

I SEGNI IN SCENA OVVERO LA POSTERITÀ DI CHARLES-MICHEL DE L'ÉPÉE NEL TEATRO ITALIANO DELL'OTTOCENTO*

*Aldo Roma*¹

Il 23 *Frimaire* dell'an VIII (14 dicembre 1799) al Théâtre de la République di Parigi la *troupe* della Comédie-Française portò in scena *L'Abbé de l'Épée*, «comédie historique» di Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), drammaturgo oggi noto soprattutto per la sua *Léonore, ou L'Amour conjugal* (1798), fonte per il soggetto del *Fidelio* (1805) di Ludwig van Beethoven su libretto di Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke (Yon, 2015: 168), e per alcuni drammi su figure importanti della storia culturale di Francia secondo la moda del teatro biografico del periodo. La drammaturgia ruotava attorno alla figura dell'abate Charles-Michel de l'Épée (1712-1789), filantropo, didatta e fondatore della scuola che sarebbe poi divenuta l'Institut national de Sourds-Muets, l'odierno Institut national de Jeunes Sourds de Paris (Chiricò, 2016). In particolare, l'argomento del dramma riprendeva un caso di cronaca giudiziaria realmente accaduto e che per diverso tempo aveva occupato le pagine dei quotidiani e delle riviste giuridiche (*Journal politique*, 1779: 30-33). Nel 1775, un fanciullo sordo abbandonato, ritrovato due anni prima in Piccardia privo di conoscenza, era stato affidato all'abate de l'Épée, il quale gli aveva dato il nome Joseph, si era fatto carico della sua istruzione e aveva deciso di intraprendere con lui un viaggio alla ricerca delle sue origini e della sua vera identità. Nel 1781, la prima sentenza di un annoso processo giudiziario aveva riconosciuto Joseph come l'unico erede dei conti di Solar, dei quali avrebbe quindi acquisito il patrimonio e il titolo nobiliare. Tre anni dopo la morte dell'abate, una nuova sentenza aveva ricostituito una verità processuale che ribaltava il precedente verdetto: Joseph, rimasto senza alcun protettore, sarebbe caduto nuovamente in rovina e, dopo essersi arruolato in un reggimento di corazzieri, sarebbe infine morto in seguito alle ferite riportate sul campo di battaglia (Yon, 2015: 168-169; Henry, 2008: 118-119; Lane, 1984: 43-66; Berthier, 1852: 85-131). Dell'intricata vicenda, Bouilly portava in scena, romanzandoli com'era inevitabile, i frammenti drammaticamente più interessanti, relativi al ritrovamento della famiglia d'origine del giovane sordo (Théodore/Jules nel dramma)². Intrecciava poi alla trama un *subplot* sentimentale, anch'esso a lieto fine, riguardante l'amore contrastato tra Clémence e Saint-Alme, cugino di Jules.

La *pièce* ottenne subito un singolare successo, complice la straordinaria interpretazione di due tra i migliori attori del tempo: Monvel (Jacques-Marie Boutet,

* Questo studio è frutto di una riflessione avviata in collaborazione con Vincenzo De Santis, che si è occupato della rappresentazione della sordità sulle scene francesi: a lui va la mia gratitudine per aver condiviso le sue considerazioni e i suoi scritti sull'argomento. Colgo l'occasione per ringraziare anche Selene Guerrieri della Biblioteca Museo Teatrale Siae di Roma per la sua disponibilità e gentilezza.

¹ Sapienza Università di Roma - École française de Rome.

² Nel paratesto del dramma, l'autore dichiara apertamente di aver fornito una rappresentazione della sentenza ribaltata rispetto alla verità processuale.

1745-1812), nei panni del vecchio abate, e Caroline Vanhove (1771-1860), futura moglie del celebre attore François-Joseph Talma (1763-1826), nel ruolo di «Jules, comte d'Harancourt, connu sous le nom de *Théodore, sourd et muet*» (Bouilly, 1800: [xiv]; cfr. Berthier, 1852: 132 sgg.). Il dramma fu dato alle stampe nel corso dell'anno successivo e, tanto in forma di libro quanto in scena, conobbe una duratura popolarità in tutta Europa, come testimoniano le numerose riedizioni e le molte traduzioni nel corso del XIX secolo (De Santis, 2019: 79-80).

In questo contributo si rifletterà intorno alla ricezione dell'opera nell'Italia della prima metà dell'Ottocento e si darà conto della sua pressoché ininterrotta fortuna scenica ed editoriale. Dopo aver discusso le principali traduzioni della *pièce*, la loro vita scenica e i *sequel* editi e inediti che essa suscitò, si esamineranno, anche in relazione al contesto di rappresentazione italiano, modalità e funzioni della singolare quanto originale scelta di Bouilly di adottare una sorta di “protolingua” dei segni come codice distintivo della comunicazione del giovane sordo.

La ricezione della *pièce* di Bouilly in Italia fu tempestiva: il 17 novembre 1800, a poco meno di un anno di distanza dal debutto parigino, la compagnia di Maddalena Torti Battaglia (1728-1803) portò in scena al San Giovanni Grisostomo di Venezia *Il signor de l'Épée ossia Il sordo e muto di nascita*. Nella compagnia figuravano anche Salvatore Fabbrichesi, sua moglie Francesca Pontevichi e Giovanni Libanti (*Giornale dei teatri di Venezia*, VI, 4, parte II, p. 13)³. La traduzione, che non fu pubblicata, era stata approntata da Pietro Andolfati (ca. 1750 - ca. 1830; cfr. *fig. 1*), drammaturgo, attore, capocomico, direttore del Teatro del Cocomero di Firenze fino al 1792 e dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano negli anni 1808-1810⁴.

Proprio ai Filodrammatici (Teatro Patriottico, al tempo della seconda Repubblica Cisalpina; cfr. Bosisio, Bentoglio, Cambiagli, 2010: 116-119), in una sala da poco rinnovata, il dramma di Bouilly fu allestito l'11 marzo in una seconda traduzione, preparata da Giuseppe Bernardoni (1771-1852), drammaturgo, tipografo e fondatore, tra gli altri, di quel teatro (Librandi, 2014: 243); il traduttore la fece stampare a Milano, verosimilmente a ridosso della rappresentazione (Bouilly, 1801*a*). La medesima traduzione apparve anche a Venezia nel *Teatro moderno applaudito* (Bouilly, 1801*b*), un'ambiziosa collana edita da Antonio Fortunato Stella che, tra il 1796 e il 1801, secondo l'uso del tempo raccolse in 60 tomi una vera e propria “biblioteca teatrale”, con «tragedie, comedie, drammi e farse» scelte tra quelle che godevano «del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri» e corredate di «Notizie storico-critiche» (Santangelo, Vinti, 1981: 26-29)⁵. Tra il 1806 e il 1814, nella Milano napoleonica la *pièce* fu portata in scena in lingua originale, alla Canobbiana e al Carcano, dalla Compagnia

³ Si vedano anche, a pp. 20-21, gli «Elogj. Delle persone che si distinsero sulle venete scene nel corso di quest'anno teatrale 1800 e 1801».

⁴ Per il nome del traduttore cfr. *Giornale dei teatri di Venezia*, VI, 3, parte II, 1800, pp. 3-4; una conferma a tal riguardo si legge in Rasi, 1905: 23. Per le traduzioni del teatro francese compiute da Andolfati cfr. Santangelo, Vinti, 1981: *ad ind.*

⁵ In verità, Bouilly, 1801*a* non riporta l'anno di stampa, né il nome del traduttore. L'anno di edizione può essere ipotizzato sulla scorta dell'indicazione «rappresentata nel Teatro Patriottico di Milano il giorno 20 Ventoso anno IX», ossia l'11 marzo 1801, che compare sul frontespizio; l'attribuzione a Bernardoni della traduzione in Bouilly, 1801*a* trova riscontro mediante la sua collazione con Bouilly, 1801*b*, che invece reca il nome del traduttore, ed è confermata da una copia di Bouilly, 1801*a* (Roma, Biblioteca Museo Teatrale Siae, già del Burcardo, *Fondo Rasi*, 3.10.5.21), interfogliata e vergata con correzioni e aggiunte autografe del traduttore in previsione di una seconda edizione (cfr. Rasi, 1912: 295; le emendazioni, però, non compaiono nelle edizioni successive della traduzione).

Imperiale e Reale dei Commedianti francesi: sotto la guida di Mlle Raucourt (Marie-Antoinette-Joseph Saucerotte, 1756-1815) e con il sussidio diretto del governo, le attività della compagnia rientravano nel progetto propagandistico finalizzato a diffondere anche nella capitale del Regno d'Italia gli ideali napoleonici (Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, 2010: 527-541; Cambiaghi, 1996: 97-117; Bentoglio, 1990).

La fortuna del dramma fu tale da suscitare anche un adattamento operistico e la composizione di alcuni *sequel*, talvolta allestiti in coppia con la traduzione dell'*Abbé de l'Épée* (a riprova del successo ottenuto sulle scene italiane, si veda la Tabella 1 nell'Appendice, frutto della mappatura condotta su cataloghi a stampa e periodici specializzati del tempo, e che sintetizza in ordine cronologico i dati riguardanti le rappresentazioni e la pubblicazione tanto delle traduzioni dell'*Abbé de l'Épée*, quanto dei testi da esso derivati).

Dal 19 gennaio 1801, al San Giovanni Grisostomo di Venezia, la compagnia Torti Battaglia recitò *Il sordo e muto ammogliato, ossia Il seguito del signor de l'Épée*: il dramma non fu pubblicato, ma la notizia apparve nel *Giornale dei teatri* premesso al *Teatro moderno applaudito* (t. LXI: 61), nel cui indice generale il *sequel* è attribuito ad Andolfati. Con il medesimo titolo apparve nel 1829 una «commedia» dell'attore e drammaturgo Bartolomeo Golfi (1739-1817) sotto lo pseudonimo Bernardo Giulini, nel fascicolo LIX della collana *Biblioteca ebdomadaria-teatrale* immediatamente successivo a quello contenente una riedizione della traduzione dal dramma di Bouilly. Nel *Sordo e muto ammogliato* il conte Giulio d'Harancourt è un giovane ventiduenne, dedito al gioco d'azzardo e alle donne, che ha ormai perso le qualità e i valori positivi con cui era stato presentato nell'*Abate de l'Épée*; sarà indotto a un sincero pentimento solo alla fine del dramma e grazie all'intervento di l'Épée, giunto in soccorso di Saint-Alme, Franval e Amalia, moglie del conte.

Figura 1 – L. Rados, *Portraits de Pietro Andolfati*, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, N-2, [ark:/12148/btv1b8530750f](https://n2.ark:/12148/btv1b8530750f).



La compagnia di Antonio Raftopulo tentò poi un esperimento simile portando in scena a Milano, alla Canobbiana nel gennaio 1826 e al Re nella stagione 1828/29, il

dramma in tre atti *Giulio d'Harancourt, ossia il seguito dell'Abate de l'Épée*, che la stampa del tempo attribuisce al «sig. Branchini veneziano»⁶, forse uno pseudonimo, che resta ancora da identificare. Il critico della *Farfalla*, registrando uno scarso successo di pubblico, ebbe a scrivere:

Tutti i personaggi del ben noto componimento, cui questo forma il seguito, altro non avevano quivi conservato del loro carattere, fuorché il nome; l'indole atroce del presidente Argental zio e persecutore del povero Sordomuto, crasi appiccata a tutti un poco, per cui la rappresentazione riuscì un'unione di fredde scene, di tradimenti, e d'intentati omicidj. Essa non venne né applaudita, né fischiata. [...] Il pubblico sperava forse gli venisse compensata dal *Giuocatore di Bigliardo* [di Francesco Regli] la noja provata alla rappresentazione del *Giulio d'Harancourt* [...].⁷

Il dramma non sembra esser stato pubblicato, né è possibile verificare un'eventuale relazione con un altro *sequel* della *comédie historique* di Bouilly, trasmesso da un manoscritto adespoto della Biblioteca Museo Teatrale Siae di Roma, recante sul frontespizio sostanzialmente lo stesso titolo riportato dal critico della *Farfalla* e risalente con tutta probabilità alla seconda metà dell'Ottocento (cfr. *Giulio d'Harancourt*, s.d.)⁸. Dalla fonte non si ricava alcuna ipotesi su una sua eventuale messinscena⁹; d'altro canto, se confrontata col *sequel* di Golfi, la trama di questa versione risulta senza dubbio più congruente con quella del dramma di Bouilly, rispetto al quale narra le vicende accadute circa due anni dopo. Il conte Giulio d'Harancourt, dopo essere entrato in possesso della sua legittima eredità, vive nel suo palazzo insieme a suo cugino Saint-Alme e Clementina, che hanno potuto finalmente sposarsi dopo la resa di Darlemont. L'equilibrio è però turbato proprio dall'antagonista Darlemont, padre di Saint-Alme, il quale scopre che il giovane sordo è segretamente innamorato di Clementina; per questo motivo, gli ordisce un attentato cui il conte riesce a sfuggire. Dopo varie vicissitudini e molti colpi di scena, anche in questo caso è l'arrivo dell'abate a rendere possibile la riconciliazione tra i personaggi e lo scioglimento a lieto fine della trama: al contrario del *Sordo e muto ammogliato*, in *Giulio d'Harancourt* il conte lascerà Tolosa per seguire l'Épée alla volta di Parigi.

Infine, l'adattamento del dramma di Bouilly per il teatro in musica, realizzato dal librettista Luigi Ricciuti (secc. XVIII-XIX) e dal compositore Giuseppe Mosca (1772-1839), andò in scena a Napoli nell'estate 1826 al Real Teatro del Fondo di Separazione¹⁰. Benché presenti alcune ovvie modifiche dovute all'adattamento ai codici e alle

⁶ H., "Teatri. Teatro Re. Nuove rappresentazioni drammatiche della comica compagnia *Raftopulo*", in *La Farfalla. Giornale di Lettere, Arti e Teatri*, giovedì 8 gennaio 1829, p. 11. Cfr. anche Cambiaghi, 1996: 404 e Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, 2010: 195-198.

⁷ H., 1829. Il recensore confonde forse i personaggi di Bouilly: il «presidente Argental», infatti, non è l'antagonista del dramma (che invece è Darlemont, zio di Giulio/Teodoro), ma il padre di Clementina, che peraltro non compare mai in scena. Si noti anche che, nel *Sordo e muto ammogliato* di Golfi/Giulini, Argental è citato in quanto padre di Amalia, moglie del giovane sordo (cfr. I. 9).

⁸ L'ipotesi di datazione è avanzata in base alla contiguità con gli altri 17 copioni presenti nel succitato fondo, che rimontano tutti alla seconda metà del sec. XIX.

⁹ Sul copione di *Giulio d'Harancourt*, a differenza di altri conservati nel fondo Dolfi, non compare alcun segno dell'intervento della censura.

¹⁰ Il libretto fu dato alle stampe (cfr. Ricciuti, 1826); la musica – che risulta essere l'ultima composizione di Mosca per la scena – è tradata da due volumi manoscritti, corrispondenti ai due atti del dramma (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella, ms. 29.4.10-11). La parte del sordo fu sostenuta dalla ballerina austriaca Fanny Elssler (1810-1884), allora sedicenne; cfr. Carnini, 2012.

convenzioni dell'opera in musica, il libretto (Ricciuti, 1826) sembra derivare direttamente dalla traduzione di Bernardoni, del quale riporta pressoché le medesime didascalie.

Rispetto alle convenzioni della scrittura drammatica, molte didascalie sceniche del testo di Bouilly possiedono uno statuto singolare e ambivalente¹¹. Accanto alle usuali indicazioni finalizzate da un lato a supportare l'immaginazione del lettore, dall'altro a definire le coordinate spazio-temporali dell'azione, il comportamento degli attori sulla scena e le modalità espressive della psicologia e delle emozioni dei personaggi, nel testo della *pièce* sono interessanti le minuziose istruzioni per la resa scenica di Teodoro/Giulio e, soprattutto, per l'esecuzione dei segni attraverso i quali egli si esprime. In altre parole, le didascalie riferite alla parte del giovane sordo *sono* la sua parte stessa, con le prescrizioni sui movimenti fisici e psicologici del personaggio, e in special modo con le sue "battute" – *segnate*, anziché dette – e le indicazioni per eseguire i segni accuratamente e con l'intenzione appropriata¹². Questa modalità di comunicazione sulla scena, ovvero l'impiego dei segni, è senz'altro inedita nella storia del teatro ed è funzionale, come si vedrà, a una rappresentazione elogiativa, storicizzante benché a tratti didascalica, della figura dell'abate de l'Épée e dell'efficacia del suo metodo educativo. Diverso è, invece, il *modus communicandi* che affiora nella rappresentazione del sordo nei drammi italiani derivati dalla *pièce* di Bouilly, nei quali le didascalie non lasciano intendere l'impiego di un sistema linguistico basato su una successione di segni. Per comprendere appieno come ciò sia attuato e le conseguenze che ne derivano sul piano estetico e simbolico converrà apportare qualche esempio.

Fin dalla sua prima apparizione in scena, Teodoro e l'abate de l'Épée comunicano mediante un compiuto sistema linguistico che, per trasmettere i contenuti dei dialoghi, impiega una modalità visivo-gestuale, di cui però il copione non può che offrire necessariamente una mera transcodificazione scritta:

TEODORO (*Segni esprimenti che riconosce la piazza, sulla quale entrano [...] contempla il palazzo d'Harancourt; fa alcuni passi verso la porta; manda un grido e ritorna soffocato nelle braccia di De l'Épée [...] Mette rapidamente una mano sopra l'altra, e le unisce colle dita stese, in forma di tetto; designa in seguito la statura d'un bambino di circa due piedi, con che annunzia che riconosce la casa de' suoi antenati [...] Segni esprimenti la sua riconoscenza a De l'Épée, di cui bacia le mani*).

ABATE (*Segni che non è egli che bisogna ringraziare, ma Dio solo, che ha diretto i loro travagli*).

TEODORO (*Piega subito un ginocchio a terra, ed esprime ch'egli domanda al Cielo di spandere le sue benedizioni sul suo benefattore*).

(Bouilly, 1801b, I. 4)

Dalle didascalie riportate, oltre alle indicazioni sui movimenti scenici («*fa alcuni passi verso la porta*», «*Piega subito un ginocchio a terra*»), emerge una combinazione tra un

¹¹ Tra i vari contributi alla riflessione intorno alle diverse funzioni della didascalia nel testo teatrale si vedano Monaco, 1986; Gallèpe, 1997; Lochert, 2009; De Min, 2013; Mingioni, 2014; in particolare sui paratesti dell'*Abbé de l'Épée* cfr. De Santis, in corso di pubblicazione.

¹² In De Santis, 2019: 86, ponendo giustamente l'accento sulla funzione esplicativa delle didascalie per il lettore del dramma (e non solo, quindi, per lo spettatore), si osserva: «Le istruzioni per eseguire il segno [...] funzionano però anche come nota esplicativa, come traduzione, per chi volesse comprendere vagamente la lingua dei segni».

linguaggio pantomimico (cfr. Yon, 2015: 171), il quale accentua le cosiddette “componenti non manuali” (Franchi, 1987) legate all’espressione di sentimenti ed emozioni («*manda un grido e ritorna soffocato nelle braccia di De l'Épée*»), e sequenze di veri e propri segni (es.: RICONOSCERE - IO - PIAZZA; RICONOSCERE - IO - BAMBINO - CASA - ANTENATI), di cui talvolta se ne riporta la descrizione necessaria a eseguirli e comprenderne il significato (es.: CASA, BAMBINO). Nella traduzione italiana in esame, tale differenziazione tra le due diverse ma complementari tipologie di informazioni contenute nelle didascalie – quelle relative ai segni e quelle riguardanti, così per dire, il *modo* di eseguirli – è, nei casi in cui esse siano distinguibili, persino evidenziata graficamente con l’adozione alternativa di parentesi rispettivamente tonde e quadre:

TEODORO [*dopo di aver fissato Darlemont, manda un grido d'orrore, e va a rifugiarsi nelle braccia di De l'Épée, al quale fa segno che riconosce il suo tutore che indica col dito*] [...] [*con grande vivacità*] (*Porta le dita uncinato sulla lunghezza di ciascuna manica del vestito, e sopra ciascuna coscia; esprime, in una parola, un ragazzo che si spoglia e che si ricopre in seguito di cenci*).

(Bouilly, 1801b, IV. 11)

Contrariamente a quanto avviene in Bouilly, tutti i *sequel* composti in Italia mostrano un diverso trattamento della rappresentazione delle modalità comunicative del sordo. Si veda il seguente esempio tratto dal manoscritto di *Giulio d'Harancourt*, in particolare dalla scena in cui il protagonista, non accorgendosi della presenza del perfido Darlemont e credendo dunque di esser solo, esprime la sua inquietudine originata dall’amore impossibile per Clementina:

GIULIO (*Entra vestito da mattina nel massimo disordine ed inquieto. Fa conoscere di avere passata una notte assai cattiva. Dimostra il peso del suo cuore, ed il vicino suo smarrimento. Leva dal petto un ritratto, che tiene appeso. Lo guarda con commozione, lo stringe al cuore e lo bacia. Appena però lo appressa alle labbra lo leva, ed indica il ribrezzo. Fa conoscere che quella che adora è maritata, e mostra di essere stato egli stesso che l'ha congiunta, quindi slancia in terra il ritratto. Pentito, lo raccoglie di nuovo e, stringendolo al petto con maggiore espressione di prima, siede disperatamente ed appoggia la testa su di un tavolino, che gli sta accanto*).

(*Giulio d'Harancourt*, s.d., II. 1)

Si sarà notato come la didascalia sia di gran lunga meno particolareggiata rispetto a quelle dell’*Abate de l'Épée*: essa lascia trasparire un modo di esprimersi del protagonista che propende piuttosto verso la pantomima, e delega tacitamente la costruzione e la realizzazione linguistica della parte di Giulio all’ingegno dell’attore. Questo spazio di libertà interpretativa “ceduto” all’attore si riscontra non solo nella parte di Giulio, ma anche in quelle di l’Épée e dell’avvocato Franval, il quale in *Giulio d'Harancourt* veste i panni di tutore del giovane sordo: dalle didascalie è evidente come il loro *modus comunicandi* nei dialoghi con il sordo non assuma configurazioni predeterminate, ma rimandi a una serie di *gesti* pantomimici che l’attore può ideare arbitrariamente o attingere dal suo proprio repertorio cinesico (cfr. Taviani, 1989: 112). La diversità nella rappresentazione delle modalità comunicative del sordo tra *L'Abate de l'Épée* e *Giulio d'Harancourt* risiede ragionevolmente tanto nel differente contesto produttivo, quanto

nella distanza tra le motivazioni di base che spinsero gli autori a imbastire i drammi in questione. In effetti, Bouilly era stato mosso da «l'idée irrésistible d'honorer la mémoire de l'abbé de l'Épée» (Bouilly, 1800: [vii]) e la Vanhove, l'attrice che per prima interpretò la parte di Théodore, aveva frequentato un gruppo di sordi per osservare la loro modalità comunicativa e raccogliere, come lei stessa raccontò anni dopo, «les matériaux nécessaires pour la composition de mon rôle» (Vanhove Talma, 1836: 267); alla base della composizione dei *sequel*, invece, è verosimile che vi fosse il tentativo di creare un dramma nuovo da proporre al pubblico sull'onda del successo ottenuto dalla traduzione dell'*Abate de l'Épée*. D'altro canto, non va tralasciata una possibile circolazione in ambito teatrale del dibattito intorno alla comunicazione visivo-gestuale dei sordi sviluppatosi in Italia in ambito accademico a partire dalla fine del Settecento e poi diffusosi sulla stampa periodica anche a carattere più divulgativo (cfr. ad esempio Buchan, trad. it. 1789² [1 ed. 1781-82]; Zanelli, 1843; Grimelli, 1871).

Al di là degli aspetti più propriamente linguistici – sui quali le fonti testuali in esame, con le loro succinte indicazioni, peraltro ampiamente prescrittive, possono consentire solo parziali considerazioni sulla loro effettiva trasposizione scenica –, nella *pièce* l'impiego dei segni ricopre una funzione drammaturgica ben precisa: comunicare il senso dell'eroicità del personaggio eponimo ed elogiare il suo metodo educativo. Per far ciò, Bouilly ordisce una vera e propria dimostrazione che dia prova degli straordinari risultati ottenuti da l'Épée nell'educazione dei sordi attraverso l'impiego dei segni metodici (Épée, 1774, 1776 e 1784). Al centro del dramma si situa, infatti, un passaggio che sembra rifarsi all'aneddoto secondo cui l'abate avrebbe predisposto, a riprova dell'efficacia del suo sistema educativo, alcune sessioni pubbliche, nelle quali i suoi allievi offrivano un saggio delle loro capacità (McDonagh, 2013: 663; Raimondi, 2016: 250).

Nella *pièce*, dopo che l'abate ha introdotto il giovane sordo in casa Franval, l'avvocato manifesta la sua ammirazione nel constatare che l'Épée intende perfettamente i segni di Teodoro, e viceversa. L'abate, però, non è una persona del tutto ignota ai Franval; anzi, si direbbe che la sua fama lo ha preceduto: quando l'Épée fa loro notare che nella sua scuola ha potuto formare «matematici profondi, storici, letterati distinti», l'avvocato ammette di aver letto «i fogli pubblici» che «annunziarono questo fenomeno, e portarono» il nome di l'Épée «all'immortalità». Anche Clementina, nel vedere che Teodoro, «così privo della parola e dell'udito, intende tutto, esprime tutto», si chiede come ciò sia possibile. L'abate allora rilancia:

ABATE E risponde sul momento alle domande che vorrete fargli. Voglio darvene una pruova. (*Percuote dapprima sulla spalla di Teodoro per comandare la sua attenzione: porta sulla fronte le dita allungate della mano diritta; ve le lascia un momento: accenna in seguito Clementina coll'indice, e finge di scrivere molte righe sulla mano sinistra*).

TEODORO (*Dopo d'aver fatto sentire che comprende i segni di De l'Épée, va a sedersi al tavolino di Franval, prende una penna, e si dispone a scrivere*).

ABATE [*a Clementina*] Fategli quella domanda che vi piace; la scriverà in vista de' miei segni, e immediatamente vi aggiungerà la risposta... Non aspetta che voi.

[...]

CLEMENTINA Qual è...

- ABATE *(Spinge le due mani avanti, le dita stese, le unghie verso terra: descrive in seguito coll'indice della mano diritta un semicerchio dal fianco diritto al sinistro).*
- CLEMENTINA Secondo voi, in Francia...
- ABATE *(Porta le dita della mano diritta alla fronte, lasciandovele un momento: accenna Teodoro coll'indice della mano diritta: alza in seguito le due mani al di sopra della testa, ed accenna tutto ciò che circonda).*
- CLEMENTINA Il più grand'uomo vivente?
- ABATE *(Alza la mano diritta a tre riprese, quindi le due mani il più alto possibile; le discende in seguito sopra ciascuna spalla, e le fa passare sui due seni fino alla cintura; esprime la vita, respirando una sola volta con forza, e stringendo ora l'una, ora l'altra giuntura dei polsi al luogo, dove batte l'arteria). [tutti questi segni sono distintissimi e molto pronti] [...]*
- TEODORO *(Esprime una bilancia, alzando ed abbassando ora l'una, ora l'altra mano; alza in seguito la mano diritta più che sia possibile, ed accenna De l'Épée coll'indice di questa stessa mano). [indi si getta nelle sue braccia].*

(Bouilly, 1801*b*, III. 4)

Una siffatta rappresentazione dell'individuo sordo produce almeno due effetti, che risultano sia a livello drammatico, ovvero nei personaggi presenti in scena, sia a livello della ricezione dello spettatore. Da un lato, l'esito positivo della dimostrazione delle capacità di Teodoro, incoraggiata da l'Épée, innesca un seppur timido affrancamento dell'individuo sordo dalla stereotipata immagine che lo vorrebbe un selvaggio, incapace di apprendere e comunicare: Darlemont definisce Teodoro un «noioso automa» (IV. II; cfr. McDonagh, 2013: 659), ma l'impressione che di lui resta alla fine del dramma, come ha notato lo storico della cultura Jean-Claude Yon, è quella di «un être sensible, intelligent, cultivé et animé des sentiments les plus noble» (Yon, 2015: 169). Questo aspetto definisce anche lo statuto del personaggio sordo, che nella *pièce* è assunto a ruolo decisamente tragico, e segna peraltro una cesura nella rappresentazione a teatro dell'individuo sordo, il quale tra XVII e XVIII secolo, e fino a *L'Abbé de l'Épée* aveva sempre avuto una caratterizzazione convenzionale e comica (De Santis, 2019: 76-79). D'altro canto, la rappresentazione del sordo offerta da Bouilly implementa di riflesso l'esaltazione quasi agiografica di l'Épée e della sua dedizione alla causa dei sordi e della loro educazione.

Nel 1791, due anni dopo la sua morte, l'abate era stato definito “benefattore dell'umanità” dall'Assemblea Nazionale, la quale aveva tra l'altro varato il finanziamento all'istituzione da lui avviata (McDonagh, 2013: 662). Meno di un decennio dopo, la *pièce* di Bouilly contribuiva in un certo senso pure alla storicizzazione della sua figura, consegnandola attraverso il teatro alla gloria nazionale. Similmente, le notizie sulle vicende giudiziarie del presunto conte di Solar erano circolate anche in Italia (cfr. *Gazzetta universale*, 1779; all'abate sarebbe stato dedicato un medaglione biografico in Bertolotti, 1815 con un'incisione di «Carlo Michele abate Dell'Épée» realizzata da Giovanni Antonio Sasso su un disegno di Giovanni Battista Bosio, cfr. Figura 2).

Figura 2 – G.B. Bosio (disegno), G.A. Sasso (incisione), *Carlo Michele abate Dell'Épée*, in Bertolotti, 1815.



Carlo Michele abate Dell'Épée

E, come in Francia, anche in Italia la *pièce* di Bouilly, tanto in scena quanto in forma di libro, avrebbe concorso alla fama europea di l'Épée, protagonista di «un dramma benefico all'umanità» che lo celebrava quale «ente salutare» (così le «Notizie storico-critiche» in Bouilly, 1801*b*: 80). Ancora nel 1833, il linguista e scrittore Niccolò Tommaseo (1802-1874)¹³, nel resoconto di una visita all'istituto per sordi di Siena, si riferiva alla *pièce* di Bouilly nel descrivere la modalità di comunicazione di un bambino sordo:

[...] Il minore ha sett'anni, e ripete con espressione commovente i gesti che fa il sordomuto nel noto dramma *l'Abate dell'Épée*, al primo riconoscere la città dove nacque. E que' loro sguardi, quegli atti, quelle preghiere, quell'attenzione ansiosa, quella prontezza a sentire l'affetto laddove manca l'idea, quella gioia delle scoperte continue che vengon facendo ad ogni nuovo passo nella vita, tutto in quelle creature, non so s'io dica infelici o avventurate, muove a tenerezza profonda (Tommaseo, 1834).

Omaggiando il suo metodo, «strumento per spingersi oltre e realizzare quell'impareggiabile atto rivoluzionario che fu la costituzione di una scuola per giovani sordi e sorde» (Chiricò, 2016: 42), e i risultati raggiunti dalla sua applicazione – soprattutto nella misura in cui esso tendeva all'emancipazione culturale dei sordi –, anche il teatro aveva partecipato alla costruzione e alla trasmissione di una precisa immagine di l'Épée.

¹³ Tommaseo fu autore anche di un trattato *Sull'educazione, desiderii*, Felice Le Monnier, Firenze 1846, in cui avrebbe discusso dell'«Istruzione de' mutoli» (ivi: 239 ss.).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Edizioni, traduzioni italiane, adattamenti

- Bouilly J.-N. (1800), *L'Abbé de l'Épée, comédie historique, en cinq actes et en prose*, André, Paris.
- Bouilly, J.-N. (1801a), *L'Abate de l'Épée, commedia storica [...] tradotta dal francese e rappresentata nel Teatro Patriottico di Milano il giorno 20 Ventoso anno IX* [11 marzo 1801], trad. it. di G. Bernardoni, Pirotta e Maspero, Milano, s.d.
- Bouilly J.-N. (1801b), *L'Abate de l'Épée, dramma [...]*, trad. it. di G. Bernardoni, in *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, LV, Antonio Fortunato Stella, Venezia.
- Bouilly J.-N. (1802), *L'Abate de l'Épée*, trad. it. di J. Pederzoli, in *Scelti componimenti teatrali tradotti dall'idioma francese nell'italiano [...]*, Brescia, 3 voll., vol. II.
- Bouilly J.-N. (1825), *L'Abate de l'Épée*, trad. it. di G. Bernardoni, in *L'Ape teatrale ossia Nuova raccolta di drammi, commedie e tragedie la più parte inedite*, fasc. VIII, G. Nobile e C., Napoli.
- Bouilly J.-N. (1829a), *L'Abate de l'Épée, commedia storica di cinque atti in prosa [...]. Versione dal francese*, trad. it. anonima, in *Biblioteca ebdomadaria teatrale o sia Scelta raccolta delle più accreditate tragedie, commedie, drammi e farse del teatro italiano, inglese, spagnuolo, francese e tedesco, nella nostra lingua voltate*, fasc. LVIII, P.M. Visaj, Milano.
- Bouilly J.-N. (1829b), *L'Abate de l'Épée, dramma in cinque atti [...]*, in *Galleria teatrale ossia Scelta collezione di componimenti comici e drammatici d'autori italiani e stranieri*, trad. it. anonima, II, 10, Bertani, Antonelli e C., Livorno.
- Bouilly J.-N. (1830), *L'Abate de l'Épée, commedia storica [...]*, [trad. it. di J. Pederzoli], in *Teatro portatile economico*, vol. LXXIX, N. Bettoni, Milano [= Bouilly, 1802].
- Bouilly J.-N. (1832), *L'Abate de l'Épée, commedia [...]*, in *Biblioteca teatrale economica ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi, tanto originali quanto tradotti*, Chirio e Mina, Torino, cl. II, vol. XXXVIII, pp. 7-108 [= Bouilly, 1829a].
- Bouilly J.-N. (1833), *L'Abate de l'Épée [...]*, in *Biblioteca ebdomadaria teatrale*, fasc. LVIII, P.M. Visaj, Milano [= Bouilly, 1829a].
- Bouilly J.-N. (1864), *L'Abate de l'Épée*, in *Biblioteca ebdomadaria teatrale*, fasc. LVIII, C. Barbini, Milano [= Bouilly, 1829a].
- Giulini B. (1829), *Il sordo e muto ammogliato. Seguito dell'Abate de l'Épée, commedia in cinque [...]*, in *Biblioteca ebdomadaria teatrale*, fasc. LIX, P.M. Visaj, Milano.
- Giulini B. (1832), *Il sordo e muto ammogliato, commedia*, in *Biblioteca teatrale economica ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi, tanto originali quanto tradotti*, Chirio e Mina, Torino, cl. II, vol. XXXVIII, pp. 109-178 [= Giulini, 1829].
- Giulio d'Harancourt (s.d.), *Giulio d'Harancourt, sordo e muto in Tolosa. Dramma di seguito dell'Abate de l'Épée*, Roma, Biblioteca Museo Teatrale Siae, Fondo Dolfi, C.170.5.
- Ricciuti L. (1826), *L'Abate de l'Épée, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione nell'estate del corrente anno 1826*, Tipografia Flautina, Napoli.

Fonti e opere generali

- Berthier F. (1852), *L'Abbé de l'Épée, sa vie, son apostolat, ses travaux, sa lutte et ses succès...*, Michel Lévy Frères, Paris.

- Bertolotti D. (1815), “Carlo Michele abate Dell’Epée”, in *Serie di vite e ritratti de famosi personaggi degli ultimi tempi*, 3 voll., Batelli e Fanfani, Milano 1815-1818, vol. I, pp. n.n.
- Buchan W. (1789²), “Delle malattie dell’organo dell’udito. Dell’udito duro e della sordità”, in *Medicina domestica, o sia Trattato compiuto de’ mezzi di conservarsi in salute, di guarire e di prevenire le malattie, colla regola di vita e co’ rimedi i più semplici. Opera utile alle persone di qualunque stato ed alla portata di ciascuno*, t. IV, Gabinetto Letterario, Napoli, cap. XXXII, § II, pp. 263-269.
- Costetti G. (1893), *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Max Kantorowicz, Milano.
- L’eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, Milano, 1828-1835.
- Épée Ch.-M. de l’ (1774), *Institution des sourds-et-muets on recueil des exercices soutenus par les sourds-et-muets pendant les années 1771, 1772, 1773, 1774*, Butard, Paris.
- Épée Ch.-M. de l’ (1776), *Institution des sourds-et-muets par la voie des signes méthodiques*, Nyon, Paris 1776.
- Épée Ch.-M. de l’ (1784), *La véritable manière d’instruire les sourds-muets confirmée par une longue expérience*, Nyon, Paris 1784.
- Fortis L. (1893), *Prefazione*, in Costetti, 1893, pp. XXI-XXIV.
- Gazzetta universale*, n. 39, sabato 15 maggio 1779, pp. 305-306.
- Giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, 1796-1801.
- Grimelli G. (1871), *Dissertazione antropologica sul linguaggio umano applicabile al sordo-mutismo*, Andrea Rossi, Modena.
- Journal politique, ou Gazette des gazettes*, Seconde Quinzaine, Mai 1779.
- Lepeintre-Desroches P.-M.-M. (1823), *Notice sur M. Bouilly*, in *Suite du répertoire du théâtre français*, XXXVII, 4, pp. 109-112.
- Martinazzi G. (1879), *Accademia de’ filo-drammatici di Milano già Teatro Patriottico. Cenni storici*, Luigi di Giacomo Pirola, Milano.
- Molossi L. (1841-47), *Diario del Teatro Ducale di Parma [1829-1846]*, 7 voll., Rossi-Ubaldi (vol. I, 1841), Rosetti (voll. II-V, 1842-45), Ferrari (voll. VI-VII, 1846-47), Parma.
- Rasi L. (1905), *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Francesco Lumachi, Firenze.
- Rasi L. (1912), *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana*, L’arte della stampa, Firenze.
- I Teatri. Giornale drammatico musicale e coreografico*, Milano, 1807-1830.
- Tommaseo [N.], 1834, “Gita a Siena” [22 dicembre 1833], in *L’apatista. Giornale d’istruzione, teatri e varietà*, I, 31, 4 agosto 1834, p. [2].
- Vanhove Talma C. (1836), *Études sur l’art théâtral*, Henri Feret, Paris.
- Zanelli D. (1843), “Origine, progresso e stato attuale della istituzione dei sordo-muti. Discorso accademico recitato alla Tiberina di Roma il 13 marzo 1843”, in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, XCIV, pp. 167-200.

Studi critici

- Bentoglio A. (1990), “Mlle Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi in Milano (1806-1814)”, in *ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Milano*, XLIII, 1 (gennaio-aprile), pp. 17-51.
- Bosisio P., Bentoglio A., Cambiaghi M. (2010), *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d’Italia all’unità (1805-1861)*, Bulzoni, Roma.

- Caldera E. (1992), "Horror y pathos en los *dramones* de principios del siglo XIX", in Vilanova A. (a cura di), *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, PPU, Barcelona, pp. 1221-1228.
- Cambiaghi M. (1996), *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Bulzoni, Roma.
- Carnini D. (2012), "Mosca, Giuseppe", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma:
http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-mosca_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Chiricò D. (2016), "Un segno dei tempi. L'eresia pedagogico-linguistica di Charles-Michel de L'Épée", in *Blityri. Studi di storia delle idee sui segni e le lingue*, V, 1-2, pp. 31-52.
- De Min S. (2013), *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, ArchetipoLibri, Bologna.
- De Santis V. (2019), "Un paradosso del visibile? Il personaggio sordomuto nel teatro francese del Settecento", in Fazio M., Frantz P. (a cura di), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Editoriale Artemide, Roma, pp. 75-90.
- De Santis V. (in corso di pubblicazione), "La didascalia al posto della parola: L'Abbé de l'Épée (1799-1800) di Jean-Nicolas Bouilly tra spettacolo, edizione e manoscritto", in Porcelli M.G. (a cura di), *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, Pacini, Pisa («I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta: Studi di teatro e spettacolo»).
- Franchi M.L. (1987), "Componenti non manuali", in V. Volterra (a cura di), *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, il Mulino, Bologna, pp. 159-179.
- Gallèpe Th. (1997), *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris-Montréal.
- Girardi M. (2001), "La musica nei periodici veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento", in Sirch L. (a cura di), *Canoni bibliografici*, Atti del Convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 211-228.
- Henry F.G. (2008), *Language, Culture, and Hegemony in Modern France*, Summa Publications, Birmingham, AL.
- Kennedy E. (2015), *Abbé Sicard's Deaf Education: Empowering the Mute, 1895-1820*, Palgrave Macmillan, New York, NY.
- Lane H. (1984), *When the Mind Hears: A History of the Deaf*, Random House, New York, NY.
- Librandi R. (2014), "Ancora su Giuseppe Bernardoni, corrispondente di Monti, librettista e purista per caso", in *Lingua e stile*, XLIX, 2, pp. 237-266.
- Lochert V. (2009), *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Droz, Genève («Travaux du Grand Siècle»).
- McDonagh P. (2013), "The Mute's Voice: The Dramatic Transformations of the Mute and Deaf-Mute in Early-Nineteenth-Century France", in *Criticism*, LV, 4, pp. 655-675.
- Meldolesi C., Taviani F. (1991), *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.
- Mingioni I. (2014), *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, ItaliAteneo, Roma.
- Monaco G. (1986), "Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali", in *Dioniso*, LVI, pp. 111-129, ried. in *Id.* (1992), *Scritti minori di Giusto Monaco*, numero monografico di *Pan*, 11-12, pp. 381-396.

- Murgiano M. (2017), *Un linguaggio in azione. Una riflessione semiotica sull'iconicità nelle lingue dei segni*, diss., Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, Ciclo XXIX, rel. C. Paolucci, correl. O. Capirci.
- Pietrini S. (2004), *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma.
- Raimondi M. (2016), *Educazione e sordità: un viaggio nella storia dell'istruzione dei sordi*, in *Un altro sguardo – e “un altro ascolto” – sulla sordità*, a cura di S. Moruzzi, Pellegrini Editore, Cosenza, pp. 235-331.
- Randi E. (2016), *Il teatro romantico*, Laterza, Roma-Bari.
- Saccardi F. (2005), “Iscrizioni encomiastiche e ritratto d'attore nell'Ottocento italiano”, in Guardenti R. (a cura di), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Bulzoni, Roma, pp. 199-225.
- Sani R. (2008), (a cura di), *L'educazione dei sordomuti nell'Italia dell'800. Istituzioni, metodi, proposte formative*, SEI – Società Editrice Internazionale, Torino.
- Santangelo G.S., Vinti C. (1981), *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Taviani F. (1989), “La Danse occulte: enseignements d'acteurs disparus”, in *Le Théâtre qui danse*, numero monografico di *Bouffonneries*, 22-23, pp. 107-139.
- Yon J.-C. (2015), “L'Abbé de l'Épée de Bouilly: Les sourds-muets sur scène au XIX^e siècle”, in Moindrot I., Coutelet N. (a cura di), *L'altérité en spectacle: 1789-1918*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 163-173:
<http://books.openedition.org/pur/78566>, DOI 10.4000/books.pur.78566.

APPENDICE

Tabella 1 – Mappatura delle rappresentazioni e delle drammaturgie rintracciate, riconducibili a *L'Abbé de l'Épée* di Jean-Nicolas Bouilly. Le voci non evidenziate si riferiscono alle rappresentazioni in Italia, in traduzione e in lingua originale, del dramma di Bouilly; sono segnalate in verde le traduzioni a stampa, e in giallo le rappresentazioni e la stampa di *sequel* e adattamenti. Per gli spettacoli milanesi si vedano i dati raccolti nel CD-ROM allegato a Bosisio, Bentoglio, Cambiaghi, 2010; per le rappresentazioni al Ducale di Parma si veda Molossi, 1841-47; cfr. anche i database online *Archivio Multimediale Attori Italiani* (<http://amati.fupress.net>) e *Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia* (<http://www.artmus.it>).

ANNO	DATE	CITTÀ, TEATRO	COMPAGNIA
1800	?	Milano, ?	?
	17-19 nov., 30-31 dic.	Venezia, S. Giovanni Grisostomo	Maddalena Torti Battaglia [trad. P. Andolfati] ¹⁴
1801	19-20 genn.	Venezia, S. Giovanni Grisostomo	Maddalena Torti Battaglia [P. Andolfati, <i>Il sordo e muto ammogliato, ossia Il seguito del signor de l'Épée</i>] ¹⁵
	11 mar.	Milano, Teatro Patriottico [= Accad. dei Filodrammatici]	[trad. Andolfati] ¹⁶
	Bouilly, 1801a [trad. G. Bernardoni] – Milano		
	16-17 lug.	Venezia	Torti Battaglia ¹⁷
	6-7 dic.	Reggio Emilia, Teatro Comunale?	Gaetana Andolfati Goldoni
	Bouilly, 1801b [trad. G. Bernardoni] – Venezia		

¹⁴ Cfr. *Giornale dei teatri di Venezia*, VI, 3, parte II, 1800, pp. 3-4; VI, 4, parte I, 1801, p. 4

¹⁵ Cfr. ivi: 9.

¹⁶ Cfr. Martinazzi, 1879: 116.

¹⁷ Cfr. *Giornale dei teatri di Venezia*, VII, 2, parte I, 1801, p. 3.

1802	Bouilly, 1802 [trad. J. Pederzoli] – Brescia ¹⁸		
1806	28 dic.	Milano, Canobbiana	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
1807	6, 25 ag., 10 dic.	Milano, Carcano	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
1808	26-28 ott.	Milano, Santa Radegonda	Verzura
1809	13 ag., 16 dic.	Milano, Scala	Commedianti Ordinari di SMIR
1810	17 giu.	Milano, Canobbiana	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
	3 ag.	Milano, Scala	Commedianti Ordinari di SMIR
	1 ott.	Milano, Santa Radegonda	Verzura
	19 dic.	Milano, Scala	Commedianti Ordinari di SMIR
1811	25 lug.	Milano, Scala	Commedianti Ordinari di SMIR
	16 ag., 10 nov.	Milano, Canobbiana	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
1812	11 dic.	Milano, Scala	Commedianti Ordinari di SMIR
1813	19 genn., 26 mag., 7 lug., 5 nov.	Milano, Canobbiana	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
1814	7 febbr.	Milano, Canobbiana	Imperiale e Reale dei Commedianti francesi
	17 mag., 8 nov.	Milano, Canobbiana	Comica Nazionale
1816	11 genn.	Venezia, S. Benedetto	Belli Blanes
	4 mag.	Milano, Re	Marchionni
	31 ag.	Milano, Stadera	Belloni
	17 nov.	Venezia, S. Benedetto	Vestri Venier
1818	20 mag.	Milano, Re	Marchionni
	25 sett.	Milano, Stadera	Marchionni
	15, 20 dic.	Milano, Canobbiana	Velli
1819	5 lug., 27 ag.	Milano, Scala	Velli Mascherpa Favre
	30 nov.	Milano, Re	Perotti
1821	10 mag.	Milano, Re	Modena
	18 ott.	Milano, Re	Velli Mascherpa Favre
1823	?	Milano, Carcano	Reale Sarda
1824	4 febbr., 22 mar.	Milano, Carcano	Reale Sarda
	22 mar.	Milano, Canobbiana	Reale Sarda
	21 giu.	Milano, Re	Raftopulo
1825	Bouilly, 1825 [=1801a-b; trad. G. Bernardoni] – Napoli		
1825	9 apr.	Milano, Re	Mascherpa
	14 ag.	Milano, Carcano	Fabbrichesi
	26 dic.	Milano, Carcano	Fabbrichesi
1826	3 genn.	Milano, Canobbiana	Raftopulo
	4 genn.	Milano, Canobbiana	Raftopulo [Giulio d'Arancourt]
	Ricciuti, 1826 [melodramma]		
	[estate]	Napoli, Real Teatro del Fondo di Separazione	L. Ricciuti - G. Mosca, <i>L'Abate de L'Épée</i> [melodramma]
	12 ott.	Milano, Re	Favre
1827	7 febbr.	Milano, Carcano	Favre
	21, 24 febbr.	Bologna, Teatro del Corso	Salvatore Fabbrichesi ¹⁹
	<26 dic.	Milano, Re	Fabbrichesi ²⁰

¹⁸ Cfr. Santangelo, Vinti, 1981, pp. 29 n. XV, 227 n. 588.

¹⁹ Cfr. i manifesti degli spettacoli recanti i nomi degli interpreti, in Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, *Mercoldì 21 febbrajo 1827. Introito a profitto dell'attore Giuseppe De Marini si rappresenta [...] L'abate de l'Épée e Sabato 24 febbraio 1827. In obbedienza a varie richieste si replica L'abate de L'Épée*, manifesti, Teatro del Corso, coll. 17-ARTISTICA Gf 02, 029 Op. 18 e 20.

²⁰ Cfr. *I teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico*, t. I, parte II, Giulio Ferrario, Milano, 1827, pp. 683-684.

1828	16 genn.	Milano, Re	Fabbrichesi
	17 febbr.	Milano, Re	Raftopulo
	12 mag.	Milano, Re	Ducale di Parma [con Luigi Carrani]
	16 sett., 29 dic.	Milano, Re	Raftopulo
	30 dic.	Milano, Re	Raftopulo [Giulio d'Arancourt]
1829	Bouilly, 1829a [trad. anonima] – Milano		
	Giulini, 1829 – Milano		
	Bouilly, 1829b [trad. anonima] – Livorno		
	[Carnevale]	Milano, Re	Raftopulo [Branchini?, Giulio d'Arancourt, ossia il seguito dell'Abate de l'Épée] ²¹
	7 ott.	Parma, Ducale	Zocchi
	19 ott.	Milano, Re	Arciduca di Modena
	2 dic.	Milano, Carcano	Gallina Moncalvo
	9 dic.	Milano, Canobbiana	Zocchi
1830	Bouilly, 1830 [=1802; trad. J. Pederzoli] – Milano		
	17 mar.	Milano, Canobbiana	Gallina Moncalvo
	27 apr.	Milano, Re	Luigia Petrelli
	9 lug.	Milano, Canobbiana	Moncalvo
	15 lug.	Milano, Re	Bettini
	7 ag.	Milano, Anfit. dei Giardini Pubblici	Moncalvo
	24>28 ag.	Como	Carlo Goldoni ²²
	1° nov.	Canzo (Como), Teatro Sociale	Società di Filodrammatici
	>1° nov.	Mantova	Luigia Petrelli ²³
	8 nov.	Parma, Ducale	Paladini Internari
1831	4 mag.	Milano, Re	Moncalvo
	29-30 lug.	Milano, Stadera	Moncalvo
1832	Bouilly, 1832 [=1829a] – Torino		
	Giulini, 1832 [=1829] – Torino		
	11 genn.	Milano, Carcano	Moncalvo
	21 febbr.	Milano, Re	Goldoni
	<14 lug.	Pavia	Antonio Raftopulo ²⁴
	5 dic.	Milano, Canobbiana	Verzura
1833	Bouilly, 1833 [=1829a] – Milano		
	13 febbr.	Milano, Canobbiana	Verzura
	8 ott.	Parma, Ducale	Nardelli
1834	10 genn.	Milano, Carcano	Moncalvo
	12 mar.	Milano, Re	Reale Sarda
1835	21 genn.	Milano, Canobbiana	Nardelli
	28 nov.	Milano, Re	Reale Sarda
1836	10 mag.	Parma, Ducale	Zocchi
1838	3 ott.	Parma, Ducale	Berlaffa-Micheloni
	16 nov.	Milano, Carcano	Vergnano
1839	23 mar.	Parma, Ducale	Ducale di Parma [con R. Mascherpa]
1840	16 genn.	Milano, Carcano	Vergnano
1842	15 ott.	Parma, Ducale	Canova Livini
1843	20 sett.	Milano, Re	Modena
1846	9, 14 ott.	Milano, Lentasio	Comp. Verzura
1864	Bouilly, 1864 [=1829a] – Milano		

²¹ Cfr. *infra*, nota 6.

²² Cfr. *Il Censore universale dei teatri*, n. 70, mercoledì 1° settembre 1830, p. 280.

²³ Cfr. *Il Censore universale dei teatri*, n. 93, sabato 20 novembre 1830, p. 371.

²⁴ Cfr. *Il Censore universale dei teatri*, n. 56, sabato 14 luglio 1832, p. 222.