaggio è – in maniera sia positiva che negativa – un segno di riconoscimento del de Gamerra. L'effetto dei dialoghi si basa sul divertimento, lo spavento o la commiserazione da parte degli spettatori, quindi è importante e giusto quello che scrive Franco Tagliafierro sul commediografo: “(...) alcune commedie, come *I due vedovi* e *I due nipoti*, sono degne di essere ricordate per il brio dell'azione e delle schermaglie verbali, nonché per la plausibilità dell'impianto e dei colpi di scena.”¹⁹⁶

Giovanni de Gamerra era – ripeto – uno scrittore che teneva conto del suo pubblico, dal quale dipendeva economicamente. Un effetto per garantirsi la loro compiacenza era senz'altro il dialogo comico o emozionale (secondo il genere) tramite giochi di parola, doppi sensi e la burla con le lingue straniere (soprattutto nella commedia).

De Gamerra cercava sempre di rendere i dialoghi chiari ed esplicativi, i protagonisti non parlavano in maniera che il pubblico non li potesse intendere. L'autore evitava sottintesi e finenze psicologiche per soddisfare un pubblico più ampio.¹⁹⁷ Il linguaggio della commedia non deve essere misurato – così spiega il poeta toscano – per mantener una certa naturalezza nel tono della conversazione.¹⁹⁸ La “naturalezza” di cui parla de Gamerra appare però spesso rozza, crudele e offensiva. Quest'è un'altra parallela all'impresario e scrittore Schikaneder che attirava i suoi spettatori tramite gli effetti dei dialoghi che non sempre erano ingegnosi ma spesso briosi.¹⁹⁹

Autori come Schikaneder e de Gamerra non costruirono a caso i discorsi in tale guisa. Rispecchiano il bisogno dello shock o del divertimento, di cui si entusiasmavano sia il

¹⁹⁴ *Novo Teatro*. Tomo VIII, 1790, p. 199.

¹⁹⁵ Cf. *Novo Teatro*, Tomo II, 1789, p. 14.

¹⁹⁶ Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 194.

¹⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 214.

¹⁹⁸ Cf. Gamerra. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 33.

¹⁹⁹ Cf. Mitterer: *Schikaneder*, p. 105 ss.

pubblico borghese che quello nobile. Gli spettatori si sfogavano – in poche parole – ascoltando gli insulti pubblici sui palchisceni. Uno degli innumerevoli esempi lo offre il discorso in duetto tra il fratello e la sorella ne *La finta scema*: “Brutta pettegola/ Brutto ridicolo/ T'ammazzo subito/ Ti spacco, e stritolo/ Ti pesto, e annichilo (...)” (I, 2, p. 15 s.).

Esempio per eccellenza del linguaggio comico che ironizza le lingue straniere si trova nel *Moro*. La comicità si costruisce intorno a due personaggi provenienti dall’Africa che comunicano in un pessimo italiano, usando la “lingua franca mediterranea” che adopera anche l’Arlecchino per camuffarsi in *La famiglia dell’antiquario* (1750) di Goldoni.²⁰⁰

Da un lato adopera l'autore allora l'effetto per esporre i protagonisti alla ridicolaggine, d'altronde è chiaro che il pubblico del ceto elevato proiettava tutto il suo astio e le nefandezze oppresse in queste scene e si divertiva ascoltando un linguaggio basso comico che non osava usare.

Altro effetto linguistico molto comune nelle opere del de Gamerra è il monologo. Alcuni critici affermano che tale maniera innaturale del parlare rompa l'illusione teatrale. È vero che il monologo ci appare soprattutto oggi ridicolo e patetico. Il poeta toscano contraddice la critica – per esempio del La Motte – nella prefazione ai *Solitari* e spiega che soprattutto gli amanti (e in particolare gli amanti infelici) fanno parte della classe dei “monologisti” perché sono sottoposti all'eruzione dell'anima.²⁰¹ Non solo Odoardo e Carolina, i protagonisti del dramma, sottolineano l'opinione sui monologhi e l’uso degli stessi nei drammi degamerriani, anche in altre opere vi sono innamorati che continuano a parlare con se stessi (p. e. i due vedovi nella omonima commedia). Il monologo, così continua de Gamerra, sarebbe necessario per comunicare al pubblico i pensieri dei protagonisti.²⁰² Richiamandosi al modello francese difende i “soliloqui”, anche se dimostrano “un avanzo d'imperfezione della vecchia Commedia”.²⁰³

²⁰⁰ Cf. Michael Metzeltin: *Die linguae francae des Mittelmeers*. In: “Lexikon der romantistischen Linguistik”. A cura di Günther Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt. Volumi 1-8, (1988-2005), qui volume 8, p. 601-610; cit. secondo Gualtiero Boaglio: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 2. *Von Campoformido bis Saint-Germain 1797 – 1918*. Wien, Köln u. a.: Böhlau, 2012, p. 41.

²⁰¹ Cf. Gamerra, T. XIII, p. 37

²⁰² Cf. *ibid.*, p.13.

²⁰³ Prefazione alla *Madre colpevole*. *Novo Teatro*. Tomo II, 1789, p. 12 s.

IV. Le opere del de Gama

Non è possibile assegnare tutte le opere del toscano a un genere fisso. Un primo ordine riassuntivo ma per niente scontato lo offre Franco Tagliafiero nel suo saggio. Secondo lui de Gama scrisse quattro tragedie eroiche: *Don Fernando conte d'Errea*, *Il Gonzalvo o sia Gli Americani* (in versi), *Maria Stuarda* e *Ferdinando o sia Il Trionfo della Religione* (in prosa). Vicino a questo genere sta inoltre la “rappresentazione eroica in versi” *L'Alcimene*. Dieci sono invece le tragedie domestiche del de Gama, cioè quelle da lui trattate e riassunte nel saggio. Per quanto riguarda il registro personale di quest'ultimo genere ne prevalgono le figure nobili. Soltanto in *Luisa e Trifour*, *Il padre di famiglia* e nel *Pallon volante* appaiono unicamente personaggi borghesi.

Tre sarebbero secondo la classifica di Tagliafiero le commedie vere e proprie: *I due nipoti*, *Il sarto di Madrid* e *L'uomo insocievole*. Tutte le altre opere appartengono a un così chiamato terzo genere, cioè a una combinazione tra commedia e tragedia.²⁰⁴ Volendo aggiungerne le commedie definite come tali da Roberta Turchi (1986) bisogna dilagare la lista di Tagliafiero a *L'ingrato* e *La donna riconoscente*.

Nel terzo capitolo delle *Osservazioni* de Gama scrive che la “Tragedia domestica pantomima” è un sottogenere della tragedia e si chiama in Francia “Tragedie bourgeois”. I sinonimi di questo genere possono essere in Italia “Tragedia borghese” o “urbana”. In questa sono descritte tutte le catastrofi private che possono avvenire in un ambiente familiare.²⁰⁵

1. Le tragedie

Primo scopo della tragedia sarebbe, secondo de Gama di eccitare il terrore e la compassione, essere patriottica e destare la pietà.²⁰⁶ Il poeta suddivide la tragedia in quattro generi, ossia *Le Patriottiche*, *Le Istoriche*, *Le Favolose* e *Le Romanzesche*. Tre altre classi sono elencate a seconda di soggetto sotto la denominazione “Tragedie domestiche pantomime”: quelle che si svolgono in famiglia “nobile”, le tragedie domestiche che sono ambientate in una famiglia “privata”, e infine quelle che parlano del “basso popolo”. In tutti e tre casi ci sono pantomime intermedie accompagnate da musica.²⁰⁷ De Gama afferma poi

²⁰⁴ Cf. Tagliafiero: *De Gama*, p. 194 – 196.

²⁰⁵ Cf. Gama. *Novo Teatro*. Tomo I, p. 25.

²⁰⁶ Cf. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 14 s.

²⁰⁷ Cf. *ibid.*, 55s.

nelle premesse delle tragedie che esse avessero lo scopo d'istruire (p. e. *Il parricida*), fatto che le rende spesso reazionarie e cattedratiche.

2. De Gamerra e il dramma lagrimoso/ la tragedia domestica

Il dramma lagrimoso era insieme al teatro di Goldoni la maggior novità che forniva il secondo Settecento. Una particolarità di questo genere è la difficoltà di attribuirgli delle specificità e di differenziarlo dagli altri generi teatrali: “dramma flebile”, “urbano”, “borghese” o “commedia lagrimosa”²⁰⁸ sono le tante denominazioni per una variante che superava spesso il limite con gli altri tipi drammatici. Leggendo i titoli delle opere del de Gamerra si nota che anch'esse non portano una ma tante denominazioni diverse: ci sono “drammi giocosi”, “tragedie domestiche”, “eroiche”, ecc. Questo significa che i titoli addizionali esistono anche per questione di effetto e non per facilitare l'inquadramento specifico. Il poeta stesso è conscio del problema di classificare con precisione i generi. Scrisse che soprattutto la tragedia domestica pantomima e la commedia si assomigliano per la scelta dell'argomento e la condizione privata dei personaggi.²⁰⁹

Secondo Ernesto Masi (1891) de Gamerra preferì il termine tragedia domestica, anche se s'incrocia con quello del dramma lagrimoso (p. 353). L'importanza del dramma lacrimoso per de Gamerra si dimostra nel fatto che il poeta livornese cercava di fondare un nuovo teatro nazionale italiano con questo genere.²¹⁰

Interessante soltanto di “ordine patologico”, in questa maniera si limita Arturo Pompeati di dichiara la vita e l'opera di de Gamerra.²¹¹ L'autore descrive però anche in poche righe il forte legame tra il poeta toscano e le commedie lacrimose che considera una risposta “(...) al gusto di un pubblico incapace di orientarsi e disciplinarsi.”²¹²

Secondo Giuseppe Petronio mancava un Goldoni per perfezionare la commedia lacrimosa che “(...) consisteva in un'opera a fine, o almeno di argomento, tragico, con personaggi tolti per lo più dai ceti borghesi, con un'effusione abbondante e qualche volta irritante di sentimento e di sentimentalismo (...).”²¹³

Infatti, ci si pone oggi la domanda se il teatro nazionale avesse bisogno di questo semisconosciuto poeta toscano. Nel 1786 Metastasio era morto soltanto quattro anni prima,

²⁰⁸ Cf. Giuseppe Petronio: *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo, 1972, p. 518.

²⁰⁹ Cf. *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 28.

²¹⁰ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 282.

²¹¹ Cf. Arturo Pompeati: *Storia della letteratura italiana. Dal Marino al Foscol*. Torino: Unione tipogr. ed. torinese, 1962, p. 478

²¹² Cf. *Ibid.*, p. 479.

²¹³ Petronio: *L'attività*, p. 518 s.

Goldoni e Gozzi scrivevano ancora e Alfieri intraprendeva già la sua carriera letteraria.²¹⁴ Le ambizioni del livornese non trovarono realizzazione, ma il dramma lagrimoso fu visto dai critici come primo approccio al dramma e alla commedia moderna. Questo costringe Masi a chiedere un posto nella storia della letteratura italiana.²¹⁵

3. Le commedie

“La vera e sana commedia riforma il core, rischiera lo spirito e c'insegna a vivere circospetti”, scrive de Gamerra nelle sue *Osservazioni*. È chiaro che per lo scrittore la commedia assume carattere istruttivo e moralistico. Virtù e vizio devono sempre contrastarsi nel più evidente modo possibile, soprattutto per i ceti più bassi e la gioventù, che si diverte visitando gli spettacoli, e che riceve inoltre una formazione di carattere.²¹⁶ La classificazione delle commedie si presenta più complicata e imprecisa per il de Gamerra, contrariamente a quella delle tragedie. Le dodici classi si sovrappongono in certi casi. Il poeta le divide senza offrire precisazioni in:

1. Commedie di carattere;
2. Commedie d'istruzione;
3. Commedie nelle quali corregge un vizio l'altro vizio
4. Commedie che usano il ridicolo;
5. Commedie serie;
6. Commedie semi-serie;
7. Commedie che attaccano un vizio corrente, dal poeta affermato come il genere più importante;
8. Commedie rappresentando un fatto recente;
9. Commedie eroiche, vicine alla tragedia e alla
10. Commedia coll'intrigo;
11. Commedia di comico flebile;
12. La Farse, simile a quella dell'intrigo.²¹⁷

²¹⁴ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 282.

²¹⁵ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 353 s. che nomina come sostenitori di questa teoria Le Maitre, Landau, Albert, Zola e Augusto Franchetti.

²¹⁶ Cf. *Novo Teatro*. Tomo I, p. 8.

²¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 56.

V. Innovazioni e Romanticismo: “Un passo ancora e s'è già in pieno regno del terrore romantico”²¹⁸

Il nome Giovanni de Gamerra, associato al capitolo “innovazione teatrale”, significherà per alcuni critici certamente una contraddizione o combinazione paradossale. Le sue opere erano già ai suoi tempi – e ancora di più oggi – stimate come antiquate, patetiche o reazionarie; opinione esatta per quanto riguarda alcune opere degamerriane. Talvolta però le critiche erano ingiustificate. Questo brano è dedicato in maniera oggettiva alle non poche novità lanciate dal nostro commediografo, e rivela il loro significato per l'ambiente teatrale.

Per dimostrare un parere critico sulla produzione di de Gamerra vale bene citare un contemporaneo dello scrittore. Alla lode dell'amico degamerriano, Albergati, che aveva scritto che de Gamerra – insieme al poeta De Rossi – faceva “onore all'Italia”, Giuseppe Compagnoni rispose seccamente: “io dovrei essere in collera con voi per quell'apoteosi che nelle due ultime vostre lettere andate facendo a Gamerra nella lista dei buoni scrittori di teatro.” E puntando sul presunto stile anacronistico del letterato continua:

Non siamo più in que'tempi ne'quali il genio doveva contrastare con la lingua, col tempo, e co'barbari. Gamerra ha molt'anima; Gamerra vi fa una pittura ardita: ma Gamerra ha poi talvolta tropp'anima e tropp'ardire. Egli sarebbe un piccolo Shakespeare, se fosse nato cinque secoli addietro.²¹⁹

In parte ha ragione Compagnoni criticando lo stile linguistico sentimentale e pomposo del poeta. D'altronde si lasciano trovare anche certi aspetti innovativi nell'Œuvre degamerriano: il commediografo lavorava per esempio già all'epoca inconfondibilmente con aspetti romantici ed anticipava tematiche della ‘gothic novel’ (vedi per esempio *L'intrapresa dell'amore*) già esistente all'epoca, ma che era ancora sconosciuta al di fuori dell'Inghilterra. In Italia si diffondeva il romanzo nero meno nella narrativa che nell'ambito drammatico, come dimostra per eccellenza *I Solitari* che porta secondo Gabriella Romani aspetti preromantici. Osservazione giusta come sarà spiegato in dettaglio più avanti. Come si era sviluppata la produzione dei *Solitari*, una delle opere fondamentali di Giovanni de Gamerra? L'amico Albergati Capacelli tradusse nel 1767 il dramma francese *Il Conte di Commingio* che ispirò a sua volta de Gamerra.²²⁰ Vi erano più fasi nell'elaborazione testuale che passarono dal dramma alla prosa, e per scelta di Teresa, dal finale tragico al finale lieto. Masi intreccia dettagliatamente lo sviluppo del primo romanticismo inglese che passa addirittura per de

²¹⁸ Masi: *Drammi lagrimosi*, p. 336.

²¹⁹ F. Albergati Capacelli e Compagnoni: *Lettere piacevoli se piaceranno*, p. 56 – 58; cit. secondo Turchi: *Commedia*, p. 271.

²²⁰ Cf. *ibid.*, p. 254 s.

Gamerra a Foscolo, Monti e Guerrazzi; tanti altri legami, incroci, relazioni sarebbero da scoprire, ma il fatto importante è quello che la minuziosa lavorazione dei *Solitari* garantiva secondo Masi a de Gamerra un ruolo principale nello sviluppo del romanticismo in Italia.²²¹

Luigi Derla svela alcuni argomenti preromantici nel summenzionato saggio, che offre in prima linea un commento e un'analisi dei *Solitari*. Lo studioso ritrova tendenze preromantiche nel cattolicesimo che regala una cornice lugubre, isolatrice e crudele alla trama (i personaggi maschili dell'opera hanno fatto un voto e vivono come dei monaci in una specie di convento). Altra tematica provocatoria e a quell'epoca indubbiamente irritante è l'erotismo sadico e masochista di cui è in balia Carolina, la fragile protagonista. Lei soffre fisicamente e moralmente perché vuole rispettare il voto dell'amato che si ritirò in convento per evitare ogni contatto con le donne. In lei ricorre parzialmente nel modo della sua sofferenza il motivo della vergine perseguitata²²², motivo quindi che si può dilatare al già menzionato cattolicesimo. La religione, il convertirsi al cattolicesimo che significava un nuovo fascino per alcuni intellettuali era un argomento ripetitivo per tanti romantici tedeschi.

Oltre ai motivi e alle tematiche anche la messa in scena contiene aspetti romantici. Entrando nel testo dei *Solitari* si nota subito l'ambientazione della storia in un contesto naturale notturno. Il lettore è circondato da boschi scuri e montagne ombrose, che rafforzano i sentimenti di solitudine e tristezza.²²³

Perfino la struttura si avvicina al pensiero del romanticismo, cioè alla "Progressive Universalpoesie" di Friedrich Schlegel, che chiede – espresso in maniera semplificata – la trasgressione tra i generi letterari.²²⁴ Il poeta si orienta proprio verso queste direttive dell'epoca culturale che raggiungerà il suo apice anni dopo la morte del toscano. De Gamerra denomina *I Solitari* "tragedia domestica pantomima" e ne fece in più – come già detto in precedenza – una versione in prosa, perché portava già in sé caratteri romanzeschi. Notiamo quindi nella produzione e ricomposizione della sua opera un atteggiamento estetico che non badava ai limiti dei generi, cioè il gioco ancora prematuro con la poesia universale progressiva. La sua carriera da librettista fu inoltre determinante per il trattamento della poesia universale; quale genere si presta più alle aspettative romantiche se non l'opera con la sua combinazione tra musica, recita e canto? Ricordiamo che de Gamerra chiamò "lirica" la scena della tomba aperta ne *L'intrapresa*, cioè diede alla musica una posizione di primo

²²¹ Cf. *ibid.*, p. 335 s.

²²² Cf. *ibid.*, p. 330 ss.

²²³ Cf. per esempio Gamerra: *I solitari*, Tomo VI, 1789, p. 32, 50 e 67.

²²⁴ Cf. Wolfdietrich Rasch (ed.): *Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften*. München²: Hanser, 1964, p. 38 s.

piano. La musica assume anche nei *Solitari* il compito scenico di dimostrare i sentimenti lugubri dei protagonisti. La didascalia a pagina 67 prevede che durante la pantomima appaia Carolina “al suono di precipitosa sinfonia, incerta, e timida (...) non sapendo fra l'ombre dove nascondersi.”

La struttura fu sottoposta – come afferma lo scrittore livornese nelle *Osservazioni* – ad altri nuovi cambiamenti. De Gamerra annunciò di esser stato il primo a utilizzare soltanto quattro atti, invece che tre o cinque, evitando così l'ordine che presentavano i drammi finora. Spiega nello stesso brano che anche la pantomima nei *Solitari* fu una sua invenzione²²⁵; la caratterizza “linguaggio muto” e “primo linguaggio delle passioni”.²²⁶ Quanta importanza apportasse alla novità strutturale lo dimostra nella premessa dei *Solitari*. In questa de Gamerra critica un giornalista veneziano che aveva scritto a proposito dell'innovazione degli atti, di aver già notato precedentemente in alcuni drammi tedeschi e francesi gli stessi cambiamenti. Dichiarazione che il poeta non accetta categoricamente.²²⁷

Ci distanziamo ora dagli aspetti romantici e dall'importanza dei *Solitari* e ci avviciniamo al campo musicale che presenta alcune novità degamerriane. Secondo il compositore Giovanni Paisiello furono introdotti per la prima volta da lui e il suo librettista i così chiamati “finali” in un'opera seria, cioè nel *Pirro*. Una novità che piacque al pubblico napoletano alla prima del 1787 e che fu accolta anche dagli spettatori milanesi con entusiasmo nell'inverno del 1791, sebbene non fosse più Paisiello ma Zingarelli che mise in musica il libretto di Giovanni de Gamerra.

I finali cambiarono sia le musiche che i testi conosciuti finora. Per quanto riguarda i libretti vi furono alterazioni lessicali, metriche, narrative e drammaturgiche.²²⁸ De Gamerra espone nella prefazione del *Pirro* che cercava di interrompere l'abitudine di terminare gli atti costantemente con arie, duetti, terzetti, cori o recitativi:

Il chiuderli con dei Finali pieni di moto, d'azione, d'interesse, sarà dunque un delitto da essere fulminato dal tribunale del pregiudizio? La riforma di certe irregolarità, di certe negligenze antiche (...) che contrastano all'illusione (...) non sarà un'impresa degna d'un patriottico incoraggiamento? Tanto il Poeta, quanto il Maestro non hanno avuto per oggetto, che l'avanzamento dell'Arte, e il piacere del Pubblico.²²⁹

²²⁵ Cf. *Novo Teatro*. Tomo I, p. 28 ss.

²²⁶ Prefazione ai *Solitari*, T. XIII, p. 16.

²²⁷ Cf. *ibid.*, p. 8.

²²⁸ Cf. Sergio Durante: *La clemenza di Tito and Other Two-Act Reductions of the Late 18th Century*. 1991. In: “Essays on Opera, 1750 – 1800”. A cura di John A Rice. Farnham: Ashgate (2010), p. 488.

²²⁹ Gamerra: Tomo XIV, p. 3 s.

Marri cita una lettera dell'attore Luigi Ludovico Marchesini, nella quale loda la rappresentazione del *Pirro* a Milano, la cui novità ottenne i maggiori applausi (30.12.1791).²³⁰ Secondo Marri l'innovazione consiste nell'introduzione dei concertati, cioè l'insieme eterogeneo dell'interazione di più strumenti o voci, forse usato nei "Finali". Sembra, dunque, che l'innovazione avesse trovato lo sperato successo. "La Gazzetta enciclopedica di Milano" (27. Dicembre 1791) lodò la rappresentazione:

Questo pubblico milanese è rimasto soddisfattissimo del nuovo dramma *Pirro re d'Epiro* [...] del Sig. Tenente de Gamerra [...] piaque moltissimo l'introdotta novità di terminare gli atti con dei finali pieni di moto e di azione.²³¹

De Gamerra che sembrava fissato alle rappresentazioni tradizionali cercava anche di cambiare certe regole drammatiche. Franco Tagliafierro nota per esempio nel *Pallon volante* una chiara differenza dal solito andamento e abituale finale della tragedia domestica. Fino a un certo punto prosegue la trama in maniera conosciuta: due fanciulle non vogliono sposare il marito prescelto dai loro padri, essendo gli sposi eletti vecchi e siccome hanno già preso di mira due giovani avventurieri. La cesura insolita avviene quando i due giovani uomini muoiono tragicamente durante un volo aerostatico. La caduta è un fatto di cronaca che successe nel 1785; il poeta attinge anche i nomi dei protagonisti maschili da questo caso reale. Nella prefazione della tragedia scrive che il destino, cioè la casualità può intromettersi nei conflitti famigliari e imporre la fine insolita. Sicuramente lo scrittore ottenne ciò che voleva ottenere, cioè lanciare uno spunto realistico in una trama del genere convenzionale.²³²

Anche ne *La madre colpevole* appare una mutazione dalle solite tragedie, che però di sicuro non era invenzione del poeta livornese, ma estetica comune nel tardo Settecento. De Gamerra presenta la tragicità che colpisce due figure dei ceti medi e bassi e si allontana perciò dalla norma della "Ständeklausel" che conferisce soltanto ai principi, nobili ecc. il diritto di fallire tragicamente e di cadere moralmente, seguendo il principio poetico della "tragische Fallhöhe" di Gottsched. Nelle *Osservazioni* spiega che a causa della distanza dei ceti le "sventure dei grandi non hanno sempre il dritto di farsi strada per via della pietà nelle nostr'anime."²³³ Ovvio che de Gamerra segue la strada dei Diderot e Lessing. Il qui citato argomento si riferisce direttamente a Lessing.²³⁴

²³⁰ Marri2: *Lettere*, p. 297.

²³¹ Achille Maccapani: *Luigi Marchesi, il sopranista pentito da Inzago (1754 – 1829)*. Inzago 1989, p. 33 s.; cit. secondo Durante: *La clemenza*, p. 488.

²³² Cf. *ibid.*, 208 s.

²³³ *Novo Teatro. Osservazioni*, p. 26.

²³⁴ Cf. Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. 14. Stück. Den 16. Junius 1767, p. 294.

La tragedia *La madre colpevole* termina con l'esecuzione del giovane protagonista Barnwell, apprendista di commercio che ruba e uccide per poter dare del denaro alla cortigiana Millwood che alla fine lo accompagna sul patibolo. La tragica fine non corrisponde a quella della rappresentazione francese di Mercier, siccome il protagonista Jenneval si ferma prima dell'assassinio e diventa una buona persona. De Gamera è cosciente del pericolo estetico che avrebbe potuto condurre al fallimento della sua opera, visto che riteneva il pubblico italiano simile a quello francese. Ma spiega che gli spettatori erano ormai già abituati a dei finali tragici visto la continua influenza dall'estero.²³⁵

VI. Giovanni de Gamera e Vienna

Durante la seconda metà del Settecento, Vienna assume una posizione teatrale molto particolare, per quanto riguardo lo sviluppo teatrale. Si potrebbe dire uno status tra correnti nuove che giunsero dal nord protestante della Germania e tendenze che cercavano di mantenere vari aspetti della commedia dell'arte che andava ancora sempre di moda. Alcuni intellettuali della capitale austriaca si ribellavano agli elementi della commedia dell'arte che piaceva non soltanto al pubblico popolare (che non è per niente un termine ben definito) ma che influenzava soprattutto i teatri alla periferia di Vienna, però anche quello cesareo della corte. De Gamera non riuscì, secondo alcuni critici dell'epoca, ad unire queste due tendenze ed a staccarsi dalla tradizione italiana:

Es ist nicht zu läugnen, seine meisten komischen Stücke sind in gewisser Rücksicht regelmäßiger, als die gewöhnlichen Lustspiele der Italiener; auch sind sie nicht ohne Verdienst von Seiten der Ausführung: einzelne Charaktere und Situationen verrathen ächt dramatisches Talent, selten aber und vielleicht nirgend lodert die mächtige und reine Flamme des Genies; sehr oft vermisst man feinen, gebildeten Geschmack und reife Beurtheilungskraft.²³⁶

Quello che non piace al critico anonimo sono in prima linea i caratteri nelle opere del de Gamera, che si basano a suo parere – e come si legge fra le righe – troppo sulla figura comica della commedia dell'arte:

„Seine komischen Personen scheinen Portraite zu seyn, die er durch Ueberladung anziehend zu machen suchte; seine tragischen Helden sind nicht nach der Natur oder eignem Ideal,

²³⁵ Cf. Tagliaferro: *De Gamera*, p. 212.

²³⁶ ALZ, p. 482.

sondern nach ähnlichen Individuen des italienischen und französischen Theaters gezeichnet.²³⁷

L'articolo non è affatto privo di nazionalismi. Ci dimostra in maniera evidente che tanti intellettuali di lingua tedesca tentavano di costituire e definire un nuovo teatro tedesco nazionale che avrebbe dovuto superare il dominio italiano, francese o inglese. Questi sono pensieri che furono formulati già decenni prima da Gottsched e che erano diffusi in quasi tutte le parti della Germania e ai quali incominciavano ad aderire anche i viennesi. Gottsched scrisse nel 1730 sull'influenza della commedia italiana e degli Italiani in generale:

Die Italiener, wie sie fast durchgehends ein wollüstiges und weichliches Volk sind, also haben auch ihre Poeten nichts als Roman-Streiche, Betrügereien der Diener und unendlich viel abgeschmackte Narren-Possen in ihre Komödien gebracht. Harlekin und Skaramuz sind die ewigen Haupt-Personen ihrer Schau-Bühne: und diese ahmen nicht die Handlungen des gemeinen Lebens nach, sondern machen Streiche, die einem nicht so arg träumen könnten. Ein Monden-Kaiser, ein Spirito Foletto, ein Leder-Händler von Pergamo und unzählige andre, davon das Théâtre Italien voll ist, können uns diesen Geschmack sattsam bekanntmachen. Sie binden sich an keine Einheit der Zeit und des Orts, ja oft ist nicht einmal eine rechte Haupt-Handlung in ihren Fabeln. Sie machen Parodien auf die ernsthaftesten Stücke, mitten zwischen ihren andern Szenen, und erfüllen alles mit Geistern, Zaubereien und Gespenstern. (...) Und wenn man in dergleichen Komödien lachet, so ist es nicht über die Torheiten der darin aufgeführten Personen, sondern über die närrischen Einfälle des Verfassers solcher Spiele.²³⁸

Proiettando il brano sulle commedie del de Gamerra che seguiranno mezzo secolo dopo, bisogna ammettere che la critica di Gottsched è parzialmente giustificata. Tanti scrittori, fautori, intellettuali ed altri seguivano per varie ragioni le nuove concezioni di Gottsched. Poeti e critici vedevano Vienna come città ideale per installare un nuovo teatro nazionale. Era invece proprio Vienna l'unica metropoli di lingua tedesca a conservare elementi della commedia dell'arte. Almeno tre volte cercarono poeti ed imperatori come Giuseppe II di creare una casa d'opera tedesca a Vienna, o dare vita al 'Singspiel' tedesco, ma ciò non ebbe mai successo durante il secondo soggiorno del de Gamerra nella capitale. Soltanto a partire dal marzo del 1806, quando Braun sciolse la compagnia teatrale italiana, fu arginato il dominio dell'opera italiana, e sebbene fosse stata reinstallata la compagnia neanche un anno dopo vennero a mancarvi come conseguenza i componenti italiani della società operistica che furono sostituiti da artisti viennesi di lingua tedesca.²³⁹

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2003, p. 181 s.

²³⁹ Cf. Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810: Musik und Tanz im Burg- und Kärntnertortheater*. Wien: Der Apfel, 2011, p. 15.

Esempio noto dell'aderenza agli elementi italiani è quello dell'Hanswurst, personaggio molto popolare a Vienna, evoluto da Arlecchino, Pagliaccio e altre figure. Lui rimaneva sui palchi di Vienna nonostante l'ostilità dei critici come Gottsched, Lessing e Joseph von Sonnenfels. L'attore Joseph Anton Stranitzky incorporava per eccellenza la figura comica viennese, chiamata appunto Hanswurst. Il così chiamato Hanswurst-Streit²⁴⁰ (1747 – 1783) fu molto probabilmente seguito da de Gamerra che soggiornava e lavorava già a Vienna durante questo litigio. Da buon osservatore vide che il pubblico di Vienna non era pronto a seppellire uno dei suoi personaggi teatrali preferiti e cercò di adattarsi leggermente ma visibilmente a questo gusto degli spettatori nella capitale. Infatti la figura dell'Hanswurst sopravvisse e appariva più o meno nascosta, ossia con altro nome, altro mestiere, senza il libero discorso ecc. nelle rappresentazioni di Schikaneder, Raimund, Nestroy²⁴¹ e anche tendenzialmente nelle opere di Giovanni de Gamerra.

Convieni ora fare un passo indietro e spiegare brevemente la connessione storica tra le città italiane e Vienna, così come sembra inoltre opportuno elencare alcuni protagonisti dell'epoca.

1. La cultura italiana a Vienna

L'influenza italiana nell'ambito culturale a Vienna mostra una lunghissima e grande tradizione che durava incirca dal Seicento fino all'Ottocento. Il forte legame politico tra Venezia e Vienna si manifestò a partire della metà del diciassettesimo secolo e si allargò anche sulla sfera culturale.²⁴²

Il teatro, la musica e la poesia della corte erano un simbolo dell'ideologia asburgica ed emettevano la pretesa di supremazia politica e culturale contro le altre dinastie in Europa.²⁴³

²⁴⁰ Questo litigio o dibattito teatrale si svolse nel settimanale "Die Welt" e fu condotto anonimamente da critici che aderivano a tendenze illuministe, del nord della Germania e coloro che sostenevano la tradizione della commedia viennese; cf. Sonnleitner *Hafner, Philipp: Komödien*, p. 383.

²⁴¹ Cf. Mitterer: *Schikaneder*; cf. Johann Sonnleitner: *Hanswurstiaden: ein Jahrhundert Wiener Komödie. Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix von Kurz*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996, p. 334; e Plachta: *Zensur im 18. Jahrhundert*, p. 163 ss.

²⁴² Cf. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. In: "Neues Handbuch der Musikwissenschaft". Regensburg: Laaber, 1985, p. 147 e cf. John Rice: *The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera, 1770 – 1800*. In: "Music in eighteenth-century Austria". A cura di David Wyn Jones. Cambridge: University Press (1996), p. 211.

²⁴³ Cf. Boaglio: *Italianische Literatur in Österreich*, p. 10.

2. Protagonisti, ascesa e decadenza del teatro italiano a Vienna nel Settecento e primo Ottocento

I primi a cercare di unire le commedie tedesche e italiane, l'opera e il balletto, erano Francesco Borosini e Joseph Selliers. Comprarono nel 1728 il teatro vicino al Kärntnertor e nel 1741 il Burgtheater. Il librettista più famoso e meglio pagato fra i rappresentanti dello spettacolo italiano era Pietro **Metastasio**.²⁴⁴

Giovanni Battista **Casti** (1724 – 1803) era poeta e librettista. Venne nel **1784** a Vienna sperando di seguire Pietro Metastasio come poeta cesareo. Il concorrente Lorenzo Da Ponte lo criticava perché temeva di perdere la sua posizione come primo poeta di corte. Casti era noto per la sua stilistica e per le parodie politiche dei monarchi europei.²⁴⁵ Un saggio su Casti a Vienna è stato scritto da Gualtiero Boaglio: *'Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten.'* Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata.²⁴⁶

Lorenzo **Da Ponte** (Emanuele Conegliano; 1749 – 1838) lavorava come poeta e librettista. Arrivò a Vienna nel 1781, dove assunse nel 1783 l'incarico di poeta della compagnia italiana al Burgtheater, essendo stato raccomandato da Caterino Mazzolà, poeta di corte a Dresda. Collaborava con Mozart e Salieri, poi la collaborazione venne interrotta a causa del fallimento di alcune opere. Cadde in una crisi esistenziale per l'insuccesso del *Ricco d'un giorno*.²⁴⁷ Dopo otto anni e diciannove libretti finì la sua carriera alla corte di Vienna nel 1789.²⁴⁸

Uno dei più noti compositori a Vienna era Giovanni **Paisiello** (1740 – 1816) che arrivò nella capitale Asburgica il 6 o il 7 maggio 1784. Il *Barbiere di Siviglia* fu di grande successo.²⁴⁹

Antonio **Salieri** (1750 – 1825) era un altro compositore di grande fama. Fu influenzato da Florian Gassmann che lo portò nel **1770** a Vienna, dove uscì la sua prima opera, *Le donne letterate* al Burgtheater. Nel 1774 Salieri successe a Gassmann come direttore d'orchestra dell'opera italiana e voleva riformare l'opera seria. Collaborava con Da Ponte, il libretto per

²⁴⁴Cf. Zechmeister: *Die Wiener Theater*, p. 187 s.

²⁴⁵Cf. Herbert Lachmayer: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. A cura del Da-Ponte-Institut für Librettologie, Don-Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte. Wien: Da Ponte Inst., 2006, p. 274.

²⁴⁶In: "Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth". A cura di Siegfried Loewe, Alberto Martino e Alfred Noe. Frankfurt a. M.: Lang (1993), p. 34 - 49.

²⁴⁷Cf. *ibid.*, p. 275 s.

²⁴⁸Cf. Küster: *Lorenzo da Ponte's Viennese librettos*, p. 222.

²⁴⁹Cf. Lachmayer: *Experiment Aufklärung*, p. 274.

Così fan tutte fu scritto principalmente per Da Ponte. Durante il lavoro per quest'opera interrompevano il progetto. Da Ponte riprendeva la collaborazione con Mozart.²⁵⁰

Antonio Salieri può essere considerato il simbolo del successo artistico degli italiani a Vienna. Dal 1770 fino al 1804 componeva opere per la corte imperiale e fu decisivo per alcuni cambiamenti estetici che avvennero in questo periodo. È molto insolito che un compositore settecentesco stesse per tutta la sua vita produttiva alla stessa corte.²⁵¹

Gualtiero Boaglio (2012) spiega le ragioni perché la dominanza culturale italiana incominciava a scomparire verso la fine del Settecento.²⁵²

L'anno 1776 marcò una grave cesura per l'influenza dell'italiano nel campo teatrale. Questo fu l'anno nel quale l'imperatore Giuseppe II proclamò la libertà dello spettacolo (Spektakelfreiheit). Significa che la corte, ossia gli aristocratici perdevano il monopolio sul teatro. Il ceto borghese otteneva il diritto di fondare i propri teatri nei sobborghi di Vienna (vedi capitolo II. 3) Negli ultimi vent'anni del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento fiorivano allora i cosiddetti 'Volkstheater' e 'Vorstadttheater', i teatri popolari davanti alle porte della città imperiale. Questi teatri periferici mostravano tra l'altro spettacoli popolari e attiravano, nonostante la concorrenza che si facevano tra di loro, tanti spettatori di tutti i ceti.²⁵³

Insieme a questa riforma teatrale l'imperatore dichiarò nel 1776 il Burgtheater teatro nazionale. Dopo questi cambiamenti, la maggior parte dei rappresentanti dell'opera buffa lasciò Vienna, perché il monarca rivelò l'intenzione di stabilire qui il nuovo teatro tedesco.²⁵⁴

L'unico poeta italiano dell'ensemble che si trovava ancora in febbraio del 1776 a Vienna era Giovanni de Gamerra. L'ultima opera italiana rappresentata prima della vocazione del Burgtheater come teatro nazionale fu *La Frascatana* di Paisiello.²⁵⁵

I tentativi dell'imperatore non erano coronati dal successo, le tendenze "straniere" si mantenevano vive nella città sul Danubio. L'opera italo-francese incominciava inoltre a influenzare i teatri nei sobborghi di Vienna. Il 24 febbraio 1803 ebbe luogo la prima rappresentazione di *Palmira, Königstochter von Persien* nel Theater an der Wien. Questo teatro spettacolare di Schikaneder e Zitterbart, attrezzato con tecnica moderna, aiutò nei primi

²⁵⁰ Cf. ibid., p. 274 s.

²⁵¹ Cf. Rice: *The operas of Antonio Salieri*, p. 210

²⁵² Cf. ibid., p. 10 – 15.

²⁵³ Cf. Johann Sonnleitner: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: "Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert". A cura di Christian Aspalter. Wien: WUV (2006), p. 382.

²⁵⁴ Cf. Zechmeister: *Die Wiener Theater*, p. 361.

²⁵⁵ Cf. ibid., p. 361 s.

anni dell'Ottocento ad aumentare il numero di opere italiane e francesi, rispettando il cambiamento di gusto del ceto medio, e in modo da fare concorrenza al teatro di corte. Il Theater an der Wien salì quasi allo status di terzo teatro imperiale (dopo il Kärntnertortheater e il Burgtheater).

De Gamerra adattò l'originale francese di Désiré Martin e lo tradusse dall'italiano in tedesco, Antonio Salieri compose la musica.²⁵⁶ Il giornale "Der Freimüthige" trovò alcune pecche per quanto riguarda i cantanti e le decorazioni. Il foglio criticò il fatto che la versione italiana di *Palmyra* era stata data otto anni prima al Burgtheater, e che l'opera attuale non reggeva il confronto con la rappresentazione più vecchia.²⁵⁷

L'opera degamerriana fu rappresentata inoltre al Theater an der Wien che fu preso in affitto da Peter von Braun, affittuario del Burgtheater e del Kärntnertortheater, quindi uomo potentissimo nell'ambito teatrale.²⁵⁸ Il suo nome era sicuramente importante per la fortuna o la sfortuna degli artisti italiani a Vienna, cioè anche per Giovanni de Gamerra. Ricordiamo che il poeta livornese intraprese il suo secondo tentativo a Vienna nel 1794. Il 22 luglio dello stesso anno Francesco II decise di lasciare la direzione dei due teatri cesarei e li affittò all'impresario Braun. Di seguito Braun avanzò come l'uomo più importante per i teatri imperiali: era responsabile dell'arredamento, dell'ingaggio e della paga degli artisti, e scelse perfino le rappresentazioni. De Gamerra dipendeva quindi non direttamente dall'imperatore ma da un uomo d'affari il cui maggior interesse puntava sull'introito, e che inizialmente non badava alle rappresentazioni italiane. Braun riconobbe velocemente che doveva cambiare repertorio, infatti, bisogna constatare che la maggior parte delle opere tedesche, messe in scena nei teatri imperiali tra il 1795 e il 1810, sono oggi dimenticate.²⁵⁹

3. De Gamerra e la predilezione e situazione teatrale a Vienna

Gli ultimi tre decenni del Settecento erano quindi per la vita teatrale di Vienna tra i più spettacolari, vivaci ma per gli impresari e poeti dal punto di vista economico anche tra i più imprevedibili di tutta l'Europa. Il fatto che i così chiamati Vorstadttheater disponessero non solo nell'ambito popolare di un'ottima fama portava ad una concorrenza fertile con i teatri imperiali, di cui soprattutto il pubblico viennese ne traeva profitto. Un breve elenco dei più

²⁵⁶ Cf. Anke Sonnek: *Emanuel Schikaneder: Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg; Bd. 11. Kassel, Basel, London u. a.: Bärenreiter, 1999, p. 122.

²⁵⁷ Cf. "Der Freimüthige". 1. Jg., I, Nr. 46, 22.03.1803, p. 182 s., cit. secondo Sonnek: *Emanuel Schikaneder*, p. 266.

²⁵⁸ Cf. Jahn: *Die Wiener Hofoper*, p. 13.

²⁵⁹ Cf. *ibid.*, 11 – 15.

rinomati teatri a Vienna tra il 1742 e il primo decennio dell'Ottocento si trova per esempio in Mitterer (2011), pagine 47 s.

Come si manifestava allora questa situazione particolare a Vienna nelle opere del de Gamerra? Lo scrittore toscano fu visibilmente influenzato da alcuni aspetti del Vorstadttheater di Vienna. I pezzi di questo genere sono per esempio spesso caratterizzati da varie polarità. Ne emergono conflitti abbastanza superficiali tra ricchi e poveri, cattivi e buoni, città e campagna e così via. Questi conflitti funzionano come cornice della trama. Le contrapposizioni sono da risolvere e sboccano in un lieto ed armonioso finale.²⁶⁰ Questa struttura prevedibile e forse noiosa delle commedie piaceva al pubblico ma non ai critici. I drammi del de Gamerra sono sottoposti proprio per questa polarità a un giudizio molto severo:

Seine Bösewichter sind Teufel, seine guten Menschen makellose Engel: alles ist (auch in den Lustspielen) in schneidende Contraste gesetzt. Jeder Geizhals hat einen Verschwender, jeder freundliche Mann einen Murrkopf, jedes sanfte Mädchen ein wildes, jeder folgsame Sohn einen ungehorsamen Bruder zur Seite.²⁶¹

Pare che queste polarità stereotipate abbiano attirato un pubblico numeroso, come dimostra il caso del *Moro*, che giova di ventuno recite in meno di un anno e che fu dato non solo a Vienna ma anche in altri centri teatrali.²⁶² Questa cifra di ventuno repliche stupisce perché in quegli anni esisteva una marea di rappresentazioni, opere e spettacoli di cui molti non vennero ripetuti nemmeno una volta non avendo riscosso successo presso il pubblico viziato e intenditore. Una dura esperienza che dovette fare anche de Gamerra col fallimento di *Paolo e Virginia*, cancellato dai palchi teatrali dopo la prima messa in scena.

La commedia *Il Moro* utilizza dunque il confronto tra mondo musulmano e occidentale per suscitare effetti comici e aumentare la possibilità di malintesi e doppi sensi che incantavano gli spettatori. Il tema dell'oriente era in voga e la polarità tra le due sfere religiose corrisponde alla polarità tra città e campagna che trasformò per esempio le commedie *Der dumme Gärtner aus dem Gebürge* (1789) e *Der Tiroler Wastl* (1796) di Emanuel Schikaneder in rappresentazioni di fama e successo enorme.²⁶³ Anche l'edizione critica del *Moro* menziona le rappresentazioni tipiche a Vienna come punto di riferimento per de Gamerra e i suoi prodotti letterari. Il soggetto orientale nell'opera "(...) mozartiana *Entführung aus dem Serail* e *Il turco in Italia* di Caterino Mazzolà, ma anche (...) tutto quel vasto repertorio di turcherie

²⁶⁰ Cf. Wendelin Schmidt-Dengler: *Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien: Bergland, 1973, p. 41 ss.

²⁶¹ ALZ, p. 483.

²⁶² Cf. Vencato: *Moro*, p. 111.

²⁶³ Cf. Mitterer: *Schikaneder*, p. 32.

operistiche che punteggiano la storia del Settecento musicale (...)” sono citate in Vencato (2004: 125 s.).

La polarità tra mondo cittadino e mondo campagnolo si rivela nella tragedia degamerriana nel *Il parricide*, dove l'autore contrappone un figlio onesto che fu cacciato via dal padre per la sua rettitudine e il fratello ribelle che rimase in città e assunse un comportamento anarchico e immorale. Ma anche i drammi viennesi *Griselda* e *Giulietta e Pierotto* trattano la polarità tra vita semplice e onesta in campagna e le seduzioni pericolose della città. In una lettera a Teresa Calamai (15 maggio 1781) scrisse:

La campagna è veramente la sede dell'amore. Ella ci desta delle sensazioni, che la natura rende più grate. Il silenzio che vi regna. La solitudine che ne circonda. L'aria che vi si respira, tutto, o mia cara, è una tenera insidia per la sensibilità. Ah sì. La natura è il vero regno dell'amore.²⁶⁴

De Gamerra era più che consapevole di quegli effetti suscitati dalle contrapposizioni. Nelle sue *Osservazioni* rifletta sul *Tartuffo* di Molière: “(...) è un capo d'opera più sorprendente ancora nell'arte del contrasto. Nel di lui intrigo sì comico, alcuno dei principali personaggi tal non sarebbe, preso separatamente. La loro opposizione fa sì che tutti divengano Comici.”²⁶⁵ Il poeta scrive concludendo che lo sviluppo dei caratteri progredisce nelle commedie paragonando i loro lati più estremi.

Un altro aspetto ricorrente nelle commedie del poeta è il già menzionato “lieto fine”. Questa struttura e il suo funzionamento è spiegabile tenendo conto della corte viennese e dell'epoca illuminista. L'individualità dei personaggi è sottoposta all'agire nobile, razionale ed è privo di emozioni distruttive. I libretti del de Gamerra badano perlopiù alle direttive del Metastasio che non lasciò finire quasi mai le sue opere tragicamente. La fine armonica soddisfa il pubblico aristocratico, è affermativa al sistema, non irrita e non critica lo status quo imperiale, cioè i patroni e fautori dei poeti cesarei. Il linguaggio trionfale e i dialoghi classici servono a tranquillizzare i conflitti superficiali e rispecchiano la filosofia illuminista dell'argomentazione logica. In poche parole, i libretti dei poeti cesarei italiani erano epigoni.²⁶⁶ Ovvio che un giornale letterario tedesco del nord, cioè la summenzionata “Allgemeine Literatur-Zeitung”, criticava questi principi e le usanze teatrali della corte a Vienna.

²⁶⁴ Marri2: *Lettere*, p. 354.

²⁶⁵ *Novo Teatro*. Tomo I, 1789, p. 39.

²⁶⁶ Cf. Fabian A. Stallknecht: *Des Geschickes Mächte und ihre Folgen. Der Schicksalsbegriff im Musiktheater um 1800*. In: „Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit“. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart“. A cura di Hanspeter Krellmann e Jürgen Schläder. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler (2003), p. 205.

Con la rivoluzione francese e i suoi sovvertimenti, l'ascesa della borghesia e il romanticismo cambiarono anche nella Vienna imperiale gli argomenti delle rappresentazioni, sia in direzione reazionaria che in quella critica e ironica.²⁶⁷ De Gamerra arrivò solo cinque anni dopo la rivoluzione francese in una delle corti più importanti d'Europa, ovvio quindi che le teorie rivoluzionarie gli stavano assai distanti. L'ex militare che da adolescente si denominava abate, si sentiva indubbiamente vicino alla chiesa e alla religione cattolica e non nascondeva le tendenze reazionarie nelle sue opere. Ne *Lo spirito forte* muore avvelenato il malvagio e libertino conte del tipo “vecchio innamorato” a causa di un funesto incidente e trova così la giusta punizione per la sua vita immorale.

Ovviamente è esagerato attribuirgli un'ideologia anti-illuminista, come affermavano alcuni critici. Bisogna sempre ricordare che le tragedie domestiche e i drammi lacrimosi dell'epoca funzionavano secondo il principio del ristabilimento finale. Le aberrazioni – spesso femminili – si sciolgono in maniera piacevole, le perturbazioni sociali spariscono e tutto quanto torna alla normalità che è condizionata da certe gerarchie e differenze di ceto. Questa struttura era molto diffusa nella Vienna del tardo Settecento e quindi è ovvio che de Gamerra, pur mantenendosi uno stile più lugubre, rispettava e lavorava con queste direttive estetiche per produrre effetti psicologici sul pubblico. Dal titolo della tragedia degamerriana derivava poi l'espressione “spirito forte” per definire spregiativamente tendenze conservatrici e antichate nelle opere.²⁶⁸

4. Attività letteraria del de Gamerra a Vienna

Le opere che nacquero durante i primi viaggi e il primo soggiorno a Vienna (1770 – 1775/1775 - 1777) furono forse *La calamita de' cuori* (1774, incerto se si tratti veramente di una versione degamerriana; vedi l'appendice) e sicuramente *La finta scema* (1775). La prima dell'ultima menzionata commedia ebbe luogo il 9 settembre 1775 nel Burgtheater. Aveva un certo successo e fu rappresentata tre giorni dopo anche al Kärntnertortheater.²⁶⁹ *Daliso e Delmita* apparve nel 1776 sui palchi teatrali di Vienna. Sotto il titolo di *Maria Stuarda* afferma il de Gamerra nel *Novo Teatro* (T. IV) che fu data a Vienna l'anno 1773, anche se probabilmente non fu la prima rappresentazione.

²⁶⁷ Cf. ibid., p. 209 e Mitterer: *Schikaneder*, p. 58 – 62.

²⁶⁸ Cf. Mitterer: *Schikaneder*, p. 108 ss. e Tagliaferro: De Gamerra, p. 203.

²⁶⁹ Cf. Zechmeister: *Die Wiener Theater*, p. 360.

Nella seconda fase viennese nascono definitivamente le seguenti opere: *Griselda*, *Giulietta e Pierotto* (entrambe del 1794), *Eraclito e Democrito* (1795), *Palmira, regina di Persia* (1795. 38 repliche fino al 1798, il 24.02.1803 rappresentata in versione tedesca al Theater an der Wien, uno dei teatri più all'avanguardia in Europa, che combinava aspetti e caratteristiche dei teatri cesarei e dei teatri popolari di Vienna), *Il moro* (1796), *I tre filosofi* (1797, ma rimasto frammentario), *L'amor marinaro* (1797), *L'accademia del maestro Cisolfa* (1798), *Paolo e Virginia* (1800), *Achille* (1801), *Ercole in Lidia* (1803) e le cantate *L'amor filiale* (1800) e *La Festa di Carolina agli Elisi* (1801).

Complessivamente si contano tredici prodotti letterari in nove anni. Probabilmente ne scrisse altri che sono però scomparsi. A questi si aggiungono le opere che furono portate a termine prima di Vienna, ma rappresentate nella capitale, cioè *Medonte, re d'Epiro*, rappresentato a Vienna nel 1794, *I due vedovi*, rappresentato a Napoli nel 1786 e a Vienna nel 1796, *I solitari*, messo in scena a Vienna nel 1797 (vedi l'appendice) e una rappresentazione viennese del *Pirro* (1798). Federico Marri rimanda all'archivio privato Dufour Berti Landucci dove si trovano manoscritti, autografi e correzioni di opere che sono in parte rielaborazioni. All'autore è ignoto se fossero state mai messe in scena.²⁷⁰ L'elenco è inserito nell'appendice di questa tesi.

Elencando le opere in ordine numerico riguardando le messe in scene si rivela la seguente statistica di rappresentazione per il secondo soggiorno a Vienna:

1. *L'amor marinaro* (1797) fu con **87** repliche l'opera più importante e di maggior successo per il poeta. A Vienna venne rappresentata 76 volte durante la sua vita e ancora undici volte dopo la sua morte. Fu inoltre data a Vicenza poco prima della sua scomparsa, quindi forse è l'ultima delle sue opere vista sul palco. *Der Corsar aus Liebe*, così il titolo della versione tedesca del *Corsaro*, messo in scena **cinque** volte dopo il decesso del de Gamerra, a partire dal primo agosto 1809. La stampa della versione bilingue (intitolata in tedesco *Die Liebe im Matrosenkleid*) risale al 1798; è probabile quindi che sia stata effettuata dal de Gamerra che reagì all'enorme successo. Altre stampe tedesche portano il titolo *Der Korsar aus Liebe* (1801, luogo d'edizione sconosciuto) e *Der Corsar* (stampata in Augusta il 1809).
2. Il pubblico viennese seguì **57** rappresentazioni di *Achille* (1801), 44 prima e 13 dopo la scomparsa del de Gamerra.
3. *Palmira* (1795) fu data **38** volte.

²⁷⁰ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 111 -114.

4. *Griselda* (1794) si rivela un caso particolare: apparve sui palchi 15 volte e altre otto volte all'improvviso, anni dopo la morte dell'autore e in un breve scorcio di tempo, cioè tra il 16 settembre 1809 e il 16 ottobre 1810 per un complesso di **23** repliche.
5. Il successo del *Moro* (1796) lo rivelano le **21** messe in scena in un solo anno.
6. **17** sono le repliche di *Eraclito e Democrito* (1795), nove durante la sua vita e otto dopo.
7. *Giulietta e Pierotto* (1794) fu rappresentato **16** volte.
8. *Pirro* (1787, quindi scritto prima di Vienna): **13** spettacoli.
9. *Ercole in Lidia* (1803): **undici** spettacoli.
10. *I solitari* furono rappresentati **otto** volte a Vienna nel 1797.
11. *Cisolfaute* (1798), la seconda parte dell'*Amor marinaro*: **sei** rappresentazioni.
12. *I due vedovi* sono del 1786 ed ebbero poca fortuna a Vienna nel 1796 con solo **quattro** rappresentazioni nel 1796.
13. *Paolo e Virginia* (1800) deve essere stato un fallimento essendo elencato **una** unica volta.
14. *I tre filosofi* (1797) rimase frammentaria e per ragioni ignote non venne mai rappresentata a Vienna.

Ernesto Masi attesta al de Gamerra di non essere stato contento dell'incarico di scrivere drammi lirici. Conferme per questa sua teoria non esistono. E' vero però che il poeta, durante la seconda fase viennese, produceva più opere per musica e che doveva sottomettersi, e collaborare con musicisti di fama.

Gli anni dopo l'arrivo del de Gamerra a Vienna erano quelli più fecondi e più fortunati. Nel '94, '95 e '97 scrisse due opere ogni anno, e negli anni '96 e '98 una per anno. La mancanza di nuovi progetti e il fallimento di *Paolo e Virginia* durante gli anni 1799 e 1800 possono avere tante spiegazioni, sia private che professionali. Nel 1801 e nel 1803 ritornò in ogni caso con due opere di notevole successo sui palchi dei teatri cesarei: *Achille* ed *Ercole*.

La sopramenzionata statistica delle opere sottolinea un altro fatto qui già trattato, cioè che con la scomparsa del de Gamerra coincide il declino dell'influenza italiana. Negli anni 1805/1806 riappaiono i drammi degamerriani *L'amor marinaro*, *Griselda* e poi a partire dal 1809 la traduzione tedesca del *Marinaro*. Sfogliando gli elenchi di rappresentazione per il Burgtheater ed il Kärntnertortheater si notano tra il 1803 e il 1810 meno pezzi teatrali in lingua italiana.

Tra il febbraio del 1806 e il giugno del 1807 non furono rappresentate opere italiane nei due teatri imperiali.

4.1 Drammi degamerriani del secondo periodo viennese

Il capitolo entrerà in materia testuale. Le opere del secondo periodo a Vienna saranno esposte contenutisticamente in ordine della loro apparizione sui palchi dei teatri cesarei. Le commedie *I due vedovi* e *L'amor marinaro* verranno brevemente descritte e commentate. La scelta di queste due produzioni letterarie si spiega con la loro differenza temporale (dieci anni), il disparato successo che ottennero a Vienna e la diversità di genere, uno è scritto in prosa l'altro è per musica.

4.1.1 *Griselda*. Dramma eroicomico per musica. 1794

I. 1 – 13

Il marchese Gualtieri ha preso in sposa anni addietro la semplice ed onestissima pastorella Griselda. Il matrimonio è però fin dall'inizio osteggiato, a causa della differenza di ceto, dalla nobile sorella, la contessa di Monferrato.

All'inizio del dramma la contessa arriva in visita dal fratello con grande pompa (in nave). E' accompagnata da un amico del marchese, il conte di Pànego. Loro due conservano da anni un segreto: Pànego ha accudito quattordici anni Doristella, in verità figlia del marchese Gualtieri e di Griselda. Il marchese ha rapito la figlia alla madre per mettere a prova la sua onestà. Doristella pensa a sua volta di essere la figlia del conte, e Griselda la ritiene morta.

Lesbino – il fattore del marchese – è disperatamente innamorato di Griselda. Vuole convincerla che merita una vita migliore, ma Griselda si trova in uno strano stato di adempimento dei doveri e vuole essere una moglie brava ed esemplare. Quindi rimane fedele al severo marchese. Anche suo padre, un vecchio pastore che vive in casa del marchese, è scontento e tenta di convincere la figlia a ritornare in campagna e riprendere il loro mestiere di pastori.

Il marchese Gualtieri incomincia a mettere alla prova sua moglie. Insulta Griselda, pretende che si rimetta gli abiti poveri davanti a tutti e la caccia via. Griselda rimane proba ed afferma di amare sempre il marchese, nonostante i maltrattamenti. Triste, ritorna insieme al padre in campagna.

II. 1 - 14

Allontanata la moglie da casa, il marchese finge di voler sposare Lisetta, se farà bella figura in un abito nobile di Griselda. In verità la vuole rendere ridicola. Gualtieri si reca di seguito in campagna per cercare Griselda e riportarla a casa. Ma non le rivela ancora che il suo comportamento crudele aveva lo scopo di metterla alla prova. Griselda torna e incontra la travestita e superba Lisetta che si vede già sposa del marchese. L'onestissima pastorella decide di accettare per amore anche il presunto matrimonio tra Gualtieri e Lisetta, e cuce addirittura il vestito nuziale.

La contessa, sorella del marchese, pensa intanto che la misteriosa zitella potrebbe essere Doristella, non sapendo che è sua figlia. Vedendo l'umiltà e l'onestà di Griselda si commuove, anche se favorisce una giovane nobile come sposa del fratello. Alla festa di matrimonio Gualtieri presenta quindi inizialmente sua figlia come sposa; Griselda accetta anche questo e augura loro una vita felice. Alla fine Gualtieri svela tutto, cioè che Doristella è la figlia e che ama solo Griselda. Anche la contessa l'accetta come cognata e tutti sono felici di essersi ritrovati. Gli unici delusi sono Lisetta che si aspettava un matrimonio, il vecchio pastore perché avrebbe preferito la vita semplice, e Lesbino che ama Griselda.

4.1.2 *Giulietta e Pierotto*. Dramma giocoso. 1794

I. 1- 11

I giovani protagonisti di questo dramma, Giulietta e Pierotto, due caratteri semplici ed onesti, sono cresciuti insieme in campagna. Si amano e i genitori accettano che in futuro si sposino. Arriva però il Duca che s'innamora di Giulietta e si lascia persuadere dal cattivo servo Pasquale di rapirla con un trucco e portarla nel palazzo. Pierotto s'avvia per cercarla e la trova nella reggia ducale.

Il Duca nel frattempo è in preda a un profondo conflitto di coscienza. Da un lato desidera la ragazza ed è accecato dalla sua bellezza, dall'altro è consapevole di agire in maniera nefanda ostacolando il vero amore di Giulietta.

II. 1 - 11

Giulietta e Pierotto s'incontrano nel palazzo e – ingenui come sono – non sembrano realizzare il pericolo. La ragazza si veste da nobile dama e prende in giro Pierotto. Vedendo la furia del Duca che li sorprende, fuggono.

Pasquale manda bruscamente via i genitori di Giulietta che si sono intanto recati a cercarli; poi fa catturare gli amanti e tenta di uccidere Pierotto. Un cameriere onesto lascia entrare i

genitori nel palazzo, dove incontrano il Duca e lo supplicano di aiutarli a trovare i giovani. Il Duca resta commosso dalla loro paura e decide di vincere la passione e seguire la ragione. Ma Pasquale – interrogato sulla permanenza del ragazzo – suppone che sia già morto. In quel momento entra Pierotto sano e salvo, un servo l'ha liberato all'ultimo momento. Il Duca decide di condannare Pasquale a morte, ma, grazie all'intercessione degli altri che domandano pietà, viene soltanto esiliato. Il servo misterioso ed onesto che ha salvato la vita a Pierotto, prende il suo posto. Infine il Duca unisce Pierotto e Giulietta in matrimonio.

4.1.3 *Eraclito e Democrito*. Commedia per musica. 1795

I. 1 - 9

Democrito ed Eraclito sono due filosofi di carattere opposto. A Democrito piace ridere e prendere in giro gli uomini. Eraclito invece è serio, pessimista e circondato da un'aria malinconica ma ridicola.

Pulcheria ama Arconte, discepolo di Democrito. Aspetta il suo arrivo e teme che sia infedele. Suo padre però, Pilemonte, vuole darla in moglie al filosofo triste, che è inoltre il maestro della ragazza. Eraclito però non vuole sposarsi perché ritiene il matrimonio un vizio inutile.

Pulcheria è accompagnata da due servi furbi, Learco e Corina. Loro ritengono i due filosofi matti, ma ovviamente apprezzano di più i pensieri positivi ed ilari di Democrito.

Arriva finalmente Arconte, ma fingendo d'essere Democrito. Siccome piace a Pilemonte e né Pulcheria né Eraclito vogliono o dicono di non volere il matrimonio, il padre tenta di convincere la figlia a sposare invece il supposto Democrito. Ovviamente lei lo rifiuta non sapendo che lui è proprio l'amato Arconte, non avendolo ancora visto.

II. 1 - 11

Pulcheria decide di fuggire e di cercare Arconte, proprio nel momento in cui l'amato si fa riconoscere. Arconte racconta di essere andato a trovarla per evitare che il suo maestro, Democrito, arrivasse e si innamorasse di Pulcheria.

Pilemonte decide intanto di far fare un busto di Democrito. Dimostra orgoglioso ai servi la sua collezione di statue di filosofi famosi, lodandoli dal punto di vista culinario, ma i servi maldestri rompono due busti.

Una lettera del vero Democrito smaschera l'identità di Arconte. Pilemonte si arrabbia inizialmente e vuole punire lui e sua figlia. Eraclito suggerisce di castigarli imponendo loro il matrimonio. Il padre acconsente, ma – placato – gli augura una vita felice. Eraclito rimane triste e deluso, poi fugge dal luogo troppo felice per i suoi gusti.

4.1.4 *Palmira, regina di Persia*. Dramma eroicomico. 1795

I. 1 - 11

La Persia è tormentata da un mostro che uccide il popolo del Re Dario. Egli decide perciò, seguendo la profezia dell'oracolo, di dare in sposa la bellissima figlia Palmira all'eroe che riuscirà ad eliminare la belva. Questa offerta attira sia il Principe egiziano Alderano, non proprio coraggioso, che il Principe Scita, l'audace Oronte. Palmira è però innamorata del Principe indiano Alcidoro e lo racconta al padre supplicandolo di non costringerla a un matrimonio che non vuole. Ma Dario le spiega che in tempi funesti bisogna sottomettere l'amore alla virtù. Infine arriva anche Alcidoro, quindi il terzo eroe, che vuole sfidare il mostro per ottenere ufficialmente la mano di Palmira.

I tre Principi si presentano in vestiti eleganti al Re e sua figlia consegnandogli dei regali esotici. Poi deve decidere il sacerdote chi potrà sfidare per primo la bestia. Tutti si recano al tempio.

II. 1- 8

Il sacerdote sceglie Alderano come primo combattente, ma lui fugge. Oronte, il secondo, viene ferito. Alcidoro gli salva la vita e uccide la bestia. Gli avvenimenti sono raccontati dal coro e vissuti dalla prospettiva di Palmira. Infine Oronte ringrazia il Principe indiano. Re Dario annuncia il matrimonio tra sua figlia e Alcidoro.

4.1.5 *Il moro*. Commedia per musica. 1796

I.

Un moro ricco e ridicolo organizza un concorso per trovare una sposa bianca. Il suo segretario Ramiro, che prima era schiavo e diventa poi suo amministratore o consigliere fedele, deve coordinare la selezione.

Ramiro ama Stella che sfortunatamente viene obbligata dal padre a presentarsi al concorso. Prima si oppone alla volontà del padre, ma siccome vuole rendere geloso Ramiro (suppone erroneamente che l'amato la tradisca con una certa Annetta) partecipa al concorso. L'Africano s'innamora subito di Stella e la ragazza rimane intrappolata in una situazione di cui ignorava la fine pericolosa. Il moro rifiuta di vedere le altre ragazze del concorso. Queste s'arrabbiano, offendono Stella e il protagonista ricco che non tarda a prendere in mano la sua sciabola per ucciderle. Raspa, un altro servo, e Ramiro riescono a fermarlo in tempo. Per compiacere a Stella il moro promette di non fare strage; le ragazze impaurite ringraziano Stella.

II.

Ingannando il padrone, Ramiro riesce ad allontanare il moro e il padre di Stella, che vede soltanto lo scopo economico del legame tra la figlia e il commerciante africano. Quando il moro si accorge che è stato truffato dal proprio fedele segretario fa arrestare il padre. All'apice della sua rabbia arriva Fatima, la moglie del moro, severa ma onesta. Inizialmente egli finge di non conoscerla, ma vedendo i suoi figli non resiste, si calma e permette il matrimonio tra Stella e Ramiro. Al padre regala il tanto desiderato oro, e non dimentica nemmeno le ragazze presentatesi al concorso, che ricevono dei regali.

4.1.6 *I due vedovi*. Commedia con pantomime. 1786/1796

Il fatto che questa commedia fu rappresentata non solo a Napoli (1786) ma anche a Vienna (1796) la rende interessante per questo capitolo. Vi è una seconda spiegazione per la sua importanza nel contesto viennese, che rivela l'autore stesso nella prefazione all'opera. Egli afferma infatti che l'idea gli è venuta durante uno dei suoi soggiorni a Vienna. Quando aveva sentito la storia di una vedova che conservava la statua del marito spirato.²⁷¹

4.1.6.1 Contenuto

Un nobile e una nobile, entrambi vedovi, non sono in grado di dimenticare i loro rispettivi coniugi defunti, benché siano stati sepolti più d'un anno prima. La vedova, una contessa dal nome d'Orburg, conserva la memoria del marito grazie a una statua che lo rappresenta e alla quale mette i vestiti del morto.

Il vedovo marchese si chiama d'Holstemberg e viaggia per dimenticare e fuggire dalla sua tristezza. Soggiorna in una locanda che si affaccia sul palazzo dove vive la contessa vedova. Questo fatto è notato dal vecchio e maldestro D. Geronimo, calabrese, che è innamorato della vedova e che ritiene pericolosa la presunta concorrenza del nobile marchese. Pur volendo evitare un incontro tra i due malinconici personaggi, è proprio lui a convincere in effetti il marchese a fare le reverenze alla vicina. Per poter avvicinarsi alla contessa, Geronimo cerca di captare la benevolenza dello zio, il colonnello Sturm, un vecchio ex-militare e l'ignoranza personificata, e della cameriera Carolina. Lei è però la prima ad indovinare le intenzioni del calabrese.

²⁷¹ Cf. Gamerra. *Novo teatro*. Tomo I, 1789: 59 s.

Anche il vedovo è accompagnato da un cameriere furbo e critico, ma molto fedele, che si chiama Riccardo. Per mantener alta la tensione della commedia, viene ritardato il primo incontro tra il vedovo e la vedova fino al terzo atto. Ovviamente vedendosi, i due rimangono molto colpiti, però i costumi, il lutto e la loro cecità evitano di accettare i sentimenti, così il marchese decide di andarsene. La vicenda si rivela ancora più complicata quando il marchese riconosce nella statua del marito un conoscente molto stimato, e siccome Geronimo trama un complotto, dicendo che il vedovo sia promesso a un'altra dama e falsifica infine delle lettere dal cui contenuto si deduce che la vedova abbia deciso di sposare un cavaliere. Grazie all'astuzia dei camerieri che collaborano per avvicinare i padroni, viene smascherata l'inganno di Geronimo. La sua punizione consiste nell'essere pubblicamente deriso al matrimonio finale. Egli fugge imbarazzato dalla città e i protagonisti sono felici. La duchessa si scusa per il suo secondo matrimonio in una sentenza morale: "Ma la mia debolezza è giustificata dalla scelta" (p. 170), cioè la scelta del marito onesto, che indossa al matrimonio gli abiti eleganti della statua.

4.1.6.2 Stile e struttura

Da un punto di vista strutturale si nota una suddivisione classica in cinque atti. Sono inoltre date le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Gli atti 1–4 incominciano con una pantomima che permette allo spettatore di entrare in scena e di costruirsi un'illusione teatrale che deriva dai movimenti naturali senza dialoghi che potrebbero distrarre. Manca la pantomima nell'ultimo atto, ma questo viene sostituito coll'inserimento di una seconda pantomima nel quarto atto, che funziona come passaggio tra gli ultimi due atti.

L'armonia delle entrate in scena si costruisce tramite le lunghezze simili degli atti. Più movimento dimostra l'atto finale con 18 scene, quello con meno personaggi e più corto è il secondo atto con sei scene. Gli altri dispongono di nove scene.

L'andamento della trama corrisponde alla struttura degli atti. Il primo introduce i caratteri dei protagonisti maschili e il vizio della vedova che però non apparirà di persona prima del terzo atto. Il secondo atto ritarda il progresso della trama. L'incontro tra i vedovi, ovviamente desiderato dagli spettatori fin dall'inizio, è trattenuto fino al terzo atto per creare una prima tensione. Per non rendere troppo semplice l'avvicinamento dei vedovi, è necessaria una lieve cesura drammatica impersonata dell'intrigante calabrese che quasi riesce a dividere i protagonisti. Sia l'apice dell'inganno sia la soluzione del conflitto avvengono nell'ultimo atto.

4.1.6.3 I personaggi

Altro aspetto che rivela un ordine schematico della commedia è la perfetta alternanza tra scene e dialoghi flebili, ovvero sentimentali, e quelli assurdi, comici e divertenti. La struttura binaria continua nel registro dei personaggi, ognuno di loro incorpora o la comicità o la mestizia. Interagiscono per esempio i due vedovi che dialogano solo in maniera sentimentale. Leggendo le commedie di questo genere si nota un punto ricorrente: i protagonisti appaiono spesso passivi e quasi noiosi. Il vedovo e la vedova di quest'opera sono privi di determinazione e rigorosità, il loro carattere si nutre solo del sentimento della tristezza all'inizio e poi dell'amore, ma non prendono mai decisioni concrete. Moventi per lo sviluppo sono piuttosto Riccardo e Carolina, la coppia parallela ai vedovi nobili. I camerieri garantiscono comicità, così come il colonnello ignorante ma buono, che trova la sua opposizione di carattere nell'intelligente e nefando D. Geronimo. Loro quattro sono responsabili dell'azione in generale, ma hanno inoltre lo scopo di alleggerire e frenare la trama con burle e beffe che rivelano una certa ironia ed autoironia di Giovanni de Gamerra, della quale si parlerà nel prossimo sottocapitolo.

Ritornando ai camerieri Carolina e Riccardo, si nota una perfetta sincronia nel loro agire e criticare i vizi dei padroni (per esempio: p. 74, 86 e 153), ma anche nella loro fedeltà che non conosce né corruzione né adulazione. Essendo però 'soltanto' camerieri hanno bisogno dell'aiuto del colonnello che si rivela verso la fine della commedia meno stolto che all'inizio, quando pensava che Petrarca fosse una scrittrice e che Costantinopoli si trovasse in Africa.

4.1.6.4 Ironia e romanticismo

Notevoli sono alcune tracce ironiche che si lasciano intravedere fra le righe di questa commedia alquanto schematica e prevedibile. De Gamerra dimostra autoironia ed un atteggiamento sorprendentemente pacifico dipingendo il carattere ignorante del colonnello Sturm. Questo sembra interessante, visto che l'ex-militare Gamerra glorificava e lodava la milizia in altre sue opere.

Una delle scene più riuscite è la quinta del secondo atto. D. Geronimo e Sturm leggono le gazzette che parlano di fatti bellici. Sturm non riesce a leggere i numeri corretti dei morti e feriti, scambia fiumi con città e rivela una certa crudeltà nel rimanere deluso che i turchi morti in battaglia con i russi non fossero trecentomila ma trentamila, e che i prigionieri non fossero scorticati ma scortati. È l'unica scena in cui appare D. Geronimo positivamente. Condanna le

barbarie inumane del colonnello e diventa così – durante una breve scena – il portavoce del pacifismo. Vencato (2004) spiega la caricatura del militare pensionato in tal modo:

È un evidente riflesso della mentalità settecentesca che, dopo anni di pace stabile e di frequenti e cordiali rapporti diplomatici con la Sublime Porta [l'impero ottomano, n. d. a.] non ha più bisogno di difendersi attribuendole ogni nefandezza ma può permettersi di riservare all'Oriente uno sguardo curioso o, come in questo caso, ironico e divertito (p. 133).

Gamerra ironizza allora sulle vecchie strutture di un militarismo crudele e che presenta un passato colmo di ignoranza.

Non proprio pari all'ironia romantica tedesca di Schlegel (Romantische Ironie), ma nondimeno ironico è uno scherzo dell'autore in cui lascia parlare i personaggi della fine della commedia:

Riccardo: Io dico che già aveva previsto, che tutto l'intreccio di questo giorno finir doveva come le commedie.

Marchese: Cioè?

Riccardo e Carolina: In matrimonio.

Poi il cameriere si esprime in modo ironico puntando sulla sua importanza per la commedia: “Eh io sono un personaggio subalterno, che non entra nello scioglimento della Commedia.” (5, XIII, p. 161). Un effetto tipico degamerriano, ovvero quello di far parlare le persone secondarie di aspetti e pensieri teorici del dramma (vedi anche Argante ne *La finta scema*, accennato nel capitolo 3.6 del lavoro).

Motivo vasto e ricorrente in tutte le epoche, e quindi usato anche nell'epoca del romanticismo è quello della statua che prende vita. Benché la statua del marito nei *Vedovi* non incominci a vivere come nel caso della novella *Das Marmorbild* di Eichendorff, incontriamo tuttavia un'atmosfera inquietante e non proprio comica nell'adorazione e nella relazione tra statua e vedova. Eichendorff e de Gamerra presentano l'amore per una scultura come ostacolo nello sviluppo dei protagonisti. La Venere dell'opera romantica tedesca seduce un giovane ragazzo e lo trascina in un mondo oscuro. La statua del marito esercita un simile effetto sulla duchessa. L'effetto viene meno, come anche nella storia di Eichendorff, coll'apparizione di una persona, degna dell'amore maturo e profondo, che lascia dimenticare il fascino della statua.

4.1.7 *L'amor marinaro, o sia Il corsaro*. Dramma giocoso per musica in 2 a. 1797

4.1.7.1 Contenuto

I. 1 – 17

Il capitano Libeccio è assente e di conseguenza cala la morale e l'ordine in casa sua. Suo figlio Dorimante, un donnaiolo vigliacco, ospita nel frattempo due truffatori: Merlino, amante del gioco d'azzardo, e la cantante Claretta che vuole convincere Dorimante a sposarla. Personaggio critico è il servo Pasquale. Fa anche parte del gruppo il conte Quaglia, carattere ridicolo che balbetta e che gioca a carte con Merlino. Lui vorrebbe sposare Claretta.

Ad un certo punto torna a casa il capitano, in possesso di una nave catturata; sulla nave si trova un musicista sordo, impaurito, affamato ma molto simpatico: il maestro Cisolfaute. Egli viene accolto come ospite. Il capitano venne accompagnato durante la sua escursione da una ragazza che viaggiava travestita da giovane marinaio. Si chiama Lucilla, cioè Pierotto da marinaio, e diventa il fedele del capitano. Lei ama il figlio di Libeccio, che aveva conosciuto e di cui si era innamorata a Napoli.

Dorimante decide di spacciare Claretta e Merlino per Conti che aspettano il passaggio di una nave per l'Italia; ma il capitano è subito sospettoso. Claretta si infuria quando sente che il capitano Libeccio ha già previsto un'altra ragazza come sposa per il figlio. Annuncia allora di voler sposare Quaglia e gli ordina di uccidere Dorimante. Merlino e il conte lo attaccano, ma Lucilla lo salva. In quel momento Dorimante riconosce la vecchia fiamma.

II. 1 - 16

Quaglia rivela al capitano in una lettera penitente che Claretta e Merlino non sono nobili, e che la cantante tenta di sposare Dorimante.

Claretta si dimostra affascinata dal vecchio capitano ed esprime l'idea di volerlo sposare; per avvicinarsi a Libeccio finge di svenire, ma lui scappa. Allora si attacca a Lucilla, non vedendo che è invece una ragazza.

Dorimante rifiuta Lucilla e giura a Claretta di amare solo lei. Il capitano incarica Cisolfaute di indagare se Claretta è veramente cantante come aveva scritto Quaglia. Dorimante e Claretta si assicurano del loro amore in un duetto che cresce a quartetto, sempre commentato da Cisolfaute che ritiene la scena una prova di teatro. Nel momento che il capitano s'infuria, appare Lucilla e si fa conoscere come donna. Dorimante rimane commosso della sua fedeltà e decide di sposarla. Claretta e Merlino promettono di diventare onesti e si fidanzano. Il

capitano dà loro la sua benedizione, Cisolfaute arrangia la musica nuziale e tutti cantano insieme il finale.

4.1.7.2 Ragioni per il grande successo del *Corsaro*

Il qui presentato dramma è – tra le opere degamerriane – quello che fu messo in scena più volte nei teatri imperiali della metropoli austriaca. In questo brano si cerca di elencare alcune possibilità che potrebbero spiegare l'esito positivo del quale godeva *L'amor marinaro* a Vienna. Ovviamente non esiste modello letterario cui imitazione basterebbe per ottenere un grande successo di pubblico sul palco teatrale. La fortuna dei drammi era, come lo è oggi, condizionata da tanti casi, coincidenze e fattori imprevedibili. Fino a che punto la musica di Weigl abbia contribuito al trionfo teatrale ciò non è oggetto di ricerca della tesi. Indubbiamente non fu privo di importanza.

Ragione per il successo 1: I personaggi:

Non esiste altro prodotto degamerriano che offra un registro personale talmente clamoroso, svariato e divertente come il qui trattato *Corsaro*. Classico inizio delle tipiche commedie viennesi sono le inquadrature sceniche della vita rurale, oppure una situazione ambientata fra i ceti bassi, come ho dimostrato nel lavoro su Emanuel Schikaneder.

De Gamerra apre lo spettacolo tramite un gioco di carte chiamato Faraone, che avviene tra il fedele servo Pasquale e il personaggio piuttosto dubbioso di Merlino. Parte del mondo appariscente ma comico-cruale è rappresentato inoltre da Claretta, una presuntuosa cantante (presentata in maniera imprecisa come cortigiana) e compagna del truffatore Merlino. De Gamerra racconta subito ed in poche pagine tutte le nefandezze e le vicende oscure che circolavano (o che si aspettava il pubblico che circolassero) nelle trattorie e nelle case dei marinai vicino ai porti.

Altro protagonista è Dorimante che dimostra un carattere contrario a quello del suo onestissimo padre, il capitano Libeccio, fatto che crea senz'altro un punto di interesse. Il figlio codardo si lascia sedurre da Claretta non intendendo che la donna approfitta dell'assenza paterna. Il personaggio dell'innamorato, che spesso è connotato positivamente, è qui invece pienamente compromesso, reso ridicolo per la sua cecità, e lo spettatore non può identificarsi con lui.

Il balbettante conte dal nome assurdo Quaglia garantisce un altro pizzico di comicità. Lui impepa i dialoghi tartagliando le prime sillabe che terminano poi in parole diverse da quelle

che inizialmente intendono gli interlocutori, suscitando perciò situazioni umoristiche che rendono oltretutto le conversazioni quasi musicali e ritmiche. Oltre a Quaglia appare un altro personaggio buffo, Cisolfaute, che conquistò chiaramente i cuori del pubblico viennese. Dipingendo il carattere di un musicista assurdamente sordo che non capisce i dialoghi e crea equivochi, centrò sicuramente il gusto degli spettatori. De Gamerra reagì al successo di Cisolfaute e mise questa sua figura comica nel titolo di una nuova opera: *L'accademia del maestro Cisolfaute*.

Da non dimenticare c'è poi anche la misteriosa Lucilla che affronta l'avventura sul mare per rivedere infine il suo amato Dorimante.

Incontriamo quindi nel dramma giocoso una ridda di figure che sono certamente sempre ancora prive di una psicologia profonda, ma che si distanziano già palesemente dai personaggi sincroni e superficiali de *I due vedovi*.

Ragione 2: L'allestimento e il travestimento

Tanto è già stato scritto sulle strutture teatrali che seguiva de Gamerra e che riguarda al decoro, alla pompa e agli effetti speciali. Senz'altro tutto ciò funzionava bene anche in questo dramma e contribuì alla sua popolarità. Basta leggere la fine della quarta scena (atto primo). Il capitano Libeccio ritorna trionfante sulla nave annunciato da salve di cannone. Nella settima scena del primo atto Libeccio entra gloriosamente accostato da una guardia militare ed accompagnato dalla marcia trionfante.

Al lettore/spettatore piace innegabilmente anche il mascheramento della protagonista Lucilla che si spaccia per un giovane marinaio. La ragazza capovolge per un momento i ruoli tra donna e uomo (fatto che non avviene mai nelle opere degamerriane), situazione che culmina nella coraggiosa lotta con Quaglia e Merlino durante la quale Lucilla salva il suo amato Dorimante (ultima scena, primo atto). *I due vedovi* dispongono ugualmente di una situazione di travestimento, cioè il gioco con i vestiti del defunto marito che poi il vedovo indossa al matrimonio finale. Sebbene sia una messa in scena insolita e originale non regge il confronto a quella del *Corsaro*.

Generalmente *Il corsaro* offre più azione scenica, personaggi svariati e cambiamenti di scena che non *I due vedovi* e rende così spiegabile la differenza del numero di rappresentazione: 87 e 4.

4.1.8 *L'accademia del maestro Cisolfaute*. Commedia per musica. 1798

I. 1. - 12

Nella seconda parte dell'*Amor marinaro* l'autore racconta che il matrimonio tra Dorimante e Lucilla è infelice, perché lei è gelosissima di Claretta. Il musicista Rusignolo, fratello di Claretta, è invitato. Lucilla teme perciò un avvicinamento tra suo marito e la vecchia amante. Il capitano Libeccio è stufo di starsene a casa, ha nostalgia del mare ed è snervato dai litigi degli sposi e dalla sorella Passitea che vuole per forza sposare Cisolfaute, nonostante la loro età avanzata. Il musicista è l'unico divertimento del capitano e l'ha incaricato di scrivere un'accademia musicale. Arriva Rusignolo che è un cantante ridicolo, arrogante e ama le donne. Cisolfaute lo vuole incaricare per l'accademia. Ovviamente gli si avvicina Passitea, ma senza successo. Il cantante racconta che sua sorella vive in Cina e Merlino è morto. Questo sembra inizialmente tranquillizzare la gelosia di Lucilla, ma soltanto per un momento, subito dopo ricominciano a litigare.

II. 1 - 9

Il secondo atto incomincia con la promessa tra gli sposi di non voler più litigare e con un duetto buffo tra Rusignolo e Cisolfaute. L'apice della comicità giunge coll'arrivo del poeta cieco Aganippe che deve scrivere i versi per l'accademia serale. Tutti quanti si preparano per lo spettacolo e il matrimonio tra Cisolfaute e Passitea.

Poi incomincia l'accademia che contiene cinque pezzi. Il primo è una sinfonia. Il secondo un'aria lagrimosa, cantata da Rusignolo che fa delirare Passitea. Il terzo pezzo si chiama Il terremoto; un coro, il capitano, il conte Quaglia, Lucilla e Dorimante sono gli attori e fingono di fuggire da un grande terremoto, tutto quanto accompagnato da versi e gesti buffi ed assurdi. Segue il duetto nuziale tra il musicista e la sorella del capitano in maniera stereotipata con tanti "Ah!" e tanti sospiri da innamorati. Il finale grandioso avviene con il quinto e ultimo pezzo. In fondo sparano i cannoni della nave di Libeccio, Cisolfaute dirige ma tutti suonano come vogliono loro, la fine è un gran chiasso allegro, ma fuori tempo e ritmo.

4.1.9 *Paolo e Virginia*. Commedia per musica. 1800

I. 1 - 6

I protagonisti, una coppia giovane, semplice ma onesta, si sono persi dopo una pioggia torrenziale. Incontrano lo schiavo fuggitivo Zabi che è scappato perché separato dai figli. Si prendono cura di lui e Virginia riesce ad addolcire il padrone Dorval che appare per catturarlo.

Domingo, lo schiavo del padre di Virginia trova i dispersi, racconta che i genitori sono preoccupatissimi e coll'aiuto di un coro di "negri" li riporta a casa, oltrepassando un fiume impetuoso.

II. 1 - 6

Per ragioni economiche il padre di Virginia, il vedovo Clermont, vuole che la figlia vada in Francia da una ricca zia. Lui resta con la madre di Paolo, Margherita, sull'isola. Paolo non può accompagnare Virginia perché i genitori hanno bisogno di lui. Virginia ubbidisce al volere paterno, Paolo è ovviamente abbacchiato da questo progetto ma capisce che Clermont e Margherita hanno bisogno del suo aiuto.

III. 1 - 7

Paolo è tristissimo e non può accettare la separazione da Virginia. L'amante si adatta, sebbene triste come Paolo, al suo destino.

IV. 1 – 5

Una tempesta fa affogare il vascello appena partito per la Francia. Domingo e Paolo si buttano nelle onde e salvano Virginia. I genitori decidono, dopo essere sopravvissuta alla catastrofe, di lasciarla sull'isola e promettono ai protagonisti che potranno sposarsi.

4.1.10 *Achille*. Dramma per musica. 1801

I.

Achille conquista Lirnesso per poter portare con sé l'amata Briseide, la principessa della città. Siccome l'eroe promette, dopo la presa di Lirnesso, l'armistizio e siccome lo ama, Briseide decide di accompagnare Achille, anche se significa abbandonare in solitudine il vecchio padre Briseo.

Appare Agamennone che brama di possedere la bella Briseide come preda, ma lei si decide ancora ed esplicitamente per Achille. L'eroe offeso giura vendetta.

II.

Infatti rapisce Briseide in un momento che Achille la lascia inosservata. Triste per la perdita dell'amata, l'eroe depone le armi e non vuole più combattere contro i Troiani. Il suo amico Patrocolo prende la sua posizione, indossa l'armatura e le armi dell'eroe e comanda l'esercito fingendo di essere Achille. Patrocolo muore in battaglia, fatto che intristisce Achille ancora di più.

Intanto Briseide riesce coll'aiuto della saggia sacerdotessa a fuggire da Agamennone. Ma il concorrente rifiuta di possedere la ragazza perché riconosce che solo in alleanza e in

concordia con Achille saranno in grado di vincere i Troiani. Un altro colpo del destino frena gli eroi. La sacerdotessa predice che i Greci perderanno la battaglia se Achille non restituirà Briseide al padre Briseo. Achille cede all'auspicio e il dramma si conclude coll'inizio dell'attacco contro Troia.

4.1.11 *Ercole in Lidia*. Dramma per musica. 1803

I. 1 - 11

Il re Euristeo ottiene l'incarico dalla dea Giunone di uccidere Ercole. Egli acconsente volentieri siccome teme che Ercole prenda il suo posto come re di Lidia. Euristeo ricorre all'astuzia e cerca di servirsi di sua figlia Omfale per l'omicidio, cioè medita di arrangiare prima un matrimonio tra di loro, poi, durante la notte nuziale, lei dovrà squarciargli il petto. Omfale è disperata perché ama veramente Ercole.

Euristeo riceve l'ospite famoso, ma non dimostra il suo astio. Incontrando Omfale anche Ercole s'innamora di lei; la figlia rimane sconcertata tra amore e dovere di figlia. Nell'ultima scena del primo atto Ercole, durante la cerimonia nuziale, cade in uno stato di delirium mandatogli dagli dei, prima si addormenta e poi incomincia a distruggere tutto. Il suo amico Filotete riesce finalmente a calmarlo, ma la festa viene interrotta.

II. 1 - 17

Visto che Omfale rifiuta di uccidere Ercole, Euristeo decide di concedere la mano di sua figlia soltanto all'eroe che riuscirà a fermare un furioso toro che fa strage nelle contrade del regno. Ercole lo vince e perciò riceve anche l'ammirazione del popolo. Poi lo fa combattere contro il ladrone Caco, invane sono tuttavia le speranze del re di poterlo uccidere. Euristeo vede che Ercole è protetto dagli dei e quindi prova un'ultima astuzia. Durante il matrimonio con Omfale gli porge del veleno, ma all'ultimo momento appare Mercurio che lo salva. Ercole è furibondo e vuole uccidere il re, ma grazie a Omfale che riesce a fermarlo, il re si salva. Riconosce che Ercole non tenta di rubargli il suo posto e vergognandosi del suo comportamento accetta il legame tra Ercole e sua figlia.

VII. Possibili ragioni per le quali de Gamerra oggi è dimenticato

Come mai è possibile che uno scrittore produttivo e di una certa importanza e fama nel Settecento sia oggi talmente ignoto? De Gamerra non è solo estraneo al grande pubblico, ma è

proprio dimenticato da tanti studiosi e specialisti di teatro e opera del Settecento. Durante le ricerche per la tesi ho notato che, ancora nell'Ottocento, vi furono tentativi di avvicinarsi al poeta livornese; basta ricordare Masi e Pera. Anche in Germania spuntarono alcuni voci che ricordavano de Gamerra come uno dei commediografi settecenteschi più illustri d'Italia. Johann Joachim Eschenburg lo riteneva esteticamente uguale a un Goldoni, Gozzi e Capacelli.²⁷² Nella seconda metà, e soprattutto negli ultimi vent'anni del Novecento Giovanni de Gamerra riappare poi in alcuni saggi e dizionari, ma soltanto nel nuovo millennio incominciano i primi veri studi critici e oggettivi su de Gamerra, promosso dalla sopramenzionata *collana trevisana* e dalle ricerche di Federico Marri.

Fin dall'inizio di questo capitolo bisogna chiarire che – come ho accennato nella premessa – non esiste spiegazione concreta o definitiva per la mancata presenza nella storia della letteratura. Il brano seguente ha lo scopo di formulare alcune ipotesi a questo riguardo.

Ipotesi 1: De Gamerra – uno tra tanti geni e avventurieri del Settecento

Giovanni De Gamerra era un prodotto dei suoi tempi, vale a dire un poeta che tentava e riusciva anche a scrivere per i gusti dell'epoca; era un personaggio tipico del Settecento, cioè uno dei tanti. Forse si lasciano intravedere con questa prima affermazione già alcune tracce che potrebbero fare luce sulla scomparsa del poeta e della sua vasta produzione dalle storie letterarie. Secondo Ernesto Masi la seconda metà del Settecento è lo scorcio di tempo per eccellenza in cui una quantità immensa di letterati, filosofi e avventurieri esprimeva la grande irrequietudine dell'epoca e aspirava a tendenze nuove e inedite. Questo si manifesta anche nello stile di vita che spesso non conosceva patria oppure una certa città come punto fisso di riferimento.²⁷³ Questi rapidissimi cambiamenti toccavano anche e soprattutto le produzioni letterarie dell'epoca. I librettisti che andavano di moda per una stagione teatrale furono cacciati senza motivi nella seconda stagione, nonostante producessero le stesse opere dell'anno precedente.

Bisogna constatare che il secolo e le città nelle quali viveva Giovanni de Gamerra erano pieni di geni produttivi che mettevano facilmente in ombra personaggi meno fortunati dal destino oppure privo dei giusti agganci.

²⁷² Johann Joachim Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Redekünste*. Fünfte, völlig umgearbeitete Auflage. Berlin: Nicolai'sche Buchhandlung, 1836, p. 261.

²⁷³ Cf. Masi: *Drammi lagrimosi*, 1889: p. 21 s.

Ipotesi 2: Poeta tedesco, austriaco o italiano? Le tante facce disprezzate del Gamera

I due mondi nei quali si muoveva intellettualmente ma anche topograficamente Giovanni de Gamera sono già stati individuati come punto problematico per la sua carriera. L'ambiguità nazionale causava diffidenza in tempi politicamente inquieti. La prontezza di cambiare città e vita è un punto cruciale nella biografia del de Gamera. Il distacco topografico faceva del poeta una persona non facile da classificare e strana per gli intellettuali durante il primo sorgere di tendenze nazionalistiche e rivoluzionarie, che si manifestavano anche nell'arte e nella cultura.

Ipotesi 3: Tra poeta cortigiano e poeta borghese

De Gamera si trovava in un periodo storico di transizione per il mestiere di poeta; questo cambiamento dell'immagine degli scrittori cominciò verso la fine del Settecento e toccò soprattutto gli autori, meno i musicisti e compositori. De Gamera cercò fino alla fine della vita l'appoggio della corte, era fissato all'idea che poeti ed imperatori dovessero vivere in perfetta simbiosi. Quello che successe invece a lui corrisponde già alla condizione borghese, cioè precaria dello scrittore moderno che non riesce a vivere con la sua produzione artistica.²⁷⁴

De Gamera non riuscì mai a ottenere uno stipendio oppure una pensione fissa e regolare dagli imperatori e potenti dell'epoca. E non riuscì neanche a distaccarsi dal mondo cortigiano. De Gamera è quindi il rappresentante di un genere di poeta antiquato che stava scomparendo in quegli anni. Venne dimenticato a causa del suo legame anacronistico all'imperatore da un pubblico intellettuale che si orientava verso una nuova immagine di poeta, con tutte le sue connotazioni borghesi.

Non solo i critici contemporanei contribuirono all'oblio del poeta. Anche in secoli più recenti si trovano atteggiamenti negativi verso tali artisti che dipendevano dalla corte. Infatti è vero che per de Gamera era naturale la simbiosi tra librettista e imperatore. Volle avvicinarli "all'ombra del trono" e rendere l'arte teatrale "un affare di stato".²⁷⁵ Benedetto Croce rifiutava la subordinazione ad ogni istanza politica e non accettò i poeti cesarei in personificazione di Pietro Metastasio, perché non attingevano l'ideale dell'opera classicistica che dovrebbe essere staccata ideologicamente e senza tempo.²⁷⁶ Ovvio che il rifiuto di Croce portò per decenni all'oblio del de Gamera.

²⁷⁴ Cf. la premessa in Candiani in: *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, p. 8.

²⁷⁵ De Gamera: *Novo Teatro. Osservazioni*. Tomo I, p. 10.

²⁷⁶ Cf. Benedetto Croce: *La letteratura italiana del Settecento*. Bari: Laterza, 1949, p. 365; cit. secondo Boaglio: *Italienische Literatur in Österreich*, p. 34.

Ipotesi 4: Oppressione da parte dei critici

Un'altra spiegazione per la scomparsa del librettista si trova nel modo in cui lo vedevano i suoi critici contemporanei. Franco Tagliafierro paragona de Gamerra a Giovanni Gherardo de' Rossi e rivela una differenza decisiva tra i due commediografi. De' Rossi cercava nelle sue opere la vicinanza alle satire di costume di Goldoni e fu perciò risparmiato da una disapprovazione come la doveva sentire il de Gamerra. Le sue opere tentavano invece di introdurre uno stile autonomo e prendono spunto da vari modelli teatrali europei, e perciò all'epoca valutati negativamente. Per secoli i drammi lacrimosi erano disprezzati o ironizzati. Inoltre disturbavano i critici dell'epoca i cenni biografici nelle opere del de Gamerra e le azioni terrificanti.²⁷⁷ Il biografismo torna in almeno due opere degamerriane, ossia in *Luisa e Trifour* e ne *L'intrapresa dell'amore* (nella seconda più che nella prima) e fu denominato da Luigi Derla "esasperato".²⁷⁸ Dal punto di vista estetico la vicinanza alla commedia dell'arte sconcertava i critici, come è stato già accennato nel lavoro. La prossimità alla struttura spontanea della commedia dell'arte veniva abbinata con personaggi psicologici ed effetti che riuscivano soprattutto nelle rappresentazioni e non leggendo le opere.²⁷⁹

Storici della letteratura tendono a identificare Giovanni de Gamerra con un'epoca di decadenza e perciò a nominarlo responsabile per un periodo letterario che non merita di essere ricordato. De Gamerra è arrivato a Vienna in un momento in cui la letteratura italiana alla corte stava tramontando, come ho spiegato nel sesto capitolo del lavoro. Il 'Singspiel' e il dominio tedesco in generale si sviluppavano velocemente e mettevano fine al dominio italiano. Questo fatto venne a coincidere con la poca fortuna poetica di Giovanni de Gamerra che – forse – diventò in seguito il simbolo del declino, fu poi diffamato e quindi completamente dimenticato, sia dagli storici della letteratura italiana che austriaca.

Ipotesi 5: La dominanza dei compositori

Indubbiamente sono più noti oggi i compositori del tardo Settecento e del primo Ottocento che i librettisti, fuorché pochissimi esempi. De Gamerra passò in "secondo piano" come afferma Rosy Candiani¹ (1994) nel suo saggio su *Lucio Silla* che diventò e rimane fino ai nostri tempi il *Lucio Silla* di Mozart (p. 45), così come la *Zauberflöte* raramente viene attribuita al librettista Schikaneder, ma rimane la *Zauberflöte* di Mozart.

²⁷⁷ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 188.

²⁷⁸ Cf. *ibid.*, p. 312 s. e cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 190 s.

²⁷⁹ Cf. Tagliafierro: *De Gamerra*, p. 191.

VIII. Conclusioni e prospettive di ricerca

I risultati del lavoro sono – presentati in maniera semplificata e riassuntiva – i seguenti:

La biografia ha rivelato due aspetti fondamentali:

1. Giovanni de Gamerra visse una vita instabile e colma di sciagure personali e professionali, egli credeva però nelle sue capacità e soprattutto nel suo progetto di riformare il teatro italiano.
2. Le tappe e i posti di lavoro dimostrano per di più che de Gamerra disponeva di una certa fama letteraria, anche se non riuscì mai a coronare la sua carriera con uno standard di vita elevato e il titolo di poeta cesareo.

Il retroscena letterario di Giovanni de Gamerra è molto ampio; soprattutto i drammi francesi e tedeschi hanno influenzato la sua produzione. La tesi ha dimostrato che il commediografo lavorava con aspetti della commedia dell'arte, il personaggio comico (amato dai viennesi), gli effetti speciali e un linguaggio semplice, talvolta rozzo, ma sempre orientato al desiderio degli spettatori.

Vienna significò per lo scrittore sia un periodo di grande produzione che di profonda delusione. Il primo soggiorno nella capitale finì perché l'imperatore aveva proclamato la libertà dello spettacolo (1776) e richiedeva più opere in lingua tedesca. Il secondo soggiorno incominciò promettente e de Gamerra era protetto dall'imperatrice Maria Teresa di Borbone alla quale piacevano le opere buffe del commediografo. Ma l'Ottocento portò anche il declino del teatro e dell'opera italiana. De Gamerra andò a Vicenza e diventò il simbolo della decadenza italiana a Vienna.

L'ultimo capitolo parla di come de Gamerra oggi sia ignoto e non faccia parte del canone letterario.

La tesi ha cercato di dimostrare che Giovanni de Gamerra è tra i commediografi più affascinanti di fine Settecento. L'importanza dell'autore non risulta dall'originalità dei suoi drammi, ma dall'immagine storica e letteraria che il personaggio rivela. De Gamerra si presenta come un possibile punto di riferimento per studiare i meccanismi politici, culturali ed estetici dell'epoca. Nella sua produzione possiamo leggere oggi sia i gusti teatrali di un certo pubblico che l'opinione teoretica sul teatro del Settecento (per esempio nel suo *Piano di*

rimforma). Un altro aspetto che lo rende importante per gli studiosi moderni è il fatto che de Gamerra si presta perfettamente per una ricerca interdisciplinare. Nei saggi e commenti su Giovanni de Gamerra non si parla mai del fatto che viveva e lavorava in Italia (in varie città italiane, che si distinguono molto tra loro) e in Austria; probabilmente non scriveva solo drammi, libretti ecc. ma lavorava anche come traduttore (vedi per esempio la traduzione dell'opera *Zauberflöte*). L'argomento dell'emigrazione e i pregi e gli svantaggi del vivere in due sfere culturali e linguistiche diverse, rimangono spesso inesprese. Potrebbero però essere interessanti per una ricerca (magari comparatistica) approfondita che si occupi anche dell'approccio storico-letterario.

Durante la ricerca per questo lavoro ho scoperto che nella Österreichische Nationalbibliothek esistono tante opere degamerriane che sarebbero ancora da classificare, commentare, riscoprire e forse anche da trascrivere e pubblicare, come è già stato incominciato coll'edizione *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Ho notato e segnalato nell'elenco che nell'Haus-, Hof- und Staatsarchiv dell'archivio statale austriaco esistono opere anonime che potrebbero essere attribuite a Giovanni de Gamerra. Sarebbe importante indagare su queste opere presunte degamerriane per continuare a costruire l'immagine corretto di Giovanni de Gamerra.

IX. Riassunto tedesco / Deutsche Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt den Komödiendichter, Librettisten und Poeten Giovanni de Gamerra. In Anlehnung an meine 2011 verfasste Diplomarbeit über Emanuel Schikaneder, einen Zeit- und Schicksalsgenossen (auch wenn ein direktes Aufeinandertreffen der beiden, obzwar möglich, so doch nicht schriftlich belegt ist) des italienischen Autors, entstand angeregt von Gualtiero Boaglio die Idee, jenen vergessenen Dichter zu erforschen. Auch wenn sich in den letzten zehn Jahren ein Trend zur Wiederentdeckung des toskanischen Librettisten herausgestellt hat, so ist die Erforschungsmöglichkeit zu diesem nach wie vor noch nicht ausgeschöpft.

Das erste Kapitel der Arbeit liefert einen zusammenfassenden und zum Teil kommentierenden Überblick über die aktuelle Forschungslage zu Giovanni de Gamerra. Die Textsammlung seiner Libretti, herausgegeben unter dem Titel *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*, stellt den bisher umfangreichsten Korpus und Analysestand dar. Kommentare

und eine historisch-kritische Rezeption der Werke würdigen die Stücke, die de Gamerra für einige der größten Komponisten seiner Zeit angefertigt hat. Prinzipiell lässt sich zum Forschungsstand und der Entwicklung der de Gamerra-Rezeption festhalten, dass noch im 19. Jahrhundert eine größere Affinität und wahrscheinlich auch historisch-zeitlich bedingte Nähe zum Livorner bestand, die sich in der Forschung niederschlug. Das 20. Jahrhundert ist hingegen meist von einer desinteressiert abwehrenden bis oberflächlich kritischen Geisteshaltung den Stücken de Gamerras gegenüber geprägt. Seine Biographie, durchwirkt von makabren Episoden und persönlichen Schicksalsschlägen, rückt nicht selten ins Zentrum des Forschungsinteresses und ignoriert eine werkimmanente oder sozial-geschichtliche Auseinandersetzung mit dem Autor.

Nach dem Kapitel zur Forschungslage widmet sich die Arbeit der Biographie des Autors. Wichtig ist in diesem Kontext, dass de Gamerra in vielen verschiedenen Wirkungsstätten sein künstlerisches Glück suchte. Deswegen verfolgt die Darstellung der Biographie auch den traditionell chronologischen Ansatz, um eine bessere Übersicht zu gewährleisten. Eine weitere mögliche Darstellungsform seiner Lebensbeschreibung wäre die topographische, sprich die auf seine Orte ausgelegte Schilderung der Lebensstationen. Welche künstlerische und persönliche Relevanz Mailand, Neapel, Wien etc. auf die Entwicklung des Autors hatten, wird in diesem Kapitel dargestellt. Die zahlreichen Etappen geben ein konkretes Bild seines Engagements, aber auch seiner inneren Getriebenheit wieder. Für de Gamerra entscheidende Eckpunkte seiner Vita waren die Ablehnung am Königshof von Neapel, wo er mit einem dramentheoretischen Plan vorstellig wurde und ein neues italienisches Nationaltheater unter der Obhut Ferdinand IV. ins Leben rufen wollte. Der zweite Wendepunkt in seinem Leben ist das tragische, fast schon romanhafte Liebesverhältnis zu Teresa Calamai. Ihre Beziehung wurde von deren Eltern verhindert, und als Teresa nach einer mysteriösen Krankheit starb entwickelte sie sich zu einem Fixpunkt in de Gamerras Leben, der in der Tat leicht manische Züge annahm. Die geheime Exhumierung ihrer sterblichen Überreste in einer Nacht und Nebel Aktion, und die Aufbewahrung selbiger in einem Koffer wurden als pathologische Handlung in der Forschung ausgeschlachtet und haben daran Anteil, dass de Gamerra in Zukunft künstlerisch nicht mehr sehr ernst genommen wurde. Dem gegenüber stehen die Erwähnungen im Kapitel über seine Vita, die schildern, wie de Gamerra Kontakt zu den Größen seiner Zeit pflegte, sei es Beccaria oder Metastasio, um nur zwei zu nennen. Abschließend werden die zahlreichen Komponisten aufgeführt, mit denen der Librettist zusammenarbeitete.

Diese unterschiedlichen künstlerischen Beziehungen sind zudem Thema im nachfolgenden dritten Kapitel, das de Gamerras literarischen Hintergrund erschließt. Einflüsse aus Frankreich, Deutschland, Spanien und England zeichnen ein Gesamtbild des Autors, das die Person de Gamerra aus einem dramenästhetischen Gesichtspunkt verständlicher erscheinen lässt. Nicht immer wurde sein schmaler Grat zwischen Beibehaltung traditioneller Theaterformen, wie jenen der Commedia dell'arte, und den reformistischen Tendenzen eines Carlo Goldoni, positiv bewertet. So entwickelte sich schon bald das Negativ-Bild, de Gamerra sei ein opportunistischer Epigone, der einen Reigen an Tendenzen, Strömungen und Theorien unterschiedlichster Provenienz und Couleur zu einer geschmacklosen literarischen Melange vermengte. Die innovativen Aspekte sind von Zeitgenossen und Wissenschaftlern lange Zeit ignoriert oder gar kritisiert worden. In der Tat lassen sich in de Gamerras Werk Rückgriffe auf die Commedia dell'arte finden, die nicht gelungen sind und gezwungen wirken; der Autor merkte jedoch, dass vor allem in Wien die Lustige Figur, die sich aus dem italienischen Typentheater entwickelt hatte, von großer Bedeutung für einen kommerziellen Erfolg der Theaterhäuser war. De Gamerra adaptierte diesen Typus und arbeitete auch sonst – wie das Kapitel weiter ausführt – mit vielerlei Effekten, um das Publikum für sich zu gewinnen. Seine Stücke waren von Pomp, Dekor und Spezialeffekten sowie einer üppigen Ausstattung des Bühnenbildes geprägt. Früh arbeitete der Poet mit musikalischen Mitteln, vor allem um Effekte des Schreckens und Schauderns zu verdeutlichen und zu untermalen. Seine Regieanweisungen zeugen von detaillierten Ausarbeitungsstrategien seiner Werke und nicht zuletzt von seinem musikalischen Wissen. Über die Produktionen, die ja schließlich Erfolg aufweisen sollten, lässt sich ein Bild des Theater-Publikums erstellen; mit Sicherheit besuchten Adelige und höhere Staatsbeamte das Wiener Hoftheater, an dem der Autor tätig war, doch für ein solch erlesenes Klientel sind die Texte de Gamerras erstaunlich krud und direkt. Scheinbar genoss die höhere Gesellschaft das nicht immer standesgemäße Treiben auf der Bühne. Das Theater im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts war schließlich ein Ort der Erheiterung und Zerstreuung, und – auch wenn nicht in dem Ausmaße wie in den Vorstadttheatern der Hauptstadt – so herrschte doch auch auf den Brettern des höfischen Theaters ein flapsiger Ton, wenn Komödien gezeigt wurden. Die direkte und unverblünte Komödiansprache de Gamerras war ein Markenzeichen und verstimmte die schönggeistigen Kritiker damals und heute. Dennoch lässt sich feststellen, dass gerade heiter-derbe Stücke, wie beispielsweise der *Korsar*, ihren Erfolg sicher auch dem sprachlichen Ausdruck der Texte zu verdanken hatten.

Im daran anschließenden Kapitel IV werden die verschiedenen Theatergattungen des Autors im Überblick dargestellt und eingeordnet. Es gilt für de Gamerra dasselbe wie für viele seiner Kollegen und Zeitgenossen: es ist unmöglich ein fixes Genre und eine einheitliche Ästhetik in seinen Stücken zu finden. Oft verfolgen die genaueren Titelzusätze schlicht kommerzielle Absichten, denn das Publikum sollte über den Titel und einer kleinen Konkretisierung wie beispielsweise „con pantomime“ angelockt werden. Der Livorner selbst setzte in seiner theoretischen Abhandlung, dem *Piano della riforma*, dazu an, seine Stücke zu kategorisieren, doch nur mit mäßigem Erfolg und ohne eine einheitliche Vorgabe liefern zu können.

Das fünfte Kapitel entkräftigt einige Kritikerstimmen, die de Gamerra beschuldigten lediglich Ideenraub für seine Werkeproduktion begangen zu haben. Einige innovative Erscheinungen in seinem Repertoire verdienten eine genauere Untersuchung. Die auffälligste Neuerung betrifft de Gamerras Spiel mit romantischen Effekten, die seine Stücke aufzeigen. Vor allem sein Werk *I solitari* weist präromantische Anklänge auf: zusammengefasst sind das die Effekte des Schauerromans, die sich durch ein dunkles, nächtliches Ambiente und eine obskure Natur zeigen, sowie die Auseinandersetzung mit Themen des Katholizismus. Aber auch erotische Anklänge, die provokant auf die damals noch undefinierte Sexualpraxis des Masochismus und die Opferbereitschaft einer jungfräulich anmutenden Protagonistin verweisen, sind neu und passagenweise vorromantisch. Nicht zu vergessen ist de Gamerras genreübergreifende Produktion, die *Solitari* wurden in Prosa-Version und als Drama konzipiert; oft muten seine Stücke phasenweise lyrisch an und nicht nur seine Libretti beziehen musikalische Komponenten mit ein, um ein Gesamtwerk anzudeuten, das wenig später von Schlegel im Ausdruck der progressiven Universalpoesie epochenbezeichnend für die deutsche Romantik werden wird.

Auch strukturell organisierte de Gamerra einige seiner Stücke neu, wie er entgegen aller Kritik beteuerte: die Abkehr von den klassischen fünf Akten und die Einführung der Pantomime als Zwischenakte kennzeichnen seine Stücke und wurden – zumindest in Italien – vom toskanischen Autor eingeführt. Das Personenregister betreffend ist es wahr, dass de Gamerra stark mit dem Typenhaften arbeitete und an den Figuren der Commedia dell'arte festhielt. Doch es gab auch Brüche in seinen Stücken, wie beispielsweise im *Pallon volante*, in dem die männlichen Protagonisten von einem tragischen Unfall heimgesucht werden und der Autor somit das harmonische Ende (Finale Lieto) verweigert. Auch in *La Madre colpevole* gibt es einen leichten Eingriff in das gewohnte Figurenregister der Stücke des späten 18. Jahrhunderts. De Gamerra setzt sich, wie bereits Lessing und andere Dichter vor

ihm, über die Ständeklausel und die Tragische Fallhöhe hinweg und lässt auch bürgerliche Protagonisten Schicksalsschläge und Charakterverirrungen durchleben.

Was die Musik betrifft so entwickelte er gemeinsam mit Paisiello die sogenannten Finali für ihre Gemeinschaftswerke wie *Pirro*, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurden. Worin diese bestanden haben, wird im entsprechenden Kapitel veranschaulicht.

Das Kernkapitel (VI) der Diplomarbeit beschreibt das Verhältnis zwischen Giovanni de Gamerra und Wien. Einleitend erfolgt in diesem ein kurzer Abriss über die geschichtliche Verbindung zwischen dem Wiener Kaiserhof und vielen italienischen Städten, vor allem des Nordens und in den habsburgischen Gebieten des Landes. Über viele Jahre waren ausschließlich italienische Librettisten und Musiker wie Casti, Metastasio, Salieri oder Paisiello federführend am kaiserlichen Hof.

Die italienische Blütephase am Theater ging erstaunlicherweise mit der Ankunft de Gamerras zu Ende, doch inwiefern der Librettist persönlich an dem Niedergang verantwortlich zu zeichnen ist bleibt wohl Spekulation. Insgesamt gab es in Wien zum Ende des 18. Jahrhunderts Bestrebungen, ein *deutsches* Nationaltheater zu fördern. Joseph II. wollte mit den deutschsprachigen Singspielen den Einflüssen aus Italien und Frankreich entgegenwirken, was an den Hoftheatern anfangs nicht gut funktionierte, dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts aber tatsächlich die italienischsprachigen Werke zurückdrängte. De Gamerra hatte nicht nur mit den Nationalbestrebungen in Wien zu kämpfen, auch künstlerisch gab es einen Trend hin zu den Vorstadtbühnen, die nach der Ausrufung der Spektakelfreiheit (1776) von bürgerlichen Unternehmern gepachtet und geleitet werden konnten und zu einer starken Konkurrenz der Hoftheater avancierten. Denn das Wiener Publikum ließ sich nicht gemäß der Schichtzugehörigkeit einem der beiden Theaterlager (adelig oder bürgerlich) zuordnen. Auch der Adel verlief sich bisweilen gerne in die Theater vor den Toren der Altstadt. Interessant ist nun, dass de Gamerra der Beliebtheit der Volksbühnen folgend auf Aspekte selbiger zurückgriff, womit er ironischerweise die Commedia dell'arte in gewisser Weise durch die Hintertür auf die Bühne seiner opere buffe führte. Denn ein Hanswurst oder Kasperl entspringen – wie angemerkt – dem italienischen Typus der Komischen Figur. Die Stegreiftypen waren bei Kritikern verachtet, beim Publikum jedoch beliebt. Aber der Einfluss einer norddeutsch-protestantischen Dramenauffassung gelangte auch nach Wien und begann sich in den Hoftheatern, weniger in den Vorstadttheatern, durchzusetzen.

De Gamerra musste aus bis heute nicht ganz ersichtlichen Umständen Wien verlassen, und zwar genau zu der Zeit als sich das Singspiel und Nationaltheater konstituieren sollte. Dann

kehrte er jedoch ein zweites Mal dorthin zurück, da, wie gesagt, das deutsche Singspiel zunächst keinen Anklang in der Metropole fand. Der zweite Aufenthalt in der Kaiserstadt war für den Librettisten zunächst äußerst produktiv; in einem Unterkapitel werden die produzierten Opern gemäß ihrer Beliebtheit, sprich nach Aufführungshäufigkeit, aufgelistet. Anschließend erfolgt eine übersichtliche Inhaltsangabe der Stücke der zweiten Wiener Phase, wobei zwei Werke de Gamerras (*I due vedovi* und *L'amor marinaro*) einer genaueren Analyse unterzogen werden. Zweitgenanntes Stück war das erfolgreichste vom Autor geschriebene Werk, die Gründe dafür werden im Kapitel diskutiert.

Trotz dieser hohen Produktivität und Akzeptanz seiner Stücke in Wien, endete auch die zweite Periode in der Kaiserstadt nicht mit der erwünschten Beförderung zum Hoflibrettisten, was natürlich eine stattliche Pension bedeutet hätte. Auch die zweite Abreise gestaltet sich ein wenig mysteriös, neben persönlichen Gründen spielte wahrscheinlich auch eine Rolle, dass das Italienische im Theater, während seiner ersten Zeit in Wien bereits bedeutungsloser, zu Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig im Niedergehen begriffen war.

Eine der Fragestellungen zu Giovanni de Gamerra war, warum dieser Autor, der doch von gewisser Wichtigkeit zu sein scheint, im literarischen Kanon unserer Zeit kaum mehr vertreten ist. Das Schlusskapitel der Arbeit diskutiert einige mögliche Thesen, die zu einem Vergessen des Schriftstellers geführt haben könnten. Dabei versteht sich diese offene Liste als Anregung, weitere Möglichkeiten diesbezüglich zu finden und zu überdenken. Zusammengefasst kommt das Kapitel zu dem Schluss, dass de Gamerra unter anderem heute deshalb ausgeklammert wird, da er in einer Zeit tätig war, die auf einen Schriftstellertypus seiner Art keinen Wert legte oder schlicht nicht beachtete, auch weil die Komponisten im Zentrum der Aufmerksamkeit standen. Sein Lebenswandel und die Schwierigkeit, de Gamerra einer Nation zuzuordnen, trugen sicher das Ihrige zum Vergessen bei. Schließlich erfuhren die Hoflibrettisten des 18. Jahrhunderts ihre Ächtung vom wohl anerkanntesten italienischen Literaturkritiker. Benedetto Croce's negatives Urteil über diesen, seiner Meinung nach antiquierten Schriftstellertypus, der sich in Abhängigkeit eines Herrschers begibt und somit die Autonomie des Kunstwerks und die Freiheit des Künstlers aufgab, förderte sicher die bis heute negative Meinung über de Gamerra, Metastasio u. a. Generell haderten Kritiker aus allen Epochen mit diesem schwierig einzuordnenden Künstler, zudem er in einer Zeit der Dekadenz des italienischen Theaters in Wien auftrat und sogar dessen letzter Exponent war. Es gab außerdem einen Paradigmenwechsel in der allgemeinen Sichtweise auf und auch im Beruf des Schriftstellers. Der Trend zur Verbürgerlichung des Autors, an deren Schwelle de

Gamerra auch wegen seiner Erfolglosigkeit stand, betraf die Künstler des anbrechenden 19. Jahrhunderts und machte aus Giovanni de Gamerra einen letzten, traurigen Vertreter der hofgebundenen Zunft.

Die Eingliederung des Autors in das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit und eine neue Interpretation seiner Werke ist wünschenswert. Der Schriftsteller ist ein Vertreter seiner Epoche und bietet sich exzellent an, um den Zeitgeist dieser Transitionphase begreiflicher zu machen. Schließlich offeriert de Gamerra auch einen interdisziplinären Zugang, der sich aus seinen Stücken und seinem Leben ergibt; man denke nur an die komparatistischen Forschungsmöglichkeiten, die der Übersetzer und Autor liefert. Desiderat der Forschung wäre auch eine neue Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Metastasio und de Gamerra. Dass diese alles andere als harmonisch war, deutet Federico Marri in seinem unveröffentlichten Werk über de Gamerras Memoiren an, die hoffentlich bald als Edition einem interessierten Publikum zugänglich gemacht werden.

X. Appendice

1. Elenco delle opere di Giovanni de Gamerra, in ordine alfabetico

(a = atto; m = musica; p = prima; T= tomo; * = edizione stampata;

ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek; WB = Wienbibliothek im Rathaus).

**L'accademia del maestro Cisolfa*. Commedia per musica in 2 a.; m.: Joseph Weigl, p.: Kärntnertortheater 14.10.1798.²⁸⁰

**Achille*. Drame per musica in 2 a.²⁸¹ m.: Ferdinando Paer, p. Kärntnertortheater 06.06.1801.
Achilles. Eine historische Oper in zwei Aufzügen.

**Adrasto re d'Egitto*. Milano e Venezia 1792, m.: Angelo Tarchi.

**L'Alcimene*. Rappresentazione eroica in versi. In: *Novo Teatro*. Tomo II: 1789, p. 15 e 16
ottobre 1774 a Milano

Alcimene. Heroisches Vorspiel in Versen.

²⁸⁰ Conservato nella ÖNB: 641437-A.16.Ad1.1.

²⁸¹ Bojan: *Achille*, p. 146.

**Gli amanti in Tempe*. Azione pastorale. Rappresentato a Firenze nel 1792, m.: Gaetano Andreozzi. Pubblicato a Firenze presso Antonio Giuseppe Pagani e comp.

**L'amor marinaro, ossia il Corsaro*. 2 a.; m.: J. Weigl, p. Burgtheater 15.10.1797²⁸² Le stampe tedesche portano il titolo **Der Korsar aus Liebe* (1801, luogo d'edizione sconosciuto) e **Der Corsar* (Augusta 1809); l'edizione bilingue s'intitola **Die Liebe im Matrosenkleid* (1798).

**Angelica perseguita*. Commedia con pantomime in 5 a.

**Angelica fuggitiva*. Commedia con pantomime ed in prosa, 3 a.

**Angelica tradita*. Commedia di carattere con pantomime ed in prosa, 3 a.

**Angelica vendicata*. Commedia di carattere con pantomime ed in prosa, 3 a.

Le quattro parti dell'*Angelica* sono raccolte nel tomo III del *Novo Teatro*. 1789.

**L'apprensivo*. Commedia in versi. Milano, 1771²⁸³, stampato lì presso Galeazzi. L'opera è rilegata ai drammi *I solitari*, *Marco Curzio*, *L'armida* e *Le nozze campestri*.²⁸⁴

**L'Armida*. Dramma per m. m.: Michele Mortellari. Titolo francese *Renaud*.

**La Batavia e la Belgia liberate*. Poema eroico, 1793.²⁸⁵

**Il campo di Boemia*. Poema, stampato nel 1776 presso Giuseppe Kurzböck.

Il canto epitalmaico per le acclamatissime e faustissime nozze delle LL.AA.RR. Il serenissimo Ferdinando arciduca d'Austria e la serenissima arciduchessa Maria Beatrice d'Este principessa di Modena. 1771 a Milano.

**Cleomene*. Rappresentata a Firenze, 1791, m.: G. Sarti²⁸⁶, stampata a Perugia presso Constantini.

**La Corneide*. Poema eroi-comico del dottore Cornografo. Volumi 1 – 7 a Napoli 1773 e Livorno 1781.²⁸⁷

La corona del merito, o sia il Torquato Tasso. È un testo che Maria Teresa pensava di farlo fare musicare da Paisiello, ma è stato sostituito dopo tre anni di attesa da un altro libretto. Paisiello rispose alla domanda dell'imperatrice che era impegnato con altri progetti, ma forse non era convinto dalla qualità letteraria del de Gamerra. Nel 1805 ritentò infatti Maria Teresa a convincere Paisiello di dedicarsi ad un altro progetto, de Gamerra era già morto da quasi due anni. Rice allega un'appendice che mostra la

²⁸² Versione digitalizzata in tedesco *Der Corsar*: <http://opac.bib-bvb.de> (21.09.2012).

²⁸³ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91.

²⁸⁴ Cf. <http://biblioteca.accademiadefilodrammatici.it/biblio/scheda/127190> (20.09.2012).

²⁸⁵ ÖNB: segnatura 21.Mm.203 Alt Prunk.

²⁸⁶ Per altre città di rappresentazione, cf. Marri1: *Lettere*, p. 109.

²⁸⁷ ÖNB: segnatura 38.T.36 Alt Prunk

- conversazione tra Maria Teresa e il compositore italiano in cui si parla del testo di Gamerra. Il manoscritto si trova nel Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna.²⁸⁸
- **Il Corsaro di Marsilia*. Commedia in prosa con pantomime. 3 a.; In: *Novo Teatro*. VII: 1790 e T. XIV: 1792.
- **Don Fernando Conte di Errera*. Tragedia in versi e in 5 a.; In: *Novo Teatro*. T. IV: 1789, p. 15 e 16. ottobre 1777, ma secondo Marri messo in scena già a Venezia nel teatro S. Angelo, il carnevale del 1771.²⁸⁹
- **Daliso, e Delmita*.²⁹⁰ Dramma per musica. m.: A. Salieri, p. Imperial Teatro di Vienna nell'estate del 1776. In: *Novo Teatro*. T. VIII, 1789.
- **Daliso und Delmita* - Eine Schäferhandlung; WB.
- **La donna riconoscente*. 5 a.; In: *Novo Teatro*. T. V: 1789.
- **I due nipoti o sia l'uomo del secolo*. Commedia di carattere in prosa con pantomime, e in 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. IV: 1789, p. 10 e 13 agosto 1787 a Napoli.
- **Le due spose*. Tragedia domestica con pantomima e in prosa, 4 a. p. agosto 1786 a Napoli. In: *Novo Teatro*. T. I: 1789.
- **I due vedovi*. Commedia di carattere in prosa con pantomime. p. luglio 1786 a Napoli; m.: Peter von Winter, p. Kärntnertortheater 26 o 12 gennaio 1796. In: *Novo Teatro*. T. I.: 1789.
- **Eraclito e Democrito*. m.: A. Salieri, p. Burgtheater 13 agosto 1795.²⁹¹
- **Ercole in Lidia*. Dramma per musica; m.: Johann Simon Mayr, 1803.²⁹²
- **Erifile*. Opera seria. Rappresentata al Haymarket, Londra, nel febbraio del 1778, musicata da A. Sacchini. Nel 1779 rappresenta a Firenze, 1780 a Cremona e Pavia, e nel 1781 a Modena, sempre musicato da Francesco Bianchi. A Genova nel 1780 e 1783 m. Giuseppe Giordano, a Bergamo nel 1783 e 1785 m. Giuseppe Sarti che musicò anche la rappresentazione a Roma nel 1784. A Padova fu rappresentata nel 1781, m. Felice Alessandri, nel 1786 a Torino, m. Carlo Monza.²⁹³
- **Ernestina e Ferdinando o sia il trionfo della Religione*. Tragedia con pantomima in prosa. 5 a. In: *Novo Teatro*, T. VII: 1790 e T. XIII: 1791.
- L'eroismo dell'amore*. Commedia, 3 a.; rappresenta a Pisa nel 1790.²⁹⁴

²⁸⁸ Cf. Rice: *Empress Marie Terese*, p. 188 e 349 – 352.

²⁸⁹ Marri1: *Lettere*, p. 91.

²⁹⁰ In: Laura Boni: *Daliso e Delmita*.

²⁹¹ ÖNB: segnatura 29258-A Mus.

²⁹² In: Marco Bizzarini e Monica Caniato: *Ercole in Lidia*. Secondo Rice: *Empress Marie Terese*, p. 182 e Jahn: *Die Wiener Hofoper*, p.102 fu rappresentato al Kärntnertortheater il 29 gennaio 1803.

²⁹³ Cf. Marri1: *Lettere*, p.97 e p. 100.

²⁹⁴ Cf. Ibid., p. 108.

**Erseta e Alcidoro*. Cantata del 1780.

**La finta scema*. Commedia per musica. m.: A. Salieri, 1775.²⁹⁵

**Il flauto magico*. Traduzione della *Zauberflöte* di Mozart/Schikaneder, p. 25 ottobre 1792 a Praga.

**La gara*. Cantata, m. ignoto; Livorno 1788.²⁹⁶

**Il generoso Inglese*. Commedia di carattere e in prosa, 5 a.; In: *Novo Teatro*. T. II: 1789, p. settembre 1771 a Milano, giugno 1786 a Napoli.

**Giulietta e Pierotto*. Dramma giocoso per musica. m.: Weigl, p. Burgtheater 16 ottobre del 1794.²⁹⁷

**Il Gonzalvo, o sia gli Americani*. Tragedia in versi e 5 a.; In: *Novo Teatro*. T. VI: 1790 e T. XI: 1791, p. 22 e 23 settembre 1778 a Livorno per il fausto Natalizio Giorno della Signora Teresa Calamai.

**La Griselda*. Dramma eroicomico per musica; m.: Niccola Piccini il padre. p. 30 agosto 1794 a Vienna; seguirono a Vienna 6 rappresentazioni nello stesso anno.

**L'ingrato*. Commedia di carattere in prosa e con pantomime. 4 a.. In: *Novo Teatro*. T. II: 1789.

**L'intrapresa dell'amore*. In: *Novo Teatro*. T.XVII: 1793.²⁹⁸

L'isola di Circe. Farsa che forse fu scritta per Niccolini.²⁹⁹

**Lucio Silla*. m.: W. A. Mozart. p. 26.12.1772 a Milano. Stampato nel 1773/1774.

Lucius Silla. Eine Oper. 1774. Traduzione tedesca.

Lucio Cornelio Silla dittatore. Un manoscritto del 1802 che fu probabilmente mai musicato e che è conservato nell'Archivio privato della famiglia Dufour Berte Landucci a Firenze. Federico Marri ritiene necessario un confronto tra i due *Lucio Silla*, visto che nella seconda opera manca il “taglio metastasiano” e i tanti cambiamenti strutturali e di contenuto.³⁰⁰

**Luisa e Trifour, o sia gli amanti sfortunati*. Tragedia domestica pantomima in prosa e in 6 a.; In: *Novo Teatro*. T. VIII: 1790.³⁰¹

**La madre colpevole*. Tragedia domestica pantomima e in prosa, 5 a.; In *Novo Teatro*. T. II: 1789, p. Pisa, 11 e 12 dicembre 1788.

²⁹⁵ WB: segnatura A 23809, e ÖNB: 641432-A.16,10 Mus.

²⁹⁶ Trovato in: bncf.firenze.sbn.it (10.10.2012).

²⁹⁷ ÖNB: segnatura 2579-A Mus.

²⁹⁸ Cf. Lucio Tufano: *La ricezione italiana del melologo 'à la' Rousseau e la 'Pandora' di Alessandro Pepoli*.

In: “D'une scène à l'autre: l'opéra italien en Europe .Volume 2: La musique à l'épreuve du théâtre”. A cura di Damien Colas e Alessandro di Profio. Wavres: Mardaga (2009), p. 125 – 140, qui 140.

²⁹⁹ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 108.

³⁰⁰ Cf. Ibid., p. 97.

³⁰¹ Versione digitalizzata su <http://www.intratext.com/IXT/ITA2216/> (10.10.2012).

**Marco Curzio*. Melodramma. 1771.³⁰²

**Maria Stuarda Regina di Scozia*. Tragedia in prosa e in 5 a.; In: *Novo Teatro*. T. IV: 1789, rappresenta a Vienna nel 1773, ma pubblicata a Milano nel 1771 e edita per la prima volta a Livorno nel 1767.³⁰³

**Matilde e Mitrow*. Commedia di carattere in prosa e in 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. VI: 1790 e T. XII: 1791.

**Medonte re di Epiro*. m.: p.: Regio-Ducale Milano, 26.12.1774 o Carnevale 1775.³⁰⁴

**Il Moro*. Commedia per musica, m: A. Salieri, p. Burgtheater, 07.08.1796.³⁰⁵

**Le nozze campestri*. Festa teatrale, Milano 1771.³⁰⁶

**Il novo Tartuffo*. Tragedia domestica pantomima in prosa e in 4 a. p. 5 e 7 febbraio 1787 a Napoli. In: *Novo Teatro*. T. VIII: 1790

**Il padre di famiglia*. Tragedia domestica pantomima e in prosa, 4 a. In: *Novo Teatro*. T. I.: 1789.

**Il pallon volante*. Tragedia domestica con pantomime in prosa e in 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. VI: 1790 e T. XI: 1791.

**Palmira regina di Persia*. Dramma eroi-comico da rappresentarsi negl'imperiali regi teatri di corte l'anno 1795, m.: A. Salieri. p. al Kärntnertortheater il 14 ottobre 1795.

Palmira, Prinzessin aus Persien. Eine heroischkomische Oper in 2/4(?) Aufzügen, 1801.

**Palmyra*. Eine heroisch komische Oper in 3 Aufzügen, 1803.³⁰⁷

**Paolo e Virginia*. Dramma per musica, m. Pietro Alessandro Guglielmi, p. al Kärntnertortheater il 2 marzo 1800.

**Il Parricida*. Tragedia domestica pantomima in prosa e in 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. VI: 1790 e T. XII: 1791.

**Per il fausto ritorno di S.A.R. Il serenissimo Ferdinando III granduca di Toscana*. Canto, pubblicato a Pisa nel 1792 presso Ranieri Prospero Stampatore Arcivescovile.

³⁰² Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91.

³⁰³ Cf. Ibid.

³⁰⁴ Cf. Bizzarini: *Ercole in Lidia*, p. 179 s. Per le varie rappresentazioni in Italia e all'estero, così come i musicisti vedi Marri1: *Lettere*, p. 101. L'opera è anche chiamata *Arsace*, data a Venezia nel 1789, m.: Guglielmi. Per altre rappresentazioni in Italia, cf. ibid., p. 109.

³⁰⁵ Cf. Vencato: *Moro*, p. 111.

³⁰⁶ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 91.

³⁰⁷ La traduzione è di Johann Friedrich Schlotterbeck, il testo digitalizzato si trova in http://books.google.at/booksid=y_5DAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=de+gamera&hl=de&ei=7YrvTfSbBYv2sga61cmuCG&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDEQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false (16.07.2012).

- **Perseo*. Opera seria. Adattamento di Bottarelli, m. Antonio Sacchini. Rappresentato al Haymarket, Londra nel 1774.
- **Pirro re di Epir*. Dramma per musica. m.: Niccolò Antonio Zingarelli, p. 12. gennaio 1787 a Napoli. In: *Novo Teatro*. T. VII: 1792 e T. XIV: 1792. P. al Kärntnertortheater: 9 maggio 1798.³⁰⁸
- **Il sarto di Madrid*. Commedia di carattere con pantomime, e in 3 a.; In: *Novo Teatro*. T. IV: 1789.
- **Il Sismano nel Mogol*. m.: G. Paisiello, p. fine gennaio del 1773 a Milano³⁰⁹ e nel carnevale del 1785 rappresentato a Cremona, musicato da Paisiello.³¹⁰
- **I solitari*. Dramma tragi-comico da rappresentarsi negl'imperiali regi teatri di corte l'anno 1797, m.: Weigl, p. Burgtheater 15.03.1797.
- Tragedia domestica pantomima in prosa, 4 a. In: *Novo Teatro*. T. VII: 1790 e T. XIII: 1791.
- Sonetti*, 4, scritti a Vicenza: *Alla città di Vicenza*; *La pubblica riconoscenza all'egregio signor generale Sommariva*; *A sua altezza reale l'arciduca Carlo d'Austria*; *Allo stesso nel suo ritorno a Vienna*.³¹¹
- **Lo spirito forte o sia il funesto accidente*. Con pantomime. 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. V: 1789.
- **Lo splendore della milizia*. Poemetto.³¹²
- **La tragedia in commedia*. Rappresentata per la prima volta in Livorno, 22 e 23 settembre 1779. In: *Novo Teatro*. T. VIII: 1790.
- **Il trionfo dell'amicizia*. Commedia di carattere in prosa con pantomime. 4 a. p. agosto 1788 a Pisa. In: *Novo Teatro*. T. I: 1789.
- **L'uomo insocievole*. Con pantomime. 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. V: 1789.
- **Zeila o sia l'assedio d'Algeri*. Con pantomime. 4 a.; In: *Novo Teatro*. T. V: 1789.³¹³

³⁰⁸ Per altre rappresentazioni vedi Marri1: *Lettere*, p. 109.

³⁰⁹ Cf. Lippmann: *Mozart e Paisiello*, p. 21.

³¹⁰ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 101.

³¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 116.

³¹² Pubblicato secondo Marri1 (p. 91) nel 1771 a Milano. Sul sito opac.sbn.it (10.10.2012) c'è un'edizione livornese, stampata nel 1767 presso Marco Coltellini.

³¹³ L'elenco è stato disposto inoltre con le seguenti fonti: *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*. Online: <http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/> (01.02.2012); Lachmayer: *Experiment Aufklärung*, p. 230; Jahn: *Die Wiener Hofoper*, elenco delle rappresentazioni.

2. Opere digitalizzate

Achilles. Eine heroische Oper in zwei Akten. 2. Auflage 1805.³¹⁴

L'amor marinaro. Drama giocoso per musica in 2 a da rappresentarsi nel Teatro Elettoriale di
Sassonia.³¹⁵

Cleomene.³¹⁶

La Corneide. T. I, II, IV, V, VI, VII.³¹⁷

La Corneide. T. III.³¹⁸

Der Corsar. Eine komische Oper in zwei Akten. Aus dem Italienischen frei übersetzt.³¹⁹

Daliso e Delmita.³²⁰

Erifile. Drama per m. Torino 1786.³²¹

Der Korsar aus Liebe. Komische Oper in zwei Aufzügen. Nach dem Italienischen.³²²

Die Liebe im Matrosenkleid. Ein scherzhaftes Singspiel in zwei Aufzügen für das
kurfürstliche Theater.³²³

Lucius Silla. Eine Oper. 1774.³²⁴

Luisa e Trifour, o sia gli amanti sfortunati. (Liberliber.it).

Medonte.³²⁵

³¹⁴ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00062374/images/index.html?id=00062374&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=5&seite=7> (10.10.2012).

³¹⁵ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00060120/images/index.html?id=00060120&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=6&seite=6> (10.10.2012).

³¹⁶ http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10578854_00009.html (10.10.2012).

³¹⁷ <http://archive.org/details/LaCorneide> (10.10.2012).

³¹⁸ <http://books.google.at/books?id=BxpLAAAAcAAJ&pg=PA252&lpg=PA252&dq=L'eroismo+dell'amore+gamerra&source=bl&ots=nv1fBMLBc5&sig=S2Ue1fuqUqxwWnXodrmNtuJd2T8&hl=de&sa=X&ei=CupaUIT5DZDMsgaHuoHwDg&ved=0CEIQ6AEwAg#v=onepage&q=L'eroismo%20dell'amore%20gamerra&f=false> (10.10.2012).

³¹⁹ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00054143/images/index.html?id=00054143&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=5&seite=7> (10.10.2012).

³²⁰ http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10578834_00006.html

³²¹ <http://books.google.at/books?id=WQVEAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=erifile+gamerra&source=bl&ots=NvYJiq9pqS&sig=AoYDAnParsO9jq8KhKQGAmeyOF4&hl=de&sa=X&ei=ZulaUNvZOoLXtAbftIDoCg&ved=0CDIQ6AEwAQ#v=onepage&q=erifile%20gamerra&f=false> (09.10.2012).

³²² <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00054144/images/index.html?id=00054144&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=7&seite=5> (10.10.2012).

³²³ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00060120/images/index.html?id=00060120&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=5&seite=7> (08.10.2012).

³²⁴ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00057892/images/index.html?id=00057892&fip=eayaxsqrseayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=13&seite=7> (10.10.2012).

³²⁵ <http://www.zvdd.de/dms/load/met/?PPN=urn%3Anbn%3Ade%3Abvb%3A12-bsb10578780-5> (10.10.2012).

Novo Teatro. T. I.³²⁶

Novo teatro. T. II.³²⁷

Palmira. Gesänge aus der Oper Palmira. Eine komische Oper in 1 Aufzug. Passau, 1802.³²⁸

Paolo e Virginia/ Paul und Virginie.³²⁹

Pirro. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo il dì 25 dicembre dell'anno 1811.³³⁰

3. Opere disperse, frammentarie, inedite oppure incerto se originarie di Giovanni de Gamerra

L'amor filiale e *La festa di Carolina* sono due cantate, secondo Rice, commissionate dall'imperatrice Maria Teresa di Borbone-Napoli. La musica per la prima cantata la scrisse Weigl. Altra opera degamerriana di cui disponeva l'imperatrice, ma introvabile a Vienna, è *Il pianeta di Giove*. *Caio Cariolano* è stato messo parzialmente in musica da Joseph von Eybler, visto che Mayr non riuscì a comporlo per Maria Teresa.³³¹

L'Alessio si trova tra le prime opere del de Gamerra, e rimase inedito. Il melodramma in tre atti, altri brevi componimenti poetici, prodotti letterari di vario genere e una commedia inedita dal nome *Gl'effetti d'un parzial amore* sono conservate nella Biblioteca Labronica di Livorno.³³²

All'invittissima e potentissima Caterina Seconda imperatrice di tutte le Russie. Monumento Epico. Poema agli onori della zarina per ottenere l'incarico di poeta cesareo alla corte in Russia. Nelle Memorie descrive le prime diciotto ottave.³³³

³²⁶ http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/view-title/index.php?katalog=EROMM_WEBSEARCH&url=http%3A%2F%2Fwww%2Earchive%2Eorg%2Fdetails%2Fnovoteatrodelsi00gamegoog&showCoverImg=1 (10.10.2012).

³²⁷ http://books.google.at/books?id=_oYHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (09.10.2012).

³²⁸ <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1057/bsb10578477/images/index.html?digID=bsb10578477&pimage=40&v=pdf&nav=0&l=de> (10.10.2012).

³²⁹ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059758/images/index.html?id=00059758&fip=eayayztssdaseayafsdrrsdrxdsydsaswqrs&no=7&seite=7> (10.10.2012).

³³⁰ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00046766/images/index.html?id=00046766&fip=eayaxsqreayayztseayawfsdrqrsxdsyd&no=3&seite=3> (10.10.2012).

³³¹ Cf. Rice: *Empress Marie Therese*, p. 180 ss.

³³² Cf. Marri1: *Lettere*, p. 82.

³³³ Cf. *ibid.*, p. 130.

Caio Cariolano. Dramma per musica. 1802. Il manoscritto della commedia si trova nell'Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna. *Caio Cariolano* è stato messo parzialmente in musica da Joseph von Eybler, visto che Mayr non riuscì a comporlo per Maria Teresa.³³⁴

La calamità de' Cuori. Dramma giocoso. m.: Antonio Salieri, 1774.³³⁵ E' incerta l'appartenenza del libretto; ricercando s'incontrano spesso i nomi Casti, Poggi e Boccherini che lo rielaborarono secondo la versione goldoniana.

Il carbonaro. Commedia per musica. 2 a. Il manoscritto della commedia si trova nell'Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna. Manca l'anno di pubblicazione.

L'isola di Luciano. Farsa in 2 a. con prosa e musica e piccolo ballo unito.

Il manoscritto della farsa si trova nell'Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna, ma l'autore non è chiaro. Nonostante de Gamerra avesse affermato in una lettera di essere l'inventore di quest'opera, alcuni studiosi lo mettono in dubbio.³³⁶

Le Memorie (Istoriche/Storiche di Teresa). Ritrovate e pubblicate da Federico Marri in versione *MemorieA*, e in progetto d'edizione una seconda parte rinvenuta, le *MemorieB*.

Quest'opera era di una certa importanza per de Gamerra, come rivela nella lettera del 23 agosto '96:

Ciò che le renderà soffribili sarà l'anima di cui sovrabbondano, e quella tinta interessante e patetica propria del cuore, a cui non giunge lo spirito (...). Deggio ancor che prevenirla che le Memorie non potranno stamparsi che in paese estero, per la storia dei principi contemporanei, che vi è rapidamente intrecciata, nominatamente dell'Imperatore Giuseppe e del Granduca (...).³³⁷

Anche nella lettera del 5 agosto 1790 parla delle *Memorie (Storiche)* e annuncia di svelare le cause per le quali dovette partire da Vienna. Nelle prefazioni della *Donna Riconoscente*, del *Gonzalvo* e dei *Solitari* allude a questa grande opera che voleva pubblicare postuma.

³³⁴ Cf. *ibid.*, p. 180 ss.

³³⁵ Partitura e canzoni digitalizzate: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de> (10.09.2012); questo sito denomina de Gamerra autore del libretto.

Sul sito del BVB esiste un'opera omonima del 1756, che nomina Baldassare Galuppi e Carlo Goldoni come autori.

Ma sul sito slub-dresden.de/werkansicht/dlf/30397/588/cache.off appare de Gamerra come autore insieme a Goldoni e Salieri: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/30397/588/cache.off> (10.09.2012).

Anche la ÖNB di Vienna dispone di un dramma che è attribuito a Giovanni de Gamerra.

³³⁶ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 111 – 114 e cf. Rice: *Empress Marie Therese*, p. 180 s.

³³⁷ Pera: *Curiosità*, p. 402 s.

*Nell'utilissima Istituzione, delle scuole normali, emanate da S.M. L'Imperatrice Regina, tributo poetico, consacrato alla Maestà Sua, da Giovanni de Gamerra, poeta dei cesarei teatri, Vienna, 1776 s'intitola un altro suo poemetto inedito.*³³⁸

I tre filosofi, m.: A. Salieri, 1797. Rimase frammentario.

Una storia sul Gioco del Ponte (Il Gioco del Ponte è una festa annuale a Pisa).

Il 22 ottobre del 1781 de Gamerra scrisse che da anni pensava di produrre “un'istoria sul giuoco del Ponte”. Fu incaricato da alcuni deputati pisani che lo premevano a terminarla.³³⁹

Secondo Federico Marri fu pubblicata nella *Raccolta di poetici componimenti per la [...] vittoria del Gioco del Ponte [...] il giorno 12 maggio MDCCLXXXV*. Pisa, Francesco Pieraccini, 1785, p. 29 – 35, anche intitolato *In occasione dell'invito del Gioco del Ponte fatto dai generosi cavalieri di Tramontana ai valorosi cavalieri di Mezzogiorno, o Sopra il gioco del ponte in Pisa l'anno 1785*.³⁴⁰

Il trionfo della Gloria e della virtù. Cantata.³⁴¹

Rosy Candiani scrive nel suo saggio sul soggiorno del de Gamerra a Milano, che pubblicò già nel 1770 tre tragedie domestiche pantomime, che sfortunatamente non sono state trovate.³⁴²

Qui segue un elenco abbreviato delle opere, di cui non si sa se siano mai state rappresentate, trovate da Federico Marri nell'archivio privato della famiglia Dufour Berte Landucci di Firenze, filza Manoscritti Gio. De Gamerra 1742 – 1803. Melodrammi Memorie:

Il demonio di Socrate. Commedia di carattere per m., 2 a.

Gli amanti felicitati. Opera con balli e cori, 3 a.

I presagi. Commedia di carattere per m., 2 a.

Zulema e Ali. Operetta buffa per m., 1 a.

Il pianeta di Giove. Dramma eroi-comico, 2 a, 1796,

La corona del merito. Dramma eroi-comico, 2 a. 1798,

Terseo, e Piritoo. Dramma per m., 1 a. 1802,

³³⁸ Cf. Marri1: *Lettere*, p. 83 e 93.

³³⁹ Cf. Pera: *Curiosità*, p. 397.

³⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 101.

³⁴¹ Cf. *Ibid.*, p. 92.

³⁴² Cf. Candiani1: *Lucio Silla*, p. 16.

Il gatto. Farsa in prosa e m., 1 a. 1794,
I due avari. Commedia in prosa in due parti,
L'isola di Circe. Farsa in prosa con m.
Il pittore. Commedia per m. 2 a.
Il capriccio poetico. Opera eroi-comica, allegorica, 2 a. 1798,
L'equivoco fortunato. Dramma giocoso in prosa e m.
Cajo Cariolano. Dramma per m. 2 a. 1802,
Il berretto di Merlino. Opera eroi-tragi-comica, 2 a.
Lucio Cornelio Silla Dittatore. Dramma per m., 1 a./2 a. 1802,
Pantofolo servitore di due padroni. Commedia per m. 2 a.
L'opera senza cantanti. Commedia per m.
I tre filosofi. Commedia di carattere per m. 2 a.
Achille, e Briseide. Ballo eroico, 5 a.
Ercole in Lidia. Dramma per m. 1802,
Sofia. Operetta, 1 a. e in prosa con m. 1802,
Il Tintore. Farsa? in prosa e m, 1 a.
Salgar e Colma. Melodramma in ? a. con prefazione dell'autore. Prefazione, che serve d'argomento analitico al presente poema drammatico celtico.

Frammenti di drammi dello stesso elenco:

La cameriera di spirito. Commedia per m.,
Il carbonaro. Commedia per m. (Questa commedia potrebbe essere conservata interamente nell'Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna).
Il conte d'Errera. Dramma per m.
I due nipoti. Commedia per m. 1798,
Il morto resuscitato. Farsa in prosa,
Ottocar Re di Boemia,
Il sarto di Madrid. Commedia per m. 1798,
La strage fra i Celtiberi. Per m.
Il Tartufo Algerini. Per m.³⁴³

³⁴³ Marri1: *Lettere*, p. 111 – 114.

Bibliografia

Letteratura primaria

De Gamerra, Giovanni: *Novo Teatro del sign. Giovanni de Gamerra*. Tomi 1 – 8. Pisa: R. Prosperi, 1789 – 1790.

De Gamerra, Giovanni: *Nuovo Teatro del sign. Giovanni de Gamerra*. Tomi 1 – 14. Venezia: G. Storti, 1790 – 1792.

Letteratura primaria con commenti

Bizzarrini, Marco e Monica Caniato (ed.): *Ercole in Lidia*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

Bizzarrini Marco (ed.): *Medonte re di Epiro*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Treviso: Ensemble '900 editore, 2005.

Bojan, Enrica (ed.), schede a cura di Cristina Gansca: *Achille*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

Boni, Laura (ed.): *Daliso e Delmita*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Padova: Diastema Opera, 2001.

Rolandi, Clara (ed.): *Pirro*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Treviso: Ensemble '900 editore, 2007.

Vencato, Anna (ed.): *Il moro*. In: *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*. Treviso: Ensemble '900 editore, 2004.

Giornali

Allgemeine Literatur-Zeitung: Numero 232, Donnerstags, den 30. August 1792, p. 481 – 486; citato qui con ALZ.

Der Freimüthige. 1. Jg., I, Nr. 46, 22.03.1803.

Letteratura secondaria

Boaglio, Gualtiero: *'Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten.'* *Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata*. In: "Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth". A cura di Siegfried Loewe, Alberto Martino e Alfred Noe. Frankfurt/M.: Lang (1993), p. 34 - 49.

Boaglio, Gualtiero: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 2. *Von Campoformido bis Saint-Germain 1797 – 1918*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.

- Brunelli, Bruno (ed.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio. Lettere*. Verona: Mondadori 1954.
- Calvi, Girolamo e Pier Angelo Pelucchi (ed.): *Di Giovanni Simone Mayr*. Bergamo: Fondazione Donizetti, 2000.
- Candiani, Rosy: *Giovanni de Gamerra e il libretto del Lucio Silla*. In: "Libretti e librettisti italiani per Mozart. Biblioteca di musica e teatro, 1". Roma: Archivio Guido Izzi, 1994, p. 13 – 45.
- Candiani, Rosy: *Un flauto magico per Mozart*. In: "Libretti e librettisti italiani per Mozart. Biblioteca di musica e teatro, 1." Roma: Archivio Guido Izzi, 1994. p. 47 – 95.
- Capacelli, Francesco Albergati e Giuseppe Compagnoni: *Lettere piacevoli se piaceranno*. Venezia: Storti, 1792
- Croce, Benedetto: *I teatri di Napoli. Secolo XV – secolo XVIII*. Napoli: Luigi Pierro, 1891.
- Croce, Benedetto: *La letteratura italiana del Settecento*. Bari: Laterza, 1949.
- Da Ponte, Lorenzo (da Ceneda): *Memorie. In tre volumi, scritte da esso*. II. volume, parte I. Nuova-Jorca: G. F. Bunce stampatori, 1829.
- Dahlhaus, Carl (ed.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. In: "Neues Handbuch der Musikwissenschaft". Unter Mitarbeit von Ludwig Finscher e. a. Volume 5. Regensburg: Laaber, 1985.
- Derla, Luigi: *G. De Gamerra, G. A. Gualzetti e il 'Comte de Comminge'. Contributo ad una storia del dramma italiano settecentesco*. In: "Aevum". Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche. Pubblicata a cura della Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica Del Sacro Cuore di Milano. Anno XXXIV, fascicolo 4 (Luglio – Agosto 1960), p. 315 – 349.
- Durante, Sergio: *La clemenza di Tito and Other Two-Act Reductions of the Late 18th Century*. 1991. In: *Essays on Opera, 1750 – 1800*. A cura di John A. Rice. Farnham: Ashgate, 2010, p. 487 – 495.
- Eschenburg Johann Joachim: *Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Redekünste*. Fünfte, völlig umgearbeitete Auflage. Berlin: Nicolai'sche Buchhandlung, 1836.
- Fubini, Mario (ed.): *Metastasio, Pietro, 1698 – 1782: Opere*. Milano e. a.: Ricciardi, 1968.
- Gottsched, Johann Christoph: *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Jahn, Michael: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810: Musik und Tanz im Burg- und Kärntnertortheater*. Wien: Der Apfel, 2011.
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Küster, Konrad: *Lorenzo da Ponte's Viennese librettos*. In: *Music in eighteen-century Austria*. A cura di David Wyn Jones. Cambridge: University Press, 1996, p. 221 – 231.

Lachmayer, Herbert: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. A cura del Da-Ponte-Institut für Librettologie, Don-Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte. Wien: Da Ponte Inst., 2006.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. 14. Stück. Den 16. Junius 1767. In: Text nach Lessings Werken, auf Grund der Hempelschen Ausgabe. A cura di Julius Petersen. Berlin, Leipzig [senza anno].

Lippmann, Friedrich: *Mozart e Paisiello. Sulla collocazione stilistica del Lucio Silla mozartiano*. In: "Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, 21 – 22 ottobre 1991". A cura di Annalisa Bini. Lucca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Libreria Musicale Italiana, (1994), p. 21 – 42.

Marri, Federico: *Lettere di Giovanni de Gamerra (I)*. In: "Studi musicali". Vol. 29. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2000), p. 71 – 183.

Marri, Federico: *Lettere di Giovanni de Gamerra (II)*. In: "Studi musicali". Vol. 29. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2000), p. 293 – 452.

Marri, Federico: *Lettere di Giovanni de Gamerra (III)*. In: "Studi musicali". Vol. 30. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2001), p. 59 – 127.

Marri, Federico: ricerche inedite dell'autore, segnalate come Marri4 in questo lavoro.

Masi, Ernesto: *Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi*. In: "Storia del teatro italiano nel secolo XVIII". Firenze: Sansoni, 1891, p. 281 – 354.

Masi, Ernesto: *Giovanni de Gamerra e i drammi Lagrimosi*. Roma: Tip. Della Camera dei Deputati, 1889.

Metzeltin, Michael: *Die linguae francae des Mittelmeers*. In: "Lexikon der romantistischen Linguistik". A cura di Günther Holtus, Michael Metzeltin e Christian Schmitt. Volumi 1-8, 1988-2005, qui volume 8: 601-610.

Mitterer, Cornelius: *Emanuel Schikaneder*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2011.

Mozart, Leopold an Anna Maria Walpurga Mozart. 1772-11-14, Mailand, no. 266.
mozarteum.at: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=827> (22.08.2012).

Pera, Francesco: *Ricordi e biografie Livornesi di Francesco Pera*. Livorno. F. Vigo, 1867.

Pera, Francesco: *Curiosità Livornesi inedite o rare*. Livorno: Tipografia di R. Giusti, Libraio-editore, 1888.

Petronio, Giuseppe: *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo, 1972.

Plachta, Bodo: *Damnatur – Toleratir – Admittitur: Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

Pompeati, Arturo: *Storia della letteratura italiana. Dal Marino al Foscol*. 3 rist. riveduta e aggiornata. Torino: Unione tipogr. ed. torinese, 1962.

Rasch, Wolfdietrich (ed.): *Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften*. München²: Hanser, 1964.

Rice, John A.: *The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera, 1770 – 1800*. In: “Music in eighteen-century Austria”. A cura di David Wyn Jones. Cambridge: University Press, 1996, p. 210 – 220.

Rice, John: *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792 – 1807*. Cambridge: University Press, 2003.

Romani, Gabriella: *de Gamerra, Giovanni*. In: “Dizionario Biografico Degli Italiani”. Vol. 36 (1988). Online.
http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-gamerra_%28Dizionario-Biografico%29/
(27.07.2012).

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater*. In: “Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft.” Dritte Folge, zehnter Band. Wien: Bergland, 1973, S. 41 – 63.

Simonde de Sismondi, Jean Charles Léonard de: *La littérature du Midi de l'Europe*. 2^a ed., tomo II. Paris: Treuttel et Würtz, 1819.

Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder: Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bd. 11. Kassel, Basel, London, e. a.: Bärenreiter, 1999.

Sonnleitner, Johann (ed.): *Hanswurstiaden: ein Jahrhundert Wiener Komödie. Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix von Kurz. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner versehen*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996.

Sonnleitner, Johann (ed.): *Hafner, Philipp: Komödien*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner versehen. Wien: Lehner, 2001.

Sonnleitner, Johann: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: “Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert”. A cura di Christian Aspalter. Wien: WUV (2006), p. 380 – 400.

Sonnleitner, Johann (ed.): *Hafner, Philipp: Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Wien: Lehner, 2007.

Stallknecht, Fabian A.: *Des Geschickes Mächte und ihre Folgen. Der Schicksalsbegriff im Musiktheater um 1800*. In: “‘Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit’. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart”. A cura di Hanspeter Krellmann e Jürgen Schläder. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2003, p. 205 – 211.

Tagliafierro, Franco: *Giovanni de Gamerra e le sue tragedie ‘domestiche’*. Relazione presentata al Convegno su ‘La dimensione teatro nella cultura e nella vita sociale del Settecento’, tenutosi a Udine nei giorni 9 – 11 dicembre 1992. In: “Giornale Storico della letteratura italiana”. Vol. 171, no. 554 (1994), p. 183 – 216.

Tufano, Lucio: *La ricezione italiana del melologo 'à la' Rousseau e la 'Pandora' di Alessandro Pepoli*. In: "D'une scène à l'autre: l'opéra italien en Europe Volume 2: La musique à l'épreuve du théâtre". A cura di Damien Colas e Alessandro di Profio. Wavres: Mardaga (2009), p. 125 – 140.

Turchi, Roberta (ed.): *La commedia italiana del Settecento*. In: *Il teatro italiano*. A cura di Davico Bonino. IV, tomo due. Firenze: Sansoni, 1988.

Turchi, Roberta: *La commedia italiana del Settecento*. Firenze: Sansoni, 1986.

Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 – 1776: im Anhang chronologisches Verzeichnis aller Ur- und Erstaufführungen*. Graz, Wien e. a.: Böhlau, 1971.

Ringraziamenti / Danksagung

A questo punto vorrei ringraziare tutti i miei cari che mi sono stati vicini e che mi hanno sostenuto durante il lavoro per la tesi di laurea. In prima linea dedico la tesi alla mia parte italiana. La dedico a mio caro nonno, Onorio Caliori, che è morto nell'estate di quest'anno, e anche alla mia cara nonna, Graziella Calliori in Guarda, che avrebbe letto con orgoglio il lavoro.

Grazie mamma e papà per aver reso possibile tutto questo e grazie per la vostra fiducia nelle mie capacità e il sostegno durante tutti gli anni. Questo prodotto è anche per voi. Ovviamente dedico la tesi inoltre ai miei magnifici fratelli Christoph (che ha trascorso un anno particolare, felice e difficile) e Lucas (anche per lui è stato un anno speciale con tanti cambiamenti; buon viaggio).

Vielen Dank auch dir, liebe Sarah, für deinen Zuspruch, die guten Gespräche, deine Liebe und dass du auch in schwierigen Zeiten bei mir warst. Diese Arbeit ist selbstverständlich auch für dich, guapa.

Liebe Oma, auch dir danke ich von Herzen für alles; ohne dich und deine gute Bayerische Küche wäre ich jetzt nicht hier.

Curriculum vitae

Istruzione e formazione

1990 – 1994	Scuola elementare Unterammergeau
1994 – 1995	Scuola secondaria inferiore Oberammergeau
1995 – 2004	Liceo classico benedettino Ettal
Maggio 2004	Maturità
Da ottobre 2005	studente di Germanistica e Italiano all'università di Vienna con orientamento speciale su "Tedesco per stranieri" e il Teatro Italiano e Austriaco del Settecento/Ottocento
Settembre 2011	Laurea in Germanistica. Titolo: <i>Emanuel Schikaneder</i>

Attività e lavori

Attuale	Ricercatore con progetto di dottorato al Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Vienna
Ottobre 2011 – Giugno 2012	Assistente di lingua tedesca all'Istituto di Istruzione Superiore "Leonardo da Vinci", Arzignano (VI)
Febbraio – Maggio 2010	viaggio studio in Argentina e Uruguay
2005 – 2009	guida turistica ai castelli di Linderhof, Neuschwanstein ed altri luoghi d'interesse in lingua tedesca, inglese, italiana
Sett 2004 – Maggio 2005	servizio civile al Centro di lavoro e assistenza per portatori di handicap "St. Georg" dell'Associazione Caritas a Friburgo/Ger.