

LOREDANA PALMA

Matrimoni, convenzioni e rituali sociali ne I mariti di Achille Torelli

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LOREDANA PALMA

Matrimoni, convenzioni e rituali sociali ne I mariti di Achille Torelli

Nel novembre del 1867 fece il suo esordio al teatro Niccolini di Firenze – allora capitale d'Italia – la commedia I mariti di Achille Torelli. Accolta da un clamoroso successo, la commedia diede una fama immediata al suo giovane autore, salutato come il rinnovatore del teatro italiano. Al centro della commedia troviamo la dissoluzione dei valori dell'antico mondo aristocratico, incarnato dagli anziani duchi d'Herrera, e l'affermarsi di una nuova classe borghese operosa e sorretta da quei sani principi morali che i giovani aristocratici non sono più in grado di mostrare. La commedia offre uno spaccato della vita aristocratica e borghese negli anni immediatamente postunitari, con i suoi rituali e convenzioni sociali: scambi di visite, duelli e, soprattutto, la relazione uomo/donna che trova nel matrimonio la sua più compiuta espressione.

In una stagione segnata da profondi mutamenti politici quale quella che si aprì all'indomani dell'Unità italiana e che incise profondamente anche su letteratura e società, fece la sua comparsa sulle scene un'opera che venne salutata con entusiasmo dalla critica ed accolta calorosamente dal pubblico. Stiamo parlando de *I mariti* di Achille Torelli, una commedia il cui successo, se da un lato conferì fama immediata al suo autore, allora ventiseienne, dall'altro finì per schiacciarlo per gli esiti mai più eguagliati dalla sua successiva produzione.

Achille era, per certi aspetti, 'figlio d'arte'. Suo padre Vincenzo, infatti, era un noto ed autorevole giornalista, direttore dell'«Omnibus», uno dei periodici più diffusi a Napoli e nel resto della penisola già negli anni preunitari.¹ Fu proprio nel giornale paterno che Achille mosse i primi passi nel campo della letteratura pubblicando in appendice, appena sedicenne, il racconto *Ingegno e fortuna*.² Egli si nutrì dell'ambiente culturale in cui era immerso grazie soprattutto alle frequentazioni di Vincenzo il quale, essendo un critico teatrale tra i più temuti allora in Napoli,³ era a stretto contatto con artisti, musicisti, scrittori e con le personalità culturali più in vista dell'intera penisola.⁴

*I Mariti*⁵ vennero portati per la prima volta in scena al teatro Niccolini di Firenze, allora capitale d'Italia, nel novembre del 1867, dalla nota compagnia teatrale di Luigi Belotti-Bon. Ne facevano parte attori acclamati quali, oltre lo stesso Belotti-Bon, Giacinta Pezzana, Cesare Rossi, Enrico Belli Blanes. Fu un successo strepitoso.

Luigi Capuana accolse l'opera del giovane Torelli con una lusinghiera ed articolata recensione sulla «Nazione» nella quale sosteneva:

¹ «L'Omnibus» di Napoli, con la sua durata cinquantennale (dagli anni Trenta agli anni Ottanta), costituisce un'interessante eccezione nel panorama della stampa periodica ottocentesca, caratterizzata da pubblicazioni che, in genere, si estinguevano nel giro di pochi anni o, addirittura, di mesi. Esso fu inoltre uno dei pochissimi periodici a superare indenne lo 'spartiacque' del 1860, sempre sotto la direzione di Vincenzo Torelli.

² *Ingegno e fortuna* venne pubblicato dal 16 settembre al 31 ottobre del 1857 nei numeri 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85 e 87 dell'anno XXV dell'«Omnibus».

³ Noto è il ritratto che ne fa Raffaele De Cesare: «Unico giornalista, nel vero senso della parola, fu Vincenzo Torelli, la cui influenza nel mondo della letteratura e dei teatri divenne incontestata. Torelli era una potenza; e la sua casa, in piazza San Ferdinando, un magnifico asilo di letterati, artisti e quanti uomini di valore vivevano in Napoli, o vi capitavano» (R. DE CESARE, *La fine di un regno*, Città di Castello, Lapi, 1895, 39).

⁴ Cfr. L. PALMA, *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano* in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, 25-66.

⁵ La prima edizione a stampa della commedia, in cinque atti, fu quella pubblicata in A. TORELLI, *Teatro*, vol. IV, Milano, Brigola, 1875. Conflui successivamente in ID. *Teatro scelto*, Caserta, Marino, 1902 (edizione da cui si cita) e poi in ID., *Teatro scelto edito ed inedito*, a cura di E. Grassi, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961.

Io non ho più assistito a uno spettacolo così perfetto, dove all'eccellenza della creazione dell'autore fosse perfettamente pari a quella dell'interpretazione degli attori. Era un magnifico spettacolo anche il pubblico, coi suoi grandi slanci di entusiasmo, e quei momenti di stupore nei quali pareva temesse di profanare con l'applauso l'impressione di bellezza che lo avvinceva.⁶

La commedia fruttò al giovane autore il primo premio governativo di duemila lire nonché l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro⁷ ed egli venne salutato come il 'rigeneratore' del nostro teatro. Si aprirono così per lui le porte della migliore società italiana. Le dame se lo contendevano nei loro salotti,⁸ prima tra tutte la contessa Clara Maffei, che lo presentò ad Alessandro Manzoni.⁹ L'autore dei *Promessi sposi* accolse il giovane Torelli con attestati di profonda stima che non gli fece mai mancare neanche negli anni successivi, quando il drammaturgo visse momenti bui, sia a causa di vicende personali che del venir meno della benevolenza del pubblico e della critica. Ma Torelli, in quell'occasione, conquistò l'ammirazione anche di un altro 'mostro sacro' come Giuseppe Verdi, il quale, in una lettera al padre Vincenzo datata 23 dicembre 1867, commentando il rifiuto di una pensione governativa che era stata offerta al drammaturgo proprio in seguito al successo de *I mariti*, scrisse:

Apprezzo altamente, altissimamente, in Achille il rifiuto della pensione. Se vi è nella vita cosa da apprezzare, è il pane guadagnato coi sudori della propria fronte. È giovane, lavori. Se la sua salute non è florida, lavori moderatamente, ma lavori. Non imiti nessuno, soprattutto i grandi...¹⁰

Ma quale fu la ragione di un così clamoroso successo per una commedia che avrebbe suscitato anche invidie e gelosie e innescato aspettative – forse eccessive - destinate a rimanere deluse? Lo stesso Capuana, che ne sancì immediatamente il successo, esaltò l'italianità di cuore e di mente dell'opera, così come fece anni più tardi anche Benedetto Croce in una lettera inviata a Torelli nel 1891:

È certo la più bella commedia italiana moderna: ed è bella, è benefatta ed è buona. Alla eccellenza della forma artistica e drammatica s'accompagnano una continua acutezza di pensiero, e tutto è mosso ed animato da un alto sentimento morale. Voi mi piacete, fate pensare, e commuovete.¹¹

Tanto Capuana quanto Croce insistono sull'italianità e sulla moralità quali cifre peculiari della commedia ed entrano quindi nel vivo di un dibattito che aveva visto e vedeva ancora, tra i protagonisti, anche il vecchio Torelli. Dalle colonne del suo giornale, infatti, questi aveva più volte polemizzato con i sostenitori della superiorità del teatro francese in quanto, pur riconoscendone gli

⁶ L. CAPUANA, *Rassegna drammatica*, «La Nazione», 30 novembre 1867.

⁷ Cfr. *Elenco alfabetico dei decorati dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Stamperia Reale, 1870.

⁸ R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», XXII (1922), 4, 257-262.

⁹ *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca Nazionale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, 21.

¹⁰ *Ibidem*. Achille Torelli nel 1866 si era arruolato come volontario nel reggimento *Guide* del colonnello Spinola a Custoza e, come conseguenza di una rovinosa caduta da cavallo, aveva riportato una debolezza polmonare.

¹¹ La lettera è riportata ivi, 20.

indiscutibili meriti, questo gli appariva pieno di vizi e di falsità e, per dirla in breve, pericoloso per il cattivo esempio che certi costumi davano alle masse.

Già dai primi anni della direzione dell'«Omnibus» (fondato nel 1833) egli aveva dedicato alla situazione del teatro in Italia numerosi articoli che avevano esaminato la questione sul piano sia etico che politico.¹² In anni più vicini alla pubblicazione de *I mariti*, la riflessione di Vincenzo Torelli si fa meno vivace sul piano espressivo (vale a dire meno polemica) ma ugualmente lucida sul piano dell'analisi.

Il giornalista è un convinto assertore della capacità del teatro di parlare alle coscienze. Recensendo, nel 1865, senza troppi infingimenti, la commedia *La missione della donna* del figlio Achille, afferma:

Col pergamino, si parla alle coscienze umide e devote; col teatro a tutti, e quel ch'è più, agl'increduli e ai miscredenti. [...] Certo è che il teatro non dev'essere quale l'abbiamo avuto fino ad ieri. Col nuovo risorgimento d'Italia, le scienze, le lettere, le arti debbono compiere questa grande opera, convergendo tutti ad un punto solo, unità-nazionale-morale. Dunque se noi abbiamo il grande vantaggio che per questa via, cioè col teatro, possiamo correggere azioni e costumi con sicurezza e successo, perché non farlo?¹³

Questo dunque è l'*humus* di cui si sostanzia la formazione del giovane Achille il quale, come anche il fratello Cesare, già ai suoi esordi nell'«Omnibus», si era occupato più volte di teatro.¹⁴ Ricordiamo pure come, già prima della composizione dei *Mariti*, egli si fosse distinto per aver lanciato la 'moda' dei proverbi drammatici con *Chi muore giace e chi vive si dà pace* (titolo originale di *Dopo morto*)¹⁵ e per aver fatto parte di una commissione di vecchi e giovani drammaturghi - costituitasi a Firenze in occasione delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante – che denunciava i frequenti casi di 'pirateria' a danno degli autori drammatici da parte di alcune compagnie. Questa polemica aveva animato un dibattito parlamentare che avrebbe di lì a poco portato alla legge del 25 giugno 1865 sulla tutela dei diritti d'autore e, più in là, alla nascita della Società Italiana Autori.

La commedia di Torelli compare dunque in un momento storico ben preciso della storia italiana, all'indomani dell'Unità, e coglie adeguatamente quel clima generale di rinnovamento e di fiducia nel futuro. Oltretutto essa porta in scena uno spaccato di vita vera in cui il pubblico ebbe a rispecchiarsi e – come si legge nell'omaggio tributato all'autore in occasione del 150° anniversario della nascita dalla Biblioteca Nazionale di Napoli presso la quale Torelli fu assunto nel 1883 – costituisce una «testimonianza delle consuetudini e della realtà napoletana» ben conosciuta dall'autore e dà perciò

[...] il senso dell'atmosfera che egli intende evocare. È pertanto questo il motivo della trionfale accoglienza con la quale il pubblico napoletano salutò la rappresentazione del 28 dicembre

¹² Cfr., ad esempio, V. TORELLI, *Trista condizione dei nostri R. Teatri di musica*, «L'Omnibus», IV, 49, 18 marzo 1837; ID., *I nostri teatri*, «L'Omnibus», VII, 9, 29 giugno 1839; ID., *Pensieri pel miglioramento dei nostri teatri*, «L'Omnibus», XV, 33, 18 dicembre 1847, ID., *Il nostro teatro massimo*, «L'Omnibus», XVI, 7, 23 febbraio 1848. Un approfondimento sull'attenzione data da Vincenzo Torelli al teatro può trovarsi in L. PALMA, *Teatro e giornalismo nella Napoli dell'Ottocento. La famiglia Torelli "in scena"*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, 73-95.

¹³ V. TORELLI, *La missione della donna*, «L'Omnibus», XXXIII, 1, 3 gennaio 1865.

¹⁴ Si veda, a titolo d'esempio, la rubrica *Cianciafruscole* dell'«Omnibus», nei numeri 57 (17 luglio) e 61 (31 luglio) dell'anno XXVI (1858). Nello stesso anno Cesare firma l'articolo *La commedia ai nostri giorni* (cfr. «L'Omnibus», XXVI, 53, 3 luglio 1858) e la rubrica *Teatri* (cfr. ivi, 81, 9 ottobre 1858).

¹⁵ Cfr. *Achille Torelli nei documenti...*, 13.

1867 al teatro Fiorentini, essendo la commedia espressione di vita vissuta e perfetta riproduzione della realtà napoletana, nella quale si svolgeva l'azione.¹⁶

Sin dal titolo è evidente come il nucleo centrale de *I mariti* sia la dimensione coniugale della relazione uomo/donna ma, nello sviluppo dell'azione, risultano protagonisti anche i ruoli e i doveri familiari nonché il confronto con i valori di una borghesia pronta a soppiantare la più giovane e corrotta aristocrazia nel proporsi come modello di integrità morale.

L'assunto di fondo della commedia di Torelli, reso più esplicito dalla più tarda versione in dialetto napoletano, *Lo buono marito fa la bona mogliera*,¹⁷ è che sia il marito a determinare il comportamento della moglie e, di conseguenza, il buono (o cattivo) andamento del rapporto coniugale. Ed è perciò che il *ménage* del duchino Alfredo, uno dei tre figli dell'anziana coppia dei duchi d'Herrera, è messo a dura prova dalla sua cattiva condotta matrimoniale, visto che egli trascura la giovane moglie per darsi a una vita di divertimenti e mette a repentaglio il decoro della consorte con frequentazioni equivoche. Parimenti, l'infelicità della figlia maggiore dei duchi è causata dal comportamento del marchese Teodoro, un marito tanto geloso da esasperare fino alla nausea la propria moglie e determinare la fine del loro matrimonio. La cattiva condotta dei due aristocratici sposi fa risaltare, per converso, le virtù borghesi dell'altro genero dei duchi, Fabio, che, per quanto non sia titolato, dimostra una rettitudine morale che lo rende ben degno dell'amore di Emma, la quale viene conquistata, nel corso della commedia, dal comportamento del marito, rimanendo invece disgustata da quello di un antico spasimante che si rivela in tutta la sua frivola inconsistenza.

Le fantasticherie e i languori tardoromantici di Emma contrastano con la solida concretezza del marito che trova perciò occasione di impartirle una lezione di vita:

Ma, buon Dio, vedeteli questi matrimoni di uomini che non sanno far altro che amare... cioè non sanno far altro che dirlo! – Passata la luna di miele, le privazioni, il pentimento, gli affanni, la miseria... La miseria! – E sapete che cosa sia la miseria? È il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la di-so-ne-stà della moglie, perché su cento donne alle prese col bisogno, novanta divengono disoneste... No, no, credete a me, Emma, l'uomo che sa amare, sa lavorare!¹⁸

La riflessione di Fabio pone ben in evidenza il disfacimento di una classe aristocratica (che nelle giovani generazioni è rappresentata dai due cognati nonché dal barone d'Isola) più presa dai propri svaghi – non sempre onesti - che dal proprio onore. Alla nascita aristocratica Fabio contrappone l'inestimabile valore dell'educazione:

Mio padre mi lasciò in grado di vivere del mio; ma mi aveva anche data un'educazione da fruttarmi il necessario per mantenere una famiglia; questa è l'eredità che dovrebbero lasciare tutti i genitori!¹⁹

¹⁶ Achille Torelli, *Giornalista, commediografo, bibliotecario*, Mostra bibliografica documentaria iconografica, Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», 2-8 dicembre 1991, [11].

¹⁷ A. TORELLI, *Lo buono marito fa la bona mogliera*, Napoli, Bideri, 1889, poi confluita in ID., *Teatro napoletano "Napoli mia!"*, Napoli, Rispoli, s.a. [1947], 73-122. Sulla commedia si veda almeno F.C. GRECO, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1995, 181-211.

¹⁸ A. TORELLI, *Teatro scelto...*, 245.

¹⁹ Ivi, 246.

Se questo punto di vista appare normale in un borghese, sembra essere invece singolare che alla medesima conclusione giunga l'anziano duca che, al termine della commedia, finisce per rinnegare i valori in cui aveva creduto per un'intera vita:

Dovevo vivere settant'anni per avvedermi che la razza, il sangue, non sono altro che corbellerie! Non ammetto più sangue, io! Mi vanto di razza tanto pura quanto quella del Conte di Chambord, e vedete mio figlio? Vedete se c'è più vero bifolco di lui! Educazione, educazione vuol essere, e non sangue!²⁰

I meriti della borghesia, nel frattempo divenuta protagonista dello scenario politico e sociale postunitario, trovano un riconoscimento nella commedia di Torelli e fanno breccia (senza causare conflitti di classe) nel vecchio mondo aristocratico rappresentato dai duchi d'Herrera. Ciò viene anticipato ad apertura di commedia quando la duchessa motiva la scelta di un marito borghese per la figlia più giovane:

Per te non ho scelto un ragazzo, ma un uomo di trent'anni: l'età giusta in cui si dovrebbe prender moglie; un uomo bello, vegeto, fresco... Caracciolo per parte di madre... Un uomo che col suo ingegno s'è fatto un patrimonio ed un nome... Gli manca un titolo... Ma, mio Dio, quando un Marchese ed un Duca hanno fatto così brutta prova, voglio provare un poco con un avvocato!²¹

È un matrimonio, per dir così, "misto" quello meglio riuscito nella generazione più giovane e non possiamo escludere che Torelli sia stato influenzato dall'esempio familiare nell'esaltare i valori dell'alacrità borghese che stava contendendo sempre più spazi all'*high society*.

Che la commedia sia uno specchio fedele della realtà conosciuta dall'autore appare evidente anche nel riferimento a tutta una serie di convenzioni e rituali sociali che caratterizzano la vita quotidiana dell'aristocrazia napoletana ivi rappresentata.

Il primo atto si apre, infatti, con il fedele cameriere della famiglia dei duchi, Felice, che reca un vassoio pieno di biglietti da visita, con cui, secondo l'usanza, si omaggiavano per il Capodanno le famiglie con cui si intrattenevano rapporti sociali. Anticipando il tema di fondo della commedia, Felice ravvisa, già nel progressivo venir meno di tale usanza, la dissoluzione degli antichi costumi:

Per Capodanno, nel 1859, ne mandarono seicentocinquanta... Sono andati scemando d'anno in anno, e questi, scommetto, non superano i trecento [...].²²

E subito dopo, più realista del re, deplorando tra sé e sé il comportamento dei figli dei duchi, esprime il proprio rammarico per un tempo che non tornerà più:

Ogni giorno peggio! Il Duchino da una parte; il Marchese dall'altra; la signorina Emma anche lei... Eh, stiamo allegri! Per me, tanto spero di morire prima di vedere la casa in rovina!²³

Dopo i biglietti da visita, ancora nella prima scena della commedia, compare un altro elemento che ci richiama ad altre usanze del tempo come la gardenia, che il gelosissimo Teodoro trova nella toletta della moglie, convincendosi che si tratti del dono di qualche spasimante. Nell'Ottocento

²⁰ Ivi, 288.

²¹ Ivi, 128.

²² Ivi, 125.

²³ *Ibidem*.

questo fiore era molto usato all'occhiello delle giacche maschili per completare l'abbigliamento dell'uomo elegante ma non di rado anche le signore ne facevano sfoggio sui vestiti per andare a teatro, magari dopo aver ricevuto il fiore da un innamorato.

Il secondo e il quarto atto della commedia si svolgono a Castelletto, poco distante dalla città, nella dimora di campagna della famiglia dei duchi, dove si spostano, come nella goldoniana *Trilogia della villeggiatura*, i rituali sociali delle visite e delle gite, si pratica la caccia e si cavalca e dove si curano anche gli affari di famiglia.

Al centro della scena dominano, naturalmente, i pettegolezzi, seppure conditi da eleganti citazioni in francese o in latino, nonché il rispetto delle convenzioni sociali, prima tra tutte quella che ritiene disdicevole per una donna il viaggiare da sola o con compagnie poco opportune.

Ma la casa di campagna rappresenta anche il luogo dove è possibile la trasgressione, dove poter radunare, lontano da occhi indiscreti, compagnie equivocate e donne escluse dalla frequentazione della buona società, la cui sola vicinanza minerebbe al decoro delle donne oneste.

In una commedia così fedele ai tempi correnti come *I mariti* non poteva mancare un altro particolare 'rituale' aristocratico: il duello.

All'altezza del 1867 il combattimento tra due gentiluomini era un 'fenomeno' frequentissimo. Di scontri all'ultimo sangue – con scandali conseguenti – erano piene le cronache del tempo. Fedele alle proprie 'origini' giornalistiche, Torelli fa apprendere al vecchio duca la notizia di un duello che ha messo a repentaglio l'onore della propria famiglia proprio attraverso il filtro della lettura di una gazzetta:

«[...] Per delicatezza tacciamo la ragione dello scontro». Dunque si sa la causa del duello fra il Barone d'Isola e di Riverbella; e se non ci fosse un po' di delicatezza da parte di questo gazzettiere, il nostro nome sarebbe, a quest'ora, in balia del pubblico! – Ecco compiuto il romanzo del decoro di una moglie, compromesso dal marito e salvato da un innamorato! – compiuta la vergogna di un marito che se ne sta in disparte, mentre due innamorati si battono!

Attraverso l'articolo riportato, Torelli non manca di richiamare l'attenzione su uno dei temi più dibattuti nel suo tempo,²⁴ che avrebbe ispirato l'anno successivo a uno degli autori drammatici il cui nome veniva frequentemente associato al suo, vale a dire Paolo Ferrari, una commedia intitolata per l'appunto *Il duello*.²⁵

²⁴ Il dibattito, accesosi nell'opinione pubblica sulla scorta anche di casi che avevano fatto scalpore, registra numerosi interventi in quello stesso giro di anni. Si ricordano, a titolo d'esempio: A. TAGLIABUE, *Il duello. Considerazioni filosofiche e storiche sul modo di reprimerlo e sradicarlo dalla società*, Milano, Lombardi, 1867; L. DE ROSIS, *Codice italiano sul duello*, Napoli, De Angelis, 1869; P. FAMBRI, *La giurisprudenza del duello*, Firenze, Barbera, 1869; M. IACAMPO, *Il duello e la moderna civiltà. Considerazioni*, Napoli, Tipografia del Giornale di Napoli, 1870; J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana*, Firenze, Loescher & Seeber, 1986; A. PIERANTONI, *Sul duello. Proposte legislative*, Roma, Forzani e C., 1988.

²⁵ Cfr. P. FERRARI, *Il duello*, Milano, Redaelli, 1868. Già dieci anni prima, nell'«Omnibus», la Compilazione (ma più probabilmente Vincenzo Torelli), annotando un articolo tradotto dal «Débats» (RIGAULT, *Del duello*), sofferma la propria attenzione sulla costruzione di ricorrere al duello per evitare la taccia di vigliaccheria con conseguente grave pregiudizio sociale: «La quistione non è presa nel suo vero senso: si tratta di sciogliere l'offeso dalla taccia, rifiutando di battersi, di essere dalla società dichiarato un vile, e questa parola è molto, ma non sarebbe moltissimo se seco non portasse annientamento quasi di ogni relazione sociale, perché il vile è disprezzato, e costretto in conseguenza a disperarsi, a rovinarsi, a non aver più faccende, a morirsi di fame; o esser da tutti fuggito, e vilipeso – Riprenderemo questo proposito» («L'Omnibus», XXVI, 63, 7 agosto 1858).

In conclusione, l'attenzione richiamata dai *Mariti* di Torelli e il ruolo riconosciuto alla commedia all'interno del dibattito sul rinnovamento del teatro in Italia negli anni postunitari ci danno la misura di come il drammaturgo avesse colto, con mano felice, un'istantanea in cui la società del tempo si era riconosciuta e, attraverso il successo tributato all'opera, aveva finito per legittimare se stessa.

Le trasformazioni in seguito intervenute nella società e nei gusti del pubblico incrinarono tale specchio e la commedia giovanile di Torelli rimase l'emblema di un'armonia tra teatro e vita che, da allora in avanti, fu impossibile per l'autore ricreare.