



PARODOI

Interdisziplinäre Studien zur historischen Theaterkultur

1

Giulia Brunello – Raphaël Bortolotti – Annette Kappeler (Eds.)

Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century



Ergon

Feltre's Teatro Sociale
and the Role of Provincial Theatres
in Italy and the Habsburg Empire
during the Nineteenth Century

Edited by
Giulia Brunello, Raphaël Bortolotti
and Annette Kappeler

PARODOI

Interdisziplinäre Studien zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Annette Kappeler,
Helena Langewitz, Jan Lazardzig, Stephanie Schroedter
und Holger Schumacher

Band 1 | Volume 1

ERGON VERLAG

Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century

Edited by

Giulia Brunello, Raphaël Bortolotti
and Annette Kappeler

With editorial assistance from
Daniel Allenbach,
Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

ERGON VERLAG

Published with the support of the
Swiss National Science Foundation SNSF.

Cover picture:
Teatro della Senna, Feltre, auditorium.
© Dalla Corte – Feltre.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© The Authors

Published by
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Printed on age-resistant paper.
Typesetting: Thomas Breier
Cover design: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-040-7 (Print)

ISBN 978-3-98740-041-4 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987400414



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

Table of Contents – Sommario

Preface	7
Prefazione	12
<i>Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti</i>	
Introduction.	
Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century	19
<i>Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti</i>	
Introduzione.	
Il Teatro Sociale di Feltre e il ruolo dei teatri di provincia nell'Italia e nell'impero Asburgico dell'Ottocento	44
<i>I. Local theatre history – Storia di teatri di provincia</i>	
<i>Matteo Paoletti</i>	
«Denaro! Gloria! E donne!».	
Dentro ai conti del Teatro Chiabrera di Savona	71
<i>Antonio Carlini</i>	
Le parterre des rois:	
il Teatro Mazzurana-Sociale di Trento dal 1819 al 1850	89
<i>Giulia Brunello</i>	
Mode, decoro artistico e orgoglio municipale:	
il Teatro Sociale di Feltre nell'Ottocento	121
<i>Rossella Bonfatti</i>	
Due teatri di provincia nello specchio del Risorgimento:	
il Teatro dei Rozzi di Siena e il Teatro dell'Aquila di Fermo (1814-1854)	139
<i>Federica Fanizza</i>	
Teatro sociale di Riva del Garda in Trentino (1862-1910).	
Un palcoscenico per la passione musicale tra pratica dilettante e spettacolo lirico	149
<i>Patrick Aprent</i>	
The Diaries of Ignaz Siege.	
Nineteenth-Century Theatre Practice in the Habsburg Monarchy from the Perspective of a Main Protagonist	169

*II. Repertoire – Repertorio**Paola Ranzini*

- «Rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».
 Da Carmagnola alle arene di Milano e Firenze: la parabola di
*Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate
 di Milano* (Antonio Fassini) 195

Nicolò Maccavino

- Il Teatro d'opera a Caltagirone:
 attività artistica e repertorio dalla fondazione (1823) alla fine
 degli anni Settanta dell'Ottocento 211

Adriana Guarneri Corazzol

- Emozioni in scena: dal libretto al gesto teatrale con musica.
 A proposito di alcune opere liriche rappresentate nel Teatro di Feltre
 nel corso dell'Ottocento 251

Annette Kappeler

- Of Women, Folly, Reading and Revolts.
 The Repertoire of Feltre's Teatro Sociale in the Nineteenth Century 273

*III. Scenic Material – Materiale scenico**Rossella Bernasconi*

- Il prezioso sipario di Tranquillo Orsi fra restauro e ricollocazione 295

Maria Ida Biggi

- Componente figurativa e pratica teatrale nelle scene del primo Ottocento 315

Raphaël Bortolotti

- Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy.
 The Stock Scenery of Feltre's Theatre 327

- Index 347

Preface

This volume and the conference which led to it are the result of a research project about the Feltre theatre administration, repertoire and machinery in the nineteenth century funded by the Swiss National Science Foundation SNSF and located at the Bern Academy of the Arts HKB.¹ Its research team consists of the three editors of the present volume.

The project investigates the practices² of Feltre's Teatro Sociale during the nineteenth century from three different angles:

1. The organisation and operation of the theatre is traced and situated in its socio-historical context, taking into consideration its network of stakeholders with their forms of communication.
2. Theatre forms and performance practices are analysed within this network, and their significance for the theatre as a societal institution is assessed.
3. The original stage materials are investigated within the context of their conception, manufacture and utilisation, and the significance of scenographic developments in the practices of provincial theatres is explored.

This transdisciplinary study about the Feltre theatre aims to re-evaluate practices of (Northern Italian) provincial theatres and their socio-historical role in the nineteenth century.

The first conference of this project invited international researchers from various disciplines to contribute to a broader understanding of provincial-theatre practices.³ The papers on the socio-cultural practices, repertoire, stakeholders and spaces of provincial theatres allowed the project group to situate their hypotheses in a larger context and to compare the situation in Feltre to a variety of theatres in different towns on the Italian peninsula and within the Habsburg Empire. The present publication is based on this conference and constituted by the outcome of these exchanges.

¹ See Institut Interpretation, *Italian Provincial Theatre and the Risorgimento. The Organisation, Repertoire and Original Scenic Materials of Feltre's Teatro Sociale (1797–1866)*, online under www.hkb-interpretation.ch/projekte/feltre-e (15/04/2023).

² By 'practices' we mean forms of activity organised around shared practical understandings that were sustained through interaction and mutual adjustment. Their repetition may (re-) constitute or deconstruct behavioural norms. Cfr. Theodore R. Schatzki, Introduction. Practice Theory, in *The Practice Turn in Contemporary Theory*, ed. by Theodore R. Schatzki/Karin Knorr-Cetina/Eike von Savigny, London/New York 2001, pp. 10–23, here pp. 11, 15; Barry Barnes, Practice as Collective Action, in *ibid.*, pp. 25–36, here p. 31.

³ See Institut Interpretation, *Provincial theatres in the Risorgimento*, online under www.hkb-interpretation.ch/feltre (15/04/2023).

Contributions

The introduction takes Feltre as a point of reference for opening the examination of the field of study, presenting the subject in light of the most recent historiography. After describing the state of research on provincial theatres, the introduction examines the vicissitudes of the theatre of Feltre, analysing the characteristics, administration and management of the theatre, the spaces and material conditions, the figures involved (actors, musicians, impresarios, amateurs, backstage workers, audience), the repertoires and the theatrical genres.

Thereafter, the volume is organised in three chapters, each of which approaches provincial theatres from a different perspective. The first chapter deals with specific case studies that reflect local realities, allowing us to understand the different aspects of theatres in the provinces. The second chapter takes a closer look at the performances in provincial theatres, allowing us to analyse what they reveal about both actors and the audience. Finally, in the third chapter, the volume considers Feltre's original stage material, which is a rare case of well-preserved historical artefacts that opens up new perspectives for research, especially with respect to the visual aspects and the material conditions of performances in provincial theatres.

Local theatre history

In the nineteenth century, the theatre was the centre of community life in small provincial towns. In this sense, an understanding of theatrical practices can reveal the particularities and similarities of different local situations. In this chapter, based on specific theatres, different approaches to research have been developed according to the available sources in order to examine various aspects of theatrical life in provincial towns on the Italian peninsula and in the Habsburg Empire during the nineteenth century.

Using a wealth of archival accounting and administrative documentation, Matteo Paoletti's article focuses on the analysis of the economic activities of Savona's Teatro Chiabrera during the post-unification period. It highlights the importance of economic sources in better describing economic vicissitudes in the theatrical world and in investigating the production methods and cultural consumption of a peripheral theatre. These documents make it possible to observe the dynamics of both demand and programming for opera and drama, providing an insight into cultural consumption during the nineteenth century.

Antonio Carlini emphasises the function of the theatre as a mirror of local reality, which is reflected at various levels: in its calendar, which coincides with iconic events of the city; through the intertwining of theatrical activity with the creative activities of local artists (choirs, civic brass band, travelling musicians); and the public's reactions to theatrical events.

Taking the theatre of Feltre as an example, Giulia Brunello's article focuses on the development of the provincial theatre, highlighting the link between theatre management, municipal pride and symbolic competition with other urban centres. The contribution delves into some aspects of theatre administration related to economic activity, the importance of 'decorum' and the musical trends that spread from the main centres to smaller towns. Finally, the article investigates the composition of the audience, their expectations, tastes and reactions to theatrical events.

Rossella Bonfatti's contribution compares two provincial theatres in central Italy, the Teatro dei Rozzi (Siena) and the Teatro dell'Aquila (Fermo) and examines their civic and artistic spaces. It particularly reflects the Italian historico-political climate in the context of the revolutionary uprisings of the first half of the nineteenth century; one of the theatres, the so called 'teatro dei conflitti', shows the drama of the Risorgimento together with a staging of rivalry between towns; the other one affirms the political status quo in the midst of the unification process, offering pleasure and public visibility to a local aristocratic community in search of public legitimacy.

Federica Fanizza's article traces the heretofore unknown history of the theatre of Riva del Garda during the second half of the nineteenth century. On the initiative of a group of city notables, the construction of a new theatre began in 1858, which was then inaugurated in 1864. This contribution, enriched by a series of historical images, describes the history of the theatre and its civic function as a reflection of a local reality that rested largely upon the participation of local musicians and actors.

Patrick Arent's article focuses on the travelling actor drawing upon a unique and as-yet-unexplored source: the diaries of actor, theatre director and manager Ignaz Siege, whose experiences serve as a paradigm of nineteenth-century provincial-theatre practice. Through an examination of the lives and work of a troupe of travelling actors in the provinces, this contribution sheds light on different forms of cultural mobility in the Habsburg Empire. The source reveals information about the life and work of theatre artists, how repertoire was adapted when plays were transferred from city centres to the provinces, and the great fluctuation and instability of the troupe's workforce.

Repertoire

This chapter focuses on the programming in provincial theatres, examining what the choice of repertoire reveals about theatrical life in the provinces, about the actors and singers, the audience and more generally about Italian society in the nineteenth century.

Paola Ranzini's article focuses on a fascinating and singular occasion: the staging of a drama based on an ongoing Risorgimento event in the provincial theatre

of Carmagnola, a small town in the neighbourhood of Torino, in 1848. This play, of which little is known of its author, illustrates topical events in an almost contemporaneous way. The article highlights the educational and opinion-forming functions of provincial theatres and investigates the criteria that governed the programming choices of a provincial theatre in connection with local realities.

Through rich selection of various unpublished sources (contracts with artists and impresarios, reports of performances, memoirs, etc.) and eighteenth-century publications, Nicolò Maccavino's article describes the vicissitudes of the theatre of Caltagirone, exploring its failures and successes as well as links to various stakeholders gravitating around the theatre (publishers, singers, musicians, et al.). Accompanied by an expansive selection of images, this contribution describes the repertoire of the theatre, the tastes of its audience and the habits and peculiarities of the city.

Through the repertoire of plays performed in Feltre, Adriana Guarneri Corazol's article addresses the presentation of two emotional states, love and pain, on a nineteenth-century provincial stage. Drawing on a big collection of sources, including fascinating treatises on recitation and mime, the author explores the idea of emotion on stage in this period, both in spoken drama (linked to the actor's theatrical interpretation and gestures) and in lyrical theatre, where emotion was also expressed directly through the voice and its inflections.

Annette Kappeler's article analyses the repertoire of the Feltre theatre in the nineteenth century, highlighting the diversity of performance types (opera, spoken theatre, concerts, acrobats, etc.) and exploring the extent to which the case in Feltre is representative of other provincial theatres. It also investigates the subjects dealt with by this repertoire, such as gender roles, mental health, the ability to write and read, and political uprising (successful or not) as well as the interdependence of these themes, which echoed the questions of contemporary social change circulating outside the theatre at that time.

Scenic Material

This chapter focuses on the visual components of provincial theatres. As the original material of theatres is often scarce or non-existent today, thus requiring the researcher to work with indirect sources, there remain many open questions in this field. The case of Feltre, which preserves both a historical curtain and some elements of scenery, is exceptional, which poses new challenges for research and also for restoration and conservation.

The subject of Rossella Bernasconi's contribution is the restoration of the curtain made originally for the theatre of Feltre in 1843 by Tranquillo Orsi and restored in 2019 by the author of the article. Being the only curtain preserved by this set designer, the artefact raises many questions about its re-utilisation, such as the problem of using a historical curtain in a modern theatre environment.

Following a material analysis of the theatre curtain, the article examines issues surrounding the conservation and the contemporary use of such an object.

Maria Ida Biggi's article illustrates how the transformations in stage design in the nineteenth century – new visual codes, changes in the modalities of show production, a new status of the stage designer, and new theatrical spaces – were reflected in provincial theatres. It also reveals the relationship between major and provincial theatres through examinations of both the work of renowned set designers such as Pietro Gonzaga, Alessandro Sanquirico, Giuseppe Borsato and Francesco Bagnara, whose activities were also carried out in provincial theatres, as well as through new means of mass-reproducing images.

Raphaël Bortolotti's article uses the sources available in Feltre (preserved sets, archival documents) to investigate the scenery in provincial theatres of the Venetian region. Through an understanding of the composition and function of sets within a provincial theatre, the author reflects on the conditions of representation, correlated in particular with the Italian theatrical system. This in turn establishes the relationship between various stakeholders associated with provincial theatres (patrons, audience, professional and local, amateur actors) and these objects of scenography.

We are very grateful to the SNSF for funding this publication; we also wish to thank Dalyn Cook for her proficient proofreading of the English texts and, last but not least, Daniel Allenbach for both his highly professional editing of the entire book and his compilation of the index.

It remains for us to wish all readers interesting insights into this wide spectrum of a hitherto largely overlooked historical practice.

The editors, spring 2023,

Giulia Brunello

Annette Kappeler

Raphaël Bortolotti

Prefazione

Questo volume e il convegno che ha portato alla sua pubblicazione sono il risultato di un progetto di ricerca sull'amministrazione, il repertorio e i macchinari del teatro di Feltre nel XIX secolo, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero e ospitato dall'Istituto Interpretation dell'Accademia delle Arti di Berna.¹ Il team di ricerca è composto dai tre curatori di questo volume.

Il progetto indaga le pratiche² del Teatro Sociale di Feltre nel corso dell'Otto-cento da tre punti di vista:

1. L'organizzazione e il funzionamento del teatro sono delineati e collocati in un contesto storico e sociale, prendendo in considerazione le reti di relazioni dei soggetti coinvolti e le loro forme di comunicazione.
2. Forme teatrali e pratiche performative sono analizzate all'interno di questa rete; di conseguenza si vuole capire quale ruolo abbiano queste 'forme di teatro' e queste pratiche come istituzioni sociali.
3. I materiali scenici originali vengono indagati nel contesto della loro concezione, produzione e utilizzo, e nelle pratiche dei teatri di provincia.

Più in generale, questo studio multidisciplinare sul teatro di Feltre mira a rivalutare le pratiche dei teatri di provincia (dell'Italia settentrionale) e il loro ruolo storico-sociale nel corso del XIX secolo.

Al primo convegno il gruppo di ricerca ha invitato ricercatori internazionali di varie discipline a contribuire a una più ampia comprensione delle realtà del teatro di provincia.³ I contributi sulle pratiche socio-culturali, sul repertorio, sugli attori e sugli spazi teatrali hanno permesso al gruppo di ricerca di inserire le proprie ipotesi in un contesto più ampio e di confrontare la situazione di Feltre con una varietà di pratiche teatrali in diverse città della penisola italiana e dell'impero Asburgico. La presente pubblicazione è basata su questo convegno e costituisce il risultato di questi scambi.

¹ Vedi Institut Interpretation, *Il teatro di provincia italiano e il Risorgimento. L'organizzazione, il repertorio e la scenografia originale del Teatro Sociale di Feltre (1797-1866)*, online in www.hkb-interpretation.ch/projekte/feltre-i (1 febbraio 2023).

² Con il termine pratiche intendiamo forme di attività organizzate intorno a conoscenze pratiche condivise e sostenute attraverso l'interazione e l'adattamento reciproco. La loro ripetizione può (ri)costituire o decostruire le norme comportamentali. Cfr. Theodore R. Schatzki, Introduction. Practice Theory, in *The Practice Turn in Contemporary Theory*, a cura di idem/Karin Knorr-Cetina/Eike von Savigny, London/New York 2001, pp. 10-23, qui a pp. 11, 15; Barry Barnes, Practice as Collective Action, in *ibid.*, pp. 25-36, qui a p. 31.

³ Vedi Institut Interpretation, *Provincial theatres in the Risorgimento*, online in www.hkb-interpretation.ch/feltre (1 febbraio 2023).

Contributi

L'introduzione – con il caso di Feltre come punto di riferimento – si propone di approfondire lo studio dei teatri di provincia nell'Ottocento alla luce della più recente storiografia. Dopo aver descritto lo stato della ricerca sul tema dei teatri di provincia, l'introduzione prende in esame le vicende del teatro di Feltre analizzando le caratteristiche, l'amministrazione e la gestione teatrale, gli spazi e le condizioni materiali, le figure coinvolte (attori, musicisti, impresari, dilettanti, lavoratori dietro le quinte, pubblico), i repertori e generi teatrali, soffermandosi sui risultati dell'attività del gruppo di ricerca.

In seguito, il volume è organizzato in tre sezioni, ognuna delle quali affronta il teatro di provincia da una diversa prospettiva. La prima sezione tratta alcuni casi specifici, che riflettono le realtà locali, in modo da individuare i diversi aspetti dei teatri di provincia. La seconda sezione illustra i legami tra repertorio, attori e pubblico. A conclusione del volume, nella terza sezione viene preso in esame il materiale scenico originale di Feltre, unico per lo stato di conservazione originale, e si indicano nuove prospettive di ricerca, in particolare sulla questione della componente visiva e sulle condizioni materiali della rappresentazione nel teatro di provincia.

Storia di teatri di provincia

Nell'Ottocento il teatro era il centro della vita sociale nelle città di provincia. Per questo motivo lo studio del teatro aiuta a comprendere le diverse realtà locali, le loro particolarità e le loro somiglianze. In questa sezione i contributi, che seguono approcci diversi in base alle fonti disponibili, rivelano vari aspetti della vita teatrale di alcuni specifici teatri sorti nelle città di provincia della penisola italiana, con uno sguardo comparativo riguardante un caso nell'impero Asburgico durante il XIX secolo.

Grazie a una ricca documentazione archivistica contabile e amministrativa, l'articolo di Matteo Paoletti si concentra sull'analisi dell'attività del teatro di provincia Chiabrera di Savona nel periodo postunitario. Il contributo sottolinea quanto queste fonti siano rilevanti per illuminare le vicende teatrali, le modalità di produzione e i consumi culturali di un teatro di provincia. Le fonti utilizzate permettono di osservare le dinamiche della programmazione e della domanda di spettacolo, sia di lirica che di prosa, fornendo uno spaccato dei consumi culturali nel corso del secolo.

Nell'articolo di Antonio Carlini, che illustra la storia e la gestione del teatro Mazzurana di Trento, l'autore sottolinea la funzione del teatro come specchio della realtà locale. Le caratteristiche regionali emergono su più livelli: sulla sua programmazione, ad esempio, che coincide con gli eventi simbolo della città; grazie all'attività degli artisti locali (cori, banda civica, musicisti ambulanti); e infine attraverso le reazioni del pubblico che assiste agli eventi.

A partire dall'esempio del teatro di Feltre, l'articolo di Giulia Brunello si concentra sulle vicende di un teatro di provincia, evidenziando il legame tra gestione del teatro, orgoglio municipale e competizione simbolica con altri centri urbani. Il contributo approfondisce alcuni aspetti dell'amministrazione del teatro legati all'attività economica, all'importanza del 'decoro' e alle tendenze musicali che si diffondevano dai centri principali alle città più piccole. L'articolo infine indaga la composizione del pubblico, le sue aspettative, i suoi gusti e le sue reazioni agli eventi teatrali.

Il contributo di Rossella Bonfatti pone a confronto due teatri di provincia dell'Italia centrale, il teatro dei Rozzi (Siena) e il teatro dell'Aquila (Fermo), esaminando per entrambi i casi lo spazio civico e lo spazio artistico. Il contributo mette in luce le diverse componenti sociali che riflettono il clima storico-politico italiano sullo sfondo dei moti rivoluzionari della prima metà del XIX secolo: il primo teatro, che l'autrice definisce 'teatro dei conflitti', mette in scena, oltre alle rivalità cittadine, i più ampi conflitti risorgimentali; il secondo conferma lo status quo politico sullo sfondo del processo di unificazione e si propone di offrire piacere e visibilità all'aristocrazia locale in cerca di legittimazione pubblica.

Il contributo di Federica Fanizza ripercorre la sconosciuta storia del teatro di Riva del Garda nella seconda metà del XIX secolo. Su iniziativa di un gruppo di notabili cittadini, nel 1858 venne iniziata la costruzione di un nuovo teatro, che fu inaugurato nel 1864. Il contributo, arricchito da una serie di immagini, descrive la storia del teatro e la sua funzione civica come riflesso di una realtà locale che godeva in gran parte della partecipazione di musicisti e attori legati alla città.

Il contributo di Patrick Arent, che si concentra sulla figura degli attori itineranti, sfrutta una fonte inesplorata: i diari dell'attore, regista teatrale e manager Ignaz Siege come esempio paradigmatico della pratica dei teatri di provincia nell'Ottocento. Il contributo mette in luce le caratteristiche di una troupe di attori itineranti, concentrandosi sulle diverse forme di mobilità culturale nell'impero Asburgico. Questa fonte offre inoltre informazioni sulla vita e sul lavoro degli artisti, sull'adattamento del repertorio nei diversi luoghi, sulla variazione delle mode dai centri alla periferia, e infine sulla grande mobilità interna e instabilità della forza lavoro coinvolto nelle compagnie.

Repertorio

La seconda sezione si concentra sulla programmazione nei teatri di provincia. I contributi qui raccolti mettono in luce ciò che la scelta del repertorio rivela sulla vita teatrale di provincia, sui suoi attori e cantanti, sul suo pubblico e più in generale sulla società italiana del XIX secolo.

Il contributo di Paola Ranzini verte su un fenomeno singolare: la programmazione nel teatro di provincia di Carmagnola, un piccolo paese nei pressi di Torino, di un dramma, del cui autore si sa pochissimo, che porta in scena nel 1848 un

evento risorgimentale in corso. L'articolo mette in luce la funzione educativa e di formazione dell'opinione pubblica dei teatri di provincia e indaga i criteri alla base delle scelte della programmazione di un teatro di provincia, nonché il loro legame con la realtà locale.

Attraverso una ricca selezione di fonti inedite di varie tipologie (contratti con artisti e impresari, resoconti di spettacoli, memorie, etc.) e a pubblicazioni ottocentesche, l'articolo di Nicolò Maccavino descrive le vicissitudini del teatro di Caltagirone, evocando i suoi fallimenti e i suoi successi, e rivelando i legami con i vari protagonisti che gravitavano intorno al teatro (editori, cantanti, musicisti, etc.). Corredato da un ricco apparato iconografico, il contributo descrive il repertorio del teatro, i gusti del suo pubblico, e infine le abitudini e le peculiarità della città.

A partire da alcune opere teatrali rappresentate a Feltre nel corso dell'Ottocento, il contributo di Adriana Guarnieri Corazzol commenta due stati emotivi, l'amore e il dolore, su un palcoscenico di provincia nell'Ottocento. Attingendo a una ricca raccolta di fonti, tra cui trattati di recitazione e di arte mimica, l'autrice affronta la questione dell'emozione sul palcoscenico sia nel teatro parlato (legato all'interpretazione teatrale e alla gestualità dell'attore) sia nel teatro lirico, dove l'emozione si esprime anche attraverso la voce e le sue inflessioni.

L'articolo di Annette Kappeler analizza il repertorio del Teatro Sociale di Feltre nell'Ottocento, distinguendo le diverse tipologie di spettacolo (opera, prosa, concerto, acrobati), ed esplorando la rappresentatività del caso di Feltre nei confronti di altri teatri di provincia. Infine, individua i temi trattati da questo repertorio: i ruoli di genere, la salute mentale/la follia, la capacità di scrivere e leggere, la rivolta politica (riuscita o meno), nonché la loro interdipendenza, mostrando come l'intreccio di questi temi riflettesse il cambiamento sociale del periodo.

Materiale scenico

L'ultima sezione è dedicata alle componenti visive dei teatri di provincia. Poiché oggi il materiale originale dei teatri è generalmente scarso o inesistente, questa area di studi pone molti interrogativi al ricercatore, che si ritrova spesso a lavorare con fonti indirette. Il caso di Feltre, che conserva sia un sipario storico che alcuni elementi di scenografia, è piuttosto eccezionale, e pone nuove sfide non solo per la ricerca ma anche per il restauro e la conservazione.

Oggetto del contributo tecnico di Rossella Bernasconi è il restauro del sipario realizzato per il teatro di Feltre nel 1843 da Tranquillo Orsi, restauro eseguito nel 2019 dall'autrice dell'articolo. Essendo l'unico sipario del famoso scenografo che si sia conservato, il manufatto storico solleva molti interrogativi sul suo riutilizzo in un ambiente teatrale modificato. Dopo un'analisi materiale del sipario, l'articolo s'interroga sulla conservazione e sull'uso contemporaneo di un oggetto di questo tipo.

L'articolo di Maria Ida Biggi illustra il modo in cui le trasformazioni subite dalla scenografia nel corso dell'Ottocento (nuovi codici visivi, cambiamenti nelle modalità di produzione dello spettacolo, nuovo status dello scenografo, spazio teatrale) si riflettono nei teatri di provincia. Il contributo mostra inoltre il rapporto tra teatri maggiori e teatri di provincia attraverso le figure di scenografi famosi come Pietro Gonzaga, Alessandro Sanquirico, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara, la cui attività si svolgeva anche nei teatri di provincia, nonché attraverso i nuovi mezzi di riproduzione di massa delle immagini.

Il contributo di Raphaël Bortolotti si basa sulle fonti disponibili a Feltre (scenografie conservate e importanti documenti d'archivio) e, a partire da questi, analizza il materiale scenico dei teatri di provincia del Lombardo-Veneto. L'autore cerca di individuare la composizione e la funzione delle scenografie all'interno di un teatro di provincia, aprendo la riflessione sulle condizioni della rappresentazione, legate in particolare al sistema teatrale italiano. Nel fare ciò, l'articolo delinea l'orizzonte delle aspettative dei diversi attori che gravitano intorno al teatro di provincia (committenti, pubblico, attori professionisti o dilettanti locali) nei confronti degli oggetti scenici.

Siamo molto grati al SNSF per il finanziamento di questa pubblicazione; vogliamo ringraziare Dalyn Cook per l'accurata correzione dei testi in inglese e, infine, ultimo ma non per importanza, Daniel Allenbach per l'editing molto professionale dell'intero libro e la compilazione dell'indice dei nomi.

Non ci resta che augurare a tutti i lettori interessanti approfondimenti su di una pratica storica finora ampiamente trascurata.

Gli editori, primavera 2023:

Giulia Brunello

Annette Kappeler

Raphaël Bortolotti

Introduction – Introduzione

Introduction

Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century

Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti

I. The importance of provincial theatres

A boom of theatre-building in nineteenth-century Italy

On the Italian peninsula, the first half of the nineteenth century was an era of rapid political, social and cultural change as well as a period of unprecedented speed in theatre-building and renovation. This boom concerned major cities as well as medium-sized towns and small communes.

A census carried out in 1871 in then-unified Italy registered 942 theatres in 640 municipalities,¹ some of them having space for as few as fifty people in the auditorium² and two-thirds of them having been constructed or renovated after 1815.³ Among the latter, 116 theatres were provincial theatres, most of them having 200–400 places in the auditorium.⁴

This trend was noticeable also in the provinces of Lombardo-Veneto, controlled by the Habsburg empire from 1815 on. In Feltre and Belluno, new theatres were established: the Teatro del Consorzio in Feltre and the Teatro Sociale in Belluno.⁵ Feltre's theatre had already been in existence since the end of the seventeenth century under the name of Teatro della Senna in the hall of the Palazzo Pubblico (or Palazzo della Ragione) in the Piazza della Biada. It was initially dedicated to staging spoken plays but later also featured (theatrical) performances with music.⁶ It was closed in 1797 but reopened in 1813 as the Teatro del Consorzio and later renamed Teatro Sociale. In Belluno, the old seventeenth-century theatre hosted in the Palazzo del Consiglio was demolished at the beginning of the nineteenth century to make way for the court and the city hall. In return, in the area of the

¹ Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna 2001, p. 26.

² John Rosselli, Italy. The Centrality of Opera, in *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, ed. by Alexander Ringer, Basingstoke/London 1990, pp. 160–200, here p. 162.

³ Carlotta Sorba, Musica e teatro, in *L'unificazione italiana*, ed. by Giovanni Sabbatucci/Vittorio Vidotto, Roma 2011, pp. 533–549, here p. 534.

⁴ Sorba, *Teatri*, p. 45.

⁵ Giorgio Pullini, Il teatro fra scena e società, in *Storia della cultura veneta*, Vol. 6: *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, ed. by Girolamo Arnaldi/Manlio Pastore Stocchi, Vicenza 1986, pp. 237–282, here p. 253.

⁶ Anita De Marco/Letizia Braito, Storia del Teatro della Senna, in *Rivista Bellunese* 2, 1974, pp. 189–196, 3, 1974, pp. 311–316, and 4, 1975, pp. 87–94.

old Fondaco delle Biade, a new theatre was built, called the Teatro Sociale (later known as the Municipal Theatre), designed by Feltre architect Giuseppe Segusini and inaugurated in 1835.⁷ The theatres of Feltre and Belluno are two of several medium-sized theatres built or renovated at this time in Italy, and especially the Feltre theatre serves as a case study for provincial theatres in the nineteenth century, providing insight into the daily operations of these theatres and their roles in the socio-cultural landscape.

State of research

Our current image of Italian theatre in this period (especially opera) is very much shaped by historical evidence related to large theatres with enormous auditoriums, big orchestras and large stages with a multitude of different sets.

The vast majority of nineteenth-century audiences experienced theatre in a very different way, however. Most theatres on the Italian peninsula were located in smaller towns or even villages and had neither vast scenic spaces nor an extensive on- or off-stage staff nor a big auditorium. The provincial theatres we try to track in this volume were an everyday reality for a non-negligible part of the population, and their practices differed in many ways from those of major theatre halls. Provincial theatres were, even more than major venues, a socio-cultural space where the population could meet and exchange ideas and where information was sought and public opinion formed.

It is thus surprising that, apart from monographies about single theatres, the subject of a 'provincial-theatre culture' is relatively new to the research community. Concerning European theatre traditions, there are a few notable exceptions:

For French speaking regions, Christine Carrère-Saucède's publications on provincial theatres give an impressive overview of theatre halls, theatre administration and performance practices;⁸ Romuald Féret's research on provincial theatre, also in France, focuses on its socio-political role;⁹ Lauren R. Clay's contributions reveal important facts about eighteenth-century provincial theatre culture in France,¹⁰ and Max Fuchs's seminal work set important milestones for the study of the circuits of theatre companies that performed in the provinces and of the tastes of small-town audiences.¹¹

⁷ Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 2: Verona, Vicenza, Belluno ed il loro territorio, Venezia 1985, pp. 361–369.

⁸ See, for example, Christine Carrère-Saucède, *Bibliographie de la vie théâtrale en province au XIXe siècle*, online under http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/article_PDF/Bibliographie-de-la-vie-théâtrale-en_a55.pdf (15/04/2023).

⁹ See, for example, Romuald Féret, Le théâtre de province au XIXe siècle. Entre révolutions et conservatisme, in *Annales historiques de la Révolution française* 367, 2012, pp. 119–143, <https://doi.org/10.4000/ahrf.12436>.

¹⁰ See, for example, Lauren R. Clay, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, London/Ithaca 2013.

¹¹ Max Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Personnel et répertoire*, Paris 1986.

For German speaking theatre traditions, Katharina Wessely's publications are worth mentioning. They mostly concentrate on theatres in the Habsburg Empire and investigate questions of national identity.¹² Milena Cesnaková-Michalcová's contributions focus on the German-speaking theatres in Slovakia.¹³

For the British Empire, Frederick Burwick published a volume on provincial theatre during the Industrial Revolution that includes theatres in labour-class environments.¹⁴ Jane Moody's *Illegitimate Theatre in London* and Frederick Burwick's *Playing to the Crowd* do not examine theatre traditions in provincial towns but focus on popular theatre genres apart from major theatres.¹⁵

Regarding Italy, at the end of the twentieth century, several important publications united systematic studies of provincial theatres for various regions, providing valuable information not only about their history, organisation, repertoire and any scenic material preserved but also about the state of the resources available for study. Such works can be found for the regions of Veneto, Tuscany and Emilia Romagna.¹⁶ These books also deal with the architecture and visual aspects of these theatres.

In addition to these publications, some studies address more specific issues, in particular theatre architecture and theatrical space, such as *L'architettura teatrale nelle Marche*, *Teatri d'Italia* by Giuliana Ricci, *Lo spazio del teatro* by Fabrizio Cruciani and the article "Luogo teatrale e spazio scenico" by Mercedes Viale Ferrero.¹⁷

A previously uncommon perspective on provincial theatres can be found in Sandra Pietrini's interesting volume *Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*. Drawing on literary and iconographic documents, the author sheds light on backstage life in the theatre world (its daily functioning and material conditions).¹⁸

Finally, there are countless locally published monographs about provincial theatres on the Italian peninsula. These works vary considerably in their comprehensiveness. For the Veneto region, specific studies on many provincial theatres,

¹² Katharina Wessely, Die deutschsprachigen Provinztheater Böhmens und Mährens zwischen lokaler, regionaler und nationaler Identität, in *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 59/2, 2010, pp. 208–226.

¹³ Milena Cesnaková-Michalcová, *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*, Wien/Köln/Weimar 1997.

¹⁴ Frederick Burwick, *British Drama of the Industrial Revolution*, Cambridge 2015.

¹⁵ Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge 2007; Frederick Burwick, *Playing to the Crowd. London Popular Theatre, 1780–1830*, New York 2011.

¹⁶ For the Veneto region see Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*; for Tuscany see Elvira Garbero Zorzi, *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, Firenze 1990; for Emilia Romagna see Simonetta Bondoni, *Teatri storici in Emilia Romagna*, Casalecchio di Reno 1982.

¹⁷ *L'architettura teatrale nelle Marche. Dieci teatri nel comprensorio Jesi-Senigallia*, Jesi 1983; Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Bramante 1971; Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 1998; Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, Vol. 5: *La spettacolarità*, ed. by Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, pp. 1–122.

¹⁸ Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma 2004.

from the largest to the smallest, have been written. Some of these are unpublished dissertations that can only be consulted in local or university libraries. These include Remo Schiavo's study on the theatre of Bassano; those of Maria Mazzocca and Giulia Miotto on the Teatro Accademico of Castelfranco Veneto; and studies by Gisla Franceschetto, Federica Zanardo, Giancarlo Argolini and Luigi Sangiovanni on Cittadella. For the Teatro Sociale of Belluno, there are dissertations by Andrea Rizzardini and Monica De Bona; for Este, the publication of the exhibition *La scena e la memoria* edited by Sileno Salvagnini; on the Teatro Sociale of Rovigo, the study by Leobaldo Traniello and Luigi Stocco; and finally, for Badia Polesine, the recent publication by Mara Barison and Francesco Occhi.¹⁹

Characteristics of provincial theatres

In nineteenth-century periodicals on visual arts, literature and theatre, provincial theatres – treated in this volume – and small theatres in large cities were both called 'minor' theatres. In large cities, minor theatres ideally stood alongside the larger and more important main theatre, which had an established tradition and were considered on a higher level in the cultural hierarchy. Although there could be several 'minor' theatres in a city in a well-defined hierarchy in terms of quality, size, etc., they were all called 'minor'. Each theatre had a specific capacity and stage situation (with constant renovations and reconstructions), a particular repertoire that changed over the years, and its own audience, which also transformed itself over time.

In a provincial centre that represented the economic, administrative and cultural heart of the surrounding region, there was typically only one theatre. These theatres – exemplified by the one in Feltre – did not have the same socio-cultural functions or programming practices as a 'minor' theatre in cities like Milan; they also differed from theatres in smaller and geographically isolated towns. In order to compare such provincial theatres with one another, we have tried to establish a hermeneutically useful category of the 'major provincial theatre', defined as

¹⁹ For Bassano see Remo Schiavo, *Il teatro di Bassano*, in *Storia di Bassano*, Bassano 1980, pp. 617–635; for Belluno see Andrea Rizzardini, *Le attività di un palcoscenico di provincia. Il Teatro Sociale di Belluno tra il 1886 e il 1936*, Master thesis: Trento 1999/2000, and Monica De Bona, *L'archivio della Società del Teatro*, Master thesis: Udine 1999/2000; for Castelfranco Veneto see Maria Mazzocca, *Il teatro accademico di Castelfranco Veneto*, Master thesis: Padova 1968/69, and Giulia Miotto, *Il teatro Accademico di Castelfranco Veneto*, Master thesis: Padova 2014/15; for Cittadella see Gisla Franceschetto, *Il Teatro Sociale di Cittadella*, Cittadella 1975; Federica Zanardo, *Il teatro Sociale di Cittadella (1817-1928)*, Master thesis: Bologna 1987/88, and Giancarlo Argolini/Luigi Sangiovanni, *Il Teatro sociale di Cittadella 1817-2017. Duecento anni teatro e di vita*, Cittadella 2017; for Este see *La scena e la memoria. Teatro a Este 1521-1978*, a cura di Sileno Salvagnini, Este 1985; for Rovigo see Leobaldo Traniello/Luigi Stocco, *Il Teatro Sociale. Gli altri teatri e l'attività musicale a Rovigo*, Rovigo 1970; for Badia Polesine see Mara Barison/Francesco Occhi, *Antiche memorie. Il Teatro Sociale e i Palazzi di Badia Polesine*, Badia Polesine 2011.

middle-sized theatres in similar towns that served as the centre of an administrative area (e.g. a district). These theatres share the following characteristics:

- the size of the town (in the nineteenth-century Lombardy-Veneto region, often ca 3'000–15'000 inhabitants);
- its geographical and cultural importance;
- the number of seats in the auditorium (ca 300–800 seats);
- its form of organisation as a theatre society;
- the involvement of amateur artistic societies, which often overlapped with theatre societies and played a fundamental role in running the theatre;
- a certain regularity of performances during the year;
- a variety of programming (being the only theatre of a town, provincial theatres were normally not specialised in one genre but offered a diversity of spectacles);
- and finally, the status of principal theatre of a region.

These theatres were thus the main cultural centres not just of a single town but of an area and were a major attraction for a vast public, both local inhabitants and ‘foreigners’.

Provincial theatres as municipal competition

The municipalist spirit of nineteenth-century Italy ‘of the hundred cities’ is well known. Theatres were one of the ways in which a municipal competition typical for this period was played out.²⁰ In the plan for the establishment of an Italian theatre troupe on the eve of the Italian unification, one can read: “Minor theatres multiply, like newspapers, being ephemeral existences, at the beginning of each year. Small villages no longer compete with their neighbours for the height of their bell tower, but rather for the decorum of their little theatre.”²¹

Each provincial theatre had a symbolic function for its town and gave it a certain reputation, especially in relation to neighbouring ones. Towns often tried to outdo their neighbours through building a beautiful theatre with impressive programming. Driven by a love of their artistic and cultural heritage and a desire to enhance and promote it, local administrators devoted energy and space to building or renovating civic theatres, which resulted in constant work on their

²⁰ Carlotta Sorba, *Musica e teatro*, p. 534; Rosselli, *Italy*, p. 163.

²¹ “I teatri minori si moltiplicano, come i giornali, effimere esistenze, sul principio di ogni anno. I piccoli villaggi non contendono più coi loro vicini per l’altezza del loro campanile, ma sì per il decoro del loro teatrino.” Guglielmo Stefani, *Società del Teatro Drammatico Italiano. Programma artistico letterario*, in *La Fama. Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri*, 17/70, 2 September 1858, pp. 278f., here p. 278. All translations, if not otherwise stated, by the present authors.

decoration, restoration and expansion. The programming reflected the ‘good taste’ of the administrators and consequently enhanced the good name of the town.²²

Major provincial theatres were thus not only an important element in the cultural life of a town but also in its relationships with neighbouring communes. By means of its theatre, a small town such as Feltre could showcase its importance and compete with its neighbours.

Provincial theatres as sociocultural centres

In his article “Opera and Absolutism in Restoration Italy”, John A. Davis writes:

That Italy was building new theaters at an unprecedented rate, as well as restoring and enlarging old ones, at the time may seem surprising, since the period is more generally associated with the reactionary political and cultural climate of the legitimist Restorations, devastating epidemics, falling agricultural prices, and prolonged recession.²³

How was this phenomenon possible? To explain the surprising importance of the provincial theatre as a sociocultural centre in this period, we will now try to put the development of theatre-building and renovation in a larger sociopolitical context.

Provincial theatres in nineteenth-century Northern Italy can be seen as societal focal points. The reigning powers in Northern Italy (the Habsburgs, 1798–1805, 1813–1866; Napoleon, 1805–1813) both valued and feared them as a place where public opinion was formed. Under Napoleonic rule, the theatre was said to have a positive influence on the education of the masses and on the formation of public opinion.²⁴ According to a report of the theatre committee for the Cisalpine provinces from the year 1798, the theatre made an important contribution to public education.²⁵ The Habsburg government, too, supported theatres in the conquered regions.²⁶ According to an official document from 1825, the theatre was considered a great advantage for the internal security of a country because a major part of the population gathered there during the evenings and could thus be easily surveilled.²⁷ While the Habsburg government encouraged theatrical activities, other types of social gatherings were largely forbidden, leading

²² Sorba, *Teatri*, p. 101.

²³ John A. Davis, Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815–1860, in *The Journal of Interdisciplinary History* 36/4, 2006, pp. 569–594, here p. 569.

²⁴ Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma/Bari 1991, p. 7; Claudio Toscani, “D’amore al dolce impero”. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca 2012, p. 17.

²⁵ Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796–1805*, Milano 1887, pp. 179–184.

²⁶ Sorba, *Teatri*, pp. 36, 39.

²⁷ Fabian A. Stallknecht, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart 2001, p. 139.

to a situation where the theatre was often the only social and cultural centre of a town.²⁸ In *Volere è potere* (1869), Michele Lessona writes: “Those who have not seen the theatre in Italy before 1848 cannot comprehend its importance. It was the only place where expressions of public life were possible, and everybody took part in it.”²⁹ In a context in which other means of public communication were banned or inaccessible – a large part of the population could not read, and the press was severely restricted through censorship – the theatre offered a space to congregate and communicate in public.³⁰

Nonetheless, the reigning powers feared the theatre for its potential to inspire political rebelliousness; theatres could also be a place for political manifestations and open critique of foreign powers.³¹

Provincial theatres during the Risorgimento

In the beginning of the nineteenth century, the provincial theatre was a very popular place, and it constituted a major means of communication that was accessible to a good part of the population. Through performances of spoken theatre and opera, feelings and viewpoints about social realities could be expressed, making it possible to communicate political criticism or denunciations of political situations to the public. Research on music theatre has often presented opera “as a medium that amplifies and disseminates the political ideologies that surround it”,³² and findings about the Risorgimento period have confirmed this notion.³³

As the theatre disseminated political ideologies, the reception of performances became a way in which public opinion could be expressed and make itself heard, serving as a sort of social thermometer. Knowing about the theatre – what was performed and, above all, how it was received – was therefore an important objective of pre-unification governments. Reports from police officers and so-called confidants kept authorities informed about the sentiments that theatre plays aroused and which of them were stirring in certain political and cultural milieus, first and foremost the educated and urban ones, which remained their greatest source

²⁸ Ibid., p. 125.

²⁹ “Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848 non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l’unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte.” Michele Lessona, *Volere è potere*, Firenze 1869, pp. 267f.; Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1890–1870*, Harlow 1983, p. 249.

³⁰ Davis, *Opera and Absolutism*, p. 572. In general, the idea of a universal participation in theatre performances, as formulated by Lessona in 1869, must be relativised: entrance fees, dress codes and the difficulty of travel prevented a non-negligible part of the population from taking part in theatrical events. But in provincial theatres, a bigger part of the population attended the theatre than in the major halls in cities like Milan or Naples.

³¹ Pullini, *Il teatro fra scena e società*, p. 240.

³² Peter Stamatov, Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi’s Operas in the 1840s, in *American Sociological Review* 67/3, 2002, pp. 345–366, here p. 359.

³³ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell’età del Risorgimento*, Roma/Bari 2015.

of concern. In bulletins that the police periodically compiled for government authorities, the section on ‘public spirit’ presented also news from theatres: it provided information on who was attending performances and who was not, what rumours were circulating, how the authorities’ measures were being received, etc.

The 1848 revolution particularly revealed to what extent public opinion and political conflicts could manifest themselves in theatres. In Venice, on the eve of the revolutionary events, even the choice of going or not going to the theatre could have great political significance. Not going often meant being considered to be on the side of the protesters, not least out of solidarity with certain men who were forbidden from setting foot in the theatre, guilty of having demanded encores of airs thought to have revolutionary content. Even the municipal council in Venice complained about these circumstances because, after rebellious acts at the La Fenice theatre had taken place, the city had been treated “as if it were in a state of revolt” – to which the Habsburg governor replied that “seditious demonstrations” had taken place at La Fenice almost every night.³⁴

During the days of the 1848 revolution, the La Fenice theatre became one of the venues for rituals that accompanied the unfolding of the protest movement: cheering the constitution, the civic guard, Pius IX and Italy; patriotic choruses on stage; waving of flags; audience attired with scarves and national colours; handkerchiefs tied to one another to unite the people – especially women – in the boxes. If the theatre was serving as a stage for the display of civic order, the change of government was made visible at La Fenice.³⁵

Provincial theatres in unified Italy

After the unification of Italy, the theatre world entered a period of reorganisation. New laws such as regulation copyrights and new taxes put heavy financial pressure on theatre societies.³⁶ In 1862, the budget committee of the Ministry of the Interior proposed limiting subsidies for theatres and, after a heated debate, transferred them from the core to a special budget. Furthermore, the committee expressed the idea of ceding the ownership of theatres from theatre societies to municipalities.³⁷ The decision to limit subsidies particularly affected opera

³⁴ “[...] come fosse in stato di rivolta”; “manifestazioni sediziose”. Piero Brunello, *Colpi di scena. La rivoluzione del Quarantotto a Venezia*, Sommacampagna 2018, p. 115.

³⁵ A directive from the government reserved two boxes for the governor and the general director of the police for the commission of the nursery schools on 29 March 1848. *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli Atti, Decreti, Nomine ecc. del Governo Provvisorio di Venezia non che Scritti, Avvisi, Desiderj ecc. dei Cittadini privati che si riferiscono all’epoca presente* I.1, Venezia 1848, p. 233.

³⁶ Sorba, *Musica e teatro*, p. 541.

³⁷ Maria Teresa Antonia Morelli, *L’unità d’Italia del teatro. Istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*, Roma 2012, pp. 202f.

houses, which were most in need of financial support from the state because of their more expensive, spectacular scene designs.³⁸

With common regulations lacking throughout the Italian peninsula, the new government had to standardise legislation and apply similar regulations to theatres in different states. The most debated issues concerned the formal education of theatre artists, a centralised theatre organisation, the establishment of standing troupes and the 'nationalisation' of the theatre repertoire.³⁹

The debate over whether or not government interventions should be organised in a centralised way was particularly lively in the area of censorship. On the one hand, political decentralisation had allowed for faster and less time-consuming interventions; on the other hand, it had also led to unequal treatment in different regions and a certain arbitrariness of judgement and action. In the absence of uniform censorship regulations – each state had its own rules and objectives – authorities tried to enact unambiguous and universal regulations for public surveillance. In accordance with the centralised structure of the new kingdom, so-called prefects were directly responsible for censorship; an 1864 royal decree remaining in force after unification entrusted them with ensuring that theatrical performances did not disagree with morality, 'common decency' and public order.⁴⁰

In spite of these circumstances, the second half of the nineteenth century was a fruitful period in terms of theatrical production, supported by multiple cultural and political stimuli. The last decades of the century in particular saw an increase in the number of working theatres and a veritable explosion of amateur theatre and orchestra companies.⁴¹ As had been the case in the first half of the century, the theatre continued to play an important social and pedagogical role, in particular by establishing behavioural norms for gender, class and 'race' on stage; what was staged in theatres continued to be one of the main instruments for shaping models of masculinity and femininity in various social and cultural contexts.⁴² While ideals linked to a nostalgia for a lost homeland and an expectation of its rebirth had often been expressed in the theatre during the pre-unification period, once unification had been achieved, theatre performances often staged the bourgeoisie as Italy's leading class and promoted its moral, political and cultural values.⁴³

³⁸ Ibid.

³⁹ Sorba, *Musica e teatro*, p. 544.

⁴⁰ Morelli, *L'unità d'Italia del teatro*, p. 214 (the author cites the Regio Decreto No. 1630, published in the *Gazzetta ufficiale*, 9 February 1864).

⁴¹ Sorba, *Musica e teatro*, p. 546.

⁴² Simonetta Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze 2006.

⁴³ Morelli, *L'unità d'Italia del teatro*, pp. 73f.

II. The administration of provincial theatres

Forms of organisation

Although both the Napoleonic and Habsburg governments promoted theatrical activity, only a few theatres on the Italian peninsula were governmental institutions. Provincial theatres were generally organised in self-governed theatre societies financed through the sale or rental of theatre boxes.⁴⁴ The municipality normally bought several boxes (the central ones with the highest prestige) and granted their theatre society annual subsidies in order to contribute to restoration work and the quality of performances.⁴⁵

In Feltre, a variety of sources about the administration of the theatre have survived. At the beginning of the nineteenth century, the owners of theatre boxes at the Teatro Sociale formed a society that arranged for the renovation of the theatre and commissioned a set of new scenic material. The theatre became a central space offering entertainment, a place for people to gather, and a stage for amateur and professional troupes. By 1840 the theatre was believed to have had a capacity of 1'000 spectators.⁴⁶

Notarial documents of box sales during the eighteenth century – in particular during the years when the Feltre theatre was renovated – suggest a partial overlap of names of box owners and members of the amateur theatre troupe.⁴⁷ The society consisted of owners of boxes who paid an annual fee and attended regular meetings. They chose theatre companies, hired impresarios and established fees and programmes in accordance with “the decorum of the theatre and the interests of the company”, as stated in its regulations.⁴⁸

In general meetings, members of the society elected a three-member presidency that was then responsible for the practical and artistic administration of the theatre.⁴⁹ The members of the presidency were elected by majority vote: one box, one vote. In office for three years, the presidency in turn elected a cashier and a custodian. The rent for the boxes was paid in advance and separated in two payments per annum, one in January, the other in July. Those who did not

⁴⁴ Sorba, *Teatri*, p. 104.

⁴⁵ For Feltre's Teatro Sociale, see the minutes of the Feltre municipal council meeting of 14 July 1845 in which a subsidy of 1'000 lire was granted to the president of the Consortium; Archivio Storico comunale di Feltre (ASCF), *Serie 31 Deliberazioni del Consiglio 1815-1868*, n. 657.

⁴⁶ Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 2, p. 375.

⁴⁷ Archivio di Stato di Belluno (ASBL), *Notarile*, prot n. 4024, cc. 160r-161v, atti n. 161 and n. 194; prot n. 2517, cc. 505r-506r, atto n. 505; prot n. 4172, cc. 195v-196r, atti n. 195 and n. 197; prot n. 2511, cc. 737r-738v, atto n. 737; prot n. 7770, cc. 562v-563v, atto n. 563; prot n. 7506, cc. 232r-233v, atti n. 232 and n. 233; prot n. 7297, cc. 396v-397r, atti n. 396 and n. 397; prot n. 6983, cc. 434v-435r, atti n. 435 and n. 473.

⁴⁸ “[...] il decoro del teatro e gli interessi della società”. Polo Bibliotecario Feltrino “Panfilo Castaldi” (PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813 (approved in 1829).

⁴⁹ Sorba, *Teatri*, p. 79.

punctually pay their rent lost their boxes for one year, during which the box could be used by the presidency. If the rent was not paid for three consecutive years, the box became the property of the theatre society if no new offer for it was made.⁵⁰

Censorship

The Habsburg government – like other pre-unitary Italian rulers – saw it as an important task to control the circulation of ideas from the very beginning of their domination of the Veneto and Lombardy provinces.⁵¹ Publications were controlled by the censorship office, which not only surveilled publications printed on the Italian peninsula but also all foreign books introduced to the Habsburg territories. The imperial censorship offices were based in Milan and Venice, but they depended on the High Court Ministry of Police and Censorship in Vienna. The *Catalogo de' libri italiani proibiti negli Stati di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria*, published in Venice in 1815, contains a long list of forbidden books that was constantly updated.

Theatres were particularly well controlled, both the performances and the public in attendance.⁵² Controlling the theatre was the responsibility of the police, who were in charge of giving their approbation of librettos, costumes and stage-design sketches in advance as well as surveilling the performances. A police officer had to attend rehearsals and performances of any new *mise-en-scène*. Censorship and theatre were so closely intertwined that the history of theatre can be seen as the history of censorship.⁵³

The need to control theatrical activities stemmed from the high social importance of theatres, as described above: they were supposed to “instruct the mind and entertain, and in doing so, form the intellect and the heart.”⁵⁴ Theatrical performances were often seen as a principal instrument of propaganda because the passions staged in theatre pieces were thought to have such a powerful impact on the public and because they could shape public opinion. That is why the theatre, while being supported as a means of entertaining the population in order to keep them away from political uprisings, was also very much feared by the Habsburg government. If on the one hand the government was able to exercise control, on

⁵⁰ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813 (approved in 1829).

⁵¹ For a history of censorship on the Italian peninsula during the long nineteenth century see Vittorio Frajese, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Bari/Roma 2014.

⁵² Nicola Mangini, *Sulla politica teatrale dell'Austria nel Lombardo-Veneto*, in Id., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova 1979, pp. 67–73.

⁵³ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600–1962)*, Bologna 1964, p. 9.

⁵⁴ “[...] istruire la mente e diletando concorrere a formare lo spirito ed il cuore.” Circular dated 16 March 1813, n. 1769, cit. in Roberto Alonge/Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. 2: *Il grande teatro borghese Settecento Ottocento*, Torino 2000, p. 1109.

the other hand it took care to convey the image of an orderly and undisturbed political system through theatrical performances.⁵⁵

Theatres on the Italian peninsula were accessible to a wide audience. A common assumption during the nineteenth century was that spoken word could incite people much more than written text.⁵⁶ In contrast to reading, the ease with which the passions represented in the theatre could be transmitted to the public – in particular to lower classes consisting mainly of artisans and clerks – meant that the authorities were more concerned about the possible negative influences of theatre than that of printed publications.⁵⁷

What worried authorities most was everything that had a potential to offend moral or religious feelings in the slightest way, endanger the ‘good order’ of families or lead to the questioning of social divisions, which would put the established political and social order in danger. Another contested subject was sexuality: expressions that could have a double meaning were often modified while words referring explicitly to sexual contexts were eliminated.⁵⁸

The importance of theatre and opera for the Risorgimento has led historiographers to focus above all on censorship practices that targeted references alluding to national aspirations. For example, in Milan, the verses “Ho sparso / Pel germanico trono il sangue mio” were replaced with the words “Ho sparso / di Bisan-zio pel trono il sangue mio” in Silvio Pellico’s *Francesca da Rimini*.⁵⁹

A study focusing on the censorship of costume sketches also shows how much the controlling authorities – in this case, the Neapolitan theatres – were “literally obsessed” with the “ban on flesh-coloured shirts” of actresses and dancers:⁶⁰ the censorship notes forbade tight dresses, meticulously prescribed the length of

⁵⁵ Mangini, *Sulla politica teatrale dell’Austria*, p. 71.

⁵⁶ Robert Justin Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*, New York 1989, pp. 116–177.

⁵⁷ This does not mean that books were not subject to careful censorship. The *Catalogo de’ libri italiani proibiti negli Stati di Sua Maestà l’Imperatore d’Austria*, published in Venice in 1815, contained a long list that was constantly updated; for the region of Lombardo-Veneto see Giampietro Berti, *Censura e cultura nella Venezia austriaca*, in *Il Veneto austriaco 1814–1866*, ed. by Paolo Preto, Padova 2000, pp. 177–209.

⁵⁸ Francesco Izzo, *Laughter Between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831–1848*, Rochester 2013, pp. 68–74.

⁵⁹ “I have shed my blood / For the German throne”, “I have shed my blood / For the Byzantine throne”. Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, act 1, vv. 224f. as quoted in Isabella Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia 2020, p. 14.

⁶⁰ “La questione del divieto delle maglie color carne [...] letteralmente ossessiona la Soprintendenza.” Paola De Simone/Nicolò Maccavino, *I figurini della collezione Carlo Guillaume. Dalla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella una fonte d’archivio ancora inedita per l’Ottocento musicale e coreutico sulla scena dei Reali Teatri di Napoli*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre. Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, ed. by Valeria De Lucca, Venezia 2014, pp. 243–388, here p. 256.

skirts, and required skirts or tunics to be sewn to prevent dancers from showing off 'their forms' while doing pirouettes and somersaults.⁶¹

The control enforced by censorship rules made authors often act proactively: some did abstain from writing plays altogether while others self-censored by avoiding problematic situations or ambiguous characters, sometimes at the request of theatre managers.⁶² Texts were modified depending on the place where a piece was performed (in different regions of the Italian peninsula or abroad), taking into account different audience expectations within various local realities.⁶³

To avoid censorship or to demonstrate acceptance of its rules, authors transposed political and contemporary themes to remote times or places. The audience could glimpse Italian political reality in distant, if not exotic, settings (medieval times, Scottish fortresses, Gaulish forests or Renaissance courts) or detect political allusions in censored texts. For example, instances of foreign domination in previous centuries could bring to mind the contemporary conditions under the Habsburg empire. The chorus of the opera *Nabucco*, which represents the lament of the Jewish people subjugated to the Babylonian empire, could be perceived as regret for the Italian homeland "so beautiful and lost"⁶⁴ and a desire for liberation from foreign governments in a patriotic climate. Although set in distant times, Verdi's operas stage recurring configurations typical of what Alberto Mario Banti has called a "Risorgimento canon"⁶⁵ in which the public could recognise their own reality: a nation oppressed by foreign domination, divisions within the nation, the threat to national honour and heroic attempts at redemption.⁶⁶

The activities of Feltre's Teatro Sociale were controlled by the police, who sent periodic reports to the government in Venice via the provincial delegation in Belluno. These reports gave an account of the theatre's operations, its renovation work and changes in the personnel of theatre societies. A provincial delegation was required to ask permission from the authorities before opening the theatre for any kind of performance.⁶⁷

⁶¹ Paologiovanni Maione/Francesca Seller, Il magazzino delle meraviglie. Inventari e regolamenti per i costumi del teatro di San Carlo nell'Ottocento, in *Fashioning Opera*, pp. 389–559, here p. 390.

⁶² Goldstein, *Political Censorship*, pp. 149f.

⁶³ Carlotta Sorba, Il Risorgimento in musica. L'opera lirica nei teatri del 1848, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, ed. by Alberto Mario Banti/Roberto Bizzocchi, Roma 2002, pp. 133–156, here p. 137.

⁶⁴ "Oh mia patria sì bella e perduta!" Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Milan 1842, p. 26.

⁶⁵ Alberto Mario Banti, *The Nation of the Risorgimento. Kinship, Sanctity, and Honour in the Origins of Unified Italy*, New York 2020.

⁶⁶ Philip Gossett/Daniela Macchione, Le "Edizioni distrutte" e il significato dei cori operistici nel Risorgimento, in *Il Saggiatore musicale* 12/2, 2005, pp. 339–387, here pp. 355–357.

⁶⁷ On the police control of the Teatro Sociale in Feltre see, for example, the police files in Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Presidenza della Luogotenenza delle province venete, Atti, 1857–1861*, b. 351, 6/6.

III. Spaces of provincial theatres

Architecture, auditorium and other theatrical spaces

Throughout the nineteenth century, the most dominant architectural model for theatres on the Italian peninsula was the so-called ‘teatro all’italiana’: stalls with removable seats and several rows of boxes, a model already firmly established in previous centuries throughout Europe.⁶⁸ Despite strong questioning of this model, particularly in France during the second half of the eighteenth century, all over Europe “there is an affirmation of a uniform architectural model that [...] reaffirms the diffusion of the Italian typology and reinforces the theatre form, aimed at responding to the new needs of social functionality.”⁶⁹

This architectural model became very popular in part due to the correspondence between the internal structure of the building and social stratifications: the boxes, often owned by prominent locals, ensured a social separation from the lower social strata, who also attended the theatre in provincial towns. One could attend a performance in a private space that allowed one to see but also to be seen. In these theatrical spaces, boxes could be used as a sitting room for dinner or to engage in business; just drawing the curtains was enough to create a private environment. In other words, the interior of the theatre reproduced the hierarchical structure of society, which continued to follow traditional patterns despite the big sociopolitical changes that took place during the nineteenth century.⁷⁰

As mentioned above, Feltre’s Teatro Sociale was located in a pre-existing building in the heart of the city, the Palazzo della Ragione, which had been used for various activities during the preceding centuries. From the seventeenth century on, it was used only for theatrical performances. The sources preserved in Feltre (contracts, invoices and other administrative documents)⁷¹ allow us to trace the vicissitudes of the restructuring of this theatre in the early nineteenth century, when it was renovated following the common Italian architectural model of four rows of twenty-four boxes. The result of this renovation can still be admired today.

⁶⁸ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris 2011, pp. 84f., 167.

⁶⁹ “Nel Settecento [...] si assiste all’affermazione di un modello architettonico uniformato che [...] riafferma la diffusione della tipologia all’italiana e rinforza la forma del teatro, volta a rispondere alle nuove esigenze di funzionalità sociale.” Maria Ida Biggi, *Architettura teatrale e spazio scenico nell’Europa del Settecento*, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, ed. by Iskrena Yordanova/Giuseppina Raggi/Maria Ida Biggi, Wien 2020 (Cadernos de Queluz, Vol. 3), pp. 1-19, here p. 5.

⁷⁰ Meldolesi/Taviani, *Teatro e spettacolo*, pp. 120–122.

⁷¹ Feltre offers a unique ensemble of sources, such as various archival documents that provide precious information about the repertoire, the administration of the theatre as well as its material aspects. The extant sources also include original scenic materials (sets, machinery, curtains, backdrops, lighting systems) that allow us to understand the material requirements of performances. Administrative documents and accounting books are stored in Feltre’s Archivio Storico Comunale, whereas contracts, correspondence between theatre and travelling theatre companies, invitations, regulations and playbills are in the Fondo Storico of the Polo Bibliotecario “Panfilo Castaldi”.

Special attention was paid to the decoration of the theatrical space. The spectators themselves were considered to be the main 'ornament' of the theatre;⁷² the painting of the space had to take into account their presence and match it, making this social space a real treasure chest. To this end, Feltre's theatre society hired a renowned painter, Tranquillo Orsi (1791–1844), in 1842. He repainted the auditorium and made a proscenium curtain that still exists today.⁷³ The colours chosen (white, gold, pastel colours, blue), the antique character of the decorative motifs and the presence of Apollo on the proscenium curtain are characteristic elements of theatre decoration in Northern Italy and France during the first half of the nineteenth century.⁷⁴

Material conditions

Most provincial theatres in the Veneto and Lombardy regions – Feltre being no exception⁷⁵ – had a traditional set system consisting of backdrops, wings and borders. These painted elements could be set in motion by a complex machinery in order to make 'a vista' changes during a performance. Used on European stages since the seventeenth century, this system of Italian origin was perfected and reached a sort of apogee in the nineteenth century; at that time, even the smallest provincial theatres were equipped with such a system.⁷⁶

Small or middle-sized theatres were provided with a limited number of stock scenes, which were reused for various theatrical performances. The sets were sufficient for most performances of spoken theatre, where the plot did not usually require specific scenic elements and could be accommodated with sets of a generic character. In Feltre, these sets have been preserved to this day. It is therefore one of the very few European theatres with such historical stage materials.

On the other hand, opera often required settings that illustrated specific places or periods. In such cases, the travelling troupes had to bring the scenery with them to achieve the verisimilitude required for this type of repertoire.⁷⁷

In Feltre as in other theatres, the sets were illuminated by lights placed on the sides behind the wings, on the front of the stage, and probably above the stage. In the theatre hall, a chandelier provided uniform light in the auditorium for the whole evening. Each box owner was responsible for the illumination of his or her own space. Even though the lighting on stage was brighter than that in the auditorium, the complete theatrical space remained relatively dark. The question

⁷² Michèle Sajous D'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des lumières*, Paris 2007, p. 78.

⁷³ Maria Ida Biggi, Tranquillo Orsi, in *Venezia arti* 11, 1997, pp. 153–158.

⁷⁴ Sajous D'Oria, *Bleu et or*, p. 78–97.

⁷⁵ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 February 1804.

⁷⁶ George Izenour, *Theater Technology*, New York 1988, p. 13.

⁷⁷ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, pp. 4–7.

of lighting was one of the main issues for theatres, both in terms of quality and safety. It influenced the work of various theatre artists, such as the technique of the painters and the placement of actors on stage.⁷⁸

In terms of lighting, the Feltre theatre partly followed the important technical innovations that had occurred since the end of the eighteenth century. For example, it was equipped with Argand lamps, which stabilised the flames, prevented smoke and improved safety.⁷⁹ The theatre also had a mechanism for changing the intensity of light and even its colour. The Feltre theatre never used gas as a fuel but switched directly from oil to electricity at the end of the nineteenth century.

IV. Stakeholders of provincial theatres

Actors on stage

Most provincial theatres offered a stage for itinerant professional troupes but also for the theatrical and musical activities of local amateurs (amateur orchestras, civic brass bands, theatrical societies).⁸⁰

Professional companies (both for opera and spoken theatre) travelled from one town to another and often passed through provincial towns. They were organised around a theatre manager who acted as an impresario: the impresario contacted the theatre, proposed actors and a repertoire and negotiated the remuneration and contract conditions in an often-intense correspondence with the theatre society's presidency. For companies that performed spoken theatre, the impresario – who was often but not always one of the main actors (*capocomico*) – acted as the director of the troupe: he managed the company's expenses, chose the repertoire, distributed the parts, directed the rehearsals (but was sometimes replaced by the prompter in this role) and drew up the actors' contracts.⁸¹

Theatre companies who performed spoken pieces were generally composed of about fifteen actors, sometimes more, and often consisted of families, including children who began to perform at a very young age.⁸² These companies travelled from theatre to theatre, trying to establish a schedule for the theatre season by organising transfers to and sojourns in different cities as best as they could.

⁷⁸ Raphaël Bortolotti, *Les décors et machines originaux du théâtre de Feltre. Enjeux techniques d'une scène de province dans l'Italie du XIXe siècle*, in *Performing Arts and Technical Issues*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout 2021 (Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts, Vol. 4), pp. 235–268.

⁷⁹ Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma 2008, p. 63.

⁸⁰ Playbills kept in the Fondo Storico of the PBF show an alternation of travelling and local companies performing in the Teatro Sociale throughout the century. PBF, *Fondo Storico*, Locandine.

⁸¹ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari 1988, pp. 10–13.

⁸² The actress Laura Bon, daughter of Francesco Augusto Bon and Luigia Ristori-Bellotti and half-sister of Luigi Bellotti-Bon, debuted as a child in the theatre company Carlo Goldoni, directed by her father. In the book based on her memoirs, the actress recalls that she began

They travelled with trunks of clothes, props and sometimes with their own stage material.⁸³

Companies proposed sojourns to a particular theatre for various reasons: sometimes the head of the troupe knew someone in town or in the theatre administration; sometimes the company was already in a nearby town and wanted to continue the season without having to make too many trips; or fellow artists advised the head of a theatre group to propose an engagement to a theatre in which they themselves had previously performed.⁸⁴ Once an engagement was agreed upon, companies arrived in town a few days prior to their first performance – sometimes just a day before the dress rehearsal⁸⁵ – and they stayed for a few weeks, at least long enough to deliver the number of performances stipulated in the contract.

Theatre archives in towns near Feltre such as Belluno, Castelfranco Veneto, Cittadella, etc., and those of minor theatres in larger cities such as Venice, Padua and Trieste allow us to partially reconstruct the network of relationships that brought companies to Feltre and other provincial and minor theatres. As an example, the theatre manager Gaetano Benini wrote to the presidency of the theatre in Cittadella in 1877 proposing performances in the Venetian language for the following year. The same Benini had been in Feltre a year earlier for the autumn season with a very similar repertoire.⁸⁶

As in other provincial theatres, the Teatro Sociale in Feltre offered a stage not only for professional travelling troupes but also for theatrical and musical activities of local amateurs (the amateur orchestra, the civic brass band and the amateur theatre society).⁸⁷ The members of these groups were often also part of the theatre society of box owners. Their presence and activity in the theatre can be traced throughout the century. Some plays were written especially for them, such as the opera *L'avaro* by the Feltre composer Luigi Jarosch (1845).⁸⁸

Amateur musicians from Feltre also sometimes participated in the performances of travelling troupes. When the Moroni company presented a dramatic entertainment in 1867 at the Teatro Sociale in Feltre, the musicians from the

⁸³ acting at the age of three together with her half-brother, who was nine, and then moved on to parts of 'little lovesick girls', followed by other roles. See Jarro [Giulio Piccini], *Memorie di una prima attrice (Laura Bon)*, Firenze 1909, p. 13.

⁸⁴ For a description of the artist's travels see the first chapter in Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma 2004, in particular pp. 50f.

⁸⁵ See the letter from Antonio Scremen to the presidency of the society of Feltre's Teatro Sociale, 3 April 1856; PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, n. 73.

⁸⁶ John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino 1985, p. 6.

⁸⁷ See Gaetano Benini's letters addressed to the presidency of Cittadella's theatre in the Archivio Storico comunale di Cittadella, n. 6 1877-1878. On Benini's company in Feltre see the playbill kept in PBF, *Fondo Storico* and the inventory of the theatre; ASCF, *Serie 12 A, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, Inventari del teatro 1879 and 1880*.

⁸⁸ Playbills kept in the Fondo Storico of the PBF show an alternation of travelling and local companies performing in the Teatro Sociale throughout the century.

⁸⁸ Luigi Jarosch, *L'avaro. Opera in due atti*, Feltre 1844.

town's amateur troupes and local orchestra took part in it with a musical contribution that involved singing as well as piano and violin playing.⁸⁹

Musical ensembles

Most provincial towns had very active musical societies that were often linked to the theatre societies that managed the local theatre as well as to music schools responsible for educating the town youth. Traditionally, the wind and string instruments were separated into two separate ensembles – the philharmonic society and the civic brass band – that each had their own functions (e.g. military parades for the brass bands); however, they also joined forces on a variety of occasions, especially opera productions or concerts in the theatre.⁹⁰

Once again, the town of Feltre can be seen as a representative example of provincial amateur ensembles. Several musical institutions coexisted there during the nineteenth century: the theatre orchestra, the town's brass band and a philharmonic society (which until the 1860s was called the Società Filarmonica di Santa Cecilia, later on the Società Filarmonica Feltrina).

The history of the civic brass band and the Società Filarmonica di Santa Cecilia are intertwined with that of the orchestra of Feltre's Teatro Sociale, as their music masters served as directors of the music school and the band as well as concert-masters and orchestra directors during the opera seasons of the Teatro Sociale. There were occasions such as religious and civic festivities when the three musical institutions performed together according to a ceremonial logic that included the square, the cathedral and the theatre. All three institutions addressed not only the city's public but also outsiders passing through the town on business and families of notables coming from other towns to Feltre for a holiday, thus contributing to the good name of the city in a symbolic competition with neighbouring centres.⁹¹

The brass band was responsible for giving solemnity to local ceremonies and events, often in the open air. The philharmonic society also took part in public open-air events in the main square or in the streets of the city, such as the inauguration of the statues of Vittorino da Feltre and Panfilo Castaldi in the Piazza Maggiore in 1868. The brass band was involved in shows of instrumental and vocal entertainment in the philharmonic society's hall or in private salons. During these events in which amateur musicians and reciters of poetry performed,⁹² the band played opera pieces, sometimes accompanied by the town's orchestra. In the early 1870s, the band not only took part in official public events (such as celebrating the

⁸⁹ V., [Nostre corrispondenze.] Feltre, 25 febbraio, in *Gazzetta di Treviso*, 28 February 1867, pp. 3f.

⁹⁰ On the role of the banda and of the philharmonic societies, see Antonio Carlini, Società filarmoniche e bande, in *Musica nel Veneto. I beni di cultura*, ed. by Paolo Fabbri, Milano 2000, pp. 106–129; Id., Le bande militari austriache a Venezia. Dieci anni di concerti tra il 1856 e il 1866, in *Rassegna veneta di studi musicali* 9/10, 1993/94, pp. 215–252.

⁹¹ See the paragraph "Provincial theatres as municipal competition" in this introduction, pp. 23f.

⁹² See the playbills for concerts and the homages kept in the Fondo Storico of the PBF.

entry of the king's troops into Rome on 11 September 1870) but also performed in afternoon concerts that were successful and appreciated by both the local public and the press.⁹³

The Società Filarmonica di Santa Cecilia of Feltre was formally established in the mid-1850s as a music school and an expression of the city's desire to develop the arts, entertainment and culture in general. The society was one of the initiatives promoted and financially supported by private individuals who attributed a high social importance to music in the absence of most other means of civic participation. The historian Francesco Praloran recalled a few decades later that in the 1850s, the youth of Belluno

did not fight for the ambition of belonging to the municipal council, which was held in low esteem, nor could they otherwise give useful vent to their industriousness, because those institutions and gymnasiums that only take root in free states were lacking at the time. They therefore gave themselves willingly to music [...].⁹⁴

The Società Filarmonica had a president, a vice-president, a secretary and an auditor as well as delegates responsible for electing the Società's musical director. At its meetings, the society approved the budget of the music corps and the music school, appointed the director and laid down the rules of conduct to be imposed on the students. Members of the philharmonic society could be either those who supported the school financially (even if they did not attend it) or students, called 'amateurs', who paid a fee to be admitted to the school. The society trained musicians for the city's two main musical associations. At the end of their studies, they took a final exam, and, if they were particularly good, they could join the city's musical corps (band or theatre orchestra). Although not conceived for pedagogical aims, the society was attentive to the education of its students, who had to demonstrate "dignity, order and composure", especially on public occasions. Indiscipline, unpreparedness, damage to instruments or unjustified absence from lessons led to fines or even expulsion from the society.⁹⁵

In the course of the nineteenth century, the philharmonic society's operations were unstable; it was dissolved and reconstituted several times. The early 1860s in particular were years of inactivity, partly due to the participation of many young people in Risorgimento uprisings. During the century, various musicians took over the post of *maestro di musica* in quick succession and remained in office for

⁹³ Giovanni Poloniato, "Oibò, Signor Maestro, qui non spira buon vento per voi". Note sul maestro Pietro Bianchini, in *Rivista feltrina* 34, 2015, pp. 57–65, here pp. 60f.

⁹⁴ "[...] non lottava per l'ambizione d'appartenere al Consiglio Municipale, ch'era tenuto in poco conto, né poteva altrimenti dare utile sfogo alla propria operosità, perché mancavano in quel tempo quelle istituzioni e quelle palestre che atteggiavano soltanto negli stati liberi. Essa si gettò adunque volenterosamente alla musica". Francesco Praloran, *Storia della musica bellunese*, Vol 5: *Istituzioni musicali*, Belluno 1891, p. 41.

⁹⁵ "dignità, ordine, compostezza"; Giuseppe Toigo, *Insegnamento e pratica della musica in Feltre dal XVI al XX secolo (I)*, in *Dolomiti. Rivista di cultura ed attualità della provincia di Belluno* 5, 1987, pp. 7–18, here pp. 14f. The author quotes art. 36 of the 1875 statutes.

just a few years – sometimes even a single year, – with the exception of maestro Vittorio Pilotto, who held the post for thirty years from 1882 to 1912.⁹⁶

Agenti and impresari

John Rosselli, who has done extensive research on the figure of the impresario during the nineteenth century, describes him as a travelling businessman and an intermediary between the theatre manager and the artists. While the *capocomico*, the head of a theatre troupe, normally had an already existing group of actors and a repertoire ready to be presented, the impresario had to organise the theatre season for which he had been engaged through extensive correspondence with theatre administrators.⁹⁷

In contrast to principal theatres in bigger cities, in provincial theatres like Feltre, a season was normally not managed by a single impresario. Instead, the theatre consortium, i.e. the box holders, organised the calendar of the theatre season, entrusting individual itinerant theatre companies with performance series.

Although the archives in Feltre suggest that the presence of an impresario was not all that common, some names of impresarios or theatre agencies appear in the sources. For example, in 1841, the Venetian impresario Antonio Cattinari was invited to Feltre.⁹⁸ He had begun work in the theatre sector a decade earlier as a dressmaker who also rented and sold theatre costumes; in the following years, he worked for multiple theatres in the Veneto region, beginning with minor theatres such as the Apollo, the Gallo and the San Benedetto in Venice. He was well received in Feltre, especially because of the richness of his costume designs.⁹⁹

Some years later, the nobleman Camillo Gritti, also a Venetian theatre contractor, was vested with the management of a theatrical season at the Teatro Sociale in Feltre. This particular theatre season was an important one because the theatre had just been reopened with the inauguration of the new theatre curtain by the painter Tranquillo Orsi. Gritti brought two operas to the stage and

⁹⁶ Giuseppe Toigo, *Insegnamento e pratica della musica in Feltre dal XVI al XX secolo (II)*, in *Dolomiti. Rivista di cultura ed attualità della provincia di Belluno* 6, 1987, pp. 43–57, here p. 47.

⁹⁷ On the figure of the impresario see Rosselli, *L'impresario d'opera*.

⁹⁸ [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320].

⁹⁹ “Il vestiario d'invenzione e proprietà del Cattinari è splendido e degno di qualsiasi Capitale” (“The costumes designed and owned by Cattinari are splendid and worthy of any capital”). Ermengildo Co. Wucassinovich, Teatri d’Italia. Venezia, in *La Moda. Giornale di Scene della vita, Mode di vario genere, e Teatri* 4/35, 2 May 1839, p. 140; and: “E sovra tutti merita lode il coraggioso ed ottimo Cattinari il quale decorò lo spettacolo di un vestiario magnifico, e quello che più importa ragionevole e conforme al costume dei tempi. Il bravo Cattinari come vestiaria conosce la verità” (“And above all deserves praise the courageous and excellent Cattinari who decorated the show with magnificent costumes, and what is more: reasonable and in conformity with the custom of the times. The good Cattinari as a dresser knows the truth”). Astasio Gregondo, Cronaca teatrale. Venezia. Teatro Apollo, in *Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, varietà, mode e teatri* 6/34, 27 April 1839, pp. 135f., here p. 136.

engaged famous actors and professional musicians from Venice and Padua for the orchestra.¹⁰⁰

Backstage workers and working conditions at the theatre

In addition to musicians and artists who performed on stage in provincial theatres, various theatre professionals were normally on duty on theatre evenings, some in contact with the audience, others behind the scenes. In the days leading up to performances, the theatre was not only frequented by the theatre company, the orchestra and the impresario but also by the custodian, machinists and stage-hands, the prompter, tailors and make-up artists. On theatre evenings, the ticket inspector in the atrium, the porters for the various sectors of the theatre (stalls, gallery, stage), the doorkeepers, café workers, and the vendor at the fruit shop came in contact with the public. During the performance, theatre guards continued to perform their duties in the theatre hall, the gallery and the theatre stage while one guard worked at the main entrance door and several at the side exits. At the same time, the machinist (who often had one or more assistants), the stage-hand, the orchestra assistant, the prompter and the curtain attendant, who also handled the movement of the wings and drapery, contributed backstage to the success of the performance. Before and during the performance, a doctor, a stage barber, security staff and a fire chief were also present.

In a provincial theatre such as Feltre, the custodian could perform a variety of tasks that were entrusted to different workers in bigger theatres. At the Scala theatre in Milan, for example, the “best custody and protection of the buildings” and the task of “watching over cleanliness and preventing fire hazards, as well as indicating and reporting on any repairs that were needed” fell to the custodian and vice-custodian¹⁰¹ while the lighting was entrusted to a stagehand “of known ability and honesty”.¹⁰² In big theatres, the chief stagehand was in charge of stage service, lighting and carpentry work on furniture and instruments belonging to the theatre; all these tasks were carried out by the custodian in Feltre. In provincial theatres, the custodian had to be present during rehearsals on the days running up to the performance.

Many other professional figures such as carpenters, bricklayers, ropemakers, tailors, tuners, and a printer’s boy were also involved in theatre operations; their work is noted in the expense records of theatre companies for all activities

¹⁰⁰ [Anon.], Gazzetta teatrale. Feltre, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 9/25, 26 September 1843, pp. 99f.

¹⁰¹ “Il custode ed il vice-custode del teatro, sono destinati alla migliore custodia e tutela dei fabbricati, a vegliare per la pulitezza ed a prevenire i pericoli d’incendio, nonché per indicare e riferire sulle riparazioni che occorressero.” Enrico Carozzi, *Annuario teatrale italiano per l’annata 1887*, Milano 1887, p. 174.

¹⁰² “[...] un capo macchinista di conosciuta abilità e onestà”. *Ibid.*, p. 167.

related to managing the theatre, which are conserved in some provincial-theatre archives, including the one in Feltre.¹⁰³

The inventories also inform us about the working conditions and the hierarchy of backstage workers. The custodian received the highest pay, followed by the ticket inspector and the porters – the one at the entrance earned a little more than those at the side entrances because he had to be able to recognise spectators – especially subscribers – at first sight.¹⁰⁴ The machinist, the stagehands and the guards followed in the hierarchy of payment. Last were the desk clerks and stage trainees. With the exception of the custodian, who received an annual salary, the workers were paid for their day's work, and their engagement was limited to the duration of the theatre season.¹⁰⁵

The public

In cities with more than one theatre, each one had its own audience, differing in its social makeup, discernment and interests. The composition of the audience was always changing: the same theatre could be frequented by different publics depending on the day of the week or the time of day; those who attended premieres were a separate lot from those who attended subsequent performances; and the demographics of subscribers differed from those of single-ticket buyers.¹⁰⁶

Major theatres in cities often specialised in opera seria, and tickets were sold at a high price to attract mainly the city's elite; smaller theatres featuring mainly spoken drama, comic opera or other types of performances sold tickets at a lower price and were capable of attracting a wider audience. In general, major theatres opened during the high season of the city's fair with opera seria while minor theatres opened for carnival with opera buffa. A hierarchy was established between laughter and weeping: in the big theatres the public wept with melodrama; in the minor theatres they laughed with farces and comic operas.

A provincial theatre like Feltre had to satisfy both sides.¹⁰⁷ The audience of a provincial theatre was varied and therefore had a mix of tastes and expectations: theatre-goers included notable citizens who owned boxes (often members of the theatre society), foreigners who were in town for business, noblemen on holidays, women and families with children. The seasons of provincial theatres

¹⁰³ For Feltre, see the entries on the theatre society's liabilities in the theatre inventories kept in the municipal historical archives; ASCF, *Serie 12 A*, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, *Inventari del teatro*.

¹⁰⁴ Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano 1823, p. 174.

¹⁰⁵ ASCF, *Serie 12 A*, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, *Inventari del teatro 1879, 1880, 1883-1888*.

¹⁰⁶ Maria Teresa Antonia Morelli, *L'unità d'Italia nel teatro. Istituzioni politiche, identità nazionali e questione sociale*, Roma 2012, pp. 187f.

¹⁰⁷ Wessely, *Die deutschsprachigen Provinztheater*, pp. 208–226.

thus coincided mostly with town fairs or holidays in order to attract outsiders and owners of country estates who were temporarily in town during these periods.¹⁰⁸

A large part of the audience went to all of the theatre performances, especially those who owned boxes. As is well known, boxes were used as salons and places for social gatherings. Those who bought tickets for a single evening chose places in the theatre according to their means – one has to bear in mind that opera cost twice as much as spoken theatre and a seat in the boxes or stalls twice as much as in the galleries (if they existed). There were special reductions for children and military personnel. Admission for public authorities and important guests was free of charge.¹⁰⁹

Even before seeing an opera, a part of the public – even in provincial towns – certainly knew about it in detail already – individual scenes, choruses, arias, duets, stage decorations – through the newspapers, which published reports, correspondence, judgements of critics and discussions about the theatrical event. Some of the provincial citizens also used to attend bigger theatres from time to time. From Feltre or Belluno one went to Venice to the Fenice, and those who had the opportunity to frequent this city would report the latest news in their home towns.¹¹⁰

In short, one should not think that the provincial public was unaware of what was new and fashionable in nearby cities. Between the 1820s and the 1830s, a correspondent from Fonzaso (a small village near Feltre) published several articles of music and theatre criticism in the *Gazzetta privilegiata di Venezia*, taking the liberty of criticising the Fenice's program. Initially, the identity of the correspondent was not known; evidence indicated that he was male, played the piano and was connected to the theatre in Feltre (which he refers to as 'ours'). Fortunately, recent research has uncovered that "A. B." was most likely Angelo Bilesimo, an amateur composer and member of the Feltre theatrical society.¹¹¹

¹⁰⁸ Information about the composition of the public in Feltre can be found in theatre journals, e.g. [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 October 1841, p. 322 [recte 320].

¹⁰⁹ Sorba, *Teatri*, p. 116.

¹¹⁰ See for example Maresio Bazolle's recollections of his wish to go to La Fenice in Antonio Maresio Bazolle, *Storia del Comitato provvisorio dipartimentale di Belluno ossia Narrazione dei fatti riguardanti Belluno nella rivoluzione del Marzo 1848*, in Giovanni Larese/Ferruccio Venedramini/M. Lieta Zavarise, *Jacopo Tasso e i moti del 1848 a Belluno*, Sommacampagna 2000, pp. 147f.

¹¹¹ A. B., Appendice di letteratura, teatri e varietà, in *Gazzetta privilegiata di Venezia* 17/223, 29 September 1832, pp. [1f.], here p. [2].

V. Repertoires of provincial theatres

A variety of genres

This mixed audience, together with the necessity of using limited financial resources in the best possible way, explains the variety of entertainments that were staged throughout the nineteenth century in provincial theatres on the Italian peninsula.

Most theatres in smaller or middle-sized towns seem to have hosted a diversity of spoken, musical and dance performances, concerts, lectures, festivities, pedagogical events, and spectacles like magician's shows and acrobatics. According to Rosselli, “[o]nly the grandest theatres specialised exclusively in opera [...]. Most other theatres put on a variety of performances, not only opera (serious or comic) but plays, occasional *accademie* (concerts) by visiting instrumentalists, equestrian or acrobatic displays, even performing monkeys.”¹¹² In the case of Medicina (near Bologna), there is evidence of performances by rope dancers and acrobats as well as shows of exotic animals.¹¹³ On the other hand, the regulations of some provincial theatres explicitly excluded those performance forms (the Teatro Accademico in Castelfranco Veneto, for example).¹¹⁴ In provincial theatres like the one in Feltre, operatic performances were not always at the centre of the annual scheduling; instead, spoken theatre and *accademie* were very common, even during important moments of the theatre season.

In many ways, the repertoire performed in Feltre is representative of most nineteenth-century provincial theatres. What is probably most special about Feltre is a near-complete lack of dance performances and marionette theatre in a time when dance performances, including between opera acts, were considered a necessary element in the Italian cultural scene.¹¹⁵

Major themes of the provincial repertoire

The nineteenth-century repertoire in provincial theatres suggests a very pronounced interest in gender roles, mental health and what was considered to be ‘normal’, the importance of reading and writing, and in a nation-building process.¹¹⁶ Sometimes, pieces performed in provincial theatres addressed very current events and shaped the perception of political movements.¹¹⁷ All these topics

¹¹² Rosselli, Italy, p. 164.

¹¹³ Luigi Samoggia, *Il teatro di Medicina. Dal Seicento al Novecento. Vicende, personaggi, attività*, Medicina 1983.

¹¹⁴ Archivio Storico comunale di Castelfranco, *Fondo Teatro accademico*, Serie 3 Delibere, statuto e regolamenti 1778-1966, *Regolamento del Teatro accademico*, 1844.

¹¹⁵ Gerardo Guccini, *Die Oper auf der Bühne*, ed. by Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, trans. Claudia Just/Paola Riesz, Laaber 1991, p. 310.

¹¹⁶ See Annette Kappeler's contribution in this volume, pp. 273–291.

¹¹⁷ See Paola Ranzini's contribution in this volume, pp. 195–210.

have a very strong link to the expression of strong emotions, especially love and pain.¹¹⁸

These dominant topics seem to be closely linked to each other. The idea of an Italian nation, for example, is inseparable from the importance of ‘blood ties’ and their basis in women’s reproductive roles. Women’s struggles for sexual self-determination and for an appropriate education, on the other hand, show the limits of a theoretical construct of their reduction to a reproductive role. In the second half of the century, most pieces explore ideas of nationhood, purity of blood and women’s reproductive role to a certain degree.¹¹⁹ At the same time, theatrical works very often portrayed alternative thought and behavioral norms that opened the door to new ideas for the very heterogeneous public of provincial theatres.

¹¹⁸ See Adriana Guarneri Corazzol’s contribution in this volume, pp. 251–271.

¹¹⁹ Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino 2000, particularly chapter 2, pp. 56–108.

Introduzione

Il Teatro Sociale di Feltre e il ruolo dei teatri di provincia nell'Italia e nell'impero Asburgico dell'Ottocento

Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti

I. Importanza dei teatri di provincia

La proliferazione degli edifici teatrali nell'Italia del XIX secolo

La prima metà dell'Ottocento fu un'epoca di rapide trasformazioni politiche, sociali e culturali che vide il proliferare con una velocità senza precedenti di nuovi edifici teatrali e di restauro di quelli esistenti in tutta la penisola italiana. Il fenomeno riguardò sia i centri urbani maggiori sia le cittadine di piccole e medie dimensioni. Un censimento effettuato nell'Italia unita del 1871 registrava 942 teatri in 640 comuni,¹ alcuni dei quali potevano ospitare in platea solamente 50 persone,² e due terzi di essi erano stati costruiti o restaurati dopo il 1815.³ Tra questi, 116 furono i teatri cosiddetti 'di provincia' costruiti o completamente rinnovati: la maggior parte conteneva una platea che poteva ospitare fino a 400 persone.⁴

Nuovi teatri vennero aperti anche nelle province venete del Lombardo-Veneto, controllato dall'impero Asburgico a partire dal 1815: ne sono due esempi il Teatro del Consorzio di Feltre e il Teatro Sociale di Belluno.⁵ La riapertura del teatro di Feltre avvenne dopo vent'anni di chiusura. Esistente già alla fine del XVII secolo con il nome di Teatro della Senna, nella sala del Palazzo Pubblico (o Palazzo della Ragione) in Piazza della Biada, era stato infatti chiuso nel 1797. Inizialmente aperto per la messa in scena di drammi teatrali, in seguito il teatro ospitò anche spettacoli con musica.⁶ A Belluno, il vecchio teatro seicentesco che aveva sede nel Palazzo del Consiglio, fu demolito a inizio Ottocento per far spazio al Tribunale e al Municipio. Al suo posto, nell'area del vecchio Fondaco delle Biade, venne costruito il nuovo teatro, chiamato Teatro Sociale (poi Comunale), progettato

¹ Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna 2001, p. 26.

² John Rosselli, Italy. The Centrality of Opera, in *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, a cura di Alexander Ringer, Basingstoke/London 1990, pp. 160-200, qui a p. 162.

³ Carlotta Sorba, *Musica e teatro*, in *L'unificazione italiana*, a cura di Giovanni Sabbatucci/Vittorio Vidotto, Roma 2011, pp. 533-549, qui a p. 534.

⁴ Sorba, *Teatri*, p. 45.

⁵ Giorgio Pullini, Il teatro fra scena e società, in *Storia della cultura veneta*, vol. 6: *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, a cura di Girolamo Arnaldi/Manlio Pastore Stocchi, Vicenza 1986, pp. 237-282, qui a p. 253.

⁶ Anita De Marco/Letizia Braito, Storia del Teatro della Senna, in *Rivista Bellunese* 2, 1974, pp. 189-196, 3, 1974, pp. 311-316 e 4, 1975, pp. 87-94.

dall'architetto feltrino Giuseppe Segusini e inaugurato nel 1835.⁷ Per lo studio dei 'teatri di provincia', Feltre e Belluno sono due esempi di quei numerosi teatri di media-piccola dimensione restaurati o costruiti ex novo a partire dall'inizio del XIX secolo nell'Italia settentrionale. È in particolare il teatro di Feltre il caso di studio su cui verte la presente ricerca.

Stato della ricerca

L'immagine odierna del teatro italiano ottocentesco (e in particolare dell'opera) è modellata su ciò che si conosce dei teatri di grandi dimensioni – con auditorium enormi, grandi orchestre e grandi scene con una cospicua produzione di diverse scenografie.

Tuttavia la maggior parte dei teatri della penisola italiana si trovava in città di medie o piccole dimensioni e non disponeva né di ampi spazi scenici, né di numerosi impiegati (in scena e dietro le quinte), né di una grande sala. I teatri di provincia che cerchiamo di analizzare in questo volume erano una realtà quotidiana per una parte non trascurabile della popolazione, e le loro pratiche differivano da quelle delle grandi sale teatrali. Ancor più delle grandi sale, essi erano uno spazio socio-culturale dove la popolazione poteva incontrarsi per scambiarsi idee e informazioni, e dove si formava l'opinione pubblica.

È quindi sorprendente che, escluse le monografie su singoli teatri, il tema della 'cultura teatrale di provincia' sia relativamente nuovo per la comunità dei ricerchatori. Per quanto riguarda le tradizioni teatrali europee ci sono tuttavia alcune eccezioni degne di nota.

Per le regioni di lingua francofona, le pubblicazioni di Christine Carrère-Saucède sui teatri di provincia in Francia offrono una straordinaria panoramica sulle sale teatrali, sull'amministrazione del teatro e sulle pratiche di rappresentazione;⁸ la ricerca di Romuald Féret sul teatro di provincia, sempre in Francia, si concentra sul ruolo socio-politico del teatro;⁹ i contributi di Lauren R. Clay portano alla luce aspetti importanti della cultura del teatro di provincia in Francia nel XVIII secolo;¹⁰ infine l'opera fondamentale di Max Fuchs è una pietra miliare nel campo degli studi sui circuiti delle compagnie teatrali che si esibivano nelle province e sui gusti del pubblico delle piccole città.¹¹

⁷ Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 2: Verona, Vicenza, Belluno ed il loro territorio, Venezia 1985, pp. 361-369.

⁸ Vedi per esempio Christine Carrère-Saucède, *Bibliographie de la vie théâtrale en province au XIXe siècle*, online in http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/article_PDF/Bibliographie-de-la-vie-théâtrale-en_a55.pdf (15 aprile 2023).

⁹ Vedi per esempio Romuald Féret, *Le théâtre de province au XIXe siècle. Entre révolutions et conservatisme*, in *Annales historiques de la Révolution française* 367, 2012, pp. 119-143, <https://doi.org/10.4000/ahrf.12436>.

¹⁰ Vedi per esempio Lauren R. Clay, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, London/Ithaca 2013.

¹¹ Max Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Personnel et répertoire*, Paris 1986.

All'interno della tradizione teatrale di lingua tedesca vale la pena ricordare le pubblicazioni di Katharina Wessely, che si concentrano soprattutto sui teatri dell'impero Asburgico e indagano le questioni di identità nazionale.¹² I contributi di Milena Cesnaková-Michalcová riguardano soprattutto i teatri di lingua tedesca in Slovacchia.¹³

Per quanto riguarda l'Impero britannico, Frederick Burwick ha pubblicato un volume sul teatro di provincia durante la Rivoluzione industriale, che include i teatri sorti negli ambienti operai.¹⁴ Il volume di Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London*, e quello di Frederick Burwick, *Playing to the Crowd*, sebbene non riguardino le tradizioni teatrali delle città di provincia, si concentrano tuttavia sulle forme di teatro popolare al di fuori dei grandi palcoscenici.¹⁵

Per quanto riguarda l'Italia, alla fine del XX secolo diverse importanti pubblicazioni hanno riunito studi sistematici su tutti i teatri di provincia di una regione, e hanno fornito preziose informazioni non solo sulla loro storia, sulla loro organizzazione e sul loro repertorio, ma anche sul materiale scenico eventualmente conservato, e sullo stato delle fonti per il loro studio. Tali opere si hanno ad esempio per Veneto, Toscana ed Emilia Romagna.¹⁶ Questi libri trattano anche dell'architettura e dell'iconografia dei teatri.

Accanto ad essi, altri studi affrontano questioni più specifiche, in particolare l'architettura teatrale e lo spazio teatrale, come *L'architettura teatrale nelle Marche, Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'ottocento* di Giuliana Ricci, *Lo spazio del teatro* di Fabrizio Cruciani e l'articolo «Luogo teatrale e spazio scenico» di Mercedes Viale Ferrero.¹⁷

Uno sguardo inedito sui teatri di provincia proviene dall'interessante volume di Sandra Pietrini, *Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*: basandosi su documenti letterari e iconografici, l'autrice fa luce sul retroscena del mondo del teatro – funzionamento, vita quotidiana, condizioni materiali.¹⁸

¹² Katharina Wessely, Die deutschsprachigen Provinztheater Böhmens und Mährens zwischen lokaler, regionaler und nationaler Identität, in *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 59/2, 2010, pp. 208-226.

¹³ Milena Cesnaková-Michalcová, *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*, Wien/Köln/Weimar 1997.

¹⁴ Frederick Burwick, *British Drama of the Industrial Revolution*, Cambridge 2015.

¹⁵ Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge 2007; Frederick Burwick, *Playing to the Crowd. London Popular Theatre, 1780–1830*, New York 2011.

¹⁶ Per il Veneto vedi Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*; per la Toscana vedi Elvira Garbero Zorzi, *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, Firenze 1990; per l'Emilia Romagna vedi Simonetta Bondoni, *Teatri storici in Emilia Romagna*, Casalecchio di Reno 1982.

¹⁷ *L'architettura teatrale nelle Marche. Dieci teatri nel comprensorio Jesi-Senigallia*, Jesi 1983; Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento. Presentazione di Carlo Perogalli*, Bramante 1971; Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 1998; Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Turin 1988, pp. 1-122.

¹⁸ Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma 2004.

Sui teatri di provincia italiani esistono infine innumerevoli pubblicazioni locali. Per il Veneto sono stati realizzati studi specifici su molti dei teatri di provincia, dai più grandi ai più piccoli. Si tratta in parte di tesi di laurea non pubblicate consultabili solamente in biblioteche locali o universitarie. Tra questi ricordiamo lo studio di Remo Schiavo sul teatro di Bassano, quelli di Maria Mazzocca e Giulia Miotto sul Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, gli studi di Gisla Franceschetto, Federica Zanardo, Giancarlo Argolini e Luigi Sangiovanni su Cittadella. Per il Teatro Sociale di Belluno esistono le tesi di laurea di Andrea Rizzardini e di Monica De Bona; per Este la pubblicazione della mostra *La scena e la memoria a cura di Sileno Salvagnini*; sul teatro Sociale di Rovigo lo studio di Leobaldo Traniello e Luigi Stocco, e infine per Badia Polesine la pubblicazione di Mara Barison e Francesco Occhi.¹⁹

Caratteristiche dei teatri di provincia

Nei periodici artistici, letterari e teatrali dell’Ottocento, l’espressione ‘teatri minori’ si riferisce sia ai piccoli teatri delle grandi città, sia ai ‘teatri di provincia’ che costituiscono il soggetto di questo volume. Nelle grandi città, i teatri minori erano collocati idealmente in un gradino più basso rispetto al teatro principale, il più grande e importante, che vantava una tradizione indiscussa. Nonostante nella stessa città ci potessero essere più teatri ‘minori’, con una gerarchia al proprio interno quanto a qualità degli spettacoli, dimensione e così via, essi venivano chiamati tutti ‘minori’. Ogni teatro aveva la sua capienza, il suo palcoscenico (salvo ristrutturazioni e ricostruzioni varie), un repertorio, che ovviamente cambiava negli anni e nei decenni, il suo pubblico, che a sua volta cambiava nel tempo.

In una città di provincia, che rappresentava un centro economico, amministrativo e culturale del territorio circostante, vi era generalmente un solo teatro, e questo non possedeva certo la stessa funzione socio-culturale e le stesse pratiche di programmazione di un ‘teatro minore’ di una città come Milano. Essi non si differenziavano nemmeno da quelli edificati in cittadine molto più piccole e geograficamente isolate. Per poter confrontare ‘teatri di provincia’ simili, abbiamo

¹⁹ Per Bassano vedi Remo Schiavo, *Il teatro di Bassano*, in *Storia di Bassano*, Bassano 1980, pp. 617-635; per Belluno vedi Andrea Rizzardini, *Le attività di un palcoscenico di provincia. Il Teatro Sociale di Belluno tra il 1886 e il 1936*, tesi di laurea: Trento 1999/2000 e Monica De Bona, *L’archivio della Società del Teatro*, tesi di laurea: Udine 1999/2000; per Castelfranco Veneto vedi Maria Mazzocca, *Il Teatro accademico di Castelfranco Veneto*, tesi di laurea, Padova 1968/69 e Giulia Miotto, *Il Teatro accademico di Castelfranco Veneto*, tesi di laurea: Padova 2014/15; per Cittadella vedi Gisla Franceschetto, *Il Teatro Sociale di Cittadella*, Cittadella 1975; Federica Zanardo, *Il teatro Sociale di Cittadella (1817-1928)*, tesi di laurea: Bologna 1987/88 e Giancarlo Argolini/Luigi Sangiovanni, *Il Teatro sociale di Cittadella 1817-2017. Duecento anni teatro e di vita*, Cittadella 2017; per Este vedi *La scena e la memoria. Teatro a Este 1521-1978*, a cura di Sileno Salvagnini, Este 1985; per Rovigo vedi Leobaldo Traniello/Luigi Stocco, *Il Teatro Sociale. Gli altri teatri e l’attività musicale a Rovigo*, Rovigo 1970; per Badia Polesine vedi Mara Barison/Francesco Occhi, *Antiche memorie. Il Teatro Sociale e i Palazzi di Badia Polesine*, Badia Polesine 2011.

cerca perciò di stabilire una categoria ermeneuticamente utile a definire teatri di piccole-medie dimensioni in città simili tra loro, al centro di un territorio spesso definito in termini amministrativi (per esempio un ‘distretto’). Propriamo quindi – a partire dal teatro di Feltre – una categoria di ‘grandi teatri di provincia’ con le seguenti caratteristiche:

- la grandezza della città, che nel Lombardo-Veneto nel corso dell’Ottocento consisteva in un numero di abitanti tra 3 mila e 15 mila circa;
- l’importanza storica, geografica e culturale della città stessa, sebbene questa non fosse né capitale di provincia né sede di diocesi;
- il numero di posti all’interno della sala, che variava dai 300 agli 800 posti;
- la forma di organizzazione in società di teatro;
- il coinvolgimento di gruppi di amatori cittadini, che spesso si sovrapponevano alle società teatrali e svolgevano un ruolo fondamentale nella programmazione del teatro;
- una certa regolarità dell’apertura del teatro durante l’anno;
- la varietà della programmazione: essendo l’unico teatro della città, un teatro di provincia non si specializzava in un unico genere ma ospitava un’ampia varietà di eventi;
- lo status di teatro principale per tutto il territorio circostante.

Questi teatri erano pertanto il centro culturale principale non solo della città ma di un territorio, e fungevano da polo di attrazione per un pubblico ampio, composto da cittadini e ‘forestieri’.

Teatri di provincia come competizione municipale

È noto lo spirito municipalista ottocentesco nell’Italia delle ‘cento città’. Come ha evidenziato la storiografia, i teatri sono uno dei modi con cui si esplica la competizione municipale tipica della storia italiana nell’Ottocento.²⁰ Nel programma per la costituzione di una compagnia drammatica italiana alla vigilia dell’unificazione italiana si legge: «I teatri minori si moltiplicano, come i giornali, effimere esistenze, sul principio di ogni anno. I piccoli villaggi non contendono più coi loro vicini per l’altezza del loro campanile, ma sì per il decoro del loro teatrino.»²¹

²⁰ Carlotta Sorba, *Musica e teatro*, p. 534; Rosselli, *Italy*, p. 163.

²¹ Guglielmo Stefani, Società del Teatro Drammatico Italiano. Programma artistico letterario, in *La Fama. Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri* 17/70, 2 settembre 1858, pp. 278-279, qui a p. 278.

Il teatro era un simbolo di prestigio e di orgoglio cittadino: simboleggiava la città e le dava lustro, soprattutto nei confronti delle città vicine. Avere un teatro conosciuto, ben curato, con un programma di grande impatto, era uno dei modi in cui si manifestava la competizione tra città. Spinti dall'amore per il proprio patrimonio culturale e artistico e dal desiderio di valorizzarlo e promuoverlo, gli amministratori locali dedicavano energie e risorse alla costruzione o al restauro dei propri teatri cittadini: da qui i continui interventi di decoro, restauro o ampliamento. La programmazione dimostrava il 'buon gusto' di chi lo gestiva, e di riflesso accresceva il buon nome della città stessa.²²

I grandi teatri di provincia erano quindi un elemento importante nella vita culturale della città e nei rapporti con altri centri urbani. Grazie al teatro, anche una piccola città come Feltre metteva in scena se stessa e si poneva in competizione con i centri vicini.

Teatri di provincia come centri socio-culturali

Nell'articolo sull'opera nel Risorgimento di John A. Davis si legge:

Il fatto che l'Italia stesse costruendo nuovi teatri a un ritmo senza precedenti, così come stesse restaurando e ampliando quelli vecchi, può sembrare sorprendente dal momento che il periodo è generalmente associato al clima politico e culturale reazionario delle Restaurazioni legittimiste, alle devastanti epidemie, alla caduta dei prezzi agricoli e alla prolungata recessione.²³

Come fu possibile questo fenomeno? Per spiegare l'importanza del teatro come centro socio-culturale in questo periodo, proveremo a inserire lo sviluppo e il restauro dell'edificio teatrale all'interno del contesto socio-politico.

I teatri di provincia nell'Italia settentrionale del XIX secolo possono essere visti come punti focali della società. I governi che si succedettero (Austria 1798-1805, 1813-1866, Francia 1805-1813) li tenevano in gran conto ma contemporaneamente li temevano in quanto luoghi di scambio di idee e di reciproco condizionamento. Nel periodo Napoleonicò si pensava che i teatri esercitassero un'influenza positiva sull'educazione delle 'masse' e sulla formazione dell'opinione pubblica.²⁴ Secondo una relazione del comitato teatrale per le «province cisalpine» dell'anno

²² Sorba, *Teatri*, p. 101.

²³ «That Italy was building new theaters at an unprecedented rate, as well as restoring and enlarging old ones, at the time may seem surprising, since the period is more generally associated with the reactionary political and cultural climate of the legitimist Restorations, devastating epidemics, falling agricultural prices, and prolonged recession.» John A. Davis, *Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815-1860*, in *The Journal of Interdisciplinary History* 36/4, 2006, pp. 569-594, qui a p. 569. Tutte le traduzioni nell'articolo, se non notificate diversamente, sono degli autori stessi.

²⁴ Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma/Bari 1991, p. 7; Claudio Toscani, «D'amore al dolce impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca 2012, p. 17.

1798 per esempio, il teatro offre un importante contributo all’istruzione pubblica.²⁵ Anche il governo Asburgico supportava i teatri nelle regioni sotto il proprio controllo.²⁶ In un documento ufficiale del 1825 per esempio, il teatro veniva visto come un grande vantaggio per la sicurezza interna di un paese, dato che la maggior parte della popolazione si riuniva a teatro la sera e poteva quindi essere facilmente sorvegliata.²⁷

Se il teatro era un luogo che il governo Asburgico incoraggiava a frequentare, altri ritrovi pubblici erano proibiti o visti con sospetto. La promozione delle attività teatrali e il divieto rivolto ad altri tipi di incontri sociali portarono dunque il teatro a essere spesso l’unico centro sociale e culturale della città:²⁸ «Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848 non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l’unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte», si legge in *Volere è potere* di Michele Lessona.²⁹ In un contesto in cui altri mezzi di comunicazione erano vietati o inaccessibili – gran parte della popolazione era analfabeta e la stampa veniva strettamente sottoposta a censura –, il teatro offriva in altre parole uno spazio in cui riunirsi e comunicare in pubblico.³⁰ È per questo che i governi vedevano nel teatro un luogo di formazione di un’opinione pubblica, e lo temevano per la protesta politica e di aperta critica nei confronti del potere a cui poteva dar vita.³¹

Teatri di provincia durante il Risorgimento

A inizio Ottocento il teatro di provincia godeva di grande popolarità ed era uno strumento di comunicazione privilegiato per raggiungere un’ampia fascia della popolazione, a cui comunicare, attraverso spettacoli di prosa e opere liriche, sentimenti, interpretazioni della realtà sociale, critiche politiche più o meno velate, se non vere e proprie denunce. Studiosi del melodramma hanno invitato ad analizzare l’opera lirica «come un mezzo che amplifica e dissemina le ideologie

²⁵ Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano 1887, pp. 179-184.

²⁶ Sorba, *Teatri*, pp. 36, 39.

²⁷ Fabian A. Stallknecht, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart 2001, p. 139.

²⁸ Ibid., p. 125.

²⁹ Michele Lessona, *Volere è potere*, Firenze 1869, pp. 267-268; Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1890-1870*, Harlow 1983, p. 249.

³⁰ Davis, *Opera and Absolutism*, p. 572. In generale, l’idea di una partecipazione universale agli spettacoli teatrali, formulata da Lessona nel 1869, deve essere relativizzata: il costo dei biglietti d’ingresso, i codici di abbigliamento e le difficoltà di viaggio impedivano a una parte non trascurabile della popolazione di partecipare agli eventi teatrali. Ma nei teatri di provincia una parte molto più consistente della popolazione frequentava il teatro rispetto alle grandi sale di città come Milano o Napoli.

³¹ Pullini, *Il teatro fra scena e società*, p. 240.

politiche che lo circondano»;³² le ricerche sul periodo risorgimentale hanno confermato l'utilità di questo sguardo.³³

Se il teatro diffondeva 'ideologie politiche', la ricezione da parte del pubblico diventava una sorta di termometro della società, un modo in cui poteva esprimersi e farsi sentire l'opinione pubblica. Conoscere i teatri – quello che si rappresentava e soprattutto come veniva accolto – era perciò un obiettivo importante dei governi preunitari. I rapporti di funzionari di polizia e di confidenti tenevano regolarmente informate le autorità su quali sentimenti suscitassero le opere nel pubblico in sala, e su quali passioni agitassero l'ambiente politico e culturale, in primo luogo quello colto e urbano, che rimaneva la maggior fonte di preoccupazione per i governi. Nei bollettini che la polizia compilava periodicamente a beneficio delle autorità di governo, la voce 'spirito pubblico' teneva in gran conto le notizie provenienti dai teatri, spesso grazie a propri confidenti: informava su chi partecipava agli spettacoli e chi no, su quali voci girassero, sul modo in cui erano stati accolti i provvedimenti delle autorità e così via.

La rivoluzione del Quarantotto mostrò fino a che punto i teatri fossero luoghi di manifestazione di un'opinione pubblica e di messa in scena del conflitto politico. A Venezia, alla vigilia della rivoluzione, già la scelta di andare o non andare a teatro rivestì un significato politico. Non andarci significava aderire alla protesta, anche per solidarietà con alcuni uomini a cui era stato vietato mettere piede in teatro, colpevoli di aver partecipato alle richieste di bis di brani patriottici. Perfinò la Congregazione municipale di Venezia protestò perché, in seguito a quegli episodi alla Fenice, la città era stata trattata «come fosse in stato di rivolta»; il governatore austriaco rispose che quasi ogni sera avvenivano alla Fenice «manifestazioni sediziose».³⁴

Nei giorni della rivoluzione, la Fenice divenne uno dei luoghi in cui si tennero i riti che accompagnarono lo svolgersi del Quarantotto: evviva alla Costituzione, alla Guardia Civica, a Pio IX e all'Italia; cori patriottici sul palcoscenico, agitare di bandiere, abbigliamento del pubblico con sciarpe e colori nazionali, fazzoletti legati l'uno all'altro per unire le persone, in primo luogo le donne, che frequentavano i palchetti. Se il teatro metteva in scena l'ordine cittadino, il cambio di governo doveva essere simboleggiato e reso visibile in primo luogo alla Fenice.³⁵

³² «[T]heater can be best understood as a medium that amplifies and disseminates the political ideologies that surround it.» Peter Stamatov, Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s, in *American Sociological Review* 67/3, 2002, pp. 345-366, qui a p. 359.

³³ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma/Bari 2015.

³⁴ Piero Brunello, *Colpi di scena. La rivoluzione del Quarantotto a Venezia*, Sommacampagna 2018, p. 115.

³⁵ Un decreto del governo del 29 marzo 1848 destinava i due palchi riservati al Governatore e al Direttore Generale di Polizia alla Commissione degli Asili Infantili. *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli Atti, Decreti, Nomine ecc. del Governo Provvisorio di Venezia non che Scritti, Avvisi, Desiderj ecc. dei Cittadini privati che si riferiscono all'epoca presente* I.1, Venezia 1848, p. 233.

Teatri di provincia nell'Italia postunitaria

Dopo l’Unità d’Italia, il mondo del teatro entrò in una fase di riorganizzazione. Nuove leggi, ad esempio la regolamentazione del diritto d’autore, oltre a nuove tasse, esercitarono una forte pressione finanziaria sulle società teatrali.³⁶ Nel 1862, la commissione per il bilancio del ministero dell’Interno propose di limitare la quota della sovvenzione (la cosiddetta dote) ai teatri e, dopo un acceso dibattito, trasferì questa voce dal bilancio ordinario a quello straordinario. Inoltre, la stessa commissione avanzò l’ipotesi di cedere la proprietà dei teatri ai rispettivi municipi.³⁷ La scelta di limitare la sovvenzione colpì in particolare i teatri lirici che, dovendo portare in scena spettacoli più costosi, più di altri avevano bisogno di un aiuto economico statale.³⁸

In assenza di una normativa comune nella penisola, il nuovo governo si trovò a dover uniformare la legislazione e ad applicare regolamenti simili a teatri di diversi Stati. Le questioni più discusse riguardarono l’istruzione formale degli artisti teatrali, l’organizzazione centralizzata del teatro, la costituzione di compagnie permanenti e la ‘nazionalizzazione’ del repertorio teatrale.³⁹

Il dibattito sulla necessità o meno di accentrare le azioni del governo fu particolarmente vivace in materia di censura. Da un lato il decentramento politico permetteva maggior rapidità di azione e minor tempo di revisione delle opere, dall’altro esso avrebbe concesso una disparità di trattamento tra i diversi territori e l’arbitrarietà dei giudizi e degli interventi. In mancanza di provvedimenti di censura uniformi in tutto il Paese – ogni Stato possedeva le sue regole e i suoi obiettivi – le autorità cercarono di individuare norme univoche per controllare l’ordine pubblico. Anche in questo caso, in sintonia con la struttura centralizzata che assunse il nuovo regno, ci si rivolse fin da subito ai prefetti. Il Regio Decreto del 1864, che rimase in vigore anche dopo l’Unità, affidò infatti ai prefetti il compito di vigilare affinché le rappresentazioni teatrali non fossero contrarie alla morale, al ‘buon costume’ e all’ordine pubblico.⁴⁰

Nonostante ciò, il secondo Ottocento rappresentò un periodo ricchissimo sul piano della produzione teatrale, sollecitata da molteplici stimoli culturali e politici. Gli ultimi decenni del XIX secolo in particolare videro un aumento dei teatri in attività e una vera e propria esplosione del numero di compagnie teatrali e orchestrali amatoriali.⁴¹ Com’era avvenuto per la prima metà del secolo, il teatro continuò così a rivestire una rilevante funzione sociale e pedagogica: in

³⁶ Sorba, *Musica e teatro*, p. 541.

³⁷ Maria Teresa Antonia Morelli, *L’unità d’Italia del teatro. Istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*, Roma 2012, pp. 202-203.

³⁸ Ibid.

³⁹ Sorba, *Musica e teatro*, p. 544.

⁴⁰ Morelli, *L’unità d’Italia del teatro*, p. 214 (l’autore cita il Regio Decreto 14 gennaio 1864 n. 1630, sulla Facoltà delegata ai prefetti di permettere le rappresentazioni teatrali, pubblicato in *Gazzetta ufficiale*, 9 febbraio 1864).

⁴¹ Sorba, *Musica e teatro*, p. 546.

particolare, nel stabilire i ruoli di comportamento appropriati per genere, classe e 'razza', quanto veniva rappresentato sul palcoscenico continuò a essere uno degli strumenti principali per la formazione dei modelli di mascolinità e di femminilità nei diversi contesti sociali e culturali.⁴² Ma mentre nel periodo preunitario il teatro aveva espresso gli ideali risorgimentali legati alla nostalgia di una patria perduta e all'attesa di una sua rinascita, ora, una volta raggiunta l'Unità, proponeva la borghesia come classe guida dell'Italia e ne divulgava i valori morali, politici e culturali.⁴³

II. Amministrazione dei teatri di provincia

Forme di organizzazione

Nonostante sia il governo Napoleoniche quello Asburgico promuovessero l'attività teatrale, solo pochi teatri della penisola italiana erano istituzioni governative. I teatri di provincia erano generalmente organizzati in società autogestite che si finanziavano attraverso la vendita o l'affitto dei palchi.⁴⁴ Il Comune spesso acquistava alcuni palchi (quelli centrali, di maggior prestigio) e generalmente concedeva un sussidio annuale per sovvenzionare la società e contribuire ai lavori di restauro e ad una programmazione di alto livello.⁴⁵

A Feltre sono sopravvissute diverse fonti sull'amministrazione del teatro. A inizio Ottocento i proprietari dei palchi del Teatro Sociale di Feltre formarono una società che commissionò il restauro del teatro e l'allestimento con nuovo materiale scenico. Il teatro divenne così uno spazio cittadino di intrattenimento, un luogo di aggregazione e un palcoscenico per compagnie amatoriali e professionali. Nel 1840 si ritiene che avesse una capacità di 1000 spettatori.⁴⁶

Gli atti notarili di compravendita dei palchi stipulati nel corso dell'Ottocento, in particolare durante gli anni del restauro di inizio secolo, testimoniano la sovrapposizione di nomi tra proprietari di palchi e membri della Società del Teatro.⁴⁷ Questa società era dunque composta dai proprietari dei palchi, che pagavano una quota annuale e partecipavano a riunioni regolari. La società teatrale sceglieva le compagnie teatrali, ingaggiava gli impresari, stabiliva le tariffe e il

⁴² Simonetta Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze 2006.

⁴³ Morelli, *L'unità d'Italia del teatro*, pp. 73-74.

⁴⁴ Sorba, *Teatri*, p. 104.

⁴⁵ Per il Teatro Sociale di Feltre vedi il verbale della seduta del consiglio comunale di Feltre del 14 luglio 1845 in cui viene concesso un sussidio di 1000 lire alla Presidenza del Consorzio; Archivio Storico comunale di Feltre (ASCF), Serie 31 *Deliberazioni del Consiglio 1815-1868*, n. 657.

⁴⁶ Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 2, p. 375.

⁴⁷ Archivio di Stato di Belluno (ASBL), *Notarile*, prot n. 4024, cc. 160r-161v, atti n. 161 e n. 194; prot n. 2517, cc. 505r-506r, atto n. 505; prot n. 4172, cc. 195v-196r, atti n. 195 e n. 197; prot n. 2511, cc. 737r-738v, atto n. 737; prot n. 7770, cc. 562v-563v, atto n. 563; prot n. 7506, cc. 232r-233v, atti n. 232 e n. 233; prot n. 7297, cc. 396v-397r, atti n. 396 e n. 397; prot n. 6983, cc. 434v-435r, atti n. 435 e n. 473.

programma secondo «il decoro del teatro e gli interessi della società», come si legge nel suo regolamento.⁴⁸

Durante le assemblee, i membri eleggevano una presidenza che era responsabile della gestione amministrativa e artistica del teatro.⁴⁹ La presidenza era composta da tre soci, eletti a maggioranza dal Consorzio: un palco, un voto. In carica per tre anni, la presidenza eleggeva a sua volta un cassiere e un custode. Il canone di affitto dei palchi veniva versato anticipatamente e diviso, per comodità dei soci, in due rate annuali, una a gennaio e l'altra a luglio. Chi non pagava puntualmente il canone entro i termini fissati perdeva il palco per un anno, durante il quale il palco era a uso della presidenza. Se il mancato pagamento si protraeva per tre anni consecutivi, in assenza di un offerente, il palco diventava di proprietà della società.⁵⁰

Censura

Fin dall'inizio della sua dominazione, il governo Asburgico – al pari degli altri Stati preunitari italiani – si propose il compito di controllare la circolazione delle idee nei territori del Lombardo-Veneto.⁵¹ Le pubblicazioni erano vincolate all'approvazione della censura, che non solo controllava tutto ciò che veniva stampato nella penisola italiana, ma anche i libri che si introducevano dall'estero. I Regi Uffici di Censura avevano sede uno a Milano e uno a Venezia: entrambi dipendevano dal Supremo aulico dicastero di polizia e censura a Vienna. Il *Catalogo de' libri italiani proibiti negli Stati di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria*, pubblicato a Venezia nel 1815, conteneva un fitto elenco di libri proibiti, che veniva aggiornato.

Oggetti di controllo erano in particolare i teatri: non solo le opere che venivano rappresentate, ma anche il pubblico che li frequentava.⁵² Il controllo dei teatri spettava alla polizia, la quale era incaricata sia di dare l'approvazione preventiva di censura al copione del libretto, ai figurini e ai bozzetti scenici, sia di vigilare nei teatri. Un commissario di polizia doveva per esempio assistere alla prova generale di un nuovo spettacolo e a tutte le rappresentazioni successive. Censura e teatro erano elementi così intrecciati che fare storia della censura è allo stesso tempo fare storia del teatro.⁵³

La necessità di controllare l'attività teatrale nasceva dalla funzione sociale dei teatri, che dovevano «istruire la mente e dilettaendo concorrere a formare lo spirito

⁴⁸ Polo Bibliotecario Feltrino «Panfilo Castaldi» (PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813 (approvato nell'anno 1829).

⁴⁹ Sorba, *Teatri*, p. 79.

⁵⁰ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813 (approvato nell'anno 1829).

⁵¹ Per una storia della censura in Italia nel lungo periodo vedi Vittorio Frajese, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Bari/Roma 2014.

⁵² Nicola Mangini, Sulla politica teatrale dell'Austria nel Lombardo-Veneto, in Id., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova 1979, pp. 67-73.

⁵³ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna 1964, p. 9.

ed il cuore.»⁵⁴ Gli spettacoli teatrali erano ritenuti infatti il principale strumento di propaganda, per la presa che avevano sul pubblico, per le passioni che mettevano in scena e per la capacità di formare un'opinione pubblica. Ecco perché, come si è detto, il teatro era allo stesso tempo supportato, affinchè il pubblico si divertisse e rimanesse lontano dalle rivolte politiche, ma anche molto temuto dal governo Asburgico, che se da un lato seppe esercitare un controllo molto attento, dall'altro si preoccupò di trasmettere l'immagine di un sistema politico ordinato e tranquillo attraverso le rappresentazioni teatrali.⁵⁵

I teatri presenti nella penisola italiana erano accessibili a un pubblico ampio. Un presupposto comune era che una rappresentazione scenica potesse coinvolgere le persone molto più di un testo scritto.⁵⁶ A differenza di quanto poteva avvenire per la lettura, la facilità con cui le passioni rappresentate a teatro venivano trasmesse al pubblico, in particolare a quello delle classi più basse (composto principalmente da artigiani e impiegati), faceva sì che le autorità fossero molto più preoccupate degli eventuali influssi negativi dei teatri che delle pubblicazioni a stampa.⁵⁷

In generale, a impensierire le autorità era tutto ciò che poteva offendere la morale o la religione, destabilizzare il ‘buon ordine’ all’interno delle famiglie, provocare divisioni sociali e minacciare l’ordine politico e sociale. In particolare, uno dei temi che richiedeva il controllo della censura era il sesso: le espressioni che avevano un doppio senso venivano modificate, mentre le parole che alludevano troppo esplicitamente al sesso venivano cancellate.⁵⁸

L’importante ruolo ricoperto dal teatro e dal melodramma all’interno del movimento risorgimentale ha portato la storiografia a mettere a fuoco soprattutto l’attenzione con cui la censura prendeva di mira i riferimenti che potevano alludere alle aspirazioni nazionali. A Milano i versi «Ho sparso / Pel germanico trono il sangue mio», della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, venivano per esempio censurati e diventavano «Ho sparso / di Bisanzio pel trono il sangue mio».⁵⁹

Ma uno studio sulla censura dei figurini ha mostrato quanto l’autorità preposta al controllo – il caso è quello napoletano – fosse anche «letteralmente

⁵⁴ Circolare del 16 marzo 1813, n. 1769, cit. in Roberto Alonge/Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 2: *Il grande teatro borghese Settecento Ottocento*, Torino 2000, p. 1109.

⁵⁵ Mangini, *Sulla politica teatrale dell’Austria*, p. 71.

⁵⁶ Robert Justin Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*, New York 1989, pp. 116-177.

⁵⁷ Ciò non significa che i libri non fossero soggetti a un attento controllo di censura. Il *Catalogo de’ libri italiani proibiti negli Stati di Sua Maestà l’Imperatore d’Austria*, pubblicato a Venezia nel 1815, conteneva un fitto elenco, che veniva aggiornato; per il Lombardo-Veneto vedi Giampietro Berti, *Censura e cultura nella Venezia austriaca*, in *Il Veneto austriaco 1814-1866*, a cura di Paolo Preto, Padova 2000, pp. 177-209.

⁵⁸ Francesco Izzo, *Laughter Between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester 2013, pp. 68-74.

⁵⁹ Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, atto I, vv. 224-225, cit. in Isabella Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia 2020, p. 14.

ossession[ata]» dal «divieto delle maglie color carne» delle attrici e delle ballerine:⁶⁰ le annotazioni vietavano i vestiti attillati, prescrivevano minuziosamente la lunghezza delle gonne, imponevano di cucire le sottane o le tuniche per evitare che piroette e capriole della danza mettessero in mostra «le forme».⁶¹

Il controllo di censura spingeva gli autori ad aggirarla in anticipo: c'era chi non scriveva opere di teatro, mentre altri si autocensuravano evitando situazioni problematiche o figure ambigue, a volte su richiesta dei manager teatrali.⁶² I testi potevano cambiare in base al teatro in cui sarebbe andata in scena l'opera, non solo all'estero ma anche in Italia, tenendo conto delle diverse ricezioni del pubblico nelle diverse realtà locali.⁶³

Per eludere la censura, o per lo meno per dimostrare di accettarne le regole, la maggior parte degli autori trasponevano i temi politici e contemporanei in epoche o luoghi remoti. Nonostante ciò, il pubblico poteva scorgere nelle ambientazioni lontane se non esotiche (ambientazioni medievaleggianti, castelli scozzesi, foreste galliche e corti rinascimentali) la realtà politica italiana, cogliendo quindi nei testi censurati le allusioni politiche. Le dominazioni straniere dei secoli precedenti potevano ricordare quella austriaca. Ecco allora che il clima patriottico trasformava il coro del *Nabucco*, che rappresentava il lamento del popolo ebraico sottomesso all'impero babilonese, in rimpianto per una patria italiana «sì bella e perduta»,⁶⁴ e in un desiderio di riscatto dal governo straniero. Benché ambientate in epoche lontane, le opere di Verdi mettevano infatti in scena configurazioni ricorrenti e tipiche di quello che Alberto Mario Banti chiama «canone risorgimentale»,⁶⁵ che il pubblico ben riconosceva: la nazione oppressa dal dominio straniero, la divisione interna alla nazione, la minaccia all'onore nazionale, gli eroici tentativi di riscatto.⁶⁶

Anche l'attività del Teatro Sociale di Feltre veniva controllata dalla polizia che inviava rapporti periodici al Governo Veneto a Venezia tramite la delegazione provinciale di Belluno. Le relazioni periodiche e i rapporti di polizia davano conto dell'andamento del teatro, degli interventi di restauro e delle modifiche societarie

⁶⁰ Paola De Simone/Nicolò Maccavino, I figurini della collezione Carlo Guillaume. Dalla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella una fonte d'archivio ancora inedita per l'Ottocento musicale e coreutico sulla scena dei Reali Teatri di Napoli, in *Fashioning Opera and Musical Theatre. Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, a cura di Valeria De Lucca, Venezia 2014, pp. 243-388, qui a p. 256.

⁶¹ Paologiovanni Maione/Francesca Seller, Il magazzino delle meraviglie. Inventari e regolamenti per i costumi del teatro di San Carlo nell'Ottocento, in *Fashioning Opera*, pp. 389-559, qui a p. 390.

⁶² Goldstein, *Political Censorship*, pp. 149-150.

⁶³ Carlotta Sorba, Il Risorgimento in musica. L'opera lirica nei teatri del 1848, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti/Roberto Bizzocchi, Roma 2002, pp. 133-156, qui a p. 137.

⁶⁴ Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti* [libr.], Milano 1842, p. 26.

⁶⁵ Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2011.

⁶⁶ Philip Gossett/Daniela Macchione, Le «Edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento, in *Il Saggiatore musicale* 12/2, 2005, pp. 339-387, qui a pp. 355-357.

dei teatri. La delegazione provinciale era tenuta anche a inviare le richieste di apertura del teatro per qualsiasi genere di spettacolo.⁶⁷

III. Spazi dei teatri di provincia

Architettura, auditorium e altri spazi teatrali

Il modello architettonico dominante per i teatri in Italia per tutto il XIX secolo fu il cosiddetto ‘teatro all’italiana’ – una platea con sedili rimovibili e diversi ordini di palchi –, secondo uno schema già saldamente affermato nei secoli precedenti in tutta Europa.⁶⁸ Nonostante nella seconda metà del Settecento, specialmente in Francia, questo modello fosse stato messo in discussione, in tutta Europa «si assiste all’affermazione di un modello architettonico uniformato che [...] riafferma la diffusione della tipologia all’italiana e rinforza la forma del teatro, volta a rispondere alle nuove esigenze di funzionalità sociale.»⁶⁹

Questa disposizione architettonica divenne molto popolare in tutta la penisola italiana nel corso del XIX secolo. Una delle ragioni del suo successo era la corrispondenza tra la struttura interna dell’edificio e la stratificazione sociale: i palchi, spesso di proprietà dei notabili cittadini, assicuravano una separazione sociale dagli strati sociali più bassi, frequentatori anch’essi del teatro nelle città di provincia. Si assisteva allo spettacolo in uno spazio privato che permetteva di vedere ma anche di essere visti. In questi spazi teatrali, i palchetti potevano essere utilizzati ad esempio come salotto per una cena o per concludere affari: bastava tirare le tendine per ricreare un ambiente privato. In altre parole, l’interno del teatro riproduceva la struttura gerarchica della società, che continuava a seguire gli schemi tradizionali nonostante i grandi cambiamenti socio-politici che avvennero nel corso del XIX secolo.⁷⁰

Il Teatro Sociale di Feltre fu installato, come si è detto, in un edificio già esistente, il Palazzo della Ragione, situato nel cuore della città, che nei secoli precedenti era stato utilizzato per varie attività. A partire dal XVII secolo esso iniziò ad essere utilizzato solo per spettacoli teatrali. Le fonti conservate a Feltre (contratti, fatture e altri documenti amministrativi)⁷¹ ci consentono di ripercorrere

⁶⁷ Sul controllo di polizia del teatro Sociale di Feltre vedi ad esempio i fascicoli di polizia in Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Presidenza della Luogotenenza delle province venete*, Atti, 1857-1861, b. 351, 6/6.

⁶⁸ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris 2011, pp. 84-85, 167.

⁶⁹ Maria Ida Biggi, Architettura teatrale e spazio scenico nell’Europa del Settecento, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, a cura di Iskrena Yordanova/Giuseppina Raggi/Maria Ida Biggi, Wien 2020 (Cadernos de Queluz, vol. 3), pp. 1-19, qui a p. 5.

⁷⁰ Meldolesi/Taviani, *Teatro e spettacolo*, pp. 120-122.

⁷¹ Feltre offre un insieme unico di fonti, che includono documenti d’archivio che forniscono preziose informazioni sul repertorio, sull’amministrazione del teatro e sugli aspetti materiali. Ma il teatro conserva anche materiali scenici originali (scenografie, macchinari, sipari, fondali, sistema d’illuminazione) che ci permettono di conoscere anche le condizioni materiali dello spettacolo. Atti amministrativi e libri contabili sono conservati presso l’Archivio

le vicende della ristrutturazione del teatro all'inizio del XIX secolo: seguendo il comune modello architettonico italiano (con 4 ordini di 24 palchi ciascuno), il risultato di questa ristrutturazione può essere ammirato ancora oggi.

Un'attenzione speciale merita la decorazione dello spazio. Gli spettatori stessi erano considerati il principale 'ornamento' del teatro;⁷² le pitture dovevano tenere in considerazione la loro presenza e adeguarsi, per trasformare lo spazio sociale in uno scrigno. Con questo scopo, nel 1842 la Società del Teatro Sociale ingaggiò il rinomato pittore Tranquillo Orsi (1791-1844) che ridipinse l'auditorium e realizzò un sipario di proscenio.⁷³ I colori scelti a Feltre (bianco, oro, colori pastello, blu), il carattere antico dei motivi decorativi, la presenza di Apollo nel sipario di proscenio, sono tutti elementi caratteristici delle decorazioni dei teatri del Nord Italia e della Francia nella prima metà dell'Ottocento.⁷⁴

Condizioni materiali

Molti teatri di provincia nel Lombardo-Veneto nel XIX secolo – e il teatro di Feltre non fa eccezione⁷⁵ – possedevano un sistema scenico tradizionale composto da fondali, quinte e soffitti. Questi diversi elementi potevano essere messi in movimento per effettuare cambiamenti 'a vista' durante lo spettacolo. Presente sui palcoscenici europei fin dal XVII secolo, questo sistema di origine italiana fu perfezionato e raggiunse una sorta di apogeo nel XIX secolo: a quell'epoca, infatti, anche i più piccoli teatri di provincia si dotarono di tale sistema.⁷⁶

Questi piccoli teatri possedevano di un numero limitato di 'scene di repertorio', che potevano essere riutilizzate per le varie rappresentazioni teatrali. Si trattava di scenografie adeguate alle rappresentazioni del teatro di prosa, in cui la trama di solito non richiedeva ambientazioni specifiche e poteva essere allestita con scenografie di carattere generico. Il teatro di Feltre presenta la particolarità di essere uno dei pochissimi teatri europei che hanno conservato il proprio materiale scenico fino ad oggi.

Le opere liriche invece richiedevano spesso ambientazioni atte a illustrare luoghi o epoche specifiche. In questi casi, le compagnie itineranti dovevano portare con sé elementi di scenografia per soddisfare le esigenze di 'verosimiglianza' che caratterizzavano il loro repertorio.⁷⁷

Storico Comunale di Feltre, mentre contratti, corrispondenze tra il teatro e le compagnie, avvisi e inviti, regolamenti e locandine presso il Fondo Storico del Polo Bibliotecario «Panfilo Castaldi».

⁷² Michèle Sajous D'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des lumières*, Paris 2007, p. 78.

⁷³ Maria Ida Biggi, Tranquillo Orsi, in *Venezia arti* 11, 1997, pp. 153-158.

⁷⁴ D'Oria, *Bleu et or*, pp. 78-97.

⁷⁵ PBF, Fondo Storico, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 febbraio 1804.

⁷⁶ George Izenour, *Theater Technology*, New York 1988, p. 13.

⁷⁷ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, pp. 4-7.

Nel teatro di Feltre, così come in altri teatri, le scenografie venivano illuminate da luci poste ai lati dietro le quinte, sul fronte del palcoscenico (ribalta) e probabilmente sopra il palco. Nella sala, un lampadario forniva una luce uniforme in tutto l'auditorium per l'intera durata della serata. Ogni proprietario di palco era responsabile dell'illuminazione del proprio spazio. Anche se l'illuminazione del palcoscenico era più intensa di quella della sala, tutto lo spazio teatrale rimaneva relativamente buio. La questione dell'illuminazione fu uno dei problemi principali per i teatri, sia in termini di qualità della luce che di sicurezza. La luce condizionava il lavoro dei vari artisti teatrali (ad esempio la tecnica dei pittori o la disposizione degli attori sulla scena).⁷⁸

Per quanto riguarda l'illuminazione, il teatro di Feltre riflette in parte le importanti innovazioni tecniche avvenute a partire dalla fine del XVIII secolo. Ad esempio, esso era dotato di Lampade Argand che stabilizzavano le fiamme, evitavano il propagarsi del fumo e garantivano una maggior sicurezza.⁷⁹ Il teatro era inoltre dotato di un meccanismo per modificare l'intensità della luce o addirittura per colorarla. Tuttavia, a Feltre non venne utilizzato il gas come combustibile, ma si passò direttamente dal petrolio all'elettricità alla fine del XIX secolo.

IV. Figure dei teatri di provincia

Attori in scena

La maggior parte dei teatri di provincia offriva il palcoscenico alle compagnie professionali itineranti, ma anche alle attività teatrali e musicali dei dilettanti locali (orchestra amatoriale, banda cittadina, attori dilettanti).⁸⁰

Compagnie professionali (sia di lirica che di prosa) passavano da una cittadina di provincia all'altra, riunite intorno a un manager teatrale che fungeva da impresario: tramite un'intensa corrispondenza con la Presidenza della Società, era l'impresario a contattare il teatro, a proporre attori e repertori, e a prendere accordi sul compenso e sulle condizioni del contratto. Per le compagnie di prosa, l'impresario, che molto spesso era uno degli attori principali (capocomico), fungeva da direttore della compagnia. Era lui a gestire le spese della compagnia, scegliere il repertorio, distribuire le parti, dirigere le prove (ma a volte poteva essere sostituito dal suggeritore) e stipulare i contratti degli attori.⁸¹

⁷⁸ Vedi Raphaël Bortolotti, *Les décors et machines originaux du théâtre de Feltre. Enjeux techniques d'une scène de province dans l'Italie du XIXe siècle*, in *Performing Arts and Technical Issues*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout 2021 (Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts, vol. 4), pp. 235-268.

⁷⁹ Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma 2008, p. 63.

⁸⁰ Locandine conservate nel Fondo Storico del Polo Bibliotecario Feltrino mostrano l'alternanza di compagnie di passaggio e locali che si esibiscono al Teatro Sociale nel corso del secolo. PBF, *Fondo storico*, Locandine.

⁸¹ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari 1988, pp. 10-13.

Le compagnie di prosa erano generalmente composte da una quindicina di attori, a volte anche di più, e coinvolgevano intere famiglie, bambini compresi, i quali iniziavano a recitare molto presto.⁸² Viaggiavano di teatro in teatro, cercando di organizzare al meglio i trasferimenti e la permanenza nelle diverse città per programmare un calendario per la stagione teatrale senza troppe pause. Viaggiavano con bauli di vestiti o oggetti di scena e a volte con il proprio materiale scenico.⁸³

I motivi che portavano le compagnie a proporsi a un teatro erano svariati: a volte il capocomico conosceva qualcuno in città o all'interno dell'amministrazione del teatro; a volte la compagnia si trovava in una città vicina nel periodo precedente e voleva proseguire la stagione con altri ingaggi senza affrontare spostamenti troppo complessi; altre volte ancora erano i colleghi artisti a consigliare al capocomico di una compagnia di proporsi al teatro in cui loro stessi si erano esibiti.⁸⁴ A ingaggio assicurato, le compagnie arrivavano in città qualche giorno prima della prima rappresentazione – a volte anche solo il giorno prima della prova generale⁸⁵ – e qui vi rimanevano per alcune settimane, quanto meno il tempo necessario per portare in scena il numero di rappresentazioni stabilite.

Gli archivi dei teatri delle città vicine a Feltre – sia quelli di teatri di provincia come Belluno, Castelfranco Veneto, Cittadella, e così via, sia quelli di teatri minori delle grandi città come Venezia, Padova, Trieste – consentono di ricostruire parzialmente la rete di relazioni che spingevano le compagnie ad arrivare in un teatro di provincia come Feltre. Solo per fare un esempio, nel 1877 il capocomico Gaetano Benini scriveva da Treviso alla presidenza del Teatro di Cittadella proponendo la propria compagnia con un repertorio dialettale: l'anno successivo lo stesso Benini era a Feltre per la stagione autunnale con un repertorio molto simile.⁸⁶

Così come avveniva in altri teatri di provincia, il Teatro Sociale Feltre accoglieva anche le attività teatrali e musicali dei dilettanti locali (orchestra amatrice, banda cittadina, attori dilettanti).⁸⁷ Attori e musicisti facevano parte spesso

⁸² L'attrice Laura Bon, figlia di Francesco Augusto Bon e di Luigia Ristori-Bellotti, e sorellastra di Luigi Bellotti-Bon, esordì bambina nella compagnia Carlo Goldoni diretta dal padre. Nel libro basato sulle sue memorie, l'attrice ricorda che iniziò a recitare a tre anni, assieme al fratellastro che ne aveva nove, per poi passare alle parti di 'piccole amorose' e così via. Jarro [Giulio Piccini], *Memorie di una prima attrice (Laura Bon)*, Firenze 1909, p. 13.

⁸³ Per la descrizione del viaggio degli artisti vedi in cap. 1 in Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma 2004, in particolare pp. 50-51.

⁸⁴ Vedi la lettera di Antonio Scremin indirizzata alla presidenza della società del Teatro Sociale di Feltre del 3 aprile 1856; PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, n. 73.

⁸⁵ John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino 1985, p. 6.

⁸⁶ Vedi le lettere di Gaetano Benini indirizzate alla Presidenza del Teatro di Cittadella; Archivio Storico comunale di Cittadella, n. 6, 1877-1878. Sulla compagnia di Benini a Feltre vedi invece la locandina conservata nel Fondo Storico del PBF e l'inventario del Teatro; ASCF, *Serie 12 A, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, Inventari del teatro 1879 e 1880*.

⁸⁷ Locandine conservate nel Fondo Storico del PBF mostrano l'alternanza di compagnie itineranti e locali sul palcoscenico del Teatro Sociale durante il corso dell'Ottocento.

anche della Società del Teatro Sociale di Feltre. La loro presenza e attività nel teatro compare per tutta la durata del secolo. Alcune opere teatrali venivano scritte appositamente per loro, ne è un esempio l'opera *L'avaro* del compositore feltrino Luigi Jarosch (1845).⁸⁸

Musicisti dilettanti feltrini partecipavano agli spettacoli anche affiancando compagnie itineranti. Quando per esempio la compagnia drammatica Moroni nel 1867 si esibì al Teatro Sociale con una rappresentazione drammatica, i musicisti provenienti dalle compagnie amatoriali e dall'orchestra locale della città l'affiancarono cantando e suonando il pianoforte e il violino.⁸⁹

Gruppi musicali

La maggior parte delle città di provincia possedeva società musicali amatoriali molto attive, spesso collegate alle società teatrali che gestivano il teatro locale e alle scuole di musica incaricate di dare un'educazione musicale ai giovani della città. Tradizionalmente, i suonatori di strumenti a fiato e a corda erano separati in due gruppi diversi – la società filarmonica e la banda di ottoni – che avevano funzioni in parte diverse (ad esempio, le parate militari per le bande di ottoni), ma si univano in diverse occasioni, in particolare per le produzioni operistiche oppure per i concerti in teatro.⁹⁰

Ancora una volta, la città di Feltre può essere studiata come un esempio rappresentativo di gruppi amatoriali di provincia. Diverse istituzioni musicali convissero nel corso dell'Ottocento: l'orchestra del teatro, la banda cittadina e una società filarmonica di dilettanti (che fino agli anni Sessanta si chiamò Società Filarmonica di Santa Cecilia, in seguito Società Filarmonica Feltrina).

La storia della banda civica e della Società Filarmonica di Santa Cecilia si intrecciano con quella dell'orchestra del Teatro Sociale di Feltre in quanto i maestri di musica svolsero la loro attività sia come direttori della scuola di musica e della banda, sia come primi violini e direttori d'orchestra nelle stagioni di musica lirica del Teatro Sociale. C'erano occasioni – nelle festività e nei riti religiosi e civili – in cui le tre istituzioni musicali si esibivano assieme, secondo un itinerario ceremoniale che toccava la piazza, la cattedrale e il teatro. Tutte e tre le istituzioni si rivolgevano non solo al pubblico cittadino, ma anche ai forestieri di passaggio in città per affari e alle famiglie di notabili in villeggiatura, contribuendo in

⁸⁸ Luigi Jarosch, *L'avaro. Opera in due atti*, Feltre 1844.

⁸⁹ V., [Nostre corrispondenze.] Feltre, 25 febbraio, in *Gazzetta di Treviso*, 28 febbraio 1867, pp. 3-4.

⁹⁰ Sul ruolo della banda e delle società filarmoniche nella vita pubblica e nell'attività teatrale vedi Antonio Carlini, Società filarmoniche e bande, in *Musica nel Veneto. I beni di cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Milano 2000, pp. 106-129; Id., Le bande militari austriache a Venezia. Dieci anni di concerti tra il 1856 e il 1866, in *Rassegna veneta di studi musicali* 9/10, 1993/94, pp. 215-252.

questo modo al buon nome della città nella competizione simbolica con i centri vicini.⁹¹

La banda dava solennità a ceremonie e avvenimenti locali, spesso all'aperto. Anche la società filarmonica prendeva parte a eventi pubblici all'aperto, come ad esempio nella piazza principale o per le vie della città, si pensi all'inaugurazione delle statue di Vittorino da Feltre e di Panfilo Castaldi in Piazza Maggiore nel 1868. Entrambe le istituzioni venivano coinvolte anche in serate di intrattenimento strumentale e vocale nella sala della società filarmonica o in salotti privati. Durante queste serate, in cui si esibivano musicisti dilettanti e declamatori di poesie,⁹² la banda eseguiva brani d'opera, a volte affiancata dall'orchestra. Almeno nei primi anni Settanta, la banda non solo partecipava a eventi pubblici ufficiali (per celebrare ad esempio l'entrata delle truppe del re a Roma l'11 settembre 1870), ma anche a concerti pomeridiani all'aperto che ottenevano successo e apprezzamento sia da parte del pubblico locale sia della stampa.⁹³

La Società Filarmonica di Santa Cecilia di Feltre era nata formalmente a metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento come scuola di musica ed espressione generale del desiderio di arte, svago e cultura della città. Essa rientrava tra le iniziative promosse e sostenute finanziariamente da privati cittadini, che attribuivano alla musica un'alta funzione sociale, a maggior ragione in assenza di altre modalità di partecipazione civica. La gioventù bellunese degli anni Cinquanta, ricorderà lo storico Francesco Praloran qualche decennio dopo,

non lottava per l'ambizione d'appartenere al Consiglio Municipale, ch'era tenuto in poco conto, né poteva altrimenti dare utile sfogo alla propria operosità, perché mancavano in quel tempo quelle istituzioni e quelle palestre che attechiscono soltanto negli stati liberi. Essa si gettò adunque volenterosamente alla musica [...].⁹⁴

La società filarmonica aveva un presidente, un vice presidente, un segretario e un revisore dei conti, oltre che dei delegati chiamati a eleggere il maestro di musica; durante le sedute la società approvava il bilancio del corpo musicale e della scuola di musica, nominava il direttore e stabiliva le norme di comportamento da imporre agli allievi. Soci della società erano sia i contribuenti, coloro che cioè sostenevano la scuola pur non frequentandola, sia gli allievi, chiamati dilettanti, che versavano una quota per essere ammessi alla scuola. La società serviva a formare musicisti per le due principali associazioni musicali cittadine. Alla fine del percorso di studi i dilettanti sostenevano infatti un esame finale e, in caso di particolare bravura, potevano entrare a far parte del corpo musicale cittadino (banda o orchestra). Pur non nascendo con fini pedagogici, la società era attenta

⁹¹ Vedi il paragrafo «Teatri di provincia come competizione municipale» in questa introduzione, pp. 48-49.

⁹² Vedi le locandine di concerto e omaggi conservati nel Fondo Storico del PBF.

⁹³ Giovanni Poloniato, «Oibò, Signor Maestro, qui non spirà buon vento per voi». Note sul maestro Pietro Bianchini, in *Rivista feltrina* 34, 2015, pp. 57-65, qui a pp. 60-61.

⁹⁴ Francesco Praloran, *Storia della musica bellunese*, vol. 5: *Istituzioni musicali*, Belluno 1891, p. 41.

all'educazione degli allievi, che dovevano dimostrare «dignità, ordine, compostezza», specie nelle occasioni pubbliche.⁹⁵ L'indisciplina, l'impreparazione, i danni arrecati agli strumenti o l'assenza ingiustificata alle lezioni comportavano multe o perfino l'espulsione dalla società.

Nel corso dell'Ottocento la vita della società fu altalenante: con facilità si sciolse e con altrettanta facilità si ricomponeva. I primi anni Sessanta in particolare furono anni di inattività, anche a causa della partecipazione di molti giovani alle battaglie risorgimentali. L'incarico di maestro di musica fu assunto nel corso dell'Ottocento da diversi direttori, che si succedettero velocemente, rimanendo in carica per pochi anni, a volte anche un solo anno, a eccezione del maestro Vittorio Pilotto, che rimase in carica per trent'anni (dal 1882 al 1912).⁹⁶

Agenti teatrali e impresari

John Rosselli, che ha studiato la figura dell'impresario d'opera nell'Ottocento, lo descrive come un uomo d'affari sempre in viaggio, un intermediario tra il committente e l'artista. Mentre, come si è detto, il capocomico aveva una sua compagnia già costituita e un repertorio già pronto, l'impresario doveva organizzare la stagione del teatro per il quale aveva ottenuto l'appalto tramite fitte corrispondenze con gli amministratori del teatro.⁹⁷

A differenza di ciò che avveniva nei teatri principali delle grandi città, dove generalmente la società contrattava un impresario, nei teatri di provincia come Feltre molto spesso il calendario della stagione teatrale veniva programmato direttamente dal Consorzio del Teatro, cioè la società dei soci palchettisti, che affidava i cosiddetti corsi di rappresentazioni alle singole compagnie itineranti.

Nonostante ciò, alcuni nomi di impresari o di agenzie teatrali compaiono anche a Feltre. Si sa ad esempio che nel 1841 venne chiamato a Feltre Antonio Cattinari,⁹⁸ un impresario veneziano che una decina d'anni prima aveva iniziato a lavorare nel settore del teatro come sarto e come noleggiatore e venditore di vestiario, e che negli anni successivi aveva lavorato per molti teatri del Veneto, a cominciare dai teatri minori Apollo, Gallo e San Benedetto a Venezia, riscuotendo grande successo in particolare proprio per la ricchezza del vestiario.⁹⁹

⁹⁵ Giuseppe Toigo, Insegnamento e pratica della musica in Feltre dal XVI al XX secolo (I), in *Dolomiti. Rivista di cultura ed attualità della provincia di Belluno* 5, 1987, pp. 7-18, qui a pp. 14-15. L'autore cita l'art. 36 dello statuto del 1875.

⁹⁶ Giuseppe Toigo, Insegnamento e pratica della musica in Feltre dal XVI al XX secolo (II), in *Dolomiti. Rivista di cultura ed attualità della provincia di Belluno* 6, 1987, pp. 43-57, qui a p. 47.

⁹⁷ Sulla figura dell'impresario vedi Rosselli, *L'impresario d'opera*.

⁹⁸ [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320].

⁹⁹ «Il vestiario d'invenzione e proprietà del Cattinari è splendido e degno di qualsiasi Capitale». Ermenegildo Co. Wucassinovich, Teatri d'Italia. Venezia, in *La Moda. Giornale di Scene della vita, Mode di vario genere, e Teatri* 4/35, 2 maggio 1839, p. 140; e ancora: «E sovra tutti merita lode il coraggioso ed ottimo Cattinari il quale decorò lo spettacolo di un vestiario magnifico, e quello che più importa ragionevole e conforme al costume dei tempi. Il bravo Cattinari come

Qualche anno dopo, anche il nobile Camillo Gritti, anch'egli appaltatore teatrale veneziano, portò a Feltre alcuni dei più famosi cantanti da lui scritturati. Si trattava di una stagione molto importante poiché il teatro riapriva con l'inaugurazione del nuovo sipario dipinto dal maestro Tranquillo Orsi. Per l'occasione, Gritti portò in scena due opere in musica, richiamando anche musicisti professionisti di Venezia e Padova per comporre l'orchestra.¹⁰⁰

Lavoratori dietro le quinte e condizioni di lavoro nel teatro

Oltre agli artisti che si esibivano sul palco e ai musicisti, nelle serate di apertura di un teatro di provincia prestavano normalmente servizio diverse figure professionali, alcune a contatto con il pubblico, altre dietro le quinte. I giorni precedenti alle rappresentazioni vedevano all'opera non solo la compagnia, l'orchestra e l'impresario, ma anche il custode del teatro, macchinisti e assistenti di scena, il suggeritore, sarti e truccatori. Nelle serate di apertura lavoravano il bigliettaio nell'atrio, i portinai dei diversi settori del teatro (platea, loggione, palco), i guardia portoni, uno o più addetti al caffè, il commesso al negozio di frutta. Durante lo spettacolo continuavano a svolgere il proprio impiego i sorveglianti in sala, di loggione e di palcoscenico, una guardia al portone principale d'ingresso e le guardie per le porte laterali di uscita, mentre dietro le quinte lavoravano per la buona riuscita dello spettacolo diverse figure: il macchinista, che a volte aveva uno o più assistenti, l'assistente di scena e quello dell'orchestra, il suggeritore, e l'assistente al sipario che poteva occuparsi anche della movimentazione di quinte e panneggi. Prima e durante lo spettacolo erano presenti anche un medico, un barbiere di scena, gli addetti alla sicurezza e un capo pompiere.

In un teatro di provincia com'era quello di Feltre il custode svolgeva una serie di compiti che nei grandi teatri erano affidati a figure diverse. Al teatro alla Scala di Milano, per esempio, la «migliore custodia e tutela dei fabbricati» e il compito di «vegliare per la pulitezza ed a prevenire i pericoli d'incendio, nonché per indicare e riferire sulle riparazioni che occorressero» spettavano al custode e al vicecustode,¹⁰¹ mentre il servizio dell'illuminazione era affidato a un macchinista «di conosciuta abilità e onestà».¹⁰² Nei grandi teatri il capo macchinista si occupava del servizio di scena, dell'illuminazione e degli interventi di falegnameria su mobili e attrezzi di proprietà del teatro: tutti compiti che a Feltre erano svolti dal custode. Nei teatri di provincia il custode doveva anche esser sempre presente durante le prove dei giorni precedenti.

vestiarista conosce la verità». Astasio Gregondo, Cronaca teatrale. Venezia. Teatro Apollo, in *Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri* 6/34, 27 aprile 1839, pp. 135-136, qui a p. 136.

¹⁰⁰ [Anon.], Gazzetta teatrale. Feltre, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 9/25, 26 settembre 1843, pp. 99-100.

¹⁰¹ Enrico Carozzi, *Annuario teatrale italiano per l'annata 1887*, Milano 1887, p. 174.

¹⁰² Ibid., p. 167.

Gli archivi dei teatri di provincia, e in questo Feltre non fa eccezione, conservano la documentazione relativa alle spese sostenute dalla società per tutte le attività legate alla gestione teatrale, e testimoniano la presenza di molte altre figure professionali come falegnami, muratori, cordai, sarti, accordatori, un garzone di stamperia.¹⁰³

Tramite gli inventari possiamo riflettere anche sulle condizioni di lavoro e sulla gerarchia dei lavoratori del dietro le quinte. Il custode riceveva la paga più alta, seguito dal ‘bollettinaro’ e dai portinai – il portinaio all’ingresso veniva pagato un po’ di più di quelli collocati agli ingressi laterali perché doveva saper riconoscere a prima vista gli spettatori, specialmente gli abbonati.¹⁰⁴ Seguivano il macchinista, gli assistenti di scena e i sorveglianti. Ultimi in scala gerarchica erano i commessi agli scanni e i praticanti di scena. Tranne il custode, che riceveva anche un salario annuale, tutti gli altri lavoratori venivano pagati per la giornata di lavoro, che corrispondeva alla durata dell’apertura del teatro.¹⁰⁵

Il pubblico

Nelle città in cui c’era più di un teatro, ogni tipo di teatro aveva il suo pubblico, diverso per origine sociale, sensibilità, interesse. Ma lo stesso teatro era frequentato da un pubblico diverso in base al giorno della settimana – di domenica o nei giorni feriali – e all’orario, pomeridiano o serale; il pubblico della prima rappresentazione era diverso da quello delle rappresentazioni successive; infine, anche il pubblico degli abbonati presentava caratteristiche specifiche rispetto a chi comprava il singolo biglietto.¹⁰⁶

L’opera seria era destinata ai teatri più importanti e attirava soprattutto l’élite cittadina, visto il costo dei biglietti; drammi, opere buffe o altri tipi di spettacoli a minor prezzo andavano in scena nei teatri minori, capaci di attirare un pubblico più ampio. Se il teatro maggiore apriva nella principale stagione della fiera con l’opera seria – e qui il pubblico del melodramma piangeva – il teatro minore apriva per il carnevale con l’opera buffa, e qui invece il pubblico della farsa rideva. Tra riso e pianto la gerarchia era presto stabilita.

Un teatro di provincia come quello di Feltre doveva accontentare entrambi i gusti.¹⁰⁷ Il pubblico di un teatro di provincia era dunque variegato, con gusti e aspettative diverse: frequentavano il teatro i notabili cittadini proprietari dei palchi (e come sappiamo spesso soci della società teatrale), forestieri in città per

¹⁰³ Per Feltre si vedano le voci del passivo della Società negli inventari del Teatro conservati presso l’Archivio Storico comunale, *Serie 12 A, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, Inventari del teatro*.

¹⁰⁴ Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano 1823, p. 174.

¹⁰⁵ ASCF, *Serie 12 A, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, Inventari del teatro 1879, 1880, 1883-1888*.

¹⁰⁶ Maria Teresa Antonia Morelli, *L’unità d’Italia nel teatro. Istituzioni politiche, identità nazionali e questione sociale*, Roma 2012, pp. 187-188.

¹⁰⁷ Wessely, *Die deutschsprachigen Provinztheater*, pp. 208-226.

affari, aristocratici in vacanza, soldati, donne, famiglie con bambini. Nei teatri di provincia, le stagioni teatrali coincidevano perciò per lo più con le fiere o le festività cittadine, in modo che gli spettacoli potessero attirare persone di passaggio per affari e proprietari di tenute di campagna in villeggiatura.¹⁰⁸

Gran parte del pubblico tornava a ogni rappresentazione, soprattutto chi possedeva un palchetto. Com'è noto, i palchi erano utilizzati come salotti e luoghi di incontri di società. Chi invece acquistava il biglietto d'ingresso per una singola serata, andava a teatro in base alle proprie possibilità, tenendo presente che l'opera costava il doppio della prosa e che un posto nei palchi o in platea costava il doppio del loggione (laddove esisteva). Particolari riduzioni erano previste per i bambini e i militari. L'ingresso per le autorità e per ospiti importanti era gratuito.¹⁰⁹

Ancora prima di vedere un'opera una parte di pubblico, anche di provincia, veniva a conoscerla nei particolari – scene, cori, arie, duetti, allestimenti – tramite i giornali, che riportavano cronache, corrispondenze, giudizi dei critici e discussioni sull'evento teatrale. Alcuni cittadini di provincia inoltre frequentavano di tanto in tanto un grande teatro. Da Feltre o Belluno si andava a Venezia alla Fenice, e chi aveva modo di frequentare Venezia riportava in città le ultime notizie.¹¹⁰

V. Repertori dei teatri di provincia

Varietà dei generi

La composizione eterogenea del pubblico, unita alla necessità di utilizzare al meglio le limitate risorse finanziarie, spiega la varietà di intrattenimenti messi in scena per tutto il XIX secolo nei teatri di provincia della penisola italiana.

La maggior parte dei teatri delle città di medie dimensioni sembra quindi aver ospitato una varietà di spettacoli di prosa, musicali e di danza, concerti, declamazioni, feste, eventi pedagogici, spettacoli di magia e acrobatici per tutto il XIX secolo: «Solo i teatri più grandi si specializzavano esclusivamente nell'opera [...]. La maggior parte degli altri teatri metteva in scena una varietà di spettacoli, non solo l'opera (seria o comica) ma anche prosa, 'accademie' occasionali (concerti) grazie a strumentisti in visita, esibizioni equestri o acrobatiche, persino spettacoli

¹⁰⁸ Indicazioni a proposito della composizione del pubblico a Feltre si trovano nei periodici teatrali, ad esempio [Anon.], *I teatri. Feltre*, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320].

¹⁰⁹ Sorba, *Teatri*, p. 116.

¹¹⁰ Vedi ad esempio i ricordi di Maresio Bazolle sul desiderio di andare alla Fenice in Antonio Maresio Bazolle, *Storia del Comitato provvisorio dipartimentale di Belluno ossia Narrazione dei fatti riguardanti Belluno nella rivoluzione del Marzo 1848*, in Giovanni Larese/Ferruccio Vendramini/M. Lieta Zavarise, *Jacopo Tasso e i moti del 1848 a Belluno*, Sommacampagna 2000, pp. 147-148.

di scimmie.»¹¹¹ A Medicina (vicino a Bologna) si trovano ad esempio testimonianze di danzatori di corda, acrobati e spettacoli di animali esotici.¹¹² Al contrario, alcuni teatri di provincia escludevano esplicitamente nei loro regolamenti queste forme di spettacolo (ad esempio il Teatro Accademico di Castelfranco Veneto).¹¹³ In un teatro come quello di Feltre, le rappresentazioni operistiche non sembrano esser sempre state al centro della programmazione annuale: erano molto presenti, persino in momenti importanti della stagione teatrale, la prosa e le ‘accademie’.

Il repertorio di Feltre è per molti versi rappresentativo dei teatri di provincia del XIX secolo. Se c’è una particolarità, va forse individuata nella quasi totale assenza di spettacoli di danza e di teatro di marionette, in un’epoca in cui in tutti gli stati italiani preunitari gli spettacoli di danza tra un’opera e l’altra erano considerati quasi necessari.¹¹⁴

Temi principali del repertorio dei teatri di provincia

Il repertorio del XIX secolo nei teatri di provincia è di grande interesse per l’analisi dei ruoli di genere, della follia e quindi di che cosa fosse considerato normale, delle pratiche di lettura e scrittura, e del processo di costruzione della nazione.¹¹⁵ In alcuni casi, le opere rappresentate si riferiscono a eventi contemporanei e riportano la percezione di come venivano vissuti i movimenti politici.¹¹⁶ Tutti questi temi hanno un forte legame con l’espressione delle emozioni, in particolare l’amore e il dolore.¹¹⁷

Questi temi dominanti nelle opere rappresentate nel XIX secolo nei teatri di provincia dell’Italia sembrano essere strettamente legati tra loro. L’idea di una nazione italiana, per esempio, è inseparabile dall’importanza dei ‘legami di sangue’ e dal ruolo riproduttivo delle donne. Le lotte delle donne per l’autodeterminazione sessuale e per un’istruzione adeguata (per lo più sotto forma di lettura e scrittura), d’altra parte, mostrano quanto le donne stesse si siano opposte alla riduzione a un mero ruolo riproduttivo. La maggior parte delle opere, nella seconda metà del secolo, veicola in una certa misura l’ideologia dominante della

¹¹¹ «Only the grandest theatres specialized exclusively in opera [...]. Most other theatres put on a variety of performances, not only opera (serious or comic) but plays, occasional ‘academies’ (concerts) by visiting instrumentalists, equestrian or acrobatic displays, even performing monkeys.» Rosselli, Italy, p. 164.

¹¹² Luigi Samoggia, *Il teatro di Medicina. Dal Seicento al Novecento. Vicende, personaggi, attività*, Medicina 1983.

¹¹³ Archivio Storico comunale di Castelfranco, *Fondo Teatro accademico*, Serie 3 Delibere, statuto e regolamenti 1778-1966, *Regolamento del Teatro accademico*, 1844.

¹¹⁴ Gerardo Guccini, *Die Oper auf der Bühne*, ed. by Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, trad. Claudia Just/Paola Riesz, Laaber 1991, p. 310.

¹¹⁵ Si veda il contributo di Annette Kappeler in questo volume, pp. 273-291.

¹¹⁶ Si veda il contributo di Paola Ranzini in questo volume, pp. 195-210.

¹¹⁷ Si veda il contributo di Adriana Guarneri Corazzoli in questo volume, pp. 251-271.

nazione, della purezza del sangue e del ruolo riproduttivo della donna,¹¹⁸ ma al tempo stesso aprono finestre di pensiero e suggeriscono norme comportamentali alternative.

¹¹⁸ Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino 2000, in particolare il cap. 2, pp. 56-108.

I. Local theatre history – Storia di teatri di provincia

«Denaro! Gloria! E donne!»

Dentro ai conti del Teatro Chiabrera di Savona

Matteo Paoletti

Con l'intento di salvare una stagione d'Autunno piuttosto vacillante, il primo dicembre del 1864 il capocomico fiorentino Odoardo Miniati porta in scena al Teatro Chiabrera di Savona una serata straordinaria dal titolo *Denaro! Gloria! E donne!*. L'ispirazione è *L'argent, la gloire et les femmes*, un vecchio vaudeville di Michel Delaporte e Théodore e Hippolyte Cogniard (1840) e in questa piazza di provincia le tre parole che compongono il titolo assumono valenze differenti. «Gloria», rapportata al Miniati, pare termine eccessivo: l'attore, anche a Savona, ebbe una certa fortuna nella maschera di Stenterello, ma le sue «comiche e chiassose rappresentazioni»¹ non lo porteranno mai oltre il livello di un onesto mestiere.² In quanto alle «donne», sono in sei a fare compagnia con il Miniati; tra queste, spicca il nome di Clorinda, forse la moglie,³ attrice generica a cui al Chiabrera è concesso l'onore di una beneficiata, con scarso esito.⁴ Ben altro peso ha la parola «denaro», dalla quale dipende il destino di ogni impresario, artista o capocomico che calchi le scene dell'Ottocento. A Savona il vaudeville dei fratelli Cogniard funziona: si staccano 408 biglietti di platea e 153 di loggione e il botteghino registra incassi per L. 320. Un afflusso di denaro pari a tre volte le entrate serali medie della stagione, che contribuisce a rimpinguare la cassetta dell'imprenditore Sebastiano Minuto e gli permette di onorare temporaneamente gli impegni

¹ DIP., Teatri di prosa in Milano, in *L'Arte Drammatica* 6/46, 29 settembre 1877, p. 4. Il commento è riferito al ciclo di rappresentazioni estive all'Ippodromo, che nonostante il successo non aprono all'attore le porte del più prestigioso Fossati, come invece auspica il foglio teatrale.

² In assenza di notizie biografiche, sembra equilibrato il seguente giudizio: «Il sig. Odoardo Miniati (Stenterello) ha un contorno di artisti, che, senza toccare il vertice della scala, si trovano però ad un gradino abbastanza elevato per costituire una compagnia ben affiatata, in caso di dare un corso di produzioni delle drammatiche, tanto più divertenti perché intercalate dalla musica.» [Anon.], Teatro Garibaldi, in *Giornale di Padova* 12/92, 3 aprile 1877, edizione della sera, p. [3].

³ Propongo questa ipotesi supportandola sia con il riconoscimento della serata d'onore, caso unico negli anni oggetto di studio per una 'generica', sia con la continua presenza in compagnia di Clorinda negli anni successivi, alla quale nel 1875 si aggiunge Eleonora Miniati (la figlia?). La prima donna della compagnia è Merope Marchioni.

⁴ Prassi tipicamente ottocentesca e invariabilmente diffusa nella lirica e nella drammatica, le beneficate sono serate d'onore, assai frequenti anche a Savona, dedicate ai membri più prestigiosi delle compagnie. Costruite intorno a un programma eccezionale, le recite prevedono che una parte degli incassi vada a vantaggio del 'beneficiato'. Per una panoramica sulle diverse modalità di esecuzione e il loro sviluppo storico, si veda la voce compilata da Silvio d'Amico in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 2, Roma 1954, pp. 239-242.

con il municipio e con la stessa compagnia.⁵ Il «denaro», però, smette presto di circolare: la nuova compagnia drammatica scritturata per la Primavera – la «Felsinea» di Raffaele Lambertini – non incontra i gusti della piazza. L'impresario Minuto supplica il Comune:

Stante la eccezionale poca affluenza al Teatro né essendovi ormai più speranza che da un giorno all'altro si possano migliorare le condizioni Teatrali, il sottoscritto avendo già abbastanza sacrificato del proprio per far continuare le rappresentazioni dell'attuale compagnia, la quale peraltro ebbe il pieno gradimento delle S.V. Ill.^{me}, e di tutti gli accorsi al Teatro, si trova ormai a fronte d'un più triste avvenire e chiede alle S.V. Ill.^{me} di voler addivenire a questa combinazione. Colle quindici recite si troncherebbe per metà l'abbonamento restituendo quello che è di ragione a chi già pagò per intiero [...]. Il sottoscritto non dubita che questa combinazione, la quale si presterebbe meglio al genio della popolazione, non possa incontrare la simpatia delle S.V. Ill.^{me} [...].⁶

A osservare la documentazione contabile della gestione Minuto, conservata presso l'Archivio di Stato di Savona e presso la Biblioteca Franzoniana di Genova, il lamento dell'impresario appare più che motivato: nelle serate peggiori, i bordereaux della stagione di Primavera contano 17 biglietti venduti in platea e 7 in loggione; nelle migliori, il teatro supera di poco un terzo della capienza. L'incasso serale medio è di L. 76, ampiamente insufficiente a coprire il cachet di L. 190 giornaliere accordate al capocomico Lambertini. Il generoso intervento della Direzione teatrale e la disponibilità della compagnia a rimandare all'autunno una parte dei crediti allentano le tensioni di cassa, ma il denaro smette presto di circolare. In città si vocerà di una fuga imminente:

Si parla e si dà per cosa certa che la Compagnia dopo le 15 recite vada a Verona, noi crediamo che quel porco di Minuto sia capace di farlo, ma abbiamo abbastanza stima del Sindaco e della direzione per credere che non lo permetteranno. Qual disastro sarebbe per il nostro Chiabrera se si verificasse questo? Si direbbe... la prima Compagnia buona che hanno avuto è fuggita per due volte? Se poi ciò dovesse succedere penserà il pubblico stesso a farsi rispettare.⁷

La compagnia di Lambertini onorerà il contratto, ma Minuto perderà l'appalto a vantaggio di un concorrente locale, Benedetto Sambolino, destinato anch'egli a scarsa fortuna.⁸

⁵ La documentazione relativa alla gestione è conservata in Archivio di Stato di Savona (di seguito ASSV), *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/2 A, fasc. 4.

⁶ ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/2 A, fasc. 4, *Lettera di Sebastiano Minuto alla Direzione teatrale*, 1 aprile 1865.

⁷ Ibid., *Lettera di «Alcuni Mecenati del Teatro» alla Direzione Teatrale di Savona*, s.d. [autunno 1865].

⁸ Degli impresari non abbiamo notizie biografiche dettagliate, sebbene non vi siano dubbi sul loro radicamento a Savona: il nome di Sebastiano Minuto fu Francesco compare nel primo elenco della società dei palchettisti quale proprietario di un palco di prim'ordine, che nel 1871 troviamo però trasferito a Carlo Verando fu Agostino (ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/14, *Registro degli Usuarii dei Palchi del Teatro Chiabrera*). Anche Benedetto Sambolino proviene da una famiglia di commercianti e palchettisti del teatro: nel 1868 a causa delle forti

Le sventurate sorti degli impresari del Chiabrera, tutt’altro che infrequenti nella pratica teatrale dell’Ottocento, denunciano un problema assai comune nella produzione di spettacolo in una piazza di provincia: la difficoltà di onorare i contratti, mantenendo un equilibrio tra funzioni di rappresentanza, esigenze di cassetta e disponibilità di un pubblico ampio a consumare un’offerta talvolta distante dal proprio gusto. Attraverso l’analisi di materiali d’archivio in larga parte inediti (libri contabili, matrici d’incassi, bordereaux, contratti), raccolti ed elaborati attraverso fogli di calcolo, il presente studio presenta una panoramica sull’andamento di alcune stagioni postunitarie nella terza città del Regno di Sardegna, con la speranza di offrire spunti utili per più ampie indagini sul mercato teatrale dell’Ottocento. A dispetto di un’apparente aridità, infatti, i dati economici e amministrativi, a lungo trascurati dagli studi teatrali, ci consentono di osservare le dinamiche tra programmazione e domanda di spettacolo, restituendo uno spaccato di grande interesse dei consumi culturali durante il Risorgimento.

I. Ambizioni e limiti di un teatro di antico regime

Il Teatro Chiabrera si inaugura nel 1853 e, al pari di altre sale sorte nel ‘boom’ dell’edilizia ligure del secondo Ottocento, diventa immediatamente l’emblema del cosiddetto ‘incivilimento’ della città di Savona.⁹ Posto all’intersezione tra la città vecchia e i nuovi quartieri in via di costruzione, la sala all’italiana – con la tradizionale pianta a ferro di cavallo e i tre ordini di palchi sormontati da un loggione – rappresenta uno snodo urbanistico e simbolico per un comune che durante la Restaurazione, con la caduta della Repubblica di Genova e l’annessione al Regno di Sardegna, si affranca finalmente dal giogo genovese e riconquista una propria autonomia.¹⁰ Se pare ormai assodato che nell’età moderna i destini economici e sociali dei principali centri costieri liguri siano determinati dalle loro relazioni con il proprio retroterra subalpino,¹¹ le vicende di Savona confermano come le fortune della città durante il Risorgimento siano strettamente connesse con quelle di Torino e di Casa Savoia:¹² all’indomani della Restaurazione lo sviluppo

perdite coinvolgerà nell’attività impresariale il fratello Francesco, «commercianti in cappelli», per garantirlo attraverso una fideiussione (ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/4 B, fasc. 13, *Dichiarazione di Francesco Sambolino*, 9 settembre 1868).

⁹ Nel 1820 la Liguria conta una ventina di teatri, che diventano un centinaio a fine secolo. La maggior parte di queste sale è edificata nel periodo post-unitario. Cfr. Franco Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, Genova 1991.

¹⁰ Matteo Paoletti, *Savona e la sua scena. Il Teatro Chiabrera tra Risorgimento e Unità (1853-1883)*, Genova 2017.

¹¹ Fino all’Unità d’Italia «la Liguria come regione economica, in un certo senso, non esisteva», ma «c’erano semmai tante Ligurie verticali e parallele costituite dai singoli centri costieri e dai loro retroterra, protesi fino alla pianura padana.» Giovanni Assereto, Dall’antico regime all’Unità, in *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi*, vol. 11: *La Liguria*, a cura di Antonio Gibelli/Paride Rugafiori, Torino 1994, pp. 159-215, qui a p. 172.

¹² Paolo Calcagno, *Savona, porto di Piemonte. L’economia della città e del suo territorio dal Quattrocento alla Grande Guerra*, Novi Ligure 2013.

portuale della rada, finanziato dalla capitale sabauda, fa di Savona il ‘Porto di Piemonte’, sebbene i benefici in termini di crescita economica e di mobilità sociale siano attestati soltanto dagli anni Settanta, quando i collegamenti ferroviari con Torino e Genova e l’arrivo dell’industria pesante proietteranno la città in una nuova fase.¹³

Gli anni Quaranta che vedono la progettazione del teatro Chiabrera sono invece caratterizzati dalla stagnazione demografica ed economica. Il panorama è in parte rivitalizzato dalle speculazioni immobiliari dell’aristocrazia cittadina, che nel volgere di pochi anni modificano l’assetto urbanistico e dotano Savona di nuovi quartieri e strutture civiche, tra cui l’Ospedale San Paolo (1850-57), il nuovo Asilo infantile (1847), la Biblioteca Civica (1846-62).¹⁴ Completa l’opera un grandioso teatro, che al contempo sancisce lo sviluppo della città e celebra il legame della nobiltà locale con Casa Savoia. La nuova sala è infatti intitolata al poeta savonese Gabriello Chiabrera (1552-1638), impegnato per buona parte della propria carriera a donare una dignità letteraria ai futuri regnanti. È proprio l’altorilievo che occupa l’intero timpano del teatro a ricordarci l’importanza di questo legame: l’opera monumentale dello scultore Antonio Brilla ritrae infatti il poeta mentre dona al duca Carlo Emanuele I di Savoia l’appena composta *Amadeide*. Se l’encomio rinsalda il vincolo di fedeltà tra l’aristocrazia savonese e la dinastia sabauda, i rapporti di potere con la capitale vivono all’insegna della piena subordinazione, come dimostrato dalla travagliata vicenda relativa alla costruzione del teatro stesso. Progetto a lungo agognato dai ceti egemoni cittadini, il Chiabrera vede la luce dopo anni di ostruzionismo da parte della burocrazia sabauda: le proposte elaborate a livello locale sono rigettate più volte e soltanto l’affidamento dell’incarico all’architetto di corte, Carlo Falconieri, porta a una tardiva approvazione nel 1849. Già progettista del Teatro Vittorio Emanuele di Messina (1837) e futuro responsabile della ristrutturazione del Teatro mediceo degli Uffizi di Firenze con la funzione di Senato del Regno d’Italia (1865), Falconieri avvia i lavori del Chiabrera nel 1850: nonostante incomprensioni e dissidi con le maestranze locali, l’opera è completata nel 1853.¹⁵

Se alcune ricostruzioni di epoca risorgimentale – ampiamente riprese da narrazioni successive¹⁶ – avevano letto nella edificazione del teatro un emblema dell’affermazione di una supposta esistente «nuova borghesia, divenuta da poco

¹³ Savona: cento anni di sviluppo industriale, a cura di Nello Cerisola, Savona 1981.

¹⁴ Storia di Savona, a cura di Nello Cerisola, Savona 1982.

¹⁵ Falconieri accusa di inadempienze l’appaltatore savonese Andrea Casanova e quando nel 1852 si manifestano delle lesioni agli archi e ai pilastri portanti del boccascena il progettista sabaudo abbandona l’opera. Completa i lavori l’architetto locale Giuseppe Cortese, già responsabile del cantiere del nuovo Ospedale (ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 201; Ibid., *Affari diversi*, cart. 100/4).

¹⁶ Tra i testi principali, ampiamente saccheggiati: Nicolò Cesare Garroni, *Guida storica economica e artistica della città di Savona*, Savona 1874; Agostino Bruno, *Vicende musicali savonesi dal secolo XVI sino al presente*, Savona 1890; Filippo Noberasco, *Savona nella Gloria del Risorgimento italiano*, Savona 1916.

classe dirigente»,¹⁷ non vi è alcun dubbio che il Chiabrera risponda alle esigenze di rappresentanza e alle logiche gestionali di una società di antico regime, ben radicata e ancora egemone in un territorio arretrato dal punto di vista economico, sociale e culturale. Del resto, è sufficiente uno sguardo ai nomi dei primi proprietari dei palchi per avere uno spaccato della nobiltà cittadina,¹⁸ che finanzia l'opera attraverso le sottoscrizioni di una società dei palchettisti appositamente costituita: inizialmente i privati investono nella costruzione L. 72.000, mentre il Comune mette a disposizione il terreno e impegna L. 38.000. Il costo finale sarà tuttavia di quattro volte superiore.

Come in altri teatri sorti nello stesso periodo, la capienza appare spropositata rispetto al bacino di utenza: il Chiabrera è progettato per ospitare fino a 1.200 spettatori (di cui 380 in platea e 250 in loggione), a fronte di una popolazione di 19.611 abitanti censiti nel 1861.¹⁹ Il Carlo Felice di Genova, inaugurato nel 1828, ha una capienza di 3.000 posti per una città di 97.621 abitanti.²⁰ A Savona il rapporto tra capienza e abitanti è quindi doppio rispetto a Genova (0,0611 contro 0,0307), in una città che oltretutto vive una marcata arretratezza culturale e una persistente stagnazione demografica. Come denunciato dall'impresario Minuto – e come vedremo meglio tra poco – riempire la sala in maniera continuativa sarà uno dei principali problemi con cui dovranno confrontarsi gli operatori che assumeranno l'impresa del Chiabrera. La problematica è tanto più significativa se si considera che dall'apertura fino al termine degli anni Sessanta il teatro operò in una situazione di sostanziale monopolio: fino all'inaugurazione del Politeama Savonese (1868) la sala rappresentò di fatto l'unica offerta di spettacolo in città, essendo ormai del tutto irregolari le stagioni del vecchio e disagevole Teatro Sacco. Consapevole di queste difficoltà gestionali, il Comune sostiene regolarmente l'attività del Chiabrera attraverso l'erogazione di una dote; strumento di finanziamento tipico delle società di antico regime, reso facoltativo dalla riforma demaniale del 1865-1867,²¹ a Savona la sovvenzione a vantaggio delle stagioni liriche e drammatiche sarà mantenuta continuativamente anche quando – nei primi decenni postunitari – le principali città italiane tenderanno a escluderla,

¹⁷ Renzo Aiolfi, *Savona nel Risorgimento*, Savona 1963, p. 53.

¹⁸ ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/14, *Registro degli Usuarii dei Palchi del Teatro Chiabrera*.

¹⁹ *Popolazione. Censimento generale (31 dicembre 1861) per cura della Direzione della statistica generale del Regno*, Firenze 1867, p. 60.

²⁰ La capienza del Carlo Felice è ancora confermata negli anni Settanta (Cesare Da Prato, *Teatro Carlo Felice. Relazione storico-esplicativa dalla fondazione e grande apertura (anno 1828) fino alla invernale stagione 1874-75*, Genova 1875, p. 15), mentre è ridimensionata a 2.000 nell'*Elenco dei Teatri d'Italia* pubblicato in appendice a Enrico Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Milano ³1893. In tale elenco il Chiabrera riporta una capienza di 1.000 posti ed è inquadrato come una sala di terza categoria.

²¹ Livia Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Roma 2021, pp. 40-42.

causando le chiusure forzate dei principali teatri del Regno.²² Dal punto di vista gestionale, il teatro è appaltato a un impresario attraverso una procedura pubblica governata dal Comune: l'affidamento ha generalmente una durata triennale e prevede l'organizzazione di una stagione di Carnevale con almeno tre titoli d'opera inframezzati da un terzetto danzante e una stagione d'Autunno di prosa o teatro musicale leggero, anch'esso con intermezzi. È facoltà dell'impresario organizzare ulteriori stagioni in primavera ed estate. La dote è unica per le due stagioni d'obbligo, che prevedono entrambe la scrittura di un'orchestra di diverse dimensioni (circa trenta musicisti per l'opera; la metà per la drammatica).²³ I capitolati d'appalto, modellati su quelli del Regio di Torino e del Carlo Felice di Genova, evidenziano alcune caratteristiche proprie di un gusto teatrale di antico regime. La principale è la clausola relativa agli intermezzi danzanti; quasi sempre segnalato dagli impresari come un onere ingiustificato e lontano dai gusti correnti, ma fortemente difeso dalla società dei palchettisti, il ballo è responsabile di numerose gare andate deserte sia a Savona sia a Genova²⁴ e, come vedremo, alcuni impresari ne otterranno la soppressione per bilanciare i conti.

II. Il botteghino: offerta, pubblico e consumo in un teatro di provincia

L'attività economica del Teatro Chiabrera è ben documentata. Sebbene i libri delle imprese che ebbero in appalto la sala non siano sopravvissuti, l'Archivio di Stato di Savona conserva numerosa documentazione amministrativa e contabile che consente di ricostruire con un buon livello di dettaglio l'andamento delle stagioni e, indirettamente, le condizioni di salute delle imprese appaltatrici. La ricostruzione è agevolata dalla disponibilità presso la Biblioteca Franzoniana di Genova del registro di Gerolamo Tortarolo, «controllore del teatro» dal 1862 al 1869 e nella stagione 1872/73: figura di raccordo tra appaltatore e appaltante, Tortarolo svolse sostanzialmente una funzione di sorveglianza sull'attività dell'impresario per conto dall'amministrazione civica, verificando ogni sera gli incassi attraverso la rendicontazione dei biglietti venduti.²⁵ Tali dati, integrati con i bordereaux conservati in Archivio di Stato, sono stati organizzati in un database per consentire un'analisi delle prime stagioni postunitarie. Complessivamente, sono stati analizzati gli incassi di 624 spettacoli andati in scena dalla stagione di Autunno del 1862 a quella di Carnevale del 1869. Particolare livello di dettaglio è disponibile per il periodo Autunno 1862 - Autunno 1865, per il quale si sono ricostruiti inte-

²² Fiamma Nicolodi, *L'opera nella nuova Italia. I teatri municipali e l'impresariato*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1987, pp. 167-230.

²³ ASSV, *Comune di Savona - Serie III*, cart. 98/3, fasc. 20, *Capitolato d'appalto per il Teatro Chiabrera di Savona per il biennio 1865-1867*.

²⁴ Matteo Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna 2015, pp. 134-136.

²⁵ Il manoscritto è interamente trascritto in Paoletti, *Savona e la sua scena*, pp. 91-205.

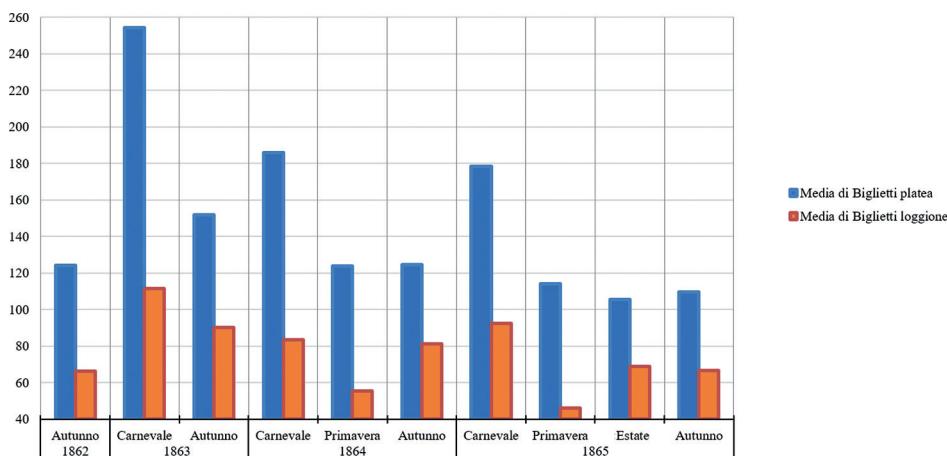


Fig. 1. Numero medio di biglietti venduti dal 1862 al 1865. Elaborazione dell'autore

gralmente i dati di vendita per ciascun settore oggetto di sbagliettamento (platea, loggione, palchi comunali, scranni o sedie chiuse). Gli accessi ai palchi privati, regolati dalla sottoscrizione di abbonamenti stagionali, non consentono purtroppo di calcolare con precisione la frequentazione del teatro da parte di questo segmento di pubblico.

Osservando i dati medi di vendita da botteghino (Figura 1) relativi ai settori più popolari (platea e loggione) il primo dato che emerge è la difficoltà di mantenere un afflusso regolare di spettatori tra le varie stagioni: se non sorprende rilevare una divergenza tra il Carnevale e le altre stagioni, è comunque significativo come da un'annata all'altra in platea, nella stagione più importante, si passi da un consumo medio di 254 biglietti a 186, mentre il loggione cala da 111 a 83 per poi risalire a 92. La contrazione potrebbe essere dovuta a un aumento dei prezzi del botteghino tra il 1863 e il 1864 (da 60 centesimi si passa a 80 per la platea; da 30 a 40 per il loggione), anche se nello stesso periodo le straordinarie performance di veglioni e feste da ballo, con biglietti venduti a L. 1,60, sembrano limitare il peso di questo fattore. Inoltre, il calo nelle vendite medie non ha una correlazione diretta con gli incassi totali registrati dall'impresa (Figura 2): se tra il 1863 e il 1864 si registra un calo nel fatturato della stagione di Carnevale compatibile con la contrazione delle medie al botteghino (da L. 8.635 a L. 8.034), nel 1865 gli incassi totali esplodono a fronte di vendite medie sostanzialmente stabili, facendo toccare il record del periodo (L. 11.431). Negli anni successivi le cifre si ricollocano intorno alla media del periodo (L. 8.863), con un picco negativo nel 1868 (L. 7.493).

Tali fattori inducono a ipotizzare che il pubblico del Chiabrera non fosse particolarmente sensibile al prezzo, ma fosse invece condizionato dall'offerta: considerando le 339 recite registrate tra 1863 e 1865, il tutto esaurito è raggiunto soltanto sette volte in loggione e diciannove volte in platea, e le vendite segnano picchi vertiginosi anche in stagioni sostanzialmente stagnanti, in occasione di eventi

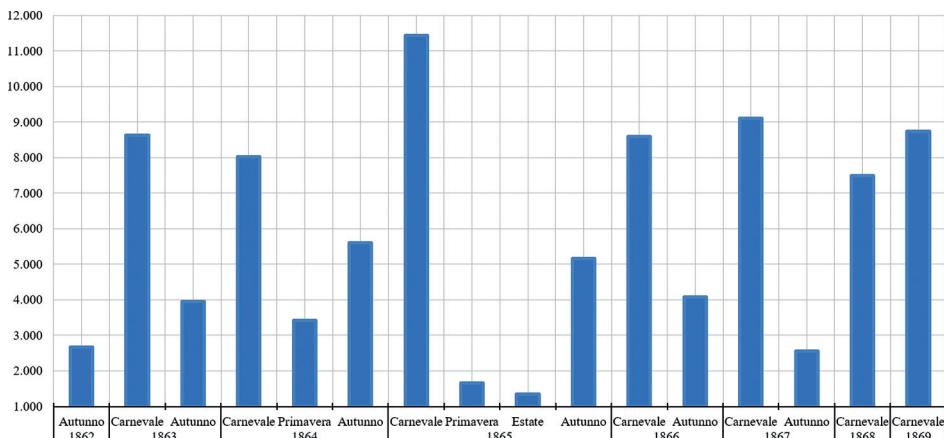


Fig. 2. Incassi totali da botteghino (1862-1869). Elaborazione dell'autore

particolari, quali beneficate degli artisti principali, veglioni e feste da ballo. È il caso della serata *Denaro! Gloria! E donne!* della compagnia Miniati, visto in apertura. Nelle serate di maggior afflusso i limiti di capienza sono ampiamente superati: il 5 febbraio 1863, per la serata d'onore della primadonna Erminia Martini con *Lucia di Lammermoor* vengono venduti 714 biglietti di platea e 284 di loggione, ben oltre i 380 e 250 posti formalmente disponibili; nel 1867, la beneficiata della primadonna Elena Ridolfi con *Marin Faliero* vende 663 ingressi in platea (ma soltanto 191 in loggione), mentre le feste da ballo superano ampiamente i 500 posti. È proprio in queste occasioni che gli impresari riescono a bilanciare le sorti delle stagioni, registrando incassi fino a oltre quattro volte la media del periodo. Clamoroso è il caso del quarto veglione organizzato da Sebastiano Minuto nel Carnevale 1865, che incassa L. 903,60, a fronte di una media stagionale di L. 207,80. A conferma della volubilità del pubblico, poche settimane più tardi, in occasione della stagione di Primavera, lo stesso impresario sarà costretto a inviare alla Direzione teatrale la supplica vista poc'anzi, denunciando la scarsa frequentazione della sala e le irreparabili perdite.

L'andamento delle vendite medie suggerisce ulteriori ipotesi riguardo ai comportamenti e alla composizione del pubblico. A dispetto di un costo del biglietto doppio rispetto a quello del loggione, la platea risulta di gran lunga il settore più venduto e incide per il 73% sugli incassi delle stagioni d'opera e per il 70% su quelli della prosa.²⁶ Il divario tra i due settori, assai marcato nelle stagioni di Carnevale, si riduce nelle stagioni di Autunno e Primavera, dedicate alla prosa o all'opera leggera. Se individuare una correlazione tra posto occupato e ceto sociale è un esercizio avventuroso, è però significativo che gli spettatori del Chiabrera prediligano l'acquisto dei posti più costosi tra quelli disponibili. Tenendo conto che,

²⁶ Per i veglioni la platea rappresenta il 98% degli incassi di botteghino. A seconda dei generi, il loggione incide tra il 16,75% (opera leggera), il 18,66% (opera) e il 21,34% (prosa); i palchi comunali incidono al massimo per il 2,34% nelle stagioni d'opera leggera.

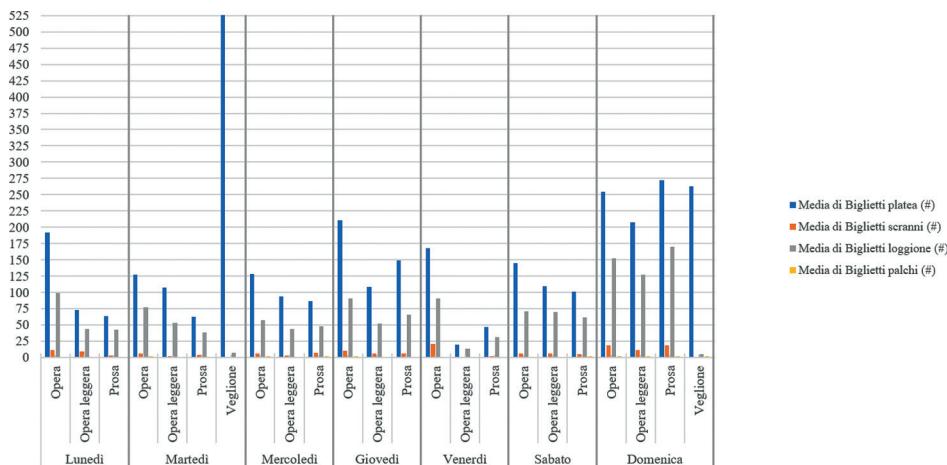


Fig. 3. Vendite medie di biglietti per genere e giorni della settimana dal 1862 al 1865. Elaborazione dell'autore

nei registri analizzati, le riduzioni per i militari incidono in maniera marginale sulle vendite²⁷ e che i cinque palchi a disposizione dell'impresa (del costo compreso tra tre e cinque lire) risultano spesso invenduti, è ipotizzabile che – al netto dell'aristocrazia proprietaria dei palchi – il teatro sia generalmente frequentato da persone con una capacità di spesa superiore alla media, attratte dalle occasioni reboanti e da serate di rappresentanza (beneficate, veglioni). Un consumo che difficilmente coincide con la tradizionale immagine di un teatro risorgimentale frequentato dai ceti più popolari relegati in loggione.

L'analisi statistica delle vendite per genere e giorni della settimana offre ulteriori informazioni (Figura 3). Se la domenica, tradizionale giorno di riposo, segna una prevedibile predominanza nei generi meno costosi (prosa e opera leggera), è altrettanto significativo che il consumo degli spettacoli più cari, quali l'opera e i veglioni, sia meno sensibile al giorno di apertura: le feste da ballo, ad esempio, registrano il picco al martedì, nonostante il costo del biglietto (L. 1,60) sia il doppio del normale accesso alla platea e quattro volte il prezzo del loggione, che veniva venduto anche durante le feste da ballo. La distribuzione settimanale degli incassi totali sul medio periodo conferma inoltre come la giornata maggiormente diversificata sia la domenica, mentre negli altri giorni l'opera risulta il genere predominante.

Dal punto di vista dell'offerta, le stagioni di Carnevale e Primavera, dedicate al teatro musicale, confermano anche al Chiabrera la preminenza degli autori nazionali (Figura 4), che tra il 1863 e il 1869 sono soltanto dieci: il compositore più rappresentato è di gran lunga Giuseppe Verdi (136 recite), intorno al cui repertorio si

²⁷ La notazione riguardante i militari è significativa, poiché Savona è dotata di una cospicua guarnigione dell'esercito sulla quale confidano molti impresari. Tuttavia, gli stessi lamentano la scarsa risposta di questo segmento di pubblico.

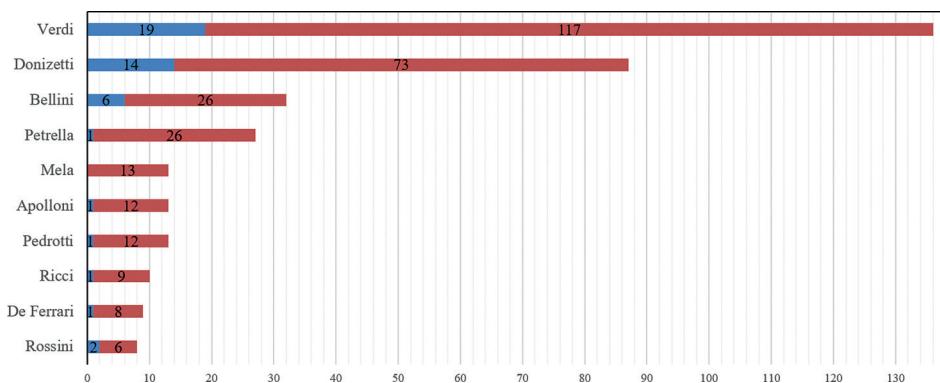


Fig. 4. Numero di rappresentazioni di opere in musica per compositore (1863-1869). In blu, le beneficate. Elaborazione dell'autore

concentra anche il maggior numero di beneficate (19); seguono Gaetano Donizetti (87) e a maggior distanza Vincenzo Bellini (32). Sorprende l'ultimo posto di Gioachino Rossini, rappresentato soltanto nell'Autunno del 1866: le otto recite del *Barbiere di Siviglia* realizzano una media di L. 147, incluse le due beneficate a favore delle due primedonne. Donizetti va sempre in scena nella stagione di Carnevale, sia quando si propongono i titoli seri (*Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*, *Gemma di Vergy*, *Marin Faliero*, *La Favorita*) sia quando il repertorio drammatico è inframezzato da quello comico (*Don Pasquale*). Di Verdi vanno in scena *I masnadieri*, *I due Foscari*, *Macbeth*, oltre ovviamente alla trilogia popolare (*Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*), e le opere che registrano i picchi di incassi (beneficate escluse) sono *Un ballo in maschera*, *I Lombardi alla prima crociata* ed *Ernani*. Un'ulteriore indicazione utile a descrivere i gusti del pubblico è il deciso gradimento per un compositore oggi escluso dal grande repertorio, eppure allora capace di determinare gli esiti di una stagione. Caso clamoroso è quello di Giuseppe Apolloni, che a Savona fa registrare i più elevati incassi medi da botteghino nel periodo 1863-1869: nel Carnevale del 1869 *L'Ebreo* fa le fortune dell'impresario Giacomo Tognallo, con una media serale di L. 228. Se il risultato è eccezionale e difficilmente comparabile con gli incassi medi di autori con una straordinaria tenuta in cartellone, come Verdi (L. 163), Bellini (L. 150) e Donizetti (L. 149) è pur significativo che gli introiti medi generati da Apolloni siano il doppio di quelli di Rossini (L. 115), che pure conta su un numero inferiore di recite: il Pesarese è sopravanzato da Errico Petrella (L. 133), presente a Primavera con *Le Precauzioni* e a Carnevale con *La Contessa d'Amalfi*, da Luigi Ricci (L. 124), in cartellone nella stagione d'opera del 1865 con *Crispino e la comare* e l'anno successivo, in Autunno, con *Il birraio di Preston*, nonché da Serafino Amedeo De Ferrari, presente nella Primavera del 1864 con *Pipelè*.

L'analisi delle stagioni di prosa è assai più complessa. Le compagnie drammatiche attive a Savona presentano infatti un repertorio assai variegato, nel quale

sono ben pochi i titoli immediatamente riconoscibili: al Chiabrera come altrove, infatti, la prassi allestitiva ottocentesca prevede un utilizzo piuttosto libero delle drammaturgie originali, frequentemente piegate alle esigenze delle compagnie e al gusto della piazza, che fa sì che i copioni subiscano pesanti alterazioni, rimanegniamenti e modifiche, talvolta per eludere il pagamento dei diritti d'autore. I nomi dei drammaturghi, inoltre, non sono quasi mai citati nelle locandine. Delle 239 recite di prosa analizzate tra 1862 e 1867, il 44,8% corrisponde a un repertorio non identificato o di attribuzione incerta. Gli spettacoli restanti sono equamente ripartiti tra le repliche di autori italiani (61) e francesi (68), che hanno un peso comparabile in termini di incassi complessivi (24,33% i primi, 26,34% i secondi; le drammaturgie anonime pesano per il 47,81%). Il tasso di rotazione è elevatissimo: lo stesso copione è raramente replicato più di una volta nella stessa stagione. Tuttavia, se alcuni caratteri hanno successo, si propongono variazioni sul tema: è il caso, ad esempio, della Compagnia fiorentina di Odoardo Miniati, che nel 1864 porta in scena svariate peripezie per lo Stenterello interpretato dallo stesso capocomico.²⁸ Significativa in questi anni la presenza di una sola serata dedicata a Shakespeare: *Macbeth* va in scena nel 1865 per la beneficiata della primadonna Giuseppina Ferroni-Capelli, che forse sceglie il titolo sulla eco dei coevi successi di Adelaide Ristori, ottenendo il quarto incasso della stagione (L. 198,70 a fronte di una media stagionale di L. 92,50).²⁹

I copioni stranieri erano spesso ridotti con traduzioni d'uso: tra i molti esempi riscontrabili sulle scene del Chiabrera, si segnala *Una moglie per un Napoleone d'oro* di Félix-Auguste Duvert e Augustin Théodore Lauzanne de Vauroussel, allestito dalla compagnia di Eduardo Majeroni nel 1862 con una versione italiana approntata (e stampata) dal primo attore Giovanni Internari già nel 1851. L'entrata in vigore nel 1865 della prima legge del Regno d'Italia sui «diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno» (Legge 25 giugno 1865, n. 2337) porta nel primo anno di applicazione a una diminuzione del numero di drammaturgie non identificate nei cartelloni del Chiabrera: dal 58% del totale nel 1864 scendono al 39% del 1865, ma già nel 1867 i titoli anonimi risalgono al 54%. Di sicuro, autori e agenti esercitano un controllo puntuale sulle compagnie: a soli tre giorni dal debutto de *I misteri del popolo* di Eugène Sue, il capocomico Raffaele Lambertini è costretto a difendersi presso il sindaco dall'accusa del traduttore Antonio

²⁸ Gli otto spettacoli con protagonista la maschera fiorentina sono: *Giustizia e Clemenza Sovrana con Stenterello Carceriere*; *Un Cavaliere d'Industria. Ovvero quattro sposi e quattro Notari con Stenterello imbroglione*; *Stenterello Protettore della famiglia d'un fucilato*; *Stenterello Barbiere Maledicente*; *Sposalizio, arresto e condanna di morte di Stenterello*; *Stenterello di ritorno dall'altro mondo*; *I pescatori del Rodano, ossia Il ritorno del conte di Cevenes dalla conquista della Terra Santa con Stenterello*; *Stenterello Asino d'Oro*. Tali produzioni incassano mediamente al botteghino L. 102,80 ma l'andamento delle vendite è assai irregolare: ai picchi della beneficiata del primo attore (L. 319,90) e della replica domenicale (L. 215,10) si alternano giornate molto magre, con incassi minimi di L. 28,80.

²⁹ L'incasso più alto nella stagione è per *I Valdesi* di Felice Govean (L. 268,30), seguito da *Il denaro del diavolo* di Victor Séjour e Adolphe Jaime (L. 254,60) e *I misteri del popolo* di Eugène Sue (L. 239,40).

Scalvini di non aver versato quanto dovuto.³⁰ I due arriveranno probabilmente a un accordo, visto che dieci giorni più tardi Lambertini porta in scena per due sere il dramma di Scalvini *I misteri di Milano*, con ottimo successo di pubblico e cassetta (L. 321, con 343 venduti in platea e 271 in loggione).

Nei primi anni postunitari, il titolo di prosa campione d'incassi al Chiabrera è *Il Fornaretto* di Francesco Dall'Ongaro, portato in scena dalla Drammatica Compagnia Giacinto de' Carbonin nel 1863 con il reboante titolo *Il povero Fornaretto condannato a morte dal consiglio dei X*: il dramma storico registra al botteghino L. 353,10 grazie alle ottime vendite in platea (408 biglietti) e in loggione (267) e conferma l'interesse del pubblico savonese per le *pièces* torbide, accattivanti e alla moda. Se gli autori più rappresentati sono Jean-François Alfred Bayard (8 recite), Adolphe Philippe d'Ennery (7), Léon Battu, Adolphe Jaime (6) e Paolo Giacometti (6), il più remunerativo è per distacco Luigi Forti. Come evidenziato nella Tabella 1, il sorprendente risultato dell'attore e drammaturgo è dovuto sostanzialmente agli incassi di *Lord Giorgio Bramber*. Il dramma storico, ormai vetusto (aveva debuttato al Carcano nel 1842), è presentato dalle compagnie di Odoardo Miniati e Raffaele Lambertini con titoli che ne evidenziano i contenuti più morbosì: nel 1864 è portato in scena come *La famiglia di Lord Giorgio Bramert condannata a morire di fame nella torre di Londra*, mentre nel 1865 è reclamizzato un *Lord Giorgio Bramber condannato a morire di fame con la sua famiglia nel Castello di Windsor*, ristabilendo l'ambientazione originaria.

Se si eccettua il caso Forti, la classifica del botteghino è saldamente guidata dai drammaturghi francesi (Adolphe Philippe d'Ennery, Eugène Sue, Alexandre Dumas père), che si impongono grazie a *pièces* ormai di repertorio. Del resto, a guardare i cartelloni drammatici del Chiabrera, sono ben poche le novità. Tra queste, *La figlia unica* di Teobaldo Ciconi e *Prosa* di Paolo Ferrari, portate in scena dalla compagnia Giacinto de' Carbonin nel 1863, *Il Maledetto* di Giulio Pullè e *I pescatori del Rodano, ossia Il ritorno del conte di Cevenes dalla conquista della Terra Santa con Stenterello* di Bartolomeo Signori, allestite dalla compagnia Odoardo Miniati nel 1864. A giudicare dagli incassi al botteghino, comunque, il pubblico savonese si dimostra piuttosto insensibile alla presenza in cartellone dei titoli più discussi nel dibattito dell'epoca. Nell'Autunno del 1865, ad esempio, la Compagnia Felsinea di Raffaele Lambertini porta in scena *L'elezione del deputato*, evidentemente ispirato all'appena pubblicato *pamphlet* di Ruggero Bonghi *La elezione del deputato: lettere due a un candidato nell'imbarazzo*. Il testo è all'epoca assai dibattuto,³¹ ma la relativa trasposizione teatrale incassa la miseria di L. 34,70. La stessa compagnia ci riprova con *L'assassinio di Abramo Lincoln presidente della Repubblica degli Stati Uniti*, probabile adattamento dell'opera di Antonio Vismara *Assassinio del presidente degli Stati Uniti sig. Abramo Lincoln e*

³⁰ ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 93/2, fasc. 3, *Lettera di Raffaele Lambertini al Sindaco di Savona*, 11 ottobre 1865.

³¹ Cfr. Maria Serena Piretti, *Un candidato nell'imbarazzo. Lettera di Ruggero Bonghi a un aspirante deputato*, in *Contemporanea* 1/1, 1998, pp. 91-106.

del segretario di stato sig. Guglielmo Enrico Seward con alcuni cenni sulla loro vita, con risultati altrettanto miseri (L. 73,70). Va meglio, poco dopo, a un adattamento del romanzo storico *Riccarda, o I Nurra e i Cabras* di Giuseppe Botero, scelto per la serata a beneficio del primo attore giovane Quirino Armellini, che incassa L. 146,10. Lo scarso interesse del pubblico per il repertorio contemporaneo ed *engagé* è confermato dagli incassi assai magri di alcune delle drammaturgie più dibattute del periodo: nel 1865 *La società equivoca*, traduzione dello scandaloso *Le Demi-Monde* di Alexandre Dumas fils, incassa soltanto L. 37,90 mentre nel 1867 *La morte civile* di Paolo Giacometti si ferma a L. 30,80. È significativo che a Savona il dramma più remunerativo del drammaturgo piemontese sia *Cristoforo Colombo*, a conferma dell'interesse della piazza ligure per una vicenda storica tradizionalmente legata al proprio territorio. E non pare un caso che nel 1865, per risollevare le sorti della stagione d'Autunno, Raffaele Lambertini tiri fuori dal cilindro due repliche di un *Gabriele Chiabrera Poeta savonese a Roma*, di autore ignoto ma foriero di incassi superiori alle 200 lire.

Tabella 1. I primi dieci drammaturghi per incasso nelle stagioni drammatiche dal 1862 al 1867.
Elaborazione dell'autore

	Recite (#)	Incasso totale (L.)
Luigi Forti	5	975,90
Lord Giorgio Bramber	2	525,50
Mayno della Spinetta, capo di banditi	1	324,00
Le ultime ore di padre Ugo Bassi	1	99,60
Suor Estella ovvero Francesco I re di Francia alla battaglia di Marignano	1	26,80
Adolphe Philippe d'Ennery	7	769,70
La preghiera dei naufraghi	1	272,50
La capanna dello zio Tom	1	266,20
Maria Giovanna o la famiglia del beone	3	139,60
I postiglioni del villaggio d'Alby, ossia La cisterna murata	1	56,70
La Signora di Saint Tropez	1	34,70
Eugène Sue	2	522,10
L'ebreo errante	1	282,70
I misteri del popolo	1	239,40
Alexandre Dumas père	4	488,50
Il Conte di Montecristo	1	286,40
Kean	2	156,80
Urbain Grandier	1	45,30

	Recite (#)	Incasso totale (L.)
Felice Govean	2	367,20
I Valdesi	2	367,20
Paolo Giacometti	6	364,70
Cristoforo Colombo	1	172,00
La donna in seconde nozze	1	53,95
Siamo tutti fratelli, ossia Il villaggio e la città	1	41,70
Lucrezia Maria Davidson	1	33,55
Pellegrino Piola	1	32,70
La morte civile	1	30,80
Francesco dall'Ongaro	1	353,10
Il Fornaretto	1	353,10
Eugène Scribe	4	352,80
Roberto il Diavolo (di cui una beneficiata del primo attore Emilio Benati)	2	295,20
Una catena	1	32,75
La Canonichessa	1	24,90
Teobaldo Ciconi	5	322,20
La figlia unica	2	221,50
Le mosche bianche	2	77,90
La statua di carne	1	22,80
Antonio Scalvini	2	321,10
I misteri di Milano	2	321,10

III. Teatro di provincia: un affare sostenibile? Un'analisi dei conti delle imprese

Al netto degli esiti più o meno positivi dei singoli spettacoli al botteghino, è difficile valutare se le entrate complessive, o eventualmente quelle stagionali, consentissero alle imprese di sostenersi: come anticipato in apertura del capitolo, infatti, i libri contabili delle compagnie non sono sopravvissuti. Tuttavia, la documentazione conservata in Archivio di Stato consente di stimare con una certa approssimazione il raggiungimento o meno di un equilibrio economico-finanziario da parte degli operatori attivi al Chiabrera. Se molti dettagli si possono ricavare dalla corrispondenza tra gli impresari, gli artisti e la direzione teatrale, un efficace quadro di sintesi è offerto dal prospetto elaborato dal Comune in occasione dell'appalto triennale per il 1869-1871: a fronte di annate in cui il Chiabrera aveva vissuto stagioni travagliate, con esiti deludenti a dispetto di un costante aumento della dote (passata dalle L. 6.000 del 1863 alle L. 8.500 del 1868), l'amministrazione

civica elabora un'indagine sui costi medi sostenuti dagli appaltatori del teatro nell'ultimo triennio.³² L'indagine si avvia con il seguente schema, qui adattato per agevolarne la lettura:

Stagione di Carnevale

Personale Artistico di Canto

Prima Donna Soprano	L. 1.300 con ½ serata
Seconda Donna idem	L. 400
Prima Donna Contralto	L. 600
Primo Tenore	L. 2.000 con ½ serata
Secondo Tenore	L. 350
Baritono	L. 900 con ¼ di serata
Basso profondo	L. 600 con ¼ di serata
Secondo Basso	L. 300
5 coristi uomini locali in media 120 cad.	L. 600
5 coristi Giornalieri a Franchi 3 cad. per 75 giornate	L. 1.125
6 coriste donne a Franchi 3 cad. per 75 giornate	<u>L. 1.325</u> L. 9.500
Spesa di Orchestra di 30 Professori per 47 recite	L. 5.903
Spesa Orchestra di 15 Professori idem per tre Veglioni	L. 531
Suggeritore e M° dei Cori	<u>L. 400</u> L. 6.834
[...]	
<u>Totale della spesa per Stagione Carnevale</u>	<u>L. 24.426,55</u>

Il primo dato evidente è la presenza di voci a costo fisso e di altre variabili a seconda del livello della produzione: se gli interpreti principali concordano un cachet per l'intera stagione, le maestranze ricevono una retribuzione giornaliera, che in alcuni casi tiene conto del numero dei giorni di prova (le 75 giornate di lavoro dei coristi) e in altri soltanto delle recite, come nel caso degli orchestrali.³³

³² ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/4, fasc. 7, *Conto presuntivo delle spese occorrenti per l'esercizio del Civico Teatro Chiabrera in due stagioni cioè di Carnevale e d'Autunno. La prima con opera in Musica l'altra in Dramma*.

³³ Gli allegati con le paghe dell'orchestra precisano che i 19 professori locali sono pagati soltanto per le 47 recite, mentre gli 11 «professori forestieri» sono retribuiti anche per le prove. Il subtotale di L. 5.903 tiene conto di questa differenza.

La compagnia di canto incide per il 38,89% sulle spese complessive, mentre l'orchestra pesa per il 27,97%. Gli artisti sono scritturati sulla piazza di Milano (e a tal fine il budget prevede una spesa di avviamento di L. 400) e i loro contratti prevedono paghe assai variabili a seconda del ruolo, alle quali vanno aggiunte le quote di competenza delle beneficate, pari a metà o a un quarto dell'incasso serale. Per le serate d'onore l'amministrazione stima un costo di L. 868,65 basandosi sulle medie dell'ultimo triennio. Altre voci di costo comprendono le «Spese pei terzetti danzanti» (L. 1.700) e le «Spese d'affittamento» (L. 1.610), comprensive di noleggio spartiti (L. 600), costumi (L. 800), pianoforte (L. 150) e vettura per le primedonne (L. 60).

Le spese legate all'ordinario funzionamento della macchina teatrale (L. 57 a sera) includono le spese per il personale pagato a giornata (un macchinista, un attrezzista, un sarto, un parrucchiere, due pompieri, etc.) e quelle per illuminare a giorno la sala con le lampade a gas, che impegna più della metà dei costi del capitolo (L. 29). Si tratta comunque di una cifra più economica rispetto all'illuminazione con le candele richiesta per veglioni e feste da ballo, che richiede L. 60 per ogni apertura di sipario. Le «Spese diverse» includono alcuni costi di allestimento, come le otto comparse, pagate 20 centesimi a recita, e le «Decorazioni e scenari», il cui costo medio ammonta a L. 200, una cifra ampiamente inferiore a quella relativa ai costumi, che non deve però far credere che il teatro utilizzasse solo scene di dotazione; se infatti i capitolati prevedono il diritto per «l'appaltatore di servirsi di tutto il corredo mobile del Teatro, come macchine, cordami, teloni, quinte, arnesi per illuminazione, mobilio dei camerini degli Artisti ed altro», allo stesso tempo prescrivono di provvedere a proprie spese a «uno scenario apposito ed analogo [in] ciascuna delle tre opere in musica», fornendo altresì «gli spezzati e fondali necessari all'illusione della scena la quale dovrà essere decorata con tutto il corredo analogo e relativo all'azione».³⁴ Una certa attenzione è dedicata pure alle «prove di scena» che durante il Carnevale devono essere almeno tre prima della generale.

La stagione d'Autunno, dedicata alla prosa, ha invece prescrizioni assai più blande, correlate sia alle consuetudini di genere sia a un budget assai più limitato (L. 6.580), che corrisponde a circa un quarto di quello per il Carnevale. In questo caso le spese sono in massima parte composte dal cachet della Compagnia, scritturata nel suo insieme, a proposito della quale l'amministrazione civica dimostra un certo pragmatismo:

Una Compagnia Drammatica non troppo numerosa e non troppo al disotto della mediocrità per la Stagione d'Autunno difficilmente potrebbe essere fissata da un Impresario senza l'assicurazione del netto guadagno di almeno 100 Franchi al giorno epperciò dal 1° Novembre a tutto il 15 Dicembre cioè per 45 giorni costerebbe L. 4500.³⁵

³⁴ ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/4, fasc. 7, *Atto amministrativo d'appalto triennale per l'esercizio del Teatro Chiabrera in Savona*, 6 ottobre 1868.

³⁵ Ibid.

Le spese serali, pari a L. 52 per recita, sono di poco inferiori a quelle del Carnevale (L. 57), ma in questo caso includono anche il costo dell'orchestra (L. 18). L'unica maestranza prevista è un macchinista, mentre la compagnia provvede da sé al vestiario, alle scene, all'attrezzeria e anche al pagamento dei diritti d'autore, il cui costo non è presente tra le voci a preventivo.

Basandosi sugli introiti serali medi dell'ultimo triennio, comprensivi degli incassi da botteghino e abbonamento (L. 343,46 per il Carnevale e L. 151,30 per la prosa), il Comune stima ricavi annuali pari a L. 22.194,64, che pur considerando la dote di L. 8.500 porterebbero l'impresa a chiudere il bilancio di esercizio con una perdita di L. 311,93. L'analisi del Municipio conferma quindi quanto denunciato dagli impresari, ovvero il rischio di assumere la gestione teatrale in una piazza di provincia, nella quale il consumo del pubblico locale non riesce a garantire alcun margine di profitto. E non a caso, nelle settimane successive alla stesura dell'analisi da parte del Comune, ancora una volta la gara d'appalto per il Chiabrera va più volte deserta. Nell'ottobre del 1868 la sala è affidata con trattativa privata all'impresario Giacomo Tognallo, originario di Lamporo, in provincia di Vercelli, che ottiene l'eliminazione dal capitolato di alcune delle voci di costo più gravose. Cade innanzitutto l'onere del terzetto danzante negli intermezzi delle opere di Carnevale, che diventa «facoltà e non obbligo», mentre il prezzo dei biglietti di platea può essere elevato da L. 0,80 a L. 1 «in casi straordinari, quando cioè l'Impresa presenti un complesso di spettacolo tale da meritare l'aumento».³⁶ Il costo del primo violino concertatore e direttore d'orchestra è accollato al Comune, mentre per i professori stipendiati dal municipio l'impresario dovrà pagare una quota forfettaria trattenuta sulla dote.³⁷ Anche grazie all'intuizione di aprire la stagione con *L'Ebreo* di Apolloni, il Carnevale del 1869 registra al botteghino un incremento degli incassi del 16,63% rispetto a quello precedente, e grazie alle economie accordate dal Municipio il primo esercizio di Tognallo si chiude con un avanzo di L. 4.487,62.³⁸

IV. Conclusione

L'analisi della documentazione contabile e amministrativa del Teatro Chiabrera di Savona dimostra l'importanza delle fonti economiche per meglio inquadrare le vicende teatrali di una sala di provincia nell'Italia post-unitaria; l'analisi dei dati, opportunamente trattati, consente infatti non soltanto di verificare l'andamento finanziario delle stagioni, ma anche di indagare le modalità produttive e

³⁶ Ibid.

³⁷ Fin dal 1854 Savona è dotata di un'Accademia Filarmonica e di una Scuola Civica di musica, che insieme ai due complessi bandistici istituiti nel 1841 forniranno al Chiabrera buona parte dell'organico orchestrale. Cfr. Bruno, *Vicende musicali savonesi dal secolo XVI*, pp. 24-27; Flavio Emilio Scogna, *Vita musicale a Savona dal 16. al 18. secolo*, Savona 1982.

³⁸ ASSV, *Comune di Savona – Serie III*, cart. 98/4, fasc. 7, *Riassunto dei prodotti e spese per l'autunno 1869*.

i consumi culturali di una piazza periferica, rimasta fino ad ora ai margini degli studi. L'auspicio è che la metodologia proposta in questa breve rassegna su un teatro storico della Liguria possa fornire spunti utili e integrarsi con analisi di maggior respiro, condotte sulle numerose fonti contabili presenti negli archivi teatrali italiani che ancora attendono di essere indagate.

Le parterre des rois: il Teatro Mazzurana-Sociale di Trento dal 1819 al 1850

Antonio Carlini

I. Trento. Contesto socio-politico

Il territorio oggi corrispondente alla Provincia autonoma di Trento fino al 1813 era un (più o meno) autonomo Principato vescovile inserito nel Sacro Romano Impero, dal 1813 al 1918 fece parte dell’Impero Austro-Ungarico e quindi, finita la Prima Guerra mondiale, venne annesso al Regno d’Italia. Il Trentino era una regione di montagna, poco abitata, certamente non ricca, con un numeroso ceto nobiliare minore (sempre più integrato nei sistemi economici e di governo moderni), una debole borghesia imprenditoriale (comerci di seta, velluto, tabacco, vino, legname) e, soprattutto, impiegatizia, oltre a un significativo numero di uomini e donne di chiesa all’interno di una maggioranza formata da modesti proprietari terrieri, contadini e piccoli artigiani. Un principato dove la lingua italiana si sovrapponeva a quella tedesca che non poteva vantare una storia gloriosa nel settore del teatro con musica.

Il Teatro, sappiamo, è genere costoso e nel corso dei secoli Trento si limitò a importare quanto veniva prodotto nelle regioni vicine di lingua italiana. La sua storia – interessante per la diffusione dei prodotti culturali, l’evoluzione del gusto in un territorio di montagna, l’osservazione delle dinamiche commerciali in un centro periferico dell’Italia – appare in prima battuta costruita attorno al repertorio e ai relativi autori, ai ‘Re’, come ricorda il nostro titolo, capaci di garantire ingressi e successi sicuri per gli amministratori. E, in effetti, i cartelloni sono dominati dalle opere di Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi e poi Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Riccardo Zandonai (oltretutto un trentino di Rovereto), attorniati però da altre figure non solo di contorno e scontate: il *parterre*, appunto, che qui ci interessa particolarmente.

Fin dall’inizio della storia del teatro con musica a Trento succedeva poco di paragonabile con quanto si registra nella pur vicina Innsbruck o, a Sud, nella Mantova di Monteverdi, dove si attivano strutture specifiche di produzione, con commissioni, compagnie e gruppi strumentali stabili. Ad arrivare in città, senza enormi ritardi rispetto alle principali piazze sono le compagnie di giro che, sino ai primi decenni dell’Ottocento, facevano riferimento (come formazione e provenienza) soprattutto a Bologna e Venezia. Tali compagnie da Verona risalivano

l'Adige, toccando Ala, Mori, Rovereto, Trento, per scendere poi attraverso la valle del Brenta, fermandosi a Pergine, Borgo Valsugana, Bassano.¹

II. Movimento della popolazione

Pur mancando strutture specifiche (i teatri erano, per lo più, strutture provvisorie o allestite in saloni generalmente riservati ad altre funzioni), la nobiltà trentina seguiva le novità del settore. Era aggiornata sui titoli, autori, stili che poteva gustare spostandosi frequentemente dalla regione verso il Veneto, la Lombardia o anche il Tirolo, la Baviera e l'Austria, dove ogni famiglia titolata aveva un fratello, uno zio, un parente con castello o palazzo.² Tale costume rimane vivo per tutto l'Ottocento, quando però il centro di provenienza delle produzioni diverrà Milano, dove molti trentini (spesso in qualità di funzionari nell'amministrazione pubblica) si erano nel frattempo spostati. Gli archivi dei vari casati restituiscono notizie abbondanti intorno a queste frequentazioni, consegnandoci anche informazioni preziose e rare. Fra i documenti della famiglia Lodron, ad esempio, si trova un raro libretto teatrale datato Verona 1609. Si tratta di una delle prime produzioni di teatro con musica in scena a Verona, sopravvissuto probabilmente in questa unica copia, che viene ad aggiungere un titolo significativo a quelli già individuati da Paolo Rigoli: *Il Mago. Invenzione de' cavalieri longobardi*.³

Significativo era poi il percorso formativo dei figli della nobiltà, mandati a studiare nei numerosi Collegi per nobili a Roma, Bologna, Parma, Brescia, Milano o Salisburgo, Innsbruck, Hall: le spese riportate nei registri per il loro sostentamento confermano la frequentazione abituale dei teatri.⁴ I loro nomi figurano spesso nei programmi delle recite annuali o fra gli iscritti a qualche corso musicale.⁵

¹ Per un quadro più dettagliato su questo argomento si veda Antonio Carlini, Materiali per una storia dello spettacolo teatrale-musicale nel Trentino della seconda metà del Settecento, in *Studi Trentini di Scienze Storiche* 66/1, 1987, pp. 15-69.

² Purtroppo, durante il Seicento nessuna famiglia nobile trentina sembra essere stata invitata nel Teatro del Contarini a Piazzola sul Brenta, nemmeno i nobili vicini della Valsugana, risaputi cultori della musica come i Buffa, Ceschi o Hippoliti. Così risulta, almeno, dalla lettura di Chiara Bruni, *Il dramma musicale a Piazzola nel XVII secolo. Fasti e teatro alla corte del Contarini*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1999/2000.

³ *Il Mago. Invenzione de' cavalieri longobardi Ascesi dall'Inferno per combattere nel Duello Notturno, mantenuto da' Cavalieri di Narsinga*, Verona 1609. In apertura il Mago «recita cantando», mentre lo spettacolo si chiude con il Mago, Proserpina, demoni, mostri, salamandre, arpìe e bellidi «co stromenti, & musica rappresentativa dell'Infernale, tre furie, altri sei Demoni, & doi altri appresso, che sonano Tamburri», Rovereto, Biblioteca Civica «G. Tartarotti», *Fondo Lodron già a Villalagarina*, busta V, doc. 7. Gentile segnalazione di Domizio Cattoi.

⁴ Spese specifiche per musica, balli, teatro, accademie, giochi e passatempi si possono seguire, ad esempio, nel caso dei due figli del barone Pietro Francesco Ceschi per gli anni 1781-1784, ospitati in un collegio di Innsbruck. Cfr. Antonio Carlini/Mirko Saltori, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVII)*, Trento 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, vol. 27), pp. 86-93.

⁵ Sull'argomento si veda Antonio Carlini, Teatro, musica, ballo. Le arti del divertimento nei curricula scolastici dei nobili nel Settecento, in *Officina humanitatis*, a cura di Fabrizio Leonardi/Giovanni Rossi, Trento 2010, pp. 307-321.

Anche nel collegio gestito a Trento dai padri Gesuiti (con casa madre a Monaco), vivace era l'attività sia musicale che teatrale svolta in sale apposite, aperte pure al pubblico a carnevale e fine anno scolastico. Gli studenti partecipavano alle recite interne, ballando, suonando e cantando. Dal Collegio/Seminario dei padri Gesuiti di Trento (che aveva anche una discreta orchestra e dove cominciò a studiare musica il celebre violinista e compositore Francesco Antonio Bonporti) uscirono diversi sacerdoti (poi parroci nei vari paesi delle valli) che contribuirono a diffondere il teatro sacro, le tragedie con suoni e qualche momento cantato rappresentate in tutto il Trentino sin dalla fine del Seicento.⁶ Da singole iniziative di questi sacerdoti, a partire più o meno dal 1770, cominciarono a diffondersi in tutta la regione piccoli gruppi di filodrammatici, dando vita a quei teatri che saranno la base della forte tradizione filodrammatica del Trentino attiva ancora oggi. Una tradizione che nell'Ottocento-inizio Novecento, si dedicherà in maniera davvero intensa, alle operette, unendo quindi alla prosa, la musica.

III. Trasformazioni politiche e culturali a Trento

Prima del Teatro Mazzurana, inaugurato nel 1819 con una prevedibile attenzione verso Gioachino Rossini (*Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia* le tre opere scelte per l'apertura), in città era attiva un'altra struttura aperta nel 1766 da un imprenditore locale, Domenico Osele, capace di contenere circa 600 persone, di offrire le opere alla moda di Baldassarre Galuppi, Giovanni Paisiello, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri o Domenico Cimarosa⁷ e di rispondere, sino al 1813-1815, alle nuove richieste ceremoniali dei governi nati dopo l'arrivo di Napoleone. A decretarne la fine non fu una questione economica o di gusto estetico, ma il clima politico, mutato drasticamente con l'abolizione del principato vescovile. Proprio la costruzione del Teatro Mazzurana, interpreta perfettamente lo scontro profondo vissuto da tutto il Tirolo fra chi, all'indomani della sconfitta di Napoleone, voleva recuperare il passato e chi invece intendeva accogliere le riforme portate dai francesi (si pensi ai cinque codici napoleonici introdotti nel 1811). Ma in sostanza, il movimento democratico avviato dalla Rivoluzione francese non si poteva fermare e già nei primi decenni dell'Ottocento, il processo risulta assai chiaro. Così, la classe nobiliare che governava le vecchie giurisdizioni nelle quali il principato era suddiviso e che affrontava municipalità sempre più gestite dall'alta borghesia, se voleva conservare la propria visibilità sociale doveva trovare strade diverse. Ed ecco l'impegno culturale – nella musica, nella costruzione di musei, nelle biblioteche, nella gestione di Esposizioni universali o regionali, nei

⁶ Un quadro dettagliato intorno a tali produzioni spettacolari viene offerto da Albino Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma 1883.

⁷ Per una cronologia sintetica degli spettacoli qui organizzati si veda Antonio Carlini, *Die Musik im Gebiet von Trient von 1600 bis 1900*, in *Musikgeschichte Tirols II*, a cura di Kurt Drexel/Monika Fink, Innsbruck 2004, pp. 601-648, qui a pp. 631-633.

vari settori dell'economia – diventare il luogo privilegiato dall'antica nobiltà per riversare un proprio impegno pubblico.

IV. *Il Teatro Mazzurana*

Il progetto per la ristrutturazione del vecchio edificio predisposto nel 1815 dal figlio Giovanni Osele era probabilmente più interessante di quello proposto contemporaneamente dal Mazzurana, che era però firmato dall'ingegnere circolare Giuseppe Maria Ducati, vale a dire (in rilevante conflitto di interessi) la stessa persona demandata all'approvazione tecnica definitiva. In ogni caso la costruzione a Trento del Teatro Mazzurana – Felice Mazzurana (1780-1866) era un caffettiere e imprenditore, poi padre adottivo di Paolo Oss Mazzurana, imprenditore, politico liberale e illustre sindaco di Trento –, che raddoppia subito i posti a disposizione per il pubblico (dai circa 600 del Teatro Osele si passa ai 1.100 del nuovo edificio), è figlia di questo mondo nuovo. Oltre tutto il Teatro veniva costruito nel centro della città, all'interno del palazzo di un nobile (il conte Festi), dove dal 1808 agiva il Casino dei nobili, ritrovo di cultura e svago per il mondo aristocratico e dei burocrati delle nuove istituzioni politiche e posto di fianco alla Locanda Europa, proprietà dello stesso Mazzurana. Va da sé che la Deputazione teatrale nominata per il governo del Teatro venisse subito composta proprio da nobili e aristocratici soprattutto cittadini (non feudali) che avevano cominciato a guardare non più a Nord, ma a Sud, verso l'Italia e soprattutto a Milano, dove gran parte di loro occupava posti di prestigio e di gestione, specialmente nel settore della giustizia. Così, il primo progetto presentato dal Mazzurana prendeva a modello il Teatro Carcano di Milano (per la struttura) e il Teatro Grande di Brescia (per «l'ornato interno»).⁸

In questo modo, sull'onda anche del particolarissimo momento artistico coincidente con i primi decenni dell'Ottocento, il Teatro Mazzurana diventa il simbolo della cultura italiana, mentre la Società Filarmonica, con i suoi repertori cameristici da Joseph Haydn a Wolfgang Amadeus Mozart, viene percepita più vicina alla cultura e al mondo Austro-Europeo.

A differenza della vicina Bolzano, dove la cultura tedesca non mancava di farsi notare nelle scelte programmatiche, il Teatro Mazzurana-Sociale di Trento dimostra una totale adesione all'opera italiana, di cui adotta sistematicamente autori e titoli, arrivando a concedere solo due presenze a Richard Wagner.⁹

Magistrati, giudici, governatori, avvocati trentini (su tutti Antonio Mazzetti, presidente del Tribunale) operavano a Milano e quindi, per la Deputazione, fu facile stabilire un rapporto diretto con le grandi agenzie di spettacolo presenti

⁸ Trento, Archivio di Stato di Trento (TN-AS), Capitanato Circolare, a. 1836, b. 54, *Teatro miscellanea*, 28.V.1817.

⁹ Si tratta del *Lohengrin* rappresentato nel 1891 e ripreso nel 1910.

nella capitale lombarda e pure con i giornali del settore (per lo più emanazioni dirette di tali agenzie) che recensivano spesso gli spettacoli allestiti a Trento.

Quanto la necessità di un teatro aperto lungo tutto l'anno fosse avvertita dalla città, risulta dai tempi rapidissimi di realizzazione: in meno di ventiquattro ore tutti i palchi offerti dal Mazzurana vengono venduti;¹⁰ quanto all'edificio la sua costruzione si chiude in soli quattordici mesi, e il 29 maggio 1819 si poteva procedere all'inaugurazione.

Esternamente il fabbricato non aveva una propria autonomia architettonica; privo di una vera e propria facciata, risultava semplicemente inserito in un volume urbanistico eterogeneo assai più vasto e non precisamente individuabile. «Armonioso e ben scompartito nelle linee visuali», conteneva «sessant'otto palchi chiusi nei tre primi ordini, oltre ventitré nel quarto per la maggior parte aperti a comodo del pubblico».¹¹ Così precisava meglio nel 1834, nel suo taccuino di viaggio, August Lewald di Königsberg (1792-1871), attore e direttore di alcuni teatri ad Amburgo e Stoccarda:

Il teatro è bello; ha quattro ordini di palchi ognuno dei quali è tappezzato con fini tende di seta azzurra e in più sono provvisti di specchi, sofà e candele di cera accese. Queste, a dire il vero, illuminano l'interno dei palchi ma non la sala, la cui illuminazione è meno che nulla ed è quindi completamente buia. Si ha però il piacere di vedere nella luce migliore le occupanti dei palchi: un punto di vantaggio rispetto ai teatri tedeschi.¹²

V. Il teatro e il suo pubblico visto dai forestieri

Tale caratteristica verrà ribadita, qualche anno dopo (nel 1847) dal poeta e patriota di Schio Arnaldo Fusinato¹³ secondo il quale, a Trento, la gente andava a teatro anche per vedere – spettacolo nello spettacolo – la popolazione femminile dei palchi messa in evidenza (a contrasto) proprio dalla forte illuminazione interna ai palchi.¹⁴ A questo proposito, Fusinato segnala una consuetudine ancora in uso il 26 giugno 1847, quando il poeta entrava per lo spettacolo di San Vigilio:

[L]e porte del teatro sociale si spalancavano agli accorrenti spettatori. Zeppa la platea, presoché deserti i palchetti. Mi risovenni allora ch'era giorno di fiera, e che il tremendo codice

¹⁰ *Ristretto dei foglietti universali*, 7 maggio 1819.

¹¹ Simone Consolati, *Guida alla città di Trento*, Trento, Biblioteca Comunale (TN-BC), Ms. 1194, c. 12r.

¹² «Das Theater ist schön; es hat vier Reihen Logen, deren jede mit zierlichen blauseidenen Vorhängen tapeziert ist, dabei versehen mit Spiegeln, Sophas und brennenden Wachskerzen. Diese erhellen zwar das Innere der Logen, aber nicht den Saal, dessen Beleuchtung unter Null ist, denn es ist darin stockfinster. Dafür hat man das Vergnügen, die Bewohnerinnen der Logen im schönsten Lichte zu sehen: ein Vorzug vor vielen deutschen Theatern.» August Lewald, *Tirol, vom Glockner zum Orteles, und vom Garda- zum Bodensee*, Monaco 1835, vol. 2, p. 18. Traduzione italiana: August Lewald, *Il Tirolo dal Glockner all'Ortles e dal lago di Garda al lago di Costanza*, trad. e a cura di Maria Luisa Crosina/Nikolaus Vielmetti, Arco 1995, p. 17.

¹³ Arnaldo Fusinato era assai legato al Trentino, amico sincero del poeta Giovanni Prati e della famiglia Bortolazzi/Larcher/Fogazzaro.

¹⁴ Arnaldo Fusinato, Amenità, in *Il Messaggere tirolese con privilegio* 57, 17 luglio 1847, pp. 1-3.

del *buon genere* tra i suoi mille paragrafi annovera anche quello di vietare alle signore galanti l'ingresso ai teatri nelle giornate di fiera e di popolari festività.

Siccome per altro questo divieto mi sembra un po' troppo tirannico per la borsa dell'impresario e per le buone anime di que' forestieri, che non si contentano d'andare al teatro soltanto per dilettare le orecchie, ma pretendono anche di mettere in azione le lenti del loro cannocchiale, così a nome di questi e dei futuri impresari ardirei pregare le belle tridentine a voler emanciparsi almeno per ispirito di filantropia da questa barbara legge, che toglie ad uno spettacolo qualsiasi il suo più vago ornamento.

Nelle sere seguenti però quasi a compensarsi di loro effimera vedovanza, le logge apparvero popolate ed adorne di giovani ed eleganti donnine, che mi fornirono argomento di ammirare il gusto squisito delle loro *toilettes* e i vezzi seducenti delle loro leggiadre persone.¹⁵

Comunque il pubblico della città non era sprovvveduto, come avverte l'abate e storico Gioseffo Pinamonti (1783-1848):

A teatro vanno volontieri quasi tutti gli abitanti di questa città; ed è segno del buon criterio e dell'incivilimento delle classi inferiori, che, quando abili artisti rappresentano buone commedie, il popolo vi concorre frequente, vi sta attentissimo, e sa il giorno susseguito fare sue riflessioni intorno al frutto morale che si dee cogliere dalla rappresentazione. Se alle produzioni spettacolose e poco istruttive ci è folla, questo interviene parte perché si ama di veder gente e d'essere tra la gente, e parte perché vuole divertimento anche la tenera gioventù, e chi come questa, per non avere mai adoperata l'anima sua, è mal disposto ad attendere ed intendere! Le persone di condizione superiore amano, e non so dirvi per qual principio, assai più l'opera, e disputano tra loro con molto calore, gli uni dannando gli altri difendendo il dramma, la musica, l'orchestra e i cantanti; dei quali sanno le genealogie e le avventure a memoria quanto quelle de' loro antenati. E talvolta succede che si monta in collera davvero, e sorgono inimicizie. Non si fanno però né disfide né scommesse, e le inimicizie durano fino al subentrare del nuovo spartito e non più.¹⁶

Durante le rappresentazioni ognuno manifestava all'altro le proprie sensazioni, a differenza dei teatri tedeschi. Scrive August Lewald a proposito del Teatro Sociale di Trento:

[G]li spettatori si calano meravigliosamente nelle situazioni, e non vogliono perdere il minimo dettaglio. L'italiano ciarla a Trento come a Milano e a Napoli se le comparse marciano allineate e i miseri cori vengono strimpellati, riservando solo ai passaggi eccellenti il tributo di applausi e l'ammirazione.¹⁷

Rimanendo all'interno delle memorie di viaggiatori o turisti occasionalmente partecipi della vita artistica del Sociale di Trento – osservatori esterni e quindi preziosi –, qualche citazione merita quanto lasciatoci dal pittore e scrittore francese M. Frédéric Mercey (1805-1860), durante la visita al Tirolo compiuta fra il 1828 e il 1837. Il viaggiatore francese entra a Trento il 27 giugno 1830 e seguendo

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Gioseffo Pinamonti, *Trento, sue vicinanze, industria, commercio e costumi de' Trentini*, Trento 1836, p. 104.

¹⁷ «[D]ie Zuschauer denken sich herrlich in die Situation, sie wollen aber auch nichts davon verlieren. Der Italiener schwatzt in Trient wie in Mailand und Neapel, wenn die Comparsen aufmarschieren und die schlechten Chöre abgeleyert werden, und zollt nur bei den ausgezeichneten Stellen Beifall und Bewunderung.» Lewald, *Tirol*, p. 20. Trad.: Lewald, *Il Tirolo*, p. 17.

la sua guida (un cittadino di Trento siglato M.B. che gli aveva assicurato che «il teatro era lo specchio della società») si reca al Sociale lasciandoci questa prima impressione:

Nonostante la sala fosse piena per tre quarti, non c'erano quindici donne vestite con vera eleganza. Tre o quattro di loro al massimo portavano quella specie di uniforme femminile che la moda impone due o tre volte all'anno e che, nell'ambito di una certa classe sociale, è la stessa a Vienna, Roma, Pietroburgo e a Parigi. Nelle altre imperava una grande trascuratezza di toilette, che forse ad uno straniero piace di più, perché più vera. Le acconciature erano molto semplici: dominavano i capelli lisci. Non mi stancavo di ammirare quei visi pallidi e dolci brillare sotto la fascia naturale di una capigliatura nera.

In generale, il costume delle donne ha sempre qualcosa di più originale e forse di più nazionale rispetto a quello degli uomini. Questi ultimi affollavano il parterre, quasi tutti in abito nero, e la loro massa scura mi è sembrata molto agitata, molto rumorosa. Il numero dei perfetti cavalieri è forse ancora più ridotto di quello delle signore eleganti: è raro non notare nel loro abbigliamento qualcosa di sporco e di logoro, un'aria da poeta in miseria. I modi e la conversazione, spesso molto vivace, sembrerebbero grossolani se essi non riscattassero la mancanza di eleganza con un'indole armoniosa e con molto brio. Non sono automi in corsetto e con idee imparate a memoria.¹⁸

Quel giorno la compagnia d'opera metteva in scena *Il barone di Dolsheim* di Giovanni Pacini che Mercey definisce «pezzo piuttosto brutto», lodando però la voce ‘incantevole’ di Marietta Cantarelli. Come tutte le serate il programma era assai articolato. Accanto all'opera c'era il balletto descritto, da un parigino, con tono distaccato e ironico:

[È] difficile immaginare qualcosa di più comico dei passi, dei zig-zag, delle piroette impacciate di queste povere ragazze. È l'infanzia dell'arte oppure la sua più completa degradazione; facevamo sforzi tremendi per non scoppiare a ridere: ma qui questa danza nervosa piace molto.¹⁹

¹⁸ «M. B.... m'assurrait ce soir qu'ici le théâtre était le miroir de la société. [...] Quoique la salle fût pleine aux trois quarts, il n'y avait pas quinze femmes mises avec une véritable élégance. Trois ou quatre d'entre elles au plus portaient cette espèce d'uniforme féminin que la mode règle deux ou trois fois chaque année, et qui, dans certaine classe de la société, est le même à Vienne, à Rome, à St-Pétersbourg et à Paris. Il régnait chez les autres un grand abandon de toilette, qui peut-être plaît davantage à un étranger, comme plus vrai. Les coiffures étaient fort simples; les cheveux plats dominaient. Je ne pouvais me lasser d'admirer ces figures pâles et douces, brillant sous le bandeau naturel d'une chevelure noire. En général, le costume des femmes a toujours quelque chose de plus original et peut-être de plus national que celui des hommes. Ces derniers remplissaient le parterre, presque tous en habit noir, et leur masse sombre m'a paru fort agitée, fort bruyante. Le nombre des cavaliers parfaits est peut-être encore plus restreint que celui des femmes élégantes: il est rare que l'on ne remarque pas dans leur costume quelque chose de sale et d'usé, un air de poète en détresse. Leurs manières et leurs conversations, souvent fort vives, paraîtraient grossières, s'ils ne rachetaient le manque d'élégance par un naturel parfait et beaucoup de verve. Ce ne sont pas des automates à corset, et à esprit appris.» Frédéric Mercey, *Le Tyrol et le nord de l'Italie*, Paris 1833, pp. 230-231. Traduzione italiana: M. Frédéric Mercey, *Viaggio attraverso il Tirolo*, edizione anastatica con traduzione a fronte di Luciana Groff, Trento 1988 (Lettture trentine e altoatesine, 61/64), pp. 230-231.

¹⁹ «On jouait une assez mauvaise pièce de Pacini [...]: il est difficile d'imaginer rien de plus comique que les pas, les zigzags et les pirouettes vraiment farouches de ces pauvres filles. C'est l'enfance ou la plus complète dégradation de l'art; nous faisions de furieux efforts pour ne pas

Le osservazioni più singolari di Frédéric Mercey vengono, però, riservate a un secondo ‘intermezzo’ di ‘teatro di parola’ cogliendo le reazioni psicologiche di un pubblico ‘di periferia’. Così prosegue il nostro viaggiatore francese:

Allo spettacolo era stato aggiunto uno strano dramma, pesante imitazione del Faust di Goethe. Ho avuto occasione di constatare a più riprese come questa gente fosse ancora giovane per le emozioni date sulla scena. Noi che, in questa era di foga, di vita, di esperienze e di transizioni brusche, consumiamo tutto così rapidamente, le idee, le cose, gli uomini e dinastie altrimenti importanti di quelle della scena restiamo indifferenti all’impiego del reale nell’immaginario. In capo a due o tre anni il teatro ci annoia, e le sue meraviglie ci lasciano freddi: non abbiamo più illusioni. Noi vediamo il filo che fa muovere ogni marionetta e i suoi grandi sentimenti ci fanno pena. Qui la scintilla della partecipazione non ha perso la sua potenza e tutta questa gente è ancora suscettibile di essere profondamente scossa dalle emozioni del teatro. Due o tre volte, si sono levate dalla platea delle voci per dare consigli a Faust e per prendere le parti di Margherita contro Mefistofele.²⁰

VI. Il teatro diventa Teatro Sociale

Un importante cambiamento gestionale nel Teatro di Trento avviene fra il 1833 e il 1835. Il proprietario dell’edificio, Felice Mazzurana, non più in grado, da solo, di affrontare le spese di riammodernamento dell’edificio (e di affrontare soprattutto l’installazione di un moderno sistema di riscaldamento per garantirne l’apertura invernale), decide di porre in vendita l’immobile. Le trattative si rivelarono piuttosto complesse, perché il Municipio rinunciava subito all’operazione. L’unica soluzione percorribile era il coinvolgimento diretto di tutti i palchettisti, operazione non facile e comunque lenta, mentre il Mazzurana abbisognava immediatamente di capitale per altre sue operazioni economiche. In tale contesto intervenivano quali intermediari due imprenditori cittadini, già proprietari di due palchi e molto interessati alla musica: Vincenzo Panicali e Albino Candelpergher che acquistavano personalmente il Teatro in attesa di concludere l’accordo con tutti gli altri palchettisti. Dopo trattative complesse l’edificio, nel 1835, venne acquistato dai palchettisti stessi. Da questa data in avanti il Teatro Mazzurana diventa Teatro Sociale, accogliendo successivamente un sostegno economico

rire aux éclats: ici cette danse nerveuse plaît beaucoup.» Mercey, *Le Tyrol*, pp. 231-232. Trad.: Mercey, *Viaggio attraverso il Tirolo*, pp. 231-232.

²⁰ «On avait joint à ce spectacle un drame bizarre, calque pesant du Faust de Goethe. J’ai pu voir à plusieurs reprises combien ce peuple était jeune encore pour les impressions de la scène. Nous qui, dans notre âge de fougue, de vie, d’expériences et de transitions brusques, usons tout si rapidement, les idées, les choses, les hommes, et des dynasties bien autrement importantes que celles de la scène; cet emploi du réel nous blasé sur l’imaginaire. Au bout de deux ou trois années le théâtre nous ennuie, et ses merveilles nous laissent froids: nous n’avons plus d’illusions. Nous voyons le fil qui fait marcher chacune de ces marionnettes, et leurs grands sentimens nous font pitié. Ici l’étincelle sympathique n’a pas perdu de sa puissance, et tout ce peuple est susceptible encore d’être secoué vivement par les émotions du théâtre. A deux ou trois reprises, des voix se sont élevées du milieu de la foule; elles donnaient des conseils à Faust, et prenaient vivement parti pour Marguerite contre Méphistophélès.» Mercey, *Le Tyrol*, pp. 232-233. Trad.: Mercey, *Viaggio attraverso il Tirolo*, pp. 232-233.

anche da parte del Municipio. Questa soluzione rappresentava una sconfitta del podestà liberale, conte Benedetto Giovanelli che puntava a un'istituzione interamente pubblica, come si legge nei suoi ricordi datati 1846:

Io riguardo il teatro qual'uno de' più interessanti stabilimenti della città. Esso nelle grandi feste suppedita una eccellente occasione onde più decorosamente celebrarle: esso presenta il modo più spedito onde festeggiare gli arrivi di Sovrani od alti personaggi in questa città: somministra l'occasione di mettere a contribuzione i ricchi ed ogni classe, senza disgustare alcuno, a soccorrere qualche bisognosa pia istituzione: serve a divertire ogni classe di persone onestamente, ad attrarre i forestieri alla città e a tanti altri comodi, senza voler io qui poi entrare nella quistione, quanto i teatri possano contribuire all'istruzione, all'incivilimento e miglioramento del popolo.

Dalle quali cose, se le sono giuste appare ch'il podestà e il magistrato debban costantemente proteggerlo. Ma non è già questo lo scopo, a cui qui miro, ve n'ha un maggiore. Un teatro com'è il nostro, in mano di azionisti non può alla lunga conservarsi. D'altronde nessuno di questi che hanno una parte alla sua proprietà, fra' i quali mi trovo anch'io, non ha mai toccato un quattrino di frutto dell'esposto capitale nell'acquisto, e non mai ne percepirà. Però il mal principale si sta ch'appunto in grazia di ciò gli azionisti proprietari rifuggono da ogni spesa, sia questa per rinnovare li scenari, ossia per fin a mantenerlo debitamente difeso dalle influenze dell'intemperie e delle stagioni. Venne bensì in parte provveduto a ciò fin a qui, ma qualora avvenisse che l'introito del teatro, (e ciò può avvenire benissimo) non renda l'indispensabilmente necessario anche a coprirne la spesa, niuno più se ne vorrà occupare. [...] Laonde sarà bene fatto, io credo di cogliere il primo momento che si presti favorevole e che si troveranno i più degli azionisti disposti a farne una gratuita cessione al pubblico, ed accettarla, e tacitare que' pochi che non si dichiarassero a ciò disposti, con pagar loro il piccolo capitale esposto od una discreta somma corrispondente, trattandosi d'una proprietà che lor non rese mai frutto alcuno.

Al pubblico sta bene l'essere esso il proprietario di quello stabilimento: esso potrà anche assicurarlo contro il pericolo degl'incendi per quanto grande si fosse il premio che gli assicuratori ne chiedessero: locchè non può fare una società la quale dipende dal parere di tanti, i più de' quali non voglion esporsi al pericolo di aggiungere alla perdita dell'interesse dell'esposto capitale, anche un altro tributo annuo per tangente di assicurazione d'un capitale che lor non fu mai attivo. [...] un teatro è di tutti, se appartiene perciò per sua natura precipuamente a tutti, vuol'esser nazionale; e in ogni modo, come dissi, è un vero bisogno ad una ben regolata città.²¹

VII. Lirica e prosa

Nella realtà dei fatti la nuova situazione finiva con l'avere riflessi ancora meno felici da quelli immaginati dal conte Giovanelli. La nuova società proprietaria dell'edificio (i palchettisti), infatti, pur rinunciando a ogni tipo di guadagno, aveva deciso di occuparsi solo della stagione lirica: tutte le altre attività, compresa l'altrettanto importante e intensa stagione di prosa, dovevano servire a finanziare il teatro con musica. Ogni manifestazione doveva concorrere alla costituzione della 'dote teatrale', ovvero a comporre quella somma di denaro che la direzione del teatro

²¹ Ricordi del conte Benedetto Giovanelli podestà di Trento (dal 1815 al 1846) al suo successore: da un autografo inedito della Biblioteca di Trento, Trento 1871, pp. 50-51.

metteva a disposizione (a fondo perduto) dell'impresario a garanzia delle spese di organizzazione e di ogni altro imprevisto (scarsità di pubblico, sostituzioni di artisti, nuovi spettacoli ecc.). Gli incassi della società del teatro provenivano dagli affitti dell'edificio che erano piuttosto consistenti, trattandosi di una struttura ampia ed elegante. Ora non tutte le compagnie drammatiche potevano permettersi certi canoni e gli impresari dovevano assicurarsi introiti sicuri attraverso una programmazione capace di attirare il maggior numero possibile di ingressi. Libere quindi di scegliere autonomamente titoli e generi delle rappresentazioni, «esse non cercano nei loro repertori ciò che può giovare ad un popolo, ma ciò che può riempire il teatro.»²²

La vendita da parte del Mazzurana del proprio edificio e la nascita del Teatro Sociale avvia quindi, fra il 1833 e il 1853, un acceso dibattito culturale sulla funzione del teatro nella società del tempo, che viene illustrato e riassunto in questi termini dal giornale cittadino *L'Ape*:

La questione [la mancanza di un finanziamento al teatro di prosa] si riduce dunque al quesito, se questo principio sia stato conveniente, giusto, vantaggioso al paese. Il teatro drammatico può essere considerato sotto due aspetti; come una scuola morale e civile, come un elemento di educazione del popolo. Per riuscire a questo scopo le produzioni teatrali devono esser tali da promuovere la civiltà, il buon costume, l'amore di patria, le virtù private e cittadine e tutti que' sentimenti che onorano l'uomo.²³

Tale questione non riceveva alcuna risposta pratica dalla Deputazione teatrale del Sociale e la città (o, meglio, il libero mercato del teatro) reagiva costruendo qui e là dei piccoli luoghi teatrali provvisori fino all'arrivo, nel 1851, del più agevole Teatro Garbari, aperto a fianco del palazzo Larcher/Fogazzaro fra Piazza Fiera e il Duomo. La sua apertura veniva così giustificata dalla stampa cittadina:

Questo teatro sarà meno esigente, le compagnie potranno liberamente produrre ciò che lor piace, senza altro ostacolo che quello imposto dalle Autorità per ciò che offende il governo e grossolanamente il buon costume e la religione. L'azione del governo sopra il teatro è sempre più limitata di quella, che possono esercitare le deputazioni teatrali, quand'esse si riservano un'influenza nei contratti e l'esercitano colle protezioni.²⁴

Poco prima, l'anonimo articolista attribuiva la causa principale della decadenza del teatro di prosa al «lato immorale» introdotto dalla «scuola francese»:

Con essa si vilipese il buon costume, si fece trionfare il vizio e oppressa la virtù, la miseria abbandonata, schernite le cose più sante e tutte le turpitudini velate compatite e quasi giustificate sulla scena.²⁵

²² [Anon.], Il Teatro Sociale e il Teatro Garbari in Trento, in *L'Ape. Giornale di ricreazione e d'istruzione pel popolo* 1/5, 4 febbraio 1853, p. 17.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

VIII. *Le stagioni teatrali*

Per tutta la prima metà del secolo XIX, la stagione lirica principale (giugno-luglio) al Teatro Sociale di Trento prevedeva una quarantina di recite con tre titoli, due balletti e una serie di beneficiate a favore di cantanti, ballerini e orchestrali. L'autunno era in genere riservato a una lunga stagione di prosa (50/60 rappresentazioni) affidata a un impresario, mentre da inizio anno alla fine del carnevale alcuni imprenditori locali organizzavano una serie variabile (quattro/dieci) di veglioni (con la platea trasformata in sala da ballo e da gioco) o altre, più brevi, stagioni liriche (Figura 1).

Nel mezzo di questo modello di calendario, venivano a cadere una serie di serate riservate a virtuosi di passaggio per la città, come il pianista nato a Napoli Theodor von Doepler (27 marzo e 1 aprile 1842²⁶), il flautista Giulio Briccialdi (28 giugno 1842²⁷ e 28 ottobre 1842²⁸), il contrabbassista Giovanni Bottesini assieme al violinista Luigi Arditi,²⁹ la violinista Maria Serato (2 e 4 giugno 1850³⁰), il violoncellista danese Christian Kellerman (7 maggio 1858³¹), il violinista Camillo Sivori (9 marzo 1865³²), Picco Cecco da Bobbio (piffero, 9 gennaio 1868³³), l'Orchestra delle dame viennesi (27 luglio 1869³⁴), accademie di beneficenza con il frequente coinvolgimento della Società Filarmonica, spettacoli di varietà o di destrezza (la compagnia di funamboli diretta da Carlo Vaillard, 8 marzo 1829³⁵), il primo concerto di un quartetto d'archi con il Quartetto Fiorentino (Beethoven, op. 59, n. 3, 22 marzo 1872) e infine ceremonie politiche, dove il Teatro diventava la piazza coperta della città.

La collocazione della Stagione d'opera fra giugno-luglio era giustificata dalla coincidenza con il più importante avvenimento economico-mondano della città: la fiera di San Vigilio. La maggior parte delle città e dei teatri italiani procedevano allo stesso modo, sovrapponendo le attrattive del mondo economico a quelle della mondanità. Il vantaggio finanziario era condiviso da tutti: il grande pubblico che convergeva in città per il mercato chiudeva la giornata a Teatro, e quello che veniva a Teatro approfittava lungo tutto il giorno delle meraviglie offerte dalla

²⁶ TN-AS, *Commissariato di Polizia, Trento*, AP 13, a. 1842, fasc. n. 512.

²⁷ Ibid., AP 13, a. 1842, fasc. n. 1763.

²⁸ [Anon.], in *Il Messaggero tirolese* 60, 5 ottobre 1842.

²⁹ TN-AS, Commissariato di Polizia, Trento, AP 35, a. 1845, fasc. n. 3461.

³⁰ [Anon.], in *Giornale del Trentino* 1/14, 1º giugno 1850, p. 36; 1/15, 4 giugno 1850, p. 64; Kellermann, Fonte, in *Gazzetta di Trento* 2/87, 8 maggio 1858; 2/88, 10 maggio 1858; [Anon.], in *Giornale del Trentino* 1/14, 1 giugno 1850, p. 36.

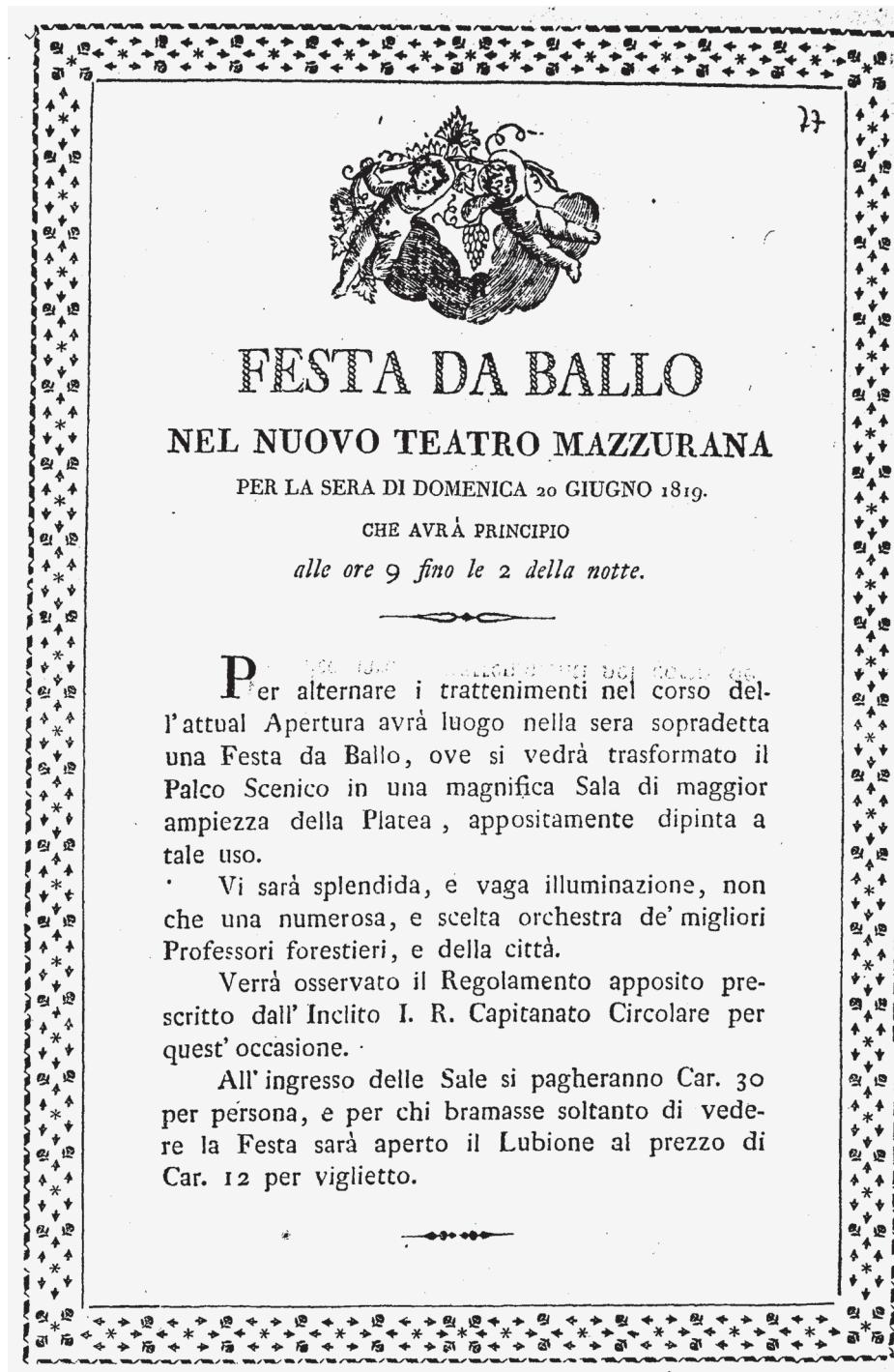
³¹ [Anon.], in *Gazzetta di Trento* 2/87, 8 maggio 1858; 2/88, 10 maggio 1858; [Anon.], in *Gazzetta di Trento*, 10, 7 marzo 1865.

³² Ibid.

³³ [Anon.], in *Gazzetta di Trento* 12/8, 11 gennaio 1868; [Anon.], in *Gazzetta di Trento* 12/8, 11 gennaio 1868; [Anon.], in *Il Trentino* 1/8, 11 gennaio 1868; TN-BC, MA 844, MA 2447.

³⁴ Ibid.

³⁵ [Anon.], in *Ristretto dei foglietti universali* 11, 13 marzo 1829, p. 4.



TRENTO DAI' L. R. STAMP. MONAINI.

Fig. 1. Avviso per una festa da ballo da tenersi il 20 giugno 1819 (Trento, Biblioteca Comunale, MA 5300/77)

fiera, ricca di prodotti agricoli e oggettistica, ma pure di saltimbanchi, suonatori ambulanti, funamboli, buffoni ecc.

Questa coincidenza veniva colta anche dai viaggiatori stranieri, come si legge, ad esempio, negli scritti dell'esperto tedesco August Lewald, che arriva a Trento nel 1834 durante il periodo di fiera lasciandoci questa testimonianza:

Trento, durante la sua splendida festa è una grande città che, sebbene soltanto imiti ciò che contraddistingue una grande città, lo fa con molto talento. Ha la sua opera, i suoi fuochi d'artificio, i suoi caffè, il suo boulevard, i suoi gagà vestiti con nonchalance, le sue fanciulle eleganti, alcune uniformi, alcune dame in alta toilette e due o tre equipages; e inoltre grida, agitazione, musica in ogni dove, risate, botteghe aperte, innumerevoli contadini vestiti con l'abito delle feste, vino birra e 'monferini'. È il carattere degli italiani e dei francesi che sa compiere tutto questo. Ci si abbandona a tali feste in un modo totalmente diverso, con esse si vuole contare qualcosa. Trento per tutto l'anno è nulla, alle feste vigiliane si eleva; tutta la popolazione vi prende parte [...].

Feci il mio ingresso a Trento alla vigilia della festa, mentre suonavano tutte le campane e nella strada Longa, da parti opposte stavano giungendo due cortei di cavalieri e funamboli con musica ad annunciare la loro esibizione per la sera. La compagnia era abbastanza numerosa pur disponendo solo di tre o quattro cavalli, poiché in groppa di questi vi erano altrettante persone; alcuni inoltre andavano a piedi. Una massa di popolo correva insieme, chitarre, flauti, violini e canto di musicanti girovaghi si frammischiavano al rumore [...]; agli angoli delle strade erano affissi grandi manifesti con begli annunci: *Li Arabi nelle Gallie* di Pacini.³⁶

IX. Artisti al teatro, compositori locali e direttori d'orchestra

Il personale fisso del teatro era molto ridotto, riservato a qualche custode e alla Deputazione, organo politico di gestione, espressione diretta del governo e con durate variabili. Il personale artistico era condizionato dallo spettacolo allestito, composto ogni volta in maniera confacente allo spettacolo. L'orchestra, diversa in ogni stagione, era formata per più della metà da artisti locali (per altro tutti filarmonici o componenti l'orchestra della Cappella del Duomo) e altri forestieri,

³⁶ «Dieß abgerechnet, ist Trient während seines glänzendsten Festes eine große Stadt, und wenn auch nur nachahmend, doch nachahmend mit großem Geschick. Es hat seine Oper, sein Feuerwerk, seine Cafés, seinen Boulevard, seine nachlässigen Elegants, seine eleganten Mignonnen, einige Uniformen, ein paar Damen in höchster Toilette und zwei bis drei Equipagen; dabei Geschrei, Tumult, Musik an allen Enden, Gelächter, offene Boutiken, zahllose Bauern in Festtagskleidern, Wein, Bier und Monferini. Das thut der Charakter der Italiener und Franzosen. Man gibt sich auf ganz andere Weise solchen Festen hin, man will etwas dabei vorstellen. Trient ist das ganze Jahr nichts, am Vigiliusfeste erhebt es sich; die ganze Bevölkerung nimmt Theil [...]. Ich hielt am Vorabende des Festes meinen Einzug in Trient, als gerade mit allen Glocken geläutet wurde, und zwei Züge Reiter und Seiltänzer mit Musik von entgegengesetzten Enden in die Strada longa einritten, um ihre Künste für den Abend zu verkündigen. Die Gesellschaften waren ziemlich zahlreich, obgleich sie nur drei bis vier Pferde hatten, denn eben so viel Personen saßen auf einem jeden; ein Paar gingen noch überdies zu Fuß. Es lief eine Menge Volks zusammen, Gitarren Flöten, Geigen und der Gesang herumziehender Musikanten mischte sich in den Lärm [...]; an den Straßenecken klebten große Zettel mit schönen Verheißen: *Li Arabi nelle Gallie* von Pacini». Lewald, *Tirol*, pp. 12-13. Trad.: Lewald, *Il Tirolo dal Glockner all'Ortles*, p. 12.

provenienti soprattutto dalla vicina città di Verona. Direttore era spesso il docente di violino di turno nella Scuola della Società Filarmonica di Trento: Antonio Degasperi (1819-1828), Gaetano Dalla Baratta (1834, 1837, 1841-1847), Giuseppe Bezdeck (1838), Procopio Frinta (1839), Giuseppe Anzoletti (1852-1854, 1857, 1865), Raffaele Bazzigotti (1855-1856).³⁷

Proprio in riferimento al settore dei direttori d'orchestra, possiamo richiamare un primo caso interessante per il *parterre* richiamato nel nostro titolo.³⁸ Gli anni Quaranta, soprattutto nei teatri di periferia, vivono ancora gli albori della direzione d'orchestra.³⁹ Tale figura era sdoppiata, divisa fra un 'maestro concertatore' che conduceva le prove e un 'direttore d'orchestra', primo violino e direttore dell'orchestra durante le rappresentazioni.

Nel 1844, ad esempio, la direzione era affidata a Gaetano Dalla Baratta (Padova 1815-1879), docente di violino e direttore dell'orchestra nella locale Scuola Filarmonica oltreché direttore della Banda civica. Corrispondente da Trento per la *Gazzetta musicale di Milano*, Gaetano Dalla Baratta fu pure compositore prolifico. Dopo l'impegno svolto a Trento, il Dalla Baratta, negli anni Cinquanta, lavorerà a Feltre, città nella quale pubblicherà, nel 1856, i *Primi elementi di musica ad uso della Società Filarmonica di S. Cecilia in Feltre* e dirigerà, nel Teatro locale (autunno 1858), *La fidanzata d'Abido*, melodramma tragico in tre atti scritto da Francesco Sandi.⁴⁰

Nella stagione del 1844, l'onere della concertazione delle opere spettava, invece, a un giovanissimo quanto sconosciuto ventitreenne Angelo Mariani (1821-1873), allora agli esordi di una luminosa carriera condotta soprattutto nel segno di Giuseppe Verdi e Richard Wagner.⁴¹ Nato a Ravenna, Angelo Mariani, dopo gli studi di violino e teoria presso la locale Scuola Filarmonica, nel maggio 1841 accettava l'incarico di maestro e direttore della Banda di Sant'Agata Feltria. A questo periodo risale la composizione di una *Sinfonia in sol minore*, lodata da Gioachino Rossini,⁴² e proposta da Angelo Mariani con grande successo nel

³⁷ Per questi dati si veda: Antonio Carlini/Clemente Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento 1992, *ad vocem*.

³⁸ Lo spazio contenuto di un articolo ci impedisce di affrontare il settore più nutrito offerto a questo argomento dai cantanti chiamati a salire sul palcoscenico di Trento, città di periferia e quindi perfetta per concedere alle voci occasioni di debutto.

³⁹ Su questo argomento la letteratura è assai vasta, ma per avere un confronto preciso con una realtà simile a quella di Trento si può leggere la storia del Teatro di Cesena: Mario Gradara, L'evoluzione del ruolo di direttore d'orchestra in cinquant'anni di spettacoli cesenati (1800-1850), in *Studi romagnoli* 40, 1989, pp. 285-290.

⁴⁰ Carlini/Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, pp. 97-98.

⁴¹ Al successo della *Saffo*, si legge sul giornale *Il Pirata*, «cooperò il maestro concertatore Angelo Mariani da Ravenna, non ché il signor Gaetano Dalla Baratta, con maestria dirigendo la sua orchestra.» [Anon.], Trento. La *Saffo*, in *Il Pirata* 9/101, 18 giugno 1844, pp. 403-404, qui p. 404.

⁴² «Pregiatissimo sig. Mariani / Ho fatto far copia della di lei *Sinfonia in sol minore* per esegirla nei prossimi esercizi od accademie di questo liceo. Il suo lavoro è rimarchevole considerandolo specialmente come lavoro di un esordiente. Bello è il piano, logica la condotta e felicissimi i

luglio 1844 proprio al Teatro Sociale di Trento, durante la beneficiata riservata alla prima donna Eugenia D'Alberti.⁴³ A Trento Angelo Mariani rimase sino al 19 luglio 1844.

Nella stagione della Fiera organizzata per il 1844, tre furono le opere presentate al pubblico: *Lucrezia Borgia* e *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti, *Saffo* di Giovanni Pacini.

Non volendo ancora abbandonare il versante dei direttori d'orchestra, possiamo richiamare una seconda vicenda. La stagione del 1850 (12 giugno-14 luglio) proponeva due opere verdiane, *I masnadieri* (su libretto del trentino Andrea Maffei) e *Attila*. Per la loro direzione Giuseppe Verdi, sempre attento alla 'vita artistica' dei propri lavori, aveva suggerito due fidati amici conterranei, Vincenzo Morganti, violinista di Fontanellato (direttore, seduto al posto del primo violino) ed Emanuele Muzio (1821-1890) di Zibello-Parma (concertazione delle prove), già pronto a partire per il suo primo, lungo contratto di lavoro al Teatro italiano di Bruxelles. Nel 1850 Emanuele Muzio aveva iniziato da tre anni il lavoro di assistenza alla direzione proprio sotto il vigile sguardo di Giuseppe Verdi. Anche il futuro, celebre direttore verdiano va quindi inserito fra il *parterre* del Teatro Sociale di Trento.

Un lungo e laborioso soggiorno (quasi due mesi), dedicato non solo alla concertazione al Sociale e al completamento della sua prima opera *Giovanna la pazza*, ma, soprattutto, alla sua terza importante occupazione, quella di trascrittore 'principe' per l'editore Giovanni Ricordi, con il quale si mantiene in stretto contatto epistolare. In una lettera indirizzata a Giovanni Ricordi da Trento il 22 giugno 1850, Emanuele Muzio parla, in riferimento a questo suo lavoro, del *Terzetto dei Lombardi*, della *Polacca*, dell'*Aria del Barbiere di Siviglia*, del *Largo al factotum della città* ecc.⁴⁴ In un'altra, datata 16 giugno, chiede «copia della Sinfonia per due cembali, della *Miller* ed Assedio d'Arlem per eseguirla in una serata in teatro.»⁴⁵ Si tratta di opere recentissime, datate 1849 prontamente ascoltate a Trento, città periferica, all'interno di una delle tante serate al Teatro Sociale, dove l'opera in cartellone veniva sempre arricchita da altri momenti musicali estranei al titolo proposto.

pensieri. Di questa sua bella composizione voglia aggradire i rallegramenti di chi si prega di darsi Suo devotissimo servo Gioacchino Rossini / Bologna, il 16 agosto 1844». Tancredi Mantovani, *Angelo Mariani*, Roma 1921, p. 7.

⁴³ «Dopo il primo atto della tanto applaudita *Saffo* venne eseguita una bellissima sinfonia, lavoro del maestro Angelo Mariani, soave emanazione d'un ingegno fervido, colto, e foggiato ai più leggiadri pensieri. Questo pezzo, del tutto originale, pregevolissimo per la sublimità del lavoro, per la freschezza ed eleganza di sue melodie, trasportò il Pubblico al più vivo entusiasmo, che per ben quattro volte richiamò l'egregio giovane all'onore del proscenio.» X., Trento. Teatro Sociale. Beneficiata di Eugenia D'Alberti, in *Il Pirata* 10/2, 5 luglio 1844, pp. 7-8, qui p. 7.

⁴⁴ Emanuele Muzio, Lettera a Giovanni Ricordi, 22 giugno 1850, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET011247.

⁴⁵ Emanuele Muzio, Lettera a Giovanni Ricordi, 16 giugno 1850, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET011246.

In quest'ultima missiva Muzio conferma la funzione di aggiornamento culturale del Teatro Sociale anche nei confronti dei musicisti locali. Nelle due opere in scena a Trento cantava il tenore locale Giuseppe Mazzi (studi a Vienna e Milano con Alberto Mazzucato e attività europea). Su sua richiesta Muzio chiede a Giovanni Ricordi «di mandargli la cavatina ‘come rugiada al cespite’ dell’*Ernani* con parti d’orchestra per eseguirla in sua serata».⁴⁶ Muzio, in una lettera di risposta a Ricordi, scrive una preghiera personale: «Mi farai cosa assai grata, se quando mi manderai il lavoro di Marianni [recte: Mariani] da ridurre, vi unirai 3 copie de’ miei studi per Piano-Forte, ed una copia della Mazurka per Corno», tutte opere chiaramente destinate a qualche ‘cliente’ della città.⁴⁷ Abbiamo qui la conferma degli stretti rapporti che ogni artista chiamato a lavorare nel Teatro Sociale stabiliva, durante il suo soggiorno, con la locale vita musicale quotidiana.

A proposito del precoce esordio di Emanuele Muzio a Trento è d’obbligo una breve precisazione. Nella sua elegante e approfondita monografia dedicata a Emanuele Muzio, Gaspare Nello Vetro, segnalando la presenza del maestro a Trento, si limita a riportare due righe di una lettera a Ricordi che potrebbero essere quantomeno fuorvianti. Queste le parole del maestro richiamate da Vetro: «Sono di cattivo umore assai, ed appena posso partire lascierò senza rincrescimento questo fatale paese».⁴⁸ Lette così tali righe sottintendono un giudizio pesante sulla città, ma nella realtà celano uno sfogo emotivo, fortemente condizionato da fatti contingenti. Il testo completo è esplicito:

Stamattina fatalmente ho perduto il portafoglio e la lettera che tu mandavi per il sig. Bazzani; pazienza la lettera, che tu avrai la compiacenza di mandarmene un’altra copia; ma nel portafoglio avevo 51 Fiorini in rata perché non avvi in questi paesi valore sonante e tutto si paga in carta. Sono di cattivo umore assai, ed appena posso partire lascierò senza rincrescimento questo fatale paese.⁴⁹

Il cattivo umore del Maestro Muzio aveva un’origine semplice ma concreta: la perdita del portafoglio contenente una somma di denaro per allora molto consistente (probabilmente la metà del suo compenso). Un secondo avvenimento poteva però aver lasciato una triste impressione nel maestro Muzio ed era un fatto profondamente legato alla situazione politica del tempo, negli anni immediatamente seguenti ai moti rivoluzionari del Quarantotto. Anche a Trento la Banda cittadina, diretta dal già citato Gaetano Dalla Baratta, aveva marciato in testa ai cittadini rivoluzionari; la Banda fu sciolta e il Dalla Baratta dovette fuggire dalla città. Negli anni immediatamente successivi in Trentino, al pari di tante regioni dell’Impero Austro-Ungarico, si manifestarono forti tensioni nazionali. La sera

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Emanuele Muzio, Lettera a Giovanni Ricordi, 13 giugno 1850, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET011245.

⁴⁸ Gaspare Nello Vetro, *L’allievo di Verdi Emanuele Muzio. Da una ricerca di Almerindo Napolitano rielaborata ampliata e corretta. Cronologia di Thomas G. Kaufman*, Parma 1993, p. 43.

⁴⁹ Muzio, Lettera a Giovanni Ricordi, 22 giugno 1850, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET011247. Il Bazzani citato da Muzio era un negoziante, anche di strumenti musicali e musica, che a Trento smerciava le edizioni di Ricordi.

dell'11 luglio al Teatro Sociale si stava eseguendo l'*Attila*, quando un 'basso-ufficiale' entrando in platea di corsa avvisava il tenente d'ispezione che era stato trovato morto un soldato austriaco. Nel Teatro tutte le guardie caricarono i fucili, mentre il pubblico cominciava a scappare, trovando all'esterno i soldati già schierati e, si immaginava, pure i cannoni posti sul Doss Trento erano pronti a sparare sulle case della città. Alla fine il soldato in oggetto era semplicemente «ubbriaco o epilettico» e tutto si spense.⁵⁰

Pure l'ultimo personaggio che vogliamo richiamare in questo contesto si allontanò da Trento con un certo risentimento provocato non certo dalla città, ma più probabilmente dal modo, ancora acerbo, di lavorare e, soprattutto, dal suo naturale essere altezzoso e arrogante. La stagione lirica del 1869 veniva affidata all'impresa di 'G. Usigli e C.' che incaricava per la direzione di *Un ballo in maschera* (Verdi) e *La favorita* (Donizetti) l'allora ventitreenne Oreste Bimboni (1846-1905, figlio del celebre clarinettista Giovanni Bimboni), destinato, negli anni Ottanta/Novanta, a una brillante professione direttoriale nei teatri di Berlino, Praga, Bucarest e Vienna, osannato, nel 1895, ad Amburgo con l'Orchestra del Teatro alla Scala nella celebre stagione dei *Bimboni Konzert*.⁵¹ Il suo esordio a Trento, in veste di direttore unico (per la città, primo esempio della nuova figura ormai dominante in teatro), non fu felice, anzi finiva con l'evidenziare un percorso caratteriale difficile, che sarebbe culminato tragicamente a Milano (nella redazione della *Rivista teatrale*) «con un tal colpo di mazza sulla testa al redattore Felice Vianelli che il disgraziato in breve tempo ne morì».⁵²

Dopo la prima rappresentazione del *Ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, il corrispondente da Trento (nascosto dietro una semplice J.) de' *Il Mondo artistico* stampato a Milano, non era stato tenero con il giovane direttore. Pur dichiarandosi soddisfatto della prestazione dei cantanti, passando all'orchestra, il recensore si esprimeva con queste parole:

L'orchestra non va male, ma lascia desiderare nei legni; ci fu portato fra l'altro come merce esotica un oboe che mi rammenta la voce di una certa bestia anziché dell'oboe [...]. La parte concerto fu affidata a certo signor Oreste Bimboni che assunse pure la direzione dell'orchestra; io non intendo negare né capacità né una certa prontezza a questo giovanissimo maestro, ma pure è un fatto che nel nostro caso le prove al piano furono trattate in bagatella, e non furono sufficienti; come è un fatto che in orchestra si avrebbe potuto ottenere una maggior gradazione di tinte e maggior sicurezza, se si fosse data maggior cura chi era alla direzione. I materiali adatti esistevano, né fece dunque difetto che il solo concertatore.⁵³

Per parte sua, anche la stampa locale (*Il Trentino*) ebbe ad avanzare precise critiche sull'operato del direttore:

⁵⁰ [Anon.], Trento 12 luglio, in *Giornale del Trentino* 1/52, 13 luglio 1850, p. 126.

⁵¹ Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 1, Milano 1926, *ad vocem*.

⁵² *Ibid.*

⁵³ J., Trento, in *Il Mondo artistico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti* 3/23, 6 giugno 1869, p. 3.

Ci duole però dover notare che le mende altravolta da noi rilevate sussistano tuttavia, tra le quali è massimamente da deplorarsi una disattenzione così marcata nella orchestra, che certo nei teatri ove trattasi la partita con un po' d'impegno non verrebbe in nessun modo tollerata. A quanto ci sembra qui comandano tutti e quindi nessuno ubbidisce. Ma questo scoglio non si poteva evitare; è il necessario frutto del sistema fin dal principio adottato nelle prove: le conseguenze poi sono rappresentate dall'incertezza continua dell'esecuzione, dall'incorreggibilità negli errori una volta incontrati, nella fecondità nel regalarcene ogni sera di nuovi. Ad un'esecuzione d'orchestra condotta come va, e fedele in ispecie nella graduazione delle tinte, ci conviene per questa volta rinunciare; e quel che è peggio, senza ragione. E quei cari strumenti che ogni qual volta vengono in campo con una frase scoperta vi mettono la febbre indosso per le inevitabili stonazioni? Meno male che l'uno qualche volta ha la prudenza di tacere dopo aver smarrito il facile sentiero, così tacesse sempre l'altro che il nostro *Ballo in maschera* ne guadagnerebbe.⁵⁴

Il direttore Bimboni, ovviamente, reagì con un comunicato stampa (pubblicato il 16 giugno 1869 sulla *Gazzetta ufficiale di Trento*), accompagnando l'obiezione con «degli epiteti non meno insultanti che scortesi all'indirizzo del [...] corrispondente».⁵⁵ Fin dal suo esordio, quindi, Oreste Bimboni, evidenziava quel pessimo carattere che sfocerà nel già richiamato colpo in testa sferrato al povero direttore della rivista *Rassegna teatrale* Felice Vianelli e che nel 1875 lo porterà in tribunale.⁵⁶

X. Il ruolo del coro

Passando ora al secondo gruppo artistico attivo nel Teatro, le cosiddette 'masse corali', anche qui doverose sono alcune precisazioni. Al di là di una filologia 'testuale' che, seguendo i propri statuti conferma per le versioni originali delle opere d'inizio Ottocento le parti corali articolate fra soprani, contralti, tenori e bassi, nella realtà il Coro attivo al Sociale per le stagioni liriche (ma così nella vasta periferia teatrale italiana), era composto solo da uomini per quasi vent'anni, articolato in Tenori I e II e Bassi. A condizionare tale situazione era la posizione della chiesa che, sino a inizio Novecento, continuerà (in Italia) a impedire la formazione di corali miste nelle chiese. Quando si cominciò a inserire le voci femminili al Teatro Sociale, tutte dovevano essere 'forestiere', cioè non cittadine di Trento! In gioco era il credito sociale delle singole fanciulle e il paragone immediato con le «coriste girovaghe che non godono riputazione alcuna», scriveva il Presidente della Filarmonica Emiliano Rossi.⁵⁷ Solo dopo il 1869, quando la

⁵⁴ [Anon.], in *Il Trentino* 2, 15 giugno 1869, p. 3.

⁵⁵ [Anon.], in *Il Trentino* 2, 17 giugno 1869, p. 3.

⁵⁶ «Il m. Oreste Bimboni fu condannato dal Tribunale Correzzionale di Milano ad un mese di arresto ed alla rifusione dei danni e delle spese, per aver aggredito proditorialmente il sig. Vianelli, Direttore della Rivista». [Anon.], in *L'Arte. Rassegna di Musica, Drammatica e Coreografia*, 21 settembre 1875, p. 4.

⁵⁷ La vicenda qui richiamata viene riassunta in un lungo articolo nel *Trentino*: Emiliano Rossi, *Cose cittadine*. Trento, in *Il Trentino* 1/94, 24 aprile 1868, p. 3.

Società Filarmonica decideva, pur fra molti ostacoli, di istituire la scuola di canto femminile (18 furono le prime alunne iscritte), tale situazione cominciò lentamente a cambiare.

Pure in questo ambito, fondamentale per l'attività lirica che proprio attorno alla forza comunicativa del coro, nell'Ottocento, trovava uno dei suoi punti di forza, possiamo registrare un 'effetto *parterre*' con al centro il Teatro Sociale. Se il canto corale venne alimentato a partire dalla fine del Cinquecento dall'ingresso dei primi laici nei cori delle chiese locali, è con lo sviluppo delle molteplici forme di associazionismo avviate verso la fine del Settecento che nel Trentino comincia a prendere forma quel mondo corale oggi simbolicamente rappresentato dal Coro della SAT e dal suo repertorio 'di montagna'. Un repertorio fino a pochi decenni fa, rigorosamente maschili e a tre voci (Tenori I, II, Bassi), destinato parte alla chiesa (messe e vespri sulle cantorie delle chiese), parte alle piazze (canzoni popolari e cori operistici, dopo i vespri), parte alle osterie (canzoni popolari spesso improvvisate). Diversi manoscritti ottocenteschi sparsi fra canoniche e biblioteche della provincia, a canti religiosi mescolano inni profani di vario argomento (anche politico) con pagine tolte dalle opere messe in scena al Teatro Sociale di Trento o, considerando tutta la regione, anche a quello di Rovereto e Riva del Garda.⁵⁸

La condivisione popolare profonda di testi e musica di alcune pagine diventate simboliche in tutto il paese è dimostrata dal celebre *Va' pensiero* verdiano. Nel 1844 l'opera veniva proposta al Teatro di Rovereto (a Trento nel 1846), dove a rinforzare i coristi professionisti provenienti dall'esterno era il coro di un borgo vicino alla città, Isera (paese con il 90% della popolazione impegnato nell'agricoltura), paese nel quale sin dall'inizio dell'Ottocento si era formata una certa tradizione corale attorno a un organo costruito eccezionalmente a due tastiere nel 1802 dal veronese Girolamo Zavarise. L'opera ebbe un buon successo e tutto si chiuse alla fine della stagione. Ma quando, qualche anno dopo, nel 1848 scoppiava anche a Rovereto una sommossa popolare, il Coro di Isera sfilava per la città cantando proprio il *Va' pensiero*, assieme a *Patria oppressa* e all'*Inno a Pio IX* riuscendo a scappare inseguito dalla gendarmeria.⁵⁹ Evidentemente i coristi coinvolti nell'esecuzione del *Nabucco* avevano insegnato ai compagni la melodia che si era rapidamente diffusa sul territorio.

Questo è un esempio chiaro che il piccolo spazio, in teatro solitamente definito con il termine *parterre*, diventava, nella realtà sociale, assai più vasto: ciò che succedeva nel chiuso dell'edificio fluiva in mille rivoli, abbeverando l'intero territorio. Basti pensare all'azione delle bande che cominciano ad agire capillarmente

⁵⁸ La descrizione di questi manoscritti con relativi titoli tolti dalle opere si può leggere in Antonio Carlini, Sarà «Italia» feconda d'eroi. Verdi e l'italianità del coro, in *Fuori dal teatro. Modi e percorsi della divulgazione di Verdi*, a cura di Antonio Carlini, Venezia/Parma 2015, pp. 71-92, qui alle pp. 82-86.

⁵⁹ Antonio Carlini, L'organo «Girolamo Zavarise» di Isera (1802), in *Il restauro dell'organo Girolamo Zavarise (1802)*, Isera 1998, pp. 7-33, qui a p. 8.

proprio all'inizio dell'Ottocento costruendo, in Italia, il loro successo proprio attorno al teatro lirico.

XI. Artisti in viaggio

Senza aprire questo capitolo già approfondito altrove,⁶⁰ vogliamo richiamare un fenomeno più nascosto, ma non minore, quello poco documentato dei suonatori ambulanti, degli artisti di strada e osterie la cui presenza risulta soprattutto dalla lettura dei rapporti della polizia. Ma per questo ci affidiamo non alle aride parole burocratiche degli ufficiali dell'ordine, ma a quelle assai più eleganti di un grande poeta europeo, Heinrich Heine (1797-1856) che nel corso del suo 'viaggio in Italia' nell'agosto del 1828 si fermò qualche giorno anche a Trento. Per la città Heine ha parole di sconforto, segnalando solo 'affreschi sbiaditi', un castello 'rotto e marcio', nel quale vivevano solo 'gufi e invalidi austriaci', visione compensata dalla bellezza delle donne trentine descritte con grande trasporto. In città Heine prende alloggio nell'albergo più prestigioso, la Locanda dell'Europa, poco distante dal Teatro Sociale e proprietà dello stesso Felice Mazzurana padrone del Teatro, in quel momento di calura estiva chiuso. Seduto all'aperto, davanti alla locanda, un pomeriggio Heine ebbe modo di ascoltare un trio bizzarro formato da una ragazzina suonatrice d'arpa, un uomo piuttosto robusto, con faccia da bandito, barba e cappelli neri con, fra le gambe, un grosso violino basso (probabilmente il classico basso popolare a tre corde) e un vecchio cantore, padre della ragazza che si muoveva in maniera volgare e maldestra. Heine s'invaghì immediatamente della ragazza e alla sera, quando il trio, con sorpresa, entrerà nella locanda per allietare gli ospiti, inviterà la giovane arpista nella propria camera.

Ma, al di là dell'aspetto sentimentale abilmente descritto dal poeta, le pagine di Heine testimoniano direttamente come il dominio assoluto della musica di Gioachino Rossini al Teatro Mazzurana negli anni Venti dell'Ottocento condizionasse profondamente il tessuto culturale della città, arrivando anche a coinvolgere i suonatori ambulanti che, solitamente dotati di grande memoria e orecchio, catturavano le melodie più gradevoli e ricercate dalla gente, riproponendole per strade, osterie, fiere e locande. Così, infatti, Heinrich Heine descrive la musica proposta dal trio di musici ambulanti nel suo *Reisebuch* italiano chiudendo il proprio ragionamento con un guizzo d'ironia indirizzato ai suoi concittadini:

Era un pezzo di musica schiettamente italiano, di non so quale opera buffa in gran voga, di questo strano genere che concede il più libero campo all'estro comico, per cui può abbandonarsi alle sue scoppiettanti follie, alla sua genialità bizzarra, alla sua melanconia ridente,

⁶⁰ Per un riassunto del tema mi permetto di rimandare a Antonio Carlini, *La banda, strumento primario di divulgazione delle opere verdiiane nell'Italia rurale dell'Ottocento*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1 febbraio 2001*, a cura di Fabrizio Della Seta/Roberta Montemorra Marvin/Marco Marica, Firenze 2003, pp. 135-143.

ad uno struggersi di desiderio di morte che è ricerca di vita. Era tutta la maniera di Rossini, come si esprime soprattutto nel *Barbiere di Siviglia*.

I censori della musica italiana, che dicono peste anche di questo genere, non sfuggiranno presto o tardi, nell'inferno, al ben meritato castigo, e la loro condanna sarà, probabilmente, di sentire fino alla consumazione dei secoli nient'altro che fughe di Bach. Me ne duole per i miei colleghi, ad esempio per Rellstab, al quale, se prima di morire non si converte alla musica di Rossini toccherà in sorte appunto questa pena. O Rossini, *divino maestro*, Elios d'Italia, [...] perdona ai miei paesani che ti vilipendono a colpi di carta e d'inchiostro!⁶¹

XII. Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti a Trento

La cronologia dei primi tredici anni del Teatro Mazzurana (1819-1831) – pur fra significativi riconoscimenti a Saverio Mercadante, Stefano Pavesi, Pietro Guglielmi, Ferdinando Paér, Pietro Generali, Carlo Coccia, Nicola Vaccaj, Giovanni Pacini –, indica, appunto, che *le roi* era proprio lui, Gioachino Rossini, sempre sul palcoscenico (unica eccezione nel 1821, quando però non venne organizzata nessuna stagione lirica):

- 1819: *La Cenerentola; Il barbiere di Siviglia; Il turco in Italia*
- 1820: *L'italiana in Algeri*
- 1822: *Tancredi*
- 1823: *Matilde di Shabran*
- 1824: *Il turco in Italia*
- 1825: *La Cenerentola*
- 1826: *Eduardo e Cristina; Tancredi*
- 1827: *La pietra del Paragone*
- 1828: *La Semiramide; Eduardo e Cristina*
- 1829: *Otello*
- 1830: *La gazza ladra*
- 1831: *Il conte Ory*⁶²

⁶¹ «Es war ein echt italienisches Musikstück, aus irgend einer beliebten *Opera Buffa*, jener wundersamen Gattung, die dem Humor den freiesten Spielraum gewährt, worin er sich all' seiner springenden Lust, seiner tollen Empfindelei, seiner lachenden Wehmut und seiner lebenssüchtigen Todesbegeisterung überlassen kann. Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im 'Barbier von Sevilla' am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist mir um so manchen meiner Kollegen, z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, *divino maestro*, Helios von Italien, [...] verzeih meinen Landsleuten, die dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschkpapier!» Heinrich Heine, *Gesammelte Werke. Dritter Band: Einleitung – Reisebilder I/II*, a cura di Gustav Karpeles, Berlin 1887, p. 217. Traduzione italiana: Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio. Italia*, introd. di Alberto Destro, trad. di Bruno Maffi, Milano 2016, p. 78.

⁶² Cfr. Antonio Carlini, *Il Teatro Sociale di Trento (1819-1985). Storia e cronologia degli spettacoli*, in corso di pubblicazione.



Fig. 2. Avviso per la prima rappresentazione dell'*Italiana in Algeri* di Gioachino Rossini il 6 luglio 1820 (Trento, Biblioteca Comunale, MA 5300/112)

In riferimento a questi anni di grandi trionfi artistici per il musicista pesarese, possiamo citare una curiosa diffidenza. Il 29 febbraio 1821, il Capitano circolare barone Ceschi, indifferente a ogni gradimento del pubblico, spediva a tutti i giudici e responsabili delle gendarmerie locali la seguente lettera:

Il noto compositore in musica Rossini fu dal torrente della rivoluzione napolitana talmente invilupato, che non solo compose delle fervidissime arie in lode della costituzione, della libertà ed indipendenza d'Italia, ma si mise pure anche in stretto legame coi capi della rivoluzione, per mantenere fra di loro la segnata corrispondenza.⁶³

Il Capitano circolare ordinava quindi di «indagare se il predetto avesse delle connessioni in questo distretto [...] e di provvedere in caso di tal comparsa» al suo immediato arresto. Il riferimento era probabilmente a quell'*Inno Sorgi Italia che l'ora è venuta* scritto nel lontano 1815 a Bologna: la polizia austriaca aveva memoria lunga, ma Rossini, nel 1822, era al sicuro nella villa di Castenaso con la celebre soprano Isabella Colbran, appena divenuta sua sposa.

Tredici anni durò il dominio assoluto di Rossini, il cui nome scompare a partire dal 1832. Per rivederlo sulle scene del Sociale bisognerà attendere il 1852 (*L'Italiana in Algeri*), ma poi, del grande pesarese in repertorio rimarrà solo *Il barbiere* (1854 e 1900) e *Otello* (1870). Ma negli anni attorno al risorgimentale '48, nel

⁶³ TN-AS, Capitanato Circolare di Trento, Presidiale, a. 1821, busta n. 11 (3-478) fasc. 470.



Fig. 3. Manifesto per la prima esecuzione di *Eduardo e Cristina* di Gioachino Rossini, 1º giugno 1826 (Trento, Biblioteca Comunale, MA 5300/140)

Teatro Sociale grande successo ottengono i tre vigorosi inni *Fede, Speranza, Carità* proposti dalla Società Filarmonica il 4 maggio 1847,⁶⁴ e ancor di più l'*Inno a Pio IX* presentato durante la successiva stagione lirica il 21 luglio sempre del 1847. Come ricorda Renato Lunelli, con l'esecuzione dell'*Inno a Pio IX* rossiniano siamo di fronte alla «prima e non meno significativa manifestazione trentina di colore politico, a cui abbia dato occasione la musica» nel teatro di Trento.⁶⁵ Ad accendere tale sensibilità erano state probabilmente le rappresentazioni verdiane dell'anno precedente (1846), *Nabucco* e *Lombardi*, anche se il Commissariato di Polizia ebbe a giustificare il proprio immediato intervento sull'impresa per il *bis* subito concesso dagli artisti, ma per il quale non era stata presentata la necessaria richiesta.

Alla serata rossiniana del 1847 il poeta Arnaldo Fusinato, in quei giorni a Trento, non aveva potuto essere presente. Ma l'avvenimento gli veniva descritto da un suo carissimo amico in una lettera che lo stesso Fusinato provvedeva a far pubblicare sul giornale di Trento:

La vigilia della mia partenza dal Tirolo, il Teatro sociale di Trento era allegrato d'un nuovo e solenne spettacolo, a cui un imprevisto accidente non mi permise d'intervenire. Il corpo dell'opera cantava in quella sera l'inno all'uomo il più grande del nostro secolo, all'idolo della nazione italiana, al propugnacolo della fede e del vangelo ... a Pio IX. Credo ti farò cosa grata col darti alcuni dettagli di questa bellissima sera, dettagli ch'io rubo ad una lettera d'un mio caro e coltissimo amico. Il pubblico oltre il costume affollato aspettava con ansia religiosa che si slanciassero per la silente curva le soavi e potenti note ideate dal genio dell'immortale Rossini, e una salva di fragorosi ed unanimi applausi salutava il cantico inneggiato al sommo successore di Pietro. Se ne domandava tosto la replica tra le grida festanti e gli evviva iterati, che s'alzavano dintorno al benedetto nome di Pio. Egli era un fremente entusiasmo, un concitato tripudio, che quasi elettrica corrente scuoteva le fibre dell'esultante moltitudine. La miglior parte delle signore con poetico e gentile pensiero vestivano il bianco arancio, ed a questi colori erano le sciarpe ed i fazzoletti dei giovani trentini. Il pubblico non si ristette dagli applausi e dalle grida, finché non venne assicurato che un'altra sera verrà giocondato di quella lietissima festa. L'esecuzione dell'inno per essere perfetta avrebbe abbisognato d'un maggior numero di voci e di strumenti; ma si rinunzia di buon animo a queste esigenze, quando si esce dal teatro col cuore palpitante di sì gagliarde ad un tempo e soavi sensazioni.⁶⁶

Nel 1832, anno dell'eclissi rossiniana, in Italia non si intuiva ancora l'erede designato. Quanto a Trento, la prima apparizione di Vincenzo Bellini avverrà nel 1833 (*La straniera* e *Il pirata*), mentre Gaetano Donizetti si presenterà subito dopo, nel 1834 pure con due opere: *Il furioso all'isola di San Domingo* e *L'elisir d'amore*. Ma la loro presenza diverrà assidua solo a partire dal 1837, per stemperarsi a partire dal 1845, quando sulle scene a presentarsi sarà Giuseppe Verdi (*Ernani*).

Gli anni attorno al 1830/40 rappresentano quindi il momento più esuberante di un *parterre* letto, questa volta, dalla parte dei compositori. Il solo elenco dei

⁶⁴ TN-AS, Commissariato di Polizia, Trento, AP 44, a. 1847, fasc. n. 1197, Martedì 4 maggio 1847.

⁶⁵ Renato Lunelli, Centenari di musicisti nel quadro della vita musicale del Trentino, in AGIATI 4/16, 1946, pp. 69-90.

⁶⁶ Arnaldo Fusinato, Amenità. Dodici giorni nel Tirolo italiano, in *Il Messaggero tirolese con privilegio* 58, 21 luglio 1847, p. 3.

protagonisti dice quanto ricco e dinamico fosse quel panorama produttivo, da noi oggi riassunto in soli quattro nomi (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi). Compositori che si presentavano a Trento con opere fresche d'inchiostro, partecipando anche personalmente alle prime serate: 'comprimari' quasi scomparsi dai cartelloni teatrali sin dalla seconda metà dell'Ottocento, ma più che meritevoli di attenzione. Quanto al rapporto fra la 'nuova' musica di Verdi e quella 'vecchia' di Donizetti/Bellini, significativa risulta l'apertura delle «Notizie teatrali» sul *Messaggere* del giugno 1847: «Avezzo da assai tempo alle fragorose note del Verdi, il pubblico nostro assistette con qualche freddezza alla prima rappresentazione del *Marino Faliero* colla quale fu aperto ieri sera lo spettacolo di fiera.»⁶⁷ Nulla di nuovo per le dinamiche d'ascolto. Così, infatti, era stato anche per la prima comparsa di Bellini l'11 giugno 1833 in diretto confronto con Rossini:

Coll'Opera *la Straniera* del Maestro Bellini venne la sera degli 8 corr. dato incominciamento sulle Scene di questo Teatro al solito corso di rappresentazioni per la Fiera di S. Vigilio. Siccome questa si era la prima volta, che la maestrevole musica di Bellini udivasi in Trento, così non seppe il pubblico avvezzo alle dolci, e facili melodie di Rossini, e d'altri imitatori di lui, gustare la prima sera le bellezze, che all'arte congiunte spiccano dalla sua composizione, e che in Italia tutta, ed altrove procacciarono al Compositore fama d'ottimo Maestro, e dicasi pure, d'uno de' migliori dell'epoca nostra. Ma alla seconda, e molto più alla terza recita non fallì l'effetto di uno spartito ovunque sì bene accolto, ed i pregi della musica della *Straniera*, sì adatta alle diverse situazioni, e sì espressiva, non isfuggirono al pubblico, che la apprezza, ed applaude. Ed a ciò contribuì in ispecial modo la maestria dei Cantanti [...].⁶⁸

XIII. Compositori locali

Prima, però, di fare i nomi di un gruppo assai composito, doveroso è il richiamo a un musicista che avrebbe potuto essere un vero protagonista da affiancare ai quattro re sopra citati, ma che rimase, invece, compositore 'da parterre'. Ci riferiamo a Stefano Pavesi, operista di Crema (1779-1850), del quale al Teatro Mazzurana nel 1820 veniva rappresentata l'opera comica *Ser Marcantonio*.⁶⁹ Per comprendere la considerazione che il Pavesi beneficiava nel 1820, basta citare gli interpreti chiamati nel giugno-luglio a interpretarlo: un *cast* di assoluto rilievo, con prima donna buffa nientemeno che Maria Marcolini (1780-1855), una delle migliori voci di contralto italiano, proveniente dal Teatro Dangennes di Torino, dove si era esibita proprio nel *Ser Marcantonio*,⁷⁰ Luigi Pacini (1767-1837, padre del compositore Giovanni Pacini), il primo tenore Domenico Reina (1796-1843) colto, nel 1820, al

⁶⁷ [Anon.], Notizie teatrali. Trento il 13 giugno 1847, in *Il Messaggere tirolese* 48, 16 giugno 1847.

⁶⁸ A. C., Trento gli 11 giugno 1833, in *Il Messaggere tirolese* 48, 14 giugno 1833, p. 4.

⁶⁹ Cfr. M. A., Al Sig. Compilatore della Gazzetta di Trento, Venezia li 15 maggio 1820, in *Ristretto dei foglietti universali* 21, 26 maggio 1820, pp. 2-3.

⁷⁰ Cfr. Giulio Cesare Martorelli, *Indice o sia Catalogo dei teatrali spettacoli musicali italiani di tutta l'Europa incominciando dalla Quaresima 1819. A tutto il Carnevale 1820*, Roma 1820, p. 77.

suo debutto artistico e Pio Botticelli (1789-1855, primo buffo cantante)⁷¹: un quartetto d'assoluto valore artistico.⁷² Ma nel complesso di questi anni il pubblico, a Pacini, preferiva Saverio Mercadante, numericamente più presente e applaudito.

Ecco gli autori del teatro d'opera a Trento negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento:

- 1832: N. Vaccaj, *Giulietta e Romeo*; Francesco Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*; Luigi Ricci, *La gabbia dei matti*
- 1833: V. Bellini, *La straniera e Il pirata*; L. Ricci, *Chiara di Rosemberg*
- 1834: G. Donizetti, *Il furioso all'isola di San Domingo* e *L'elisir d'amore*; G. Pacini, *Gli arabi nelle Gallie*
- 1835: Davide Urmacher, *Il masnadiero*; L. Ricci, *Il nuovo Figaro*
- 1836: Nessuna opera rappresentata
- 1837: L. Ricci, *Un'avventura di Scaramuccia*; V. Bellini, *La sonnambula*; G. Donizetti, *Il furioso all'isola di San Domingo*
- 1838: G. Donizetti, *Anna Bolena*; V. Bellini, *Norma*
- 1839: G. Donizetti, *Gemma di Vergy* e *Roberto Devereux*
- 1840: G. Donizetti, *Parisina e Lucia di Lammermoor*
- 1841: V. Bellini, *Norma* e *Beatrice di Tenda*; G. Donizetti, *L'esule di Roma*; G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*
- 1842: Alessandro Nini, *La marescialla d'Ancre*; G. Donizetti, *L'elisir d'amore* e *La regina di Golconda*; Fabio Campana, *Giulio d'Este*
- 1843: S. Mercadante, *Il giuramento* e *La vestale*; G. Donizetti, *Gemma di Vergy*
- 1844: G. Donizetti, *Lucrezia Borgia* e *Don Pasquale*; G. Pacini, *Saffo*
- 1845: G. Verdi, *Ernani*; S. Mercadante, *Il bravo*; L. Ricci, *Chiara di Rosemberg*
- 1846: S. Mercadante, *La vestale*; G. Verdi, *I Lombardi alla prima crociata* e *Nabuccodonosor*; V. Bellini, *La sonnambula*
- 1847: G. Donizetti, *Marin Faliero*; S. Mercadante, *Emma d'Antiochia*⁷³

⁷¹ Pio Botticelli proveniva dal Teatro degli Immobili di Firenze dove aveva appena cantato nell'*Ottello* di Rossini e nella *Clotilde* di Coccia e dal Teatro San Grisostomo di Venezia (Autunno 1819: Fernando nella *Gazza ladra* di Rossini). Ibid., pp. 46, 104, 106.

⁷² TN-BC, MA 5300/74, MA 5300/79.

⁷³ Sull'esito di questa stagione, così Arnaldo Fusinato, in quel luglio 1847 più volte presente in Teatro, riassumeva i gusti del pubblico trentino: «[...] dei due spartiti che si posero in scena, il pubblico trentino preferiva saggiamente le soavi e maestose armonie dell'*Emma d'Antiochia* alla musica ormai troppo popolare del *Marino Faliero*». Arnaldo Fusinato, Amenità. Dodici giorni nel Tirolo italiano, in *Il Messaggere tirolese con privilegio* 58, 21 luglio 1847, p. 1. A proposito della stagione 1847, ci permettiamo almeno un accenno alla parallela programmazione riservata alla prosa. I mesi di aprile e maggio vedevano sulla scena del Sociale la Nuova Drammatica Compagnia Benedetto Fusarin con, prima attrice, Letizia Fusarin. Fu una stagione di successo, particolarmente concesso alla prima attrice che, «per la serata di suo beneficio [...] ebbe il gentile pensiero [...] di darci [...] un dramma di argomento e di autore italiano, la Luisa Strozzi di Battaglia». Questo il significativo commento dell'anonimo recensore: «Così potessimo vedere sbandite affatto e per sempre dalle nostre scene quelle mostruose produzioni del moderno teatro francese, che hanno fatto dell'arte peggio che un'industria da bottega». [Anon.], *Notizie teatrali*. Trento li 16 maggio 1847, in *Il Messaggere tirolese con privilegio* 40, 19 maggio 1847, p. 2.

- 1848: Nessuna opera rappresentata
 1849: Nessuna opera rappresentata
 1850: G. Verdi, *I masnadieri* e *Attila*⁷⁴

Nella lista sopra riportata diversi sono le opere e i compositori ‘da parterre’, ovvero di seconda fila. Fra questi una menzione particolare merita l’opera *Il masnadiero* rappresentata nel 1835 e scritta dal compositore locale Davide Urmacher (1798-1875). Urmacher, pur in possesso di una solida preparazione teorica e strumentale – era organista, pianista, compositore e maestro di coro, in rapporto lavorativo con casa Ricordi, ‘maestro di casa’ nel castello dei conti Thun di Castel Thun –, fu attivo sostanzialmente solo nel Trentino. Questa sua composizione merita però una particolare attenzione in quanto anticipa di oltre dieci anni l’opera *I masnadieri* di Giuseppe Verdi tratta dal dramma di Friedrich Schiller (*Die Räuber*), qui tradotto da un conte Thun e in Verdi da un altro trentino (amico di Davide Urmacher e pure dei conti Thun), Andrea Maffei.⁷⁵ Pochi anni dopo, nel 1842, con *La marescialla d’Ancre* le parti si invertivano proponendo un compositore nazionale assai famoso (Alessandro Nini) e un librettista locale (Giovanni Prati) ancora solo emergente. La presenza (anche fisica) di Alessandro Nini a Trento era stata facilitata da un trentino (originario di Fano) autorevole, Vincenzo Panicali, già padrone (per due anni) del Teatro Sociale. Per Nini fu un ottimo successo, facilitato da una prestigiosa compagnia di canto proveniente direttamente dal Teatro La Fenice di Venezia; dalla lettura delle recensioni sembra, però, che in città nessuno si accorgesse del librettista, il concittadino Giovanni Prati.⁷⁶

XIV. *Musica strumentale e altre forme di intrattenimento*

Prima di chiudere questa lista di casi da *parterre*, vogliamo riservare l’ultimo richiamo alla grande rivale del mondo dell’opera lungo l’Ottocento, la musica strumentale. È risaputo che una serata a teatro, soprattutto nella prima metà dell’Ottocento, non si risolveva mai nella sola opera in cartellone. Nei palchetti si poteva mangiare e bere e, soprattutto, conversare. La permanenza nell’edificio abbracciava normalmente quattro o cinque ore che il palcoscenico doveva riempire. Ecco quindi, oltre all’opera, il balletto (sostenuto da una seconda orchestra più agile),⁷⁷ i bis e spesso anche l’intervento di una banda. Pure le serate non

⁷⁴ Carlini, *Il Teatro Sociale di Trento*, in corso di pubblicazione.

⁷⁵ L’opera è stata oggetto di una recente relazione presentata da Federico Gon al convegno organizzato a Trento il 9 giugno 2021 dal titolo *Thun: una nobiltà in musica. Riflessioni e letture attorno al patrimonio conservato dall’Archivio provinciale di Trento*. Gli atti di questo incontro scientifico sono in corso di stampa.

⁷⁶ Cfr. *Giovanni Prati e il melodramma. Saggi critici*, a cura di Annely Zeni, Trento 2006 (Quaderni Trentino Cultura 10).

⁷⁷ Già nel giugno del 1820 un appassionato lettore del giornale di Trento inviava al direttore una lunga lettera, dove si leggeva: «I ballerini non devono andare disgiunti nel loro merito dai cantanti». M. A., Al Sig. Compilatore della Gazzetta di Trento, Venezia li 15 Maggio 1820, in

erano eguali. Nel lungo calendario della stagione quattro o cinque appuntamenti, anche a Trento, erano destinati ‘a beneficio’ dei protagonisti (le prime voci, l’orchestra, il direttore...), oppure ai poveri della città. Soprattutto in questi momenti, generi, forme ed esecutori si mescolavano rendendo briosa la serata.

Queste serate erano spesso improvvise e hanno lasciato scarsa documentazione scritta. Ma è in tale spazio che lentamente si introduce in maniera sempre più autorevole la musica puramente strumentale: un concerto (spesso affidato a ottoni o legni tolti dalla banda), una sinfonia, persino un quartetto, tutte forme considerate collaterali, secondarie all’opera. Momenti, appunto, da *parterre*, ma ricchi di premonizioni per un futuro non certo lontano.

Il 7 luglio 1819, ad esempio, il professore d’oboe e corno inglese Federico Dalla Bona, assieme ai primi artisti dell’opera, proponeva un’Accademia equamente divisa fra arie d’opera e pagine strumentali. Fra queste ultime figuravano: due *Sinfonie* (una di Rossini, l’altra di Pavesi), un *Concerto per flauto* di Ignace Pleyel (eseguito da Carlo Pighi), un *Concerto per violino* di Gaetano Mares (proposto da Giovanni Beneggi), un’*Aria obbligata a violoncello* di Giovanni Simone Mayr interpretata da Gaetano Moschini (violoncello) e Stefano Lenzerini (tenore), un *Adagio e variazioni* per oboe e uno per corno inglese proposti dal Dalla Bona. Nell’indicazione dei biglietti d’entrata (carantani 30 o 12) si coglie tra l’altro la differenza dei costi fra palchi e platea da una parte e loggione dall’altra.⁷⁸

Anche nell’anno successivo, sabato 1° luglio 1820, per la serata a beneficio di Maria Marcolini si proponeva un *Concerto con variazioni* per ottavino e orchestra eseguito dal professore di flauto Giuseppe De Paoli;⁷⁹ il 20 giugno 1833 l’orchestra dell’opera accompagnava il violinista e direttore d’orchestra Morando Morandi proveniente dalla Germania e diretto a Roma, ‘sua patria’. Davanti a un pubblico numeroso, «i quattro pezzi prodotti dal professore concertista, l’ultimo con violino a corda sola e tutto di lui proprio [oltre a due grandi sinfonie a piena orchestra e a un’aria dal *Mosè in Egitto*] ebbero il merito di un’ottima scelta».⁸⁰ Il 27 marzo 1842 veniva invece organizzata un’Accademia a favore del primo Asilo infantile della città, aperto proprio in quell’anno da don Giovanni Battista Zanella (1808-1883) a imitazione di quanto realizzato a Brescia da Ferrante Apporti.⁸¹ Nella recensione alla serata (alla quale partecipava pure il famoso pianista napoletano Theodor von Doepler) è interessante notare, fra gli esecutori, la presenza di un

Ristretto dei foglietti universali 21, 26 maggio 1820, pp. 2-3. Nella stagione del 1820 i balli erano affidati a Giuseppe Sorrentino; il corpo di ballo era formato da 19 ballerini seri, 16 ballerini di concerto, 70 comparse e 12 fanciulli. TN-BC, MA 5300/78, MA 5300/82, MA 5300/101.

⁷⁸ TN-BC, MA 5300/31.

⁷⁹ TN-BC, MA 5300/109.

⁸⁰ *Ristretto dei foglietti universali* 25, 21 giugno 1833, p. 4. Morando Morandi rimaneva quindi in Italia. L’anno successivo, nel carnevale 1834, veniva scritturato per il Teatro di Livorno e, ancora nel marzo dello stesso anno a Bologna, dove faceva sapere di essere libero e in cerca di un ingaggio come primo violino e direttore d’orchestra. B., *Varietà teatrali*, in *Teatri, Arti e Letteratura* 11, 5 dicembre 1833, pp. 114-116, qui a p. 114; S.P.Q., *Varietà teatrali*, in *Teatri, Arti e Letteratura*, 20 marzo 1834, pp. 31-32, qui a p. 31.

⁸¹ Francesco Ambrosi, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, 1883, pp. 258-259.

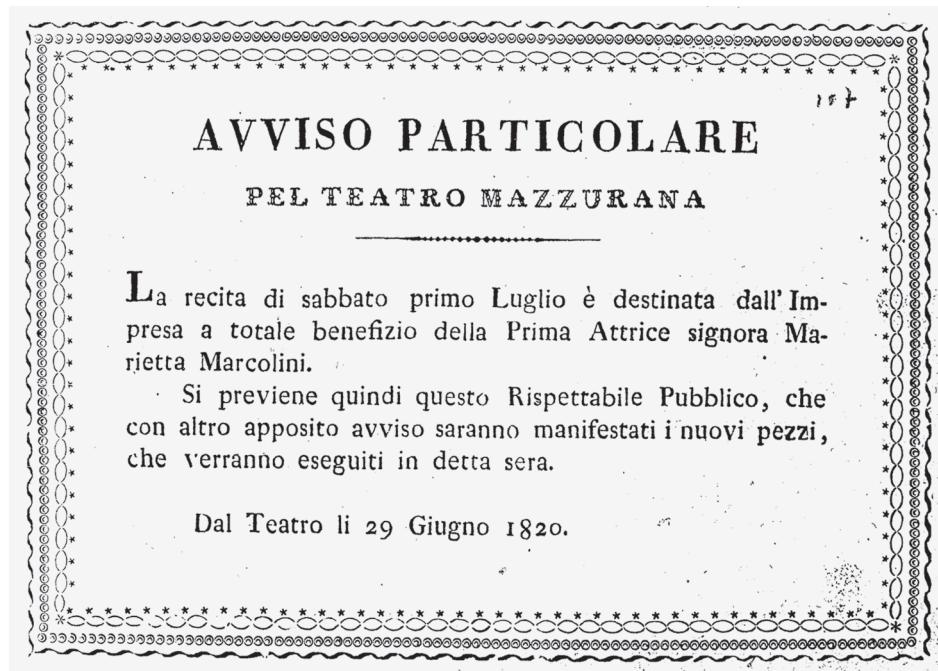


Fig. 4. Avviso per la beneficiata della contralto Maria (Marietta) Marcolini (Firenze 1780-1855) il 1º luglio 1820 (Trento, Biblioteca Comunale, MA 5300/107)

numeroso gruppo di signore (delle quale, per rispetto, non si riporta il nome!) impegnate, fra l'altro, nell'esecuzione del *Quatuor concertant per quattro pianoforti* di Carl Czerny.⁸²

L'elenco della musica strumentale accolta e diffusa dal Teatro Sociale nella prima metà dell'Ottocento, come già visto anche all'inizio del presente scritto, è naturalmente ben più nutrito; altrettanto significativo è il fatto che la stessa Società Filarmonica scegliesse spesso, quale sede per le proprie produzioni, proprio il Teatro Sociale, alternato a sale più raccolte presenti in altri palazzi della città. Possiamo quindi chiudere questo argomento segnalando un'occasione politica trasformatasi in una ghiotta possibilità di conoscere una inedita qualità strumentale e avvicinare un genere destinato a una grande popolarità. Il 30 luglio del 1838 in un «Teatro splendidamente illuminato a giorno», popolato da «una folla immensa di spettatori» prendeva posto l'Arciduca Francesco Carlo d'Austria diretto a Milano per l'incoronazione di Ferdinando I. Per l'occasione era accompagnato «dalla distinta compagnia di suonatori di Vienna diretta dal rinomato maestro di cappella Giuseppe Lanner». La serata era condotta dalla Drammatica Compagnia Taddei; l'orchestra di Giuseppe Lanner (1801-1843) si limitò a suonare in apertura e fra un atto e l'altro della rappresentazione. L'effetto fu

⁸² Agostino Perini, Accademia vocale ed istrumentale, in *Il Messaggere tirolese con privilegio* 27, 2 aprile 1842, pp. 1-2.



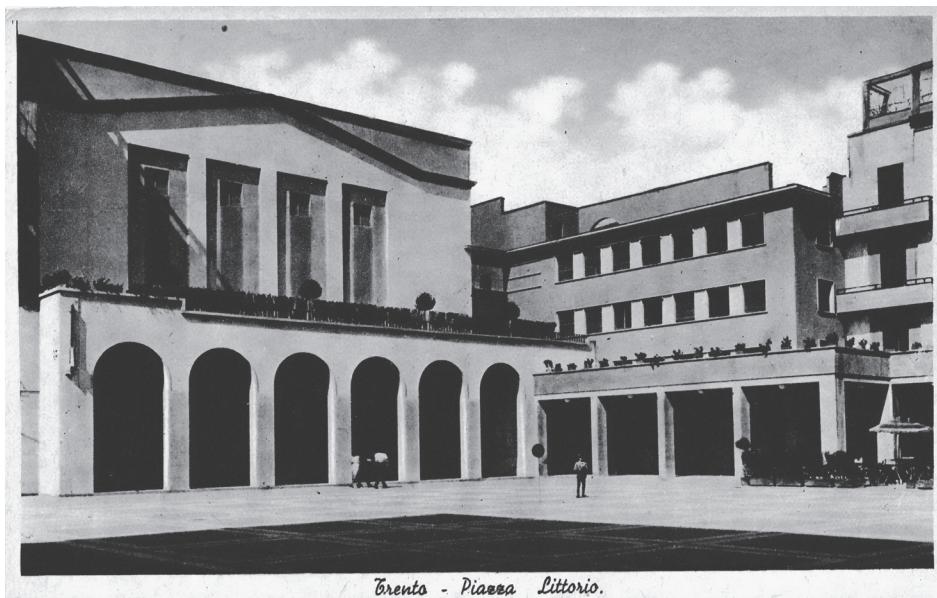
Fig. 5. Cartolina postale. Maschera premiata al veglione mascherato «Margherita» organizzato nel 1930 al Teatro Sociale di Trento (Trento, Biblioteca Antonio Carlini)

grandioso e la stampa sottolinea quanto negli stessi anni scrivono, ad esempio, Felix Mendelssohn e Hector Berlioz nelle proprie memorie⁸³ in riferimento alle orchestre italiane:

[I vari pezzi di musica vennero eseguiti] con tanta esattezza di esecuzione, che sembrava essere una sola persona che desse moto a tutti quei ventiquattro istromenti di cui era composta. Essa certamente non potrà se non figurare anche a Milano [...] e potranno gl'italiani convincersi della speciale coltura che attualmente regna in Germania per un'arte così bella, e della subordinazione che si pratica dagl'individui che vi si dedicano, senza di cui non si potrà mai arrivare ad un si alto grado di perfezione.⁸⁴

⁸³ Cfr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Lettere dall'Italia*, introduzione, traduzione e note di Raoul Meloncelli, Torino 1983; Hector Berlioz, *Memorie*, a cura di Olga Visentini, Milano 2004.

⁸⁴ L.C., in *Il Messaggere tirolese con privilegio* 70, 31 agosto 1838.



Trento - Piazza Littorio.

Fig. 6. Cartolina postale. Trento, Piazza Littorio con il retro del Teatro Sociale appena restaurato (ca. 1930) (Trento, Biblioteca Antonio Carlini)



Fig. 7. L'orchestra della Filarmonica di Trento sul palco del Teatro Sociale (ca. 1930) (Trento, Biblioteca Antonio Carlini)

Mode, decoro artistico e orgoglio municipale: il Teatro Sociale di Feltre nell'Ottocento

Giulia Brunello

Questo contributo presenta alcuni dei temi presi in esame nel corso della ricerca sul Teatro Sociale di Feltre finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero e dall'Istituto Interpretazione dell'Accademia delle Arti di Berna nel panorama dei teatri di provincia dell'Ottocento. Saranno qui affrontati tre aspetti: l'importanza che nella gestione del teatro hanno il decoro, l'orgoglio municipale e la competizione simbolica con altri centri urbani, soprattutto quelli vicini; l'amministrazione e la gestione del teatro come attività economica; i fenomeni di moda che dai centri si diffondono nelle città minori, e di conseguenza su composizione, aspettative, gusti e reazioni del pubblico.

I. Orgoglio municipale e competizione simbolica

A inizio Ottocento l'architetto veneziano Giannantonio Selva fu incaricato di progettare il Teatro Sociale di Feltre. Il palazzo – già sede del Maggior Consiglio nel Cinquecento – ospitava un «auditorio apto e comodo per l'inverno et uno per l'estate»;¹ nel corso del Seicento la sala era stata abbellita e trasformata in luogo pubblico per rappresentazioni comiche e commedie in occasione del carnevale, con scene mobili da montare per l'occasione.² Il teatro era rimasto chiuso negli anni Ottanta e Novanta del Settecento ed era stato riaperto una sola volta in occasione della fiera di San Matteo nel 1797. Ma ora per la prima volta si pensava di destinare l'edificio a uso esclusivo delle rappresentazioni teatrali.

Nel 1802 l'architetto Selva illustrò il progetto in una lettera al nobile feltrino Domenico Berettini, difendendo le proprie scelte in nome di esigenze estetiche e acustiche. Intanto – scrisse – bisognava costruire un atrio, la cui mancanza «è cosa assai disdicevole».³ Quanto al numero di palchetti, la proposta del Selva ne prevedeva 67 in totale (diciassette palchetti per ciascuno dei quattro ordini, con la porta d'ingresso in sostituzione di un palchetto). I committenti ne avrebbero voluti di più (il vecchio teatro ne conteneva 72), ma Selva faceva notare che la capienza del teatro doveva essere proporzionata alla grandezza della sala già esistente, «per non

¹ Anita De Marco/Letizia Braito, Storia del teatro della Senna in Feltre, in *Rivista bellunese* 2, 1974, pp. 189-196, 3, 1974, pp. 311-316 e 4, 1975, pp. 87-94.

² Egle Mazzocato, *Il Teatro Comunale di Feltre. Architettura, spettacoli e lavori di restauro*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2014/15, p. 25.

³ La lettera è conservata presso il Polo Bibliotecario Feltrino «Panfilo Castaldi» (di seguito PBF), *Fondo storico*, citata in seguito in Mario Gaggia, Il teatro di Feltre, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore* 52, 1937, p. 894.

cadere in una figura troppo oblunga che sarebbe disagevole all'occhio»:⁴ un maggior numero di palchetti implicava meno spazio per gli spettatori, minore visibilità e peggiore acustica. Su questo punto l'architetto non intendeva transigere: se i committenti avessero insistito, egli avrebbe rinunciato all'incarico.

Il progetto per la «rifabbrica e riforma del teatro di Feltre»⁵ iniziò due anni dopo, e i lavori, diretti da Domenico Curtolo detto Bissa, si svolsero nel decennio successivo. Nel contratto del 1811 suo figlio Giovanni si propose di completare i lavori accontentando la società sul numero di palchetti (che alla fine furono 95 in tutto, 23 al pepiano e 24 per ciascuno dei 3 ordini superiori).⁶ I progetti, la proposizione dei lavori, i contratti, e le note di spesa ci consentono di conoscere nel dettaglio gli interventi di restauro edili, le modifiche alla struttura degli interni (il numero di ordini di palchetti, la posizione dell'orchestra, il sipario, la collocazione delle botteghe e dei camerini), la scelta delle decorazioni pittoriche e dell'illuminazione.

Per convincere i committenti ad accettare i diciassette palchetti per ciascuno dei quattro ordini, l'architetto Selva spiegava non solo che l'edificio esistente poneva dei vincoli di spazio, ma che ad Adria, dove egli stesso aveva di recente disegnato il progetto del teatro cittadino, i palchetti erano quindici per ciascun ordine. Nonostante Selva avesse realizzato La Fenice a Venezia, in questa occasione l'esempio di Adria sembrava più adatto. Se quindici palchetti andavano bene per una città di nove-diecmila abitanti come Adria,⁷ diciassette sarebbero andati bene per una città come Feltre che contava sì una popolazione di circa quattromila abitanti, ma la cui attività teatrale si concentrava nel periodo della fiera di San Matteo in settembre. In quel periodo numerosi forestieri accorrevano a Feltre per affari e molti villeggianti non erano ancora rientrati nelle rispettive città: com'è noto, la terraferma era luogo di villeggiatura, soprattutto di famiglie veneziane che vi possedevano ville dove passare i mesi estivi.

Il numero degli abitanti non doveva essere dunque l'unica variabile da considerare nella costruzione di un teatro se pensiamo che Adria, pur essendo una cittadina più grande di Feltre, possedeva un teatro da quattrocento posti circa (che divennero cinquecento con il restauro del 1866),⁸ mentre Feltre, con l'ampliamento degli anni Quaranta dell'Ottocento, raggiunse la capienza di seicento posti.⁹ Al di là della differenza nel numero di abitanti, l'architetto paragonava

⁴ Ibid.

⁵ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 febbraio 1804.

⁶ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir intieramente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 febbraio 1811.

⁷ Fiorenzo Rossi, Storia della popolazione di Adria dal XVI al XIX secolo, in *Genus* 26/1-2, 1970, pp. 73-167, qui a p. 82.

⁸ Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 3: *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia 1988, pp. 375-387.

⁹ Nel 1840 Renato Arrigoni scrive che il teatro di Feltre poteva contenere 1000 posti, ma ciò è probabilmente un errore dovuto al calcolo della capienza del teatro a partire dal numero di palchi. Renato Arrigoni, *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e*

Adria e Feltre in quanto si trattava in entrambi i casi di capoluoghi di distretto, oltre che di sedi di diocesi: quella di Feltre fu unita a Belluno nel 1818, ma le due sedi vescovili rimanevano di pari importanza, tanto che a Feltre il nuovo seminario fu inaugurato dopo questa fusione, nel 1847.¹⁰

Insomma, l'architetto Selva voleva rassicurare i nobili feltrini a capo del progetto sul fatto che il teatro sarebbe stato all'altezza della loro città, e non avrebbe sfigurato affatto a confronto con altre città di provincia, anzi.

Questo elemento doveva far parte del senso comune se nel programma per la costituzione di una compagnia drammatica italiana alla vigilia dell'unificazione nazionale si legge: «I piccoli villaggi non contendono più coi loro vicini per l'altezza del loro campanile, ma sì per il decoro del loro teatrino.»¹¹ Il teatro era il simbolo della città e le dava lustro, soprattutto nei confronti dei centri vicini: era uno dei modi con cui si manifestava la competizione municipale tipica della storia italiana nell'Ottocento.¹²

II. *Un teatro di provincia*

La programmazione degli spettacoli dimostrava il buon gusto di chi gestiva il teatro, e di riflesso accresceva il buon nome della città stessa. I legami con il mondo artistico e teatrale di Venezia, sede del governo austriaco per le province venete, dimostravano, oltre al buon gusto, le capacità gestionali e amministrative delle società teatrali. In competizione tra loro, le società dei teatri veneti di provincia affermavano la propria posizione rivolgendosi, per progetti architettonici, scene di dotazione o decorazioni, ad artisti – pittori, scenografi, decoratori, architetti – provenienti da scuole e istituti d'arte di Venezia, per esempio l'Accademia delle Belle Arti, i quali spesso collaboravano con il Teatro La Fenice.¹³

-
- delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città dei principali paesi veneti*, Venezia 1840, p. 48. Sulla sala del teatro di Feltre cfr. Raphaël Bortolotti, *Les décors et machines originaux du théâtre de Feltre. Enjeux techniques d'une scène de province dans l'Italie du XIXe siècle*, in *Performing Arts and Technical Issues*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout 2021 (Staging and Dramaturgy. Opera and the Performing Arts, vol. 4), pp. 235-268.
- ¹⁰ Il progetto del seminario fu affidato all'architetto Giuseppe Segusini; l'inaugurazione avvenne il 7 novembre 1847. Per l'occasione fu scritto *All'onorevolissimo signor ingegnere architetto Giuseppe Segusini*, Feltre 1847.
- ¹¹ Guglielmo Stefani, Società del Teatro Drammatico Italiano. Programma artistico letterario, in *La Fama. Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri* 17/70, 2 settembre 1858, pp. 278-279, qui a p. 278.
- ¹² Carlotta Sorba, Musica e teatro, in *L'Unificazione italiana*, a cura di Giovanni Sabbatucci/Vittorio Vidotto, Roma 2011, pp. 533-549, qui a p. 534; John Rosselli, Italy. The Centrality of Opera, in *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, a cura di Alexander Ringer, Basingstoke/London 1990, pp. 160-200, qui a p. 163.
- ¹³ Francesco Bagnara, ad esempio, collaborò nella decorazione del teatro La Fenice di Venezia insieme a Giuseppe Borsato, ma fu molto attivo anche nei teatri di provincia veneti, e rifornì di scene di dotazione i teatri di Treviso, Belluno, Cittadella, Vicenza, Bassano, Rovigo, Montagnana. Vedi Nicola Ivanoff, voce «Bagnara, Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5: *Bacca-Baratta*, Roma 1963.

Le cronache dei giornali nazionali notavano con soddisfazione ogni qual volta «lusso e buon gusto»¹⁴ richiamavano a Feltre un pubblico di cittadini e forestieri. Così per esempio accadde nel settembre 1841 in occasione dell'allestimento di *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini, che precedentemente aveva avuto molto successo a Belluno. I periodici teatrali precisarono che anche a Feltre l'opera di Bellini, rappresentata assieme a *La vestale* di Saverio Mercadante, aveva corrisposto «alla pubblica aspettazione»¹⁵ (e qui ricordava la presenza di forestieri tra il pubblico). Una situazione analoga si verificò nel settembre 1858 per un'accademia che prevedeva una certa varietà di pezzi musicali: due sinfonie, una cavatina, un concerto di tromba, una fantasia per flauti, un duetto per pianoforte e violino e alcuni pezzi cantati. La cronaca notò che rispetto ai giorni prima l'uditiorio era aumentato «coll'arrivo dei forestieri».¹⁶

Nel 1858 il teatro ospitò l'opera *La fidanzata di Abido*. Fu un successo, lo spettacolo ebbe dieci repliche. La presidenza del teatro fece pubblicare nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* una cronaca della serata, che in seguito sarebbe stata ripresa da Antonio Vecellio nella sua *Storia di Feltre*. Vecellio di solito non dà molta importanza al teatro, in questo caso invece egli si sofferma su questa particolare rappresentazione.¹⁷ Il motivo – che rinvia ancora una volta al ruolo del ‘patriottismo municipale’ nelle vicende che coinvolgono i teatri dell’Ottocento¹⁸ – consiste nel fatto che l’autore della musica era il feltrino Francesco Sandi, appena diplomatosi al conservatorio di Milano.¹⁹ A eseguire l’opera furono gli allievi del medesimo conservatorio, i quali vennero accolti alla stazione ferroviaria dalla presidenza del teatro al suono della banda civica, e accompagnati in città, dove furono ospitati da alcune famiglie.²⁰ Rendendo omaggio a un concittadino che iniziava la sua carriera artistica, il teatro metteva in scena l’amore di Feltre per la musica e il buon gusto dei suoi concittadini. A dirigere l’opera fu il compositore Gaetano Dalla Baratta, un padovano che in quel periodo, dopo aver lavorato in molte scuole di musica e teatri non solo in Italia, ma anche in Europa, e fino a Costantinopoli, viveva con la moglie a Feltre.²¹

Le corrispondenze da Feltre decantarono il successo dell’opera (ogni pezzo veniva «interrotto da grida frenetiche»), riportando il numero delle volte in cui

¹⁴ [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320].

¹⁵ Ibid.; la notizia si ritrova anche in F. R., Un po’ di tutto, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 7/26, 28 settembre 1841, p. 104.

¹⁶ Nicolò Dall’Armi, Teatro sociale di Feltre, in *La Fenice. Foglio di lettere ed arti con appendice teatrale* 1/12, 23 settembre 1858, p. 96.

¹⁷ Antonio Vecellio, *Storia di Feltre*, Feltre 1971, pp. 510-512.

¹⁸ Carlotta Sorba, To Please the Public. Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy, in *The Journal of Interdisciplinary History* 36/4, 2006, pp. 596-614, qui a p. 601.

¹⁹ [Anon.], Notizie italiane. Feltre, in *Gazzetta musicale di Milano* 16/38, 19 settembre 1858, p. 305.

²⁰ [Anon.], Teatri e notizie diverse. Feltre, in *L’Italia musicale. Giornale di letteratura, belle arti, teatri e varietà* 10/76, 22 settembre 1858, pp. 302-303.

²¹ Vedi voce in Napoleone Pietrucci, *Dizionario degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 91-92.

il maestro venne chiamato in scena.²² Le scene di entusiasmo erano quelle che avvenivano comunemente nei teatri di allora: applausi, chiamate in scena, sonetti gettati dall'alto dei palchi, mazzi di fiori consegnati alle due prime donne, che furono poi accompagnate ai loro alloggi dalla banda.²³

Non era la prima volta che il teatro di Feltre offriva composizioni musicate da un concittadino: nel 1832 e nel 1845 erano infatti andate in scena due opere – rispettivamente *Giulia ossia l'albergo nella selva* e *L'avaro* – musicate dal giovane Luigi Jarosch (il padre era boemo) organista e maestro di cappella della cattedrale di Feltre. La prima delle due composizioni – un'opera semiseria di cui Jarosch aveva scritto anche il libretto – era stata rappresentata prima a Venezia, al Teatro San Giovanni Grisostomo, dove però ricevette critiche negative.²⁴ Nella sua città invece Jarosch ottenne «applausi vivissimi» e «ripetute chiamate». Come scrisse il cronista del *Censore universale dei teatri*, in questo modo «Feltre volle dare coraggio e premio al suo concittadino» e alle sue prime prove artistiche.²⁵ Il successo fu tale che, per consentire che l'opera di Luigi Jarosch fosse replicata più volte, si cancellò dalla programmazione *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini.²⁶

Per forza di cose un piccolo teatro non poteva contare sulla presenza di nomi famosi. Il percorso classico della carriera di un cantante prevedeva l'esordio e la gavetta nei piccoli teatri, che costituivano una sorta di trampolino di lancio prima dell'eventuale affermazione sui grandi palcoscenici italiani, europei o transcontinentali. Chi frequentava un piccolo teatro si chiedeva pertanto se l'artista che si stava esibendo sarebbe diventato una celebrità: e questo era il modo con cui poteva dimostrare competenza e buon gusto al pari del pubblico dei grandi teatri.

Una circostanza eccezionale era l'inaugurazione del teatro, e allora anche una città di provincia poteva permettersi un grande nome. Per l'inaugurazione del Teatro Nuovo di Belluno nel 1835, per esempio, venne chiamata Giuditta Grisi a cantare la *Norma*. Si trattava di una celebrità tale che i cronisti pensarono

²² «dico ventidue chiamate né più né meno». Luigi B., Corrispondenza da Feltre, in *Il Farfarello* 3/51, 25 settembre 1858, pp. 204-205. Altra corrispondenza in [Anon.], Rappresentazione all'I.R. Conservatorio, in *La bilancia* 8/63, 5 giugno 1858, p. 249 e in articolo citato in nota n. 19.

²³ Nicolò Dall'Armi, Teatro Sociale di Feltre, in *La Fenice. Foglio di lettere ed arti con appendice teatrale* 1/12, 23 settembre 1858, p. 96. Accompagnare le prime donne alle proprie abitazioni era una consuetudine. A Belluno Giuditta Grisi attraversò la città scortata dalla banda fino al proprio alloggio, al termine dell'opera che inaugurava il nuovo teatro nel 1835. Vedi [Anon.], Belluno, in *Teatri Arti e Letteratura* 13/609, 5 novembre 1835, p. 78.

²⁴ [Anon.], Gazzetta teatrale. Venezia. Teatro S. Gio. Grisostomo, in *L'Eco. Giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri* 5/109, 10 settembre 1832, p. 436; [Anon.], Notizie italiane. Venezia, in *Il Censore universale dei teatri* 4/78, 29 settembre 1832, pp. 309-310; le critiche incolpavano la compagnia di non essere stata all'altezza.

²⁵ Luigi Prividali, Feltre, in *Il Censore universale dei teatri* 4/82, 13 ottobre 1832, p. 327; il cronista torna sull'argomento in Luigi Prividali, Feltre, in *Il Censore universale dei teatri* 4/83, 17 ottobre 1832, pp. 331-332.

²⁶ [Anon.], Appendice di letteratura, teatri e varietà, in *Gazzetta privilegiata di Venezia* 17/223, 29 settembre 1832, p. [2].

erroneamente che la cantante fosse di origine bellunese:²⁷ che altro motivo poteva esserci perché una prima donna di quel livello si esibisse a Belluno? L'equivoco fa capire che normalmente una celebrità del palcoscenico accettava di esibirsi in un teatro minore solo se si trattava della propria città di origine.

III. Una questione di decoro

Ogni amministrazione era consapevole delle esigenze di bilancio, e quindi del livello a cui poteva ambire il proprio teatro relativamente a cantanti, opere, orchestrali e cori. All'interno di questi vincoli essa mirava comunque al massimo decoro e al buon gusto, anche per non venire meno alle aspettative del proprio pubblico.

A Feltre il termine 'decoro' compare già nel Piano disciplinare del 1813, il cui articolo 8 indica la tipologia della compagnia da prediligere: qualsiasi compagnia poteva esibirsi, purché la scelta avesse «sempre in vista il decoro del teatro e l'interesse della società».²⁸ in altre parole, il Teatro Sociale di Feltre doveva tener conto al tempo stesso del bilancio e del decoro. Che cosa non fosse ritenuto decoroso lo si capisce leggendo il regolamento del 1844 del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, un teatro di provincia dalle caratteristiche simili a quello di Feltre: «i giochi atletici, i danzatori di corda, le marionette, le ombre cinesi, le fantasmagorie e qualunque spettacolo richieda un uso troppo frequente e smodato di fuoco, pericoloso alla fabbrica, od impianto di macchine o corde».²⁹ In realtà i teatri di provincia, e Feltre non faceva eccezione, proponevano un repertorio vario che comprendeva anche questi generi minori.³⁰

Nel settembre 1843 il Teatro Sociale di Feltre aprì la stagione teatrale in corrispondenza della fiera cittadina con un nuovo sipario dipinto da Tranquillo Orsi, docente all'Accademia di Belle Arti di Venezia e autore di scenografie per La Fenice. L'evento fu celebrato con un'opera, *Gemma di Vergy* di Gaetano Donizetti, in cui si esibirono noti cantanti: il tenore era Corrado Miraglia, che un anno prima aveva ricoperto il ruolo di Ismaele nel *Nabucco* alla Scala; la prima donna era Joséphine de Méric, che si era esibita a Parigi e a Londra, e che a Belluno

²⁷ Il periodico *Il Pirata*, rispondendo a questa falsa notizia comparsa già sui giornali, smentisce: «Un giornale, che non ricordiamo, disse che la signora *Giuditta Grisi* va a cantare all'apertura del teatro di Belluno, perché sua patria. La signora *Grisi* sarà a Belluno, piacendole calcar quelle scene; ma ella ci fa sapere, che la sua patria è Milano, e che ne andrà sempre superba.». F. R., Notizie diverse, in *Il Pirata* 1/15, 21 agosto 1835, p. 60. L'informazione errata continua a circolare e la si ritrova mesi dopo in [Anon.], Emporio Teatrale, in *Teatri Arti e Letteratura* 13/606, 15 ottobre 1835, p. 53.

²⁸ PBF, Fondo Storico, G IV 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, scritto nel 1813 ma approvato dall'autorità politica solo sedici anni più tardi, nel 1829.

²⁹ Archivio Storico comunale di Castelfranco (di seguito ASCC), *Fondo Teatro accademico*, Serie 3 Delibere, statuto e regolamenti 1778-1966, *Regolamento del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto*, 1844.

³⁰ Vedi l'articolo di Annette Kappeler, «Of Women, Folly, Reading and Revolts. The Repertoire of Feltre's Teatro Sociale in the Nineteenth Century», in questo volume, pp. 273-291.

poche settimane prima aveva ottenuto un grande successo;³¹ il basso era Luigi Siligrandi, che nella stagione precedente aveva cantato al Teatro La Fenice. L'evento, scriveva la *Gazzetta privilegiata di Venezia*, dimostrava che «la Patria di Vittorino non rimane indietro a nessun'altra Città nell'avanzamento della cultura»;³² ancora una volta dunque si nota una punta di orgoglio municipale.

Il decoro doveva trasparire già dal modo in cui veniva tenuto l'edificio stesso. I documenti in nostro possesso che attestano i lavori di restauro si soffermano anche sui dettagli artistici necessari all'abbellimento e all'adeguamento ai canoni estetici e allo stile decorativo dell'epoca, oltre a mostrare l'attenzione e il controllo che la presidenza riservava anche alle faccende minute. Qualche esempio: il colore delle porte dei palchi doveva essere lo stesso delle cornici delle finestre; tutti gli ambienti dovevano essere intonacati con malta bianca «fratazzata»; le pareti dell'atrio e il soffitto della platea dovevano essere dipinti a fresco con disegni scelti dalla presidenza, che esercitava anche la scelta del colore per le travi dei camerini.³³ Inoltre, i palchetti non potevano subire modifiche a piacimento dei proprietari, al fine di rispettare «la decenza e la uniformità», come precisava la presidenza nel Piano disciplinare del 1813.³⁴ Nelle serate di apertura, un'ora prima dell'inizio dello spettacolo gli inservienti dovevano trovarsi nell'atrio «decennemente vestiti».³⁵ Il custode, che doveva essere un falegname di professione, e quindi in grado di intervenire sui lavori urgenti e di piccola manutenzione, si occupava della pulizia e del controllo quotidiano di tutti gli ambienti del teatro, dal palcoscenico ai camerini, dall'atrio alla platea, dalle logge alle scale. Durante lo spettacolo provvedeva all'illuminazione, perché «pratico e galantuomo»,³⁶ e a spettacolo concluso era compito suo spazzare il pavimento e verificare che non ci fossero lumi rimasti accesi. Per scongiurare incendi era obbligato a tenere da parte un deposito d'acqua pronto all'uso.³⁷ Anche gli scenari di proprietà del teatro dovevano essere conservati con cura per assicurarne l'uso alle compagnie che ne avessero bisogno.³⁸

³¹ «La signora Demeric Alexander lasciò Belluno fra le corone ed i plausi, con vivo rammarico di quegli amatori del teatro. L'ultima sera ella aggiunse la cavatina della Sonnambula, che le procurò onori e chiamate». [Anon.], Un po' di tutto, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 9/17, 29 agosto 1843, p. 68.

³² [Anon.], Notizie teatrali, in *La moda. Giornale di mode, letteratura, arti e teatri* 8/53, 25 settembre 1843, p. 424.

³³ PBF, Fondo Storico, G IV 90 bis, *Proposizione dei lavori*, 4 maggio 1810, e *Contratto di Giovanni Curtolo*, 19 febbraio 1811.

³⁴ Ibid., *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813.

³⁵ Archivio Storico del Comune di Feltre (di seguito ASCF), Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro*, 1880.

³⁶ Ibid.

³⁷ Vedi il Piano disciplinare del Teatro Sociale conservato presso il Fondo Storico del Polo Bibliotecario Feltrino.

³⁸ Le scene di dotazione erano di proprietà della Società del teatro e rientravano nell'elenco degli oggetti inventariati. In ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro*, 1879, 1880, 1883-1888, 1889.

L'interesse per la custodia del materiale e per i lavori di manutenzione e di restauro di cui periodicamente necessitava il teatro è testimoniato dai cosiddetti inventari del Teatro Sociale di Feltre, documenti amministrativi che, tra le altre cose, elencano i mobili e gli oggetti custoditi all'interno dell'edificio e descrivono nel dettaglio gli interventi a porte, finestre, scale, serrature, sedie, tavoli, lampade e tendaggi.

Nelle memorie di spesa lì conservate, per gli anni Ottanta dell'Ottocento si trovano fatture emesse per fabbri, muratori, falegnami, pittori, tappezzieri, tipografi, il che ci ricorda che in un teatro c'è sempre qualcosa da sistemare, ridipingere, sostituire, pulire. Un archivio che a differenza di quello di Feltre avesse conservato sistematicamente le fatture dei lavori delle maestranze consentirebbe di immaginare il mondo che ruotava intorno al teatro, al di là delle figure più note dei presidenti, dei cassieri e del custode. Le tende dovevano essere lavate, mansione che, a quanto parte, spettava alla moglie del custode, le maniglie aggiustate, i cardini ben oliati, i lumi controllati, i palchetti riverniciati, le assi di gradini e pavimentazioni sostituite. Il teatro aveva bisogno di ferramenta, stampe, porcellane, cristalli, stoffe, macchinari, vernici, corde, strumenti musicali, fanali. Si sa che per un teatro lavoravano cordai, sarti, accordatori, un garzone di stamperia: senza contare che nelle serate di apertura vi prestavano normalmente servizio macchinisti, assistenti di scena, un inserviente d'orchestra, sorveglianti, illuminatori, bigliettai, guardia portone e guardia uscita, ma anche un regolatore di orologio, un barbiere di scena, un «fruttarolo» (ossia un negoziante di frutta e altri cibi), un caffettiere per il caffè principale e uno per quello nel loggione, un medico, un capo pompiere.³⁹

IV. Il Teatro Sociale come attività economica

Il Piano disciplinare del 1813 stabiliva che il Teatro Sociale di Feltre era di proprietà di una società composta dai proprietari dei palchi – il cosiddetto Consorzio – a cui spettava l'obbligo di versare una quota annua, oltre che di partecipare alle sedute.

L'aspetto societario veniva descritto nei dettagli. La presidenza era composta da tre soci, eletti a maggioranza dal Consorzio: un palco, un voto. In carica per tre anni, la presidenza eleggeva a sua volta un cassiere e un custode. Il canone di affitto dei palchi veniva versato anticipatamente e diviso in due rate annuali, una a gennaio e l'altra a luglio. Chi non pagava puntualmente entro i termini prefissati perdeva il palco per un anno, durante il quale era la presidenza a dispone. Se il mancato pagamento si protraeva per tre anni consecutivi, in assenza di un altro offerente il palco diventava di proprietà della società.⁴⁰

³⁹ L'elenco del personale presente alle serate di apertura del teatro compare negli inventari del Teatro Sociale degli anni 1879-1890 conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Feltre.

⁴⁰ PBF, Fondo Storico, G IV 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813.

Per gli anni che vanno dal 1813 al 1879 le notizie riguardanti l'amministrazione e la gestione economica della società sono scarse. Ma gli inventari del teatro compilati negli anni Ottanta ci consentono di conoscerne le entrate e le uscite annue grazie all'accurata annotazione di memorie di spese, canoni di affitto, capitale, volturazioni, crediti e incassi. Lo studio di queste fonti conservate presso l'archivio storico comunale di Feltre ci mostra un teatro generalmente in attivo, con un piccolo fondo cassa a fine anno che passa all'anno successivo.

Le uscite documentate sono di diversa tipologia: spese fisse di cancelleria (carta da lettere, francobolli, marche da bollo, locandine), spese per la spedizione di convocazioni alle assemblee e avvisi, spese serali per l'illuminazione (tra 8 e 20 lire, in base al tipo di illuminazione e alla quantità di candele utilizzate), compensi serali a inservienti (10 lire circa in tutto) e all'orchestra (14 lire); vi erano inoltre spese annuali come l'imposta sul fabbricato (negli anni Ottanta è di circa 150 lire) e il premio dell'assicurazione antincendio (125 lire), la tassa di apertura del teatro (tra le 13 e le 18 lire) e la tassa sulla ricchezza mobile (14 lire). Vi erano poi le spese per i lavori di manutenzione di edilizia (ad esempio sostituire un tubo, intonacare un muro, sistemare uno scalino, riparare il tetto), o di restauro dei mobili (aggiustare una panca o far lavare una tenda), o ancora le spese straordinarie, per esempio un regalo alla prima donna o il contributo per il viaggio di una compagnia.

Quanto alle entrate, queste provenivano principalmente dai canoni di affitto dei palchi di proprietà. Per un palco di prima e seconda fila si versavano 40 lire all'anno, mentre per uno di terza fila ne bastavano 30. Nel 1883 a questa voce corrispondevano in totale poco più di 2000 lire. Le entrate comprendevano anche i biglietti singoli per ciascuna serata venduti per palchi di proprietà della società, e per gli scanni in platea e nel loggione. L'impresario o la compagnia di artisti versava alla società 6 lire corrispondenti alla tassa teatrale per la prima rappresentazione. Vi era inoltre un piccolo ma regolare affitto da parte di chi gestiva la bottega del caffè (1 lira e 60 centesimi a sera). Tra le entrate di minore entità si registrano gli incassi per la vendita di arredi non più in uso (ad esempio quattro finestre vecchie vendute a 5 lire). Infine, in caso di lavori straordinari su tetto e muri, la società poteva contare sul contributo del Comune, che da contratto era obbligato a concorrere per una metà della spesa, qualunque fosse la cifra. Anche in questo caso i conti erano tenuti con scrupolo: annotazioni del 1879 segnalano per esempio un resto di 5 lire per le fatture a nome del Municipio.⁴¹ In caso di situazioni in cui c'erano di mezzo il buon nome e l'immagine della città, la presidenza della società del Teatro era solita chiedere un sussidio alla deputazione comunale. Lo fece per esempio nel 1845 quando ebbe bisogno di un contributo economico da parte del Comune per aprire la stagione «con un decente spettacolo d'opera». Si trattava di un'occasione particolarmente importante poiché, oltre al pubblico locale e di forestieri, lo spettacolo avrebbe attratto anche truppe e ufficiali in arrivo in città per esercitazioni militari. L'offerta di 500 lire fu giudicata non sufficiente

⁴¹ ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro*, 1879.

se si voleva avere «una distinta compagnia d'opera», e così si arrivò a un accordo di 1000 lire.⁴²

La minuziosa registrazione delle entrate e delle uscite, testimoniata da quanto ci rimane dell'archivio della società, fa dunque capire quanto le esigenze di bilancio fossero importanti nella gestione del teatro, e perciò nella scelta delle compagnie e degli spettacoli.⁴³

V. I gusti del pubblico

Nelle città in cui c'erano più teatri, quelli principali mettevano in scena prevalentemente l'opera seria vendendo i biglietti a caro prezzo, mentre i minori si specializzavano in drammi di parola, opere buffe, o altri spettacoli con biglietti più economici, capaci di attirare un pubblico ampio. A Venezia, per esempio, La Fenice dava soprattutto l'opera seria, mentre gli altri teatri, se aprivano nella stessa stagione, dovevano rappresentare opere buffe: non potevano cioè competere con La Fenice sullo stesso terreno. Le compagnie che a carnevale si proponevano ai teatri minori con un repertorio di opere serie in musica e anche con opere semiserie vedevano dunque respinta la propria richiesta.⁴⁴ Tra riso e pianto la gerarchia era presto stabilita: al Teatro La Fenice il pubblico piangeva con il melodramma serio, nei teatri minori rideva con l'opera buffa.⁴⁵ Laddove come a Feltre esisteva un solo teatro, dovendo soddisfare tutti i gusti si offriva un repertorio quanto mai vario, che comprendeva drammi di origine francese, di autori italiani e dialettali (commedie di Carlo Goldoni, ad esempio), declamazioni, opere buffe, farse, vau-deville, pantomime, balli. Come si è già ricordato, nella stagione di fiera del 1832, il Teatro Sociale di Feltre diede l'opera *Giulia ossia l'albergo nella selva* di Jarosch, autore feltrino. Inizialmente il calendario prevedeva di alternarla a *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e all'*Italiana in Algeri* di Rossini, «onde offerire ai molti forestieri della nostra fiera un più variato divertimento»:⁴⁶ in altre parole, il serio e il buffo. Sappiamo che non andò così.

Le valutazioni di un impresario o di una compagnia teatrale nella scelta del repertorio si possono cogliere nelle trattative intercorse nel 1865 tra il capocomico

⁴² ASCF, *Serie 31, Deliberazioni del Consiglio 1815-1868*, n. 657, atto n. 82, *Delibera del 14 luglio 1845*.

⁴³ Tra le entrate compare la voce «Incassi delle compagnie», che riporta i nomi delle compagnie, le date delle rappresentazioni e il relativo incasso. L'incasso varia da 90 a 150 lire a rappresentazione. Per il repertorio del Teatro Sociale di Feltre vedi l'articolo di Annette Kappeler in questo volume, pp. 273-291.

⁴⁴ Vedi ad esempio la supplica della compagnia di Antonio Caminer per la stagione del Carnevale 1818 al Teatro di San Benedetto, in Archivio di Stato di Venezia (in seguito ASVE), *Governo Veneto 1814-1848*, b. 945, XX/13, n. 5201.

⁴⁵ Francesco Izzo, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester 2013.

⁴⁶ [Anon.], Appendice di letteratura, teatri e varietà, in *Gazzetta privilegiata di Venezia* 17/223, 29 settembre 1832, p. [2].

Federico Boldrini e il Teatro Accademico di Castelfranco Veneto.⁴⁷ Boldrini aveva la possibilità di recitare con la sua compagnia al Teatro Accademico nei mesi di agosto e settembre, ma in quello stesso periodo era prevista la presenza di un'altra compagnia drammatica nel Nuovo Teatrino di Castelfranco. Pur offrendo il medesimo repertorio, Boldrini assicurava di non temere la concorrenza, essendo la sua compagnia composta di «primari artisti»; in più il Nuovo Teatrino era piccolo e non poteva competere con il Teatro Accademico. Però, ammetteva il capocomico, se il nuovo spazio avesse fatto anche solo trenta biglietti a rappresentazione, la sua compagnia avrebbe sofferto comunque una perdita economica. Un'alternativa era perciò andare in scena in ottobre. Ma questa possibilità avrebbe comportato una perdita sicura. Così infatti scriveva Boldrini: «Protraendo poi la stagione al mese di Ottobre, codesto Pubblico per quanto amante possa essere dell'Arte rappresentativa e sostenitore, certamente lo si troverebbe stancheggiato dopo due mesi consecutivi di commedia, e questo sempre a detrimento degl'incassi a danno della Compagnia, ed a scredito poi del Teatro Accademico». Quello che Boldrini suggeriva alla presidenza del Teatro Accademico era di poter andare in scena nella seconda metà di luglio, cioè all'inizio della stagione, prima dell'ordinaria apertura. In questo modo, concludeva, «il loro Teatro [Accademico] avrebbe la supremazia, come deve averla, ed il terreno verrebbe, come suol dirsi, da noi sverginato, raccogliendone poi i primi raccolti».⁴⁸ In una grande città i diversi teatri potevano insomma soddisfare gusti diversi ritagliandosi ciascuno il proprio spazio, mentre l'unico teatro di una cittadina di provincia doveva essere in grado di offrire una certa varietà se non voleva stancare il pubblico.

Venire incontro ai gusti degli spettatori, sapendo che ogni pubblico aveva esigenze e aspettative particolari, anche rispetto alla stagione: questo era l'obiettivo di cui dovevano tener conto non solo gli impresari e i direttori dei teatri, ma anche le compagnie che nei teatri si esibivano. Quanto successe al Teatro di San Benedetto a Venezia nel 1827, in occasione della *Caritea, regina di Spagna* di Saverio Mercadante, mostra cosa poteva succedere nel caso in cui una compagnia in qualche modo sembrasse mancare di rispetto nei confronti degli spettatori. Il tenore Pietro Gentili «fu orrendamente fischiato», non solo «perché cantò male», ma anche «perché mostrò di non curarsi del pubblico». Che cosa avrà mai fatto? Girolamo Viezzoli, che volle informarne l'amico compositore Nicola Vaccaj, non spiega i dettagli, ma scrive che la cosa ebbe un seguito. La polizia convocò infatti il tenore per «una forte redarguizione». La sera dopo Gentili si presentò sul palcoscenico «con degli atti di sommissione». Fu applaudito. Inoltre l'altro tenore Geremia Rubini, che la sera prima aveva sfigurato, rinunciò a cantare il duetto,

⁴⁷ ASCC, *Fondo Teatro Accademico*, Serie 10, *Lettera di Boldrini da Chioggia alla presidenza del Teatro Accademico*, 25 giugno 1865.

⁴⁸ Ibid.

che fu affidato per prudenza al soprano, come del resto era accaduto a Trieste: e l'opera, così almeno si disse a Venezia, «piacque più della sera precedente».⁴⁹

A volte, per compiacere il pubblico, le compagnie omettevano nel corso delle repliche intere scene o brani musicali. La scelta poteva essere fatta all'ultimo momento, tra un atto all'altro, come capitò alla Scala ai primi di gennaio 1828, quando venne rappresentata l'opera *Il Borgomastro di Saardam*, di Donizetti. Nicola Vaccaj, che si trovava a Milano per comporre e mettere in scena *Saladino e Clotilde*, scrisse a Viezzoli che dopo il primo atto accompagnato da fischi, «sortì una Persona sul palco ad avvertire, che non essendo lo spettacolo di aggradimento del Pubblico nel secondo atto si sarebbero ommessi dei pezzi».⁵⁰

La società del Teatro di Feltre sceglieva le compagnie, ingaggiava gli imprenditori, pattuiva i compensi e fissava un calendario, tenendo presente, come si legge nel Piano disciplinare «l'interesse della società».⁵¹ Per «interesse della società» si intendeva la quadratura del bilancio. Pur garantendo un certo livello nella qualità degli spettacoli, si doveva cioè rispettare il budget. Le opere in musica costavano più degli spettacoli di prosa; solamente i teatri più grandi potevano permettersi di affrontare una spesa ingente per pagare gli artisti, i musicisti, i cori, le scene, i costumi, e così via.

Chi andava a teatro? Innanzitutto i proprietari dei palchi, le loro famiglie e i loro amici. Il teatro costituiva un momento di socialità: ciò che avveniva nei palchi era altrettanto importante di ciò che avveniva sul palco. Quando Segusini nella sua autobiografia elogiò la struttura del Teatro Nuovo di Belluno, si soffermò sui palchi e non sul palcoscenico: e fece notare come la forma dell'edificio consentisse di vedere «dal punto del suggeritore al fondo di ogni palchetto».⁵² I palchi erano dunque luoghi per guardare e per essere guardati.⁵³ Questo spiega perché nei giornali le cronache degli spettacoli mettessero in rilievo, oltre alle rappresentazioni, anche il pubblico, e in particolare le signore e il loro abbigliamento. Il nobile bellunese Antonio Maresio Bazolle, che nel febbraio del 1848 si recò con la moglie e la sorella al Teatro La Fenice a Venezia, fu colpito non dallo spettacolo, in cui pure si esibiva la famosa Fanny Cerrito, bensì dalla «solitudine» della sala.⁵⁴ È vero che in quel momento storico andare o non andare a teatro equiva-

⁴⁹ Lettera di Girolamo Viezzoli da Venezia a Nicola Vaccaj a Milano, 17 maggio 1827, in *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj*, a cura di Jeremy Commons, Torino 2008, vol. 1, pp. 631-632. L'originale si conserva presso la Biblioteca comunale Filelfica di Tolentino.

⁵⁰ Nicola Vaccaj a Girolamo Viezzoli, Milano 3 gennaio 1828, in *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj*, vol. 1, p. 688.

⁵¹ PBF, Fondo Storico, G IV 90 bis, *Piano disciplinare del Teatro Sociale di Feltre*, 1813.

⁵² Giuseppe Segusini, *Autobiografia*, in Biblioteca civica di Belluno, fasc. III, ms. 672, p. 15v. A proposito dell'apertura del teatro di Belluno nel 1835, il biografo di Giuseppe Segusini rileva che i forestieri che assistettero alla *Norma* riconobbero che «la visuale dal punto di vista del rammentatore si inoltrava sino al fondo d'ogni loggia». *Vita di Giuseppe Segusini narrata da Iacopo Bernardi*, Feltre 1879, p. 58.

⁵³ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 2004 (1992), p. 13.

⁵⁴ Antonio Maresio Bazolle, *Storia del Comitato provvisorio dipartimentale di Belluno ossia Narrazione dei fatti riguardanti Belluno nella rivoluzione del Marzo 1848*, in Giovanni Larese/

leva a una dimostrazione politica di protesta o meno nei confronti delle autorità austriache; ma, più in generale, il teatro era un luogo in cui la società cittadina metteva in scena se stessa. Come sappiamo, il teatro rendeva visibili le reti sociali, e permetteva lo scambio di informazioni e notizie, e per questo era un luogo sorvegliato dalle autorità, attente a cogliere i mutamenti dell'opinione pubblica.⁵⁵ È nota l'osservazione di Massimo D'Azeglio secondo cui il governo austriaco «ha governato per tant'anni la Lombardia per mezzo del teatro della Scala».⁵⁶

VI. *L'attesa della novità*

Una delle cose che accomunavano il pubblico dei grandi teatri e quello dei teatri minori era l'attesa della novità, tanto che la parola si trova già nel titolo di alcuni giornali teatrali, vedi il *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*. A volte i giornali – e possiamo immaginare anche le compagnie, gli impresari e chi dirigeva il teatro – facevano notare che la novità offerta aveva già riscosso successo nella cittadina vicina.⁵⁷ Per andare incontro alle richieste del pubblico, le compagnie sottolineavano quanto il proprio repertorio fosse composto da opere «nuovissime» per la città. Così, per esempio, si vantava il capocomico Luigi Duse offrendo il proprio repertorio al teatro di Castelfranco Veneto.⁵⁸ Poteva capitare che, sempre per accattivarsi il pubblico, una compagnia presentasse come novità un dramma vecchio, ma c'era sempre il pericolo che lo stratagemma fosse smascherato. La compagnia Riolo, che nell'autunno 1841 si esibiva al Teatro Argentina a Roma, fece scrivere nelle locandine che il dramma *Merope* era nuovo per Roma, contando sul fatto che una novità costituisse un richiamo maggiore rispetto al nome di Vittorio Alfieri, autore della tragedia: la compagnia ebbe grande successo, ma i giornali stigmatizzarono il fatto che Stefano Riolo avesse avuto «il coraggio» di presentare come nuova una tragedia che a Roma molti ricordavano di aver già visto.⁵⁹

Ferruccio Vendramini/M. Lieta Zavarise, *Jacopo Tasso e i moti del 1848 a Belluno*, Sommacampagna 2000, p. 148.

⁵⁵ Robert Justin Goldstein, *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth Century Europe*, New York 1989, in particolare pp. 113-174; Bruno Spaepen, Governare per mezzo della Scala. L'Austria e il teatro d'opera a Milano, in *Contemporanea* 6/4, 2003, pp. 593-620, in particolare pp. 601-619; Carlotta Sorba, Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo, in *Contemporanea* 12/3, 2009, pp. 421-445.

⁵⁶ Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, Firenze 1867, vol. 2, p. 373.

⁵⁷ Il periodico *La Moda*, ad esempio, sottolineava che l'opera *Beatrice di Tenda*, rappresentata a Feltre, «nella vicina Belluno» aveva ottenuto poco prima «un esito felicissimo». [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322.

⁵⁸ ASCC, *Fondo Teatro accademico*, Serie 7 Documenti diversi 1824, *Lettera di Luigi Duse alla presidenza teatrale di Castelfranco Veneto*, 1824, in cui si parla di «rappresentazioni la maggior parte nuovissime, tutte poi decentemente decorate, e forse di totale pubblica soddisfazione».

⁵⁹ [Anon.], *Gazzetta teatrale*. Roma, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 7/43, 26 novembre 1841, p. 171.

Per immaginare la traiettoria di un'opera dal grande teatro a un teatro di provincia, prendiamo l'esempio del *Nabucco* e il suo arrivo a Pavia dopo la prima assoluta a Milano.

La prima del *Nabucco* aveva avuto luogo nel marzo 1842 alla Scala. A Pavia l'opera fu rappresentata più di un anno dopo nel giugno 1843, dopo esser stata allestita a Venezia, Trieste, Roma, Genova, Vienna, Parma e Piacenza.⁶⁰ Con i suoi ventimila abitanti Pavia era tutt'altro che un centro isolato o periferico: era collegata a Milano, distante una cinquantina di chilometri, per mezzo di corse regolari in diligenza con i cavalli, e da barche lungo il Naviglio; era un capoluogo di provincia; ospitava una prestigiosa Università (unica in Lombardia); vantava un passato storico di tutto rispetto; era sede di un tribunale e di una diocesi.⁶¹ Quando fu allestito *Nabucco*, un corrispondente si rallegrò perché finalmente l'opera era arrivata nella sua città, ma si lamentò perché «a noi poveri provinciali» le opere arrivavano «per lo più che decrepite dopo il viaggio in tutta Europa».⁶² E, come si è detto, dalla prima alla Scala era passato poco più di un anno.

L'autore della corrispondenza da Pavia era quindi al corrente delle rappresentazioni che si davano non solo in Italia ma anche in tutta Europa. A giudicare dall'ampio spazio riservato nei giornali, come lui erano in molti a seguire le notizie teatrali. Ancora prima di assistere a un'opera, una parte di pubblico, anche di provincia, veniva a conoscerne i particolari – scene, cori, arie, duetti, allestimenti – tramite i giornali, che riportavano cronache, corrispondenze, lettere, giudizi e discussioni. Opere intere si diffondevano grazie a riduzioni per canto e pianoforte e alle parafrasi, per organici da camera e per banda. Esse venivano eseguite nei salotti, nelle Accademie, nelle serate di beneficenza, ma anche all'aperto grazie a bande musicali o a organetti di Barberia.⁶³ Alcune arie venivano subito riprese e cantate per strada.

⁶⁰ Una ricerca basata sui giornali teatrali dell'epoca e tra i successivi (in particolare *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali, Gazzetta musicale di Milano, La Moda. Giornale dedicato al bel sesso, Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri*) consente di seguire la fortuna di *Nabucco* tra gli anni 1842 e 1845 nelle principali città, e di cogliere la reazione del pubblico attraverso i commenti dei corrispondenti.

⁶¹ Vedi le corse da Pavia a Milano in diligenza e in «barche corriere sul Naviglio» in *Almanacco della provincia di Pavia per l'anno 1842*, Pavia 1842, pp. 208-209.

⁶² P, Teatro Grande, in *Gazzetta della provincia di Pavia* 7/43, 17 giugno 1843, p. 94.

⁶³ Le arie del *Nabucco* circolano come riduzioni in diversi ambienti. Nel 1842 esce *Fantasie per Pianoforte sopra vari motivi del Nabucco, composte da Giovanni Battista Croff* (cfr. [Anon.], Bibliografia musicale. Miscellanea di opere varie, in *Gazzetta musicale di Milano* 1/39, 25 settembre 1842, p. 172). A Varese, nella serata in onore della signora De Lagrange la banda di Lainate esegue due volte la sinfonia del *Nabucco* (cfr. [Anon.], I teatri. Varese, in *La Moda. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri* 7/85, 24 ottobre 1842, p. 340). Nel 1843 Ricordi pubblica una composizione per pianoforte e violoncello su motivi del *Nabucco*, di Hippolyte Prosper Seligmann, *Nocturne expressif sur des motifs de Nabucodonosor de Verdi, op. 33*, e sempre Ricordi si dice che pubblichi «una raccolta di Suonatine facili e digitate per pianoforte solo, a quattro mani e per pianoforte e flauto» sui motivi del *Nabucco* sotto il titolo *La gioia delle madri* (vedi [Anon.], Notizie musicali diverse. Milano, in *Gazzetta musicale di Milano* 2/53, 31 dicembre 1843, p. 225). La sera del 15 agosto 1843 le alunne della scuola di canto eseguirono nella sala della società filarmonica di Lodi il «magico coro del *Nabucco*» (cfr. [Anon.],

Tra gli spettatori di una cittadina di provincia c'era poi chi poteva conoscere già l'opera perché frequentava di tanto in tanto un grande teatro. Feltrini e bellunesi si recavano alla Fenice e riportavano le notizie in città.⁶⁴ Tutto ciò contribuiva a creare grandi aspettative nei confronti di opere che ancora non si conoscevano ma di cui tanto si sentiva parlare.

Non bisogna insomma pensare che il pubblico di provincia fosse all'oscuro delle novità e di cosa andasse di moda in città. Tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento un corrispondente da Fonzaso, che si firmava A. B., pubblicò nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* un certo numero di articoli di critica musicale e teatrale. In uno di essi deplorò il criterio con cui La Fenice sceglieva le opere da rappresentare: «Sempre opere di Milano, di Torino, di Roma, di Napoli! Sempre musica d'Italia!»⁶⁵ Il pezzo si chiudeva con un elenco di proposte di titoli e autori, per lo più stranieri, da dare alla Fenice. L'autore suonava il pianoforte e chiamava «nostro» il teatro di Feltre: immaginiamo si trattasse di Angelo Bilesimo, un membro del gruppo di artisti dilettanti coinvolti nelle attività del Teatro Sociale.⁶⁶

Nel 1858 il giornale *La Fenice* biasimò i fratelli Marzi, nuovi appaltatori della Scala di Milano, perché non si poteva aprire la stagione «con un'opera fatta e rifatta, e che tutti sanno a memoria».⁶⁷ La colpa? Aver riproposto *Il trovatore* a cinque anni dalla prima. I grandi teatri potevano permettersi le novità assolute e in qualche modo lanciavano la moda, che veniva ripresa da quelli minori, in un processo di imitazione che scendeva dall'alto verso il basso: quando ormai tutti conoscevano il *Nabucco*, il grande teatro lanciava una novità che diventava a sua volta di moda.⁶⁸

Istituto Filarmonico in Lodi, in *Gazzetta della provincia di Lodi e Crema* 10/34, 26 agosto 1843, p. 133). Anselmo Chinali descrive un'accademia di musica vocale in cui si esegue un duetto del *Nabucco* (cfr. Anselmo Chinali, *Musica. Academia di musica vocale in casa del basso-cantante Luigi Ferrario la sera del 2 corrente*, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 3/71, 6 settembre 1843, p. 283). Sempre nel 1843 viene pubblicata a Vienna una riduzione per pianoforte dal musicista ed editore Antonio Diabelli (cfr. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, ottobre 1843, p. 156). In una serata di beneficenza si suona tra le altre cose una fantasia per pianoforte sopra i temi del *Nabucco* (cfr. [Anon.], *Beneficenza. Accademia a beneficenza dei poveri datasi a Varese, in Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 9/35, 31 ottobre 1843, p. 138).

⁶⁴ Bazolle, *Storia del Comitato provvisorio dipartimentale di Belluno*, pp. 147-148. L'inaugurazione del sipario di Tranquillo Orsi a Feltre nel 1843 dimostra quanto fitti fossero i legami tra il teatro di Feltre e le maestranze che lavoravano alla Fenice. Vedi in questo volume l'articolo di Raphaël Bortolotti, «Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy. The Stock Scenery of Feltre's Theatre», pp. 327-345.

⁶⁵ A. B., Appendice di letteratura, teatri e varietà, in *Gazzetta privilegiata di Venezia* 18/196, 31 agosto 1833, pp. [1-2], qui a p. [1].

⁶⁶ A. B., Appendice di letteratura, teatri e varietà, in *Gazzetta privilegiata di Venezia* 17/223, 29 settembre 1832, pp. [1-2], qui a p. [2].

⁶⁷ Minosse, *Cronaca di Milano*, in *La Fenice. Foglio di lettere ed arti con appendice teatrale* 1/9, 2 settembre 1858, pp. 71-72, qui a p. 71.

⁶⁸ Yuniya Kawamura, *La moda*, Bologna 2006 (ed. or. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, Oxford 2005); Tim Edwards, *La moda. Concetti, pratiche, politica*, Torino 2012 (ed. or. *Fashion in Focus. Concepts, practices and Politics*, London/New York 2011).

A Feltre *Nabucco* arrivò nel 1845, a tre anni dalla prima,⁶⁹ mentre altre opere rappresentate anch'esse negli anni Quaranta vi arrivarono con maggior ritardo. *L'elisir d'amore* fu rappresentato nel 1840, a otto anni dalla prima milanese al Teatro della Canobbiana. *Beatrice di Tenda* fu data a Feltre nel 1841, un anno dopo rispetto a Belluno, e sempre a otto anni dalla prima al Teatro La Fenice. Per la riapertura del teatro di Feltre con il nuovo sipario di Tranquillo Orsi, nel 1843 fu scelta *Gemma di Vergy*, un'opera che aveva debuttato nove anni prima alla Scala e che nel frattempo era stata rappresentata in diversi teatri di provincia, anche vicini. In ogni caso, data la grande produzione di novità, bastava poco per rendere un'opera già vecchia se è vero che a Pavia, come si è detto, *Nabucco* appariva fuori moda a poco più di un anno dalla prima rappresentazione.

Il repertorio del teatro di Feltre suggerisce qualche ulteriore osservazione sui gusti del pubblico e su che cosa fosse di moda o no. Oltre all'opera, a Feltre si davano molte commedie, anche dialettali, comprese quelle di Goldoni. Nel 1841 l'attore Gustavo Modena deplorava il fatto che a Padova si fischiassero «le commedie del Goldoni perché son del Goldoni!» e che a Venezia si facesse altrettanto.⁷⁰ Questo era vero per i teatri più importanti, ma in realtà già da una decina d'anni le commedie di Goldoni erano seguite da un pubblico più popolare che, come scrivevano i critici, cercava «più avidamente soggetto di riso» che «argomenti di pianto nei lugubri drammi d'oltremonte».⁷¹ Fin dagli anni Venti dell'Ottocento Luigi Duse mise in scena con la sua compagnia comica le opere di Goldoni, sia nel suo teatro di Padova sia nei teatri minori di Venezia, oltre a girare nei piccoli teatri italiani. I critici gli rimproveravano una comicità adatta alla «plebe»⁷² e gli consigliavano: «non dimenticate di adattare un po' più al secolo i vostri spettacoli».⁷³

Questo tipo di repertorio lo si incontra a Feltre a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta, ma anche in altri teatri veneti di provincia come Castelfranco Veneto, Adria e Oderzo. Due esempi: nel 1844 il Teatro Sociale di Feltre aprì la stagione con commedie in veneziano di Goldoni della compagnia Vivarelli, che proseguì

⁶⁹ Per le rappresentazioni a Feltre vedi [Anon.], Feltre, in *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42/46, 11 novembre 1840, col. 955 (*L'elisir d'amore*); [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320] (*Beatrice di Tenda*); [Anon.], *Gazzetta teatrale*. Feltre, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri* 9/25, 26 settembre 1843, pp. 99-100; [Anon.], *Notizie teatrali*. Feltre, in *La Moda. Giornale di mode, letteratura, arti e teatri* 8/53, 25 settembre 1843, p. 424; [Anon.], *Teatri*. Feltre, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 3/78, 30 settembre 1843, p. 312 (*Gemma di Vergy*); [Anon.], *Teatri*. Feltre, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 5/82, 11 ottobre 1845, p. 342 (*Nabucco*).

⁷⁰ Nicola Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldonianiani*, Firenze 1965, p. 69.

⁷¹ Così viene descritto Luigi Duse al Teatro di San Samuele di Venezia, vedi G. Podestà, Venezia - Teatro la Fenice, in *Glissions n'appuyons pas. Giornale critico-letterario* 7/10, 1 febbraio 1840, p. 40.

⁷² [Anon.], Teatro S. Samuele, in *L'Apatista. Giornale d'Istruzione Teatri e Varietà* 1/15, 14 aprile 1834, p. [4].

⁷³ [Anon.], Teatro S. Samuele. Ultimo spettacolo di commedia e di ballo, in *L'Apatista. Giornale d'Istruzione Teatri e Varietà* 1/18, 5 maggio 1834, p. [4].

poi verso Guastalla, Modena e Parma.⁷⁴ La compagnia diretta da Antonio Scermin fu a Cividale nel novembre 1856 in occasione della fiera;⁷⁵ l'anno seguente passò per Adria, Chioggia, Vicenza e Sacile, e successivamente andò a Feltre, Asolo e poi a Trieste per il carnevale.

Ma fu solo a partire dal 1870 che Goldoni venne accolto nei grandi teatri italiani, conobbe la sua rinascita e assunse un nuovo significato, elevandosi da fenomeno regionale a grande autore della neonata nazione italiana.⁷⁶

In conclusione, il processo culturale che porta a ridefinire gusti e canoni non si sviluppa solo dai teatri più importanti verso i teatri di provincia, come nel caso dell'opera lirica, ma anche viceversa, come avviene per il teatro comico, e in particolare per i lavori di Goldoni, che vennero rappresentati per decenni nei teatri di provincia davanti a un pubblico popolare prima di essere finalmente apprezzati anche dalla critica e accolti nei teatri principali.

⁷⁴ Nicolò Dall'Armi, Teatri. Feltre, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 4/39, 15 maggio 1844, p. 155.

⁷⁵ ASVE, *Presidenza della luogotenenza delle province venete 1852-1856*, b. 161, I, 15/91.

⁷⁶ Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni*, p. 79.

Due teatri di provincia nello specchio del Risorgimento: il Teatro dei Rozzi di Siena e il Teatro dell'Aquila di Fermo (1814-1854)

Rossella Bonfatti

I. Teatri sul 43° parallelo

Due teatri di provincia, due spazi di socialità e cultura attraversati da interessi conflittuali, da aspirazioni egemoniche delle *élites* politiche e culturali, da estetiche e poetiche della modernità e della tradizione: è lungo queste linee di tensione che si possono leggere le fisionomie del Teatro dei Rozzi di Siena e del Teatro dell'Aquila di Fermo che si fronteggiano, da latitudini equivalenti ma da versanti opposti del crinale appenninico centrale. Questa collocazione geografica sembra custodire altri significati, che rimandano alla loro missione culturale. Si tratta di due teatri che si guardano di sbieco, come se fossero attraversati da spinte contrarie e antagoniste, apparentemente incapaci di incontrarsi eppure in grado di riflettere una tempesta storica comune insieme a fenomeni di gusto, ad istanze civili e identitarie: da un lato il Teatro dei Rozzi, secondo teatro senese dopo quello dei Rinnovati, prototipo di uno spazio civico aperto anche se con un carattere elitario (quello dell'omonima congregazione accademica), che diventa luogo di conflitti, in cui si manifestano le aspirazioni risorgimentali, rappresentate da gruppi di repubblicani e di goliardi, alla base della dialettica tra censura e conservazione della drammaturgia nel repertorio; dall'altro il teatro fermano, luogo del diletto e dell'evasione che agisce da specchio per il patriziato locale, in bilico tra interessi plutocratici e gerarchie ecclesiastiche, che si segnala soprattutto per i generi di evasione (commedia musicale, ballo, pantomima, dramma giocoso) più in voga per scandire i propri rituali e cercare una legittimazione politica.

Il Teatro dei Rozzi nasce nel 1817 nel solco di una tradizione accademica ben consolidata e in aperta contrapposizione all'altro teatro cittadino (il Teatro Grande o dei Rinnovati, in piazza del Campo); mentre dietro il dietro il progetto del Teatro dell'Aquila di Fermo sta una comunità della Legazione Pontificia che ama rispecchiarsi nei fasti neoclassici degli spazi e in una programmazione musicale di respiro europeo.

Se il Teatro dei Rozzi deriva dalla conversione di un altro spazio con diversa destinazione, il cosiddetto Saloncino (una sala deputata all'omonima Accademia), qualificandosi in poco tempo per una speciale attenzione alla prosa (con tragedie storiche, spettacoli di declamazione e di improvvisazione poetica, a confermare un legame con quell'arte della parola' che aveva connotato la moda alfieriana e l'attività accademica); il Teatro dell'Aquila, che riprende il nome di un'antica sala consiliare ospitata nel Palazzo dei Priori, si presenta come uno spazio 'nuovo',

architettonicamente raffinato, ricco di decorazioni e di apparati iconografici, adatto a ospitare un repertorio di successo, in cui, per esempio, alle opere di Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante si alternano performance di attori locali come Olimpia Muzzi, cui è dedicato un panegirico,¹ spettacoli di compagnie di giro, festeggiamenti in occasione di ricorrenze e anniversari civici.

II. Lo spazio civico e lo spazio dell'arte

Mediante il filtro della progettazione architettonica si rilancia il messaggio identitario: lo spazio storico del Teatro dei Rozzi, ricavato da un palazzo gentilizio, si segnala per uno stile eclettico, neorinascimentale; mentre il Teatro dell'Aquila risponde ai canoni del purismo neoclassico in voga nelle Legazioni Pontificie, tanto da rivaleggiare con progetti simili realizzati nelle Romagne da Cosimo Morelli (come, per esempio, il teatro Masini di Faenza, inaugurato nel 1788).²

Queste differenze permettono di esplorare altrettante linee evolutive nelle dimensioni dell'impegno: da un lato troviamo un teatro che partecipa del clima risorgimentale, diventando, di volta in volta, spazio civico in grado di accogliere manifestazioni, spettacoli patriottici, comizi, adunate cittadine, seppur all'interno di una programmazione attenta alla qualità; dall'altro un teatro apparentemente chiuso ad ogni forma di intervento e di osmosi con il clima risorgimentale, che, con i suoi spettacoli dilettevoli, tocca l'apice della sua offerta durante la Fiera in Agosto e nel Carnevale, occasioni cioè dettate dai cicli agricoli e dai tempi della festa, mostrandosi come la 'scena della reazione', senza tuttavia rimanere del tutto estraneo al contesto politico in trasformazione.

Quando nel 1811 l'Accademia dei Rozzi decide di fondare un proprio teatro (dividendosi tra una sezione letteraria e una sezione di palchettanti, che avevano in uso il teatro nel palazzo della famiglia Bacchi),³ affida il progetto all'architetto senese Alessandro Doveri.⁴ Il teatro venne inaugurato il 7 aprile del 1817, sostenuto dall'aristocrazia cittadina, con una sfarzosa festa da ballo riservata ai soci dell'omonima Accademia culturale.⁵ Quattro giorni dopo, il teatro fu aperto al pubblico

¹ A Olimpia Muzzi prima attrice dilettante del teatro di Fermo, Fermo 1846.

² Cfr. Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle Legazioni Pontificie*, Imola 1977.

³ Raffaella Braghieri, *Il teatro a Siena nei primi anni del Cinquecento. L'esperienza teatrale dei pre-Rozzi*, Siena 1986, pp. 43-59; Giuliano Catoni/Mario Di Gregorio, *I Rozzi di Siena 1531-2001*, Siena 2001; Vito Pandolfi, Cronistoria dei Rozzi, in *Annali di storia del teatro e dello spettacolo* 1, 1966, pp. 63-71; Nino Borsellino, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme del teatro dal 'Decameron' al 'Candelaio'*, Roma 1976; Elena Bocci, Un teatro popolare del secolo XVI: la commedia dei Rozzi, in *Belfagor* 7/5, 1952, pp. 535-553.

⁴ L'architetto è non a caso il dedicatario del libretto del *Turco in Italia* di Rossini (Siena, Mucci, 1817).

⁵ Di cui resta testimonianza l'*Omaggio per la fausta occasione della prima e solenne apertura e pubblica festa di ballo nella sera de' 7 aprile 1817*, Siena 1817. Il 20 aprile del 1817, in occasione dell'inaugurazione del teatro, era andata in scena una cantata di ringraziamento da parte degli

con *L'Agnese di Finzenry*, opera semiseria di Ferdinando Paër su libretto di Luigi Buonavoglia: «da questo momento in poi ad occuparsi del teatro non fu più l'Accademia, bensì una parte di essa, la Sezione teatrale, autorizzata da Ferdinando III alla fine del 1817, che gestì l'impresa autonomamente per circa cinquant'anni».⁶

La seconda data importante, per la storia del Teatro dei Rozzi, è quella del 1836, che corrisponde alla ristrutturazione e alla nuova decorazione eseguita da due giovani pittori senesi, Alessandro e Giuseppe Mattei, reduci dai lavori nel Teatro dei Rinnovati, che ridipinsero due sipari con soggetti storici tratti dalle tragedie *Polinice* di Vittorio Alfieri e dalla *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco.

III. Spazio teatrale e progetto culturale

Il Teatro dell'Aquila di Fermo presenta una pianta ellittica con quattro ordini di palchetti a fascia più il loggione, con un ampio palcoscenico tripartito, privo di proscenio architettonico, che richiamava il progetto del Teatro dei Cavalieri Associati di Imola. Inaugurato ufficialmente nell'agosto del 1791 con la rappresentazione del dramma sacro di Giuseppe Giordani *La distruzione di Gerusalemme*, passata la stagione del Carnevale del 1792, esaurì un primo ciclo di rappresentazioni nel 1796, quando la fabbrica del teatro non risultava ultimata. Acquisita una maggiore ricchezza decorativa, il teatro riprese le sue attività nel 1800, anche se fino al 1826 gli spettacoli seguirono la sola apertura in occasione del Carnevale.⁷

All'inizio del XIX secolo il teatro risultava però privo di camerini per gli attori per cui vennero montate delle strutture provvisorie a lato del palcoscenico, che furono poi eliminate nel 1814. Il più importante restauro avvenne tra il 1826 e il 1830, dopo un incendio sviluppatosi all'interno della sala e di alcuni palchi nella notte tra il 23 e il 24 gennaio 1826. Ciò comportò il ripristino di alcune strutture murarie, in particolare quelle che sostenevano i palchi. La nuova decorazione venne affidata, tra molte polemiche, a Luigi Cochetti, allievo di Tommaso Minardi e promettente artista vincitore del premio Canova. La decorazione del

accademici palchettanti, come testimonia l'opuscolo *Pubblico applauso alla clemenza di sua altezza imperiale, e reale il gran-duca Ferdinando III esternato dagli accademici Rozzi palchettanti per l'onore di decorare il loro nuovo teatro col titolo di imperiale e reale*, Siena [1817].

⁶ *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico. Siena e provincia*, a cura di Elvira Garbero Zorzi/Luigi Zangheri, [Firenze] 1990, pp. 111-112. Sul Teatro dei Rozzi si vedano Ermínio Jacoma, Il Dono di Mattias. Storie del Saloncino dei Rozzi, in id., *Siena tra Melpomene e Talia. Storie di teatri e teatranti*, Siena 1998, pp. 51-59. Frank A. D'Accone riconosce il valore dello spazio teatrale in rapporto con lo spazio urbano in *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago/London 1997, pp. 701-792 e p. 802. La monografia di Roberto Alonge, *Il Teatro dei Rozzi di Siena* (Firenze 1967) è tuttora lo studio più completo dedicato al teatro senese.

⁷ Notizie storico-artistiche sul Teatro dell'Aquila si ricavano in *La fabbrica del Teatro. Dalla Sala delle commedie al Teatro dell'Aquila*, [s.l.] 1997, pp. 52 e sgg.; Camillo Fracassetti, *Il teatro dell'Aquila di Fermo*, Fermo 1902; Valentina Cardarelli, *Il teatro dell'Aquila di Fermo. Dalla creazione del nuovo teatro ai restauri ottocenteschi*, tesi di laurea: Università degli Studi di Macerata 2010; *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano, Fiesole 1997, pp. 345 e sgg.

plafone si arricchiva di scene mitologiche con figure di proporzioni monumentalì che dovevano apparire come «musica per gli occhi».⁸ Insieme alla composizione mitologica *I numi dell'Olimpo*, i cicli della volta e del sipario (rispettivamente *La corte di Giove intenta ad ascoltare il canto di Apollo* e *L'Armonia consegna la cetra al Genio fermano*) confermavano un progetto iconografico fatto di raffinato chromatismo, gusto per le proporzioni, accostamento tra soggetti profani e sacri. Non solo: il messaggio artistico di Cochetti, proprio perché calato nello spazio teatrale, ne rilanciava contestualmente uno etico, ossia dimostrare come la musica e la poesia costituissero «un ricreamento ed un conforto degno di ogni ceto, di ogni età, di ogni condizione».⁹

Con la sua interpretazione neoclassica della forma ellissoidale, il teatro di Fermo rilanciava una modernità decorativa, tale per cui dopo l'incendio e i conseguenti restauri le prime scene dipinte nel 1790 dal bolognese Vincenzo Mazza, allievo di Antonio Galli Bibiena, tutte di ispirazione accademica, dovevano apparire anacronistiche. Completavano gli apparati decorativi un lampadario a trenta bracci proveniente da Parigi e i fondali originali di Alessandro Sanquirico, tra i maggiori scenografi dell'Ottocento.¹⁰

IV. Repertorio e protagonisti

Nascendo da una committenza cittadina il Teatro dei Rozzi riflette, durante gli anni risorgimentali, una programmazione orientata alla drammaturgia d'autore, associata a letture di testi poetici, performance di poesia estemporanea, comizi pubblici e assemblee politiche. Di questa vocazione civica del teatro senese destinato a diventare uno dei tempi della prosa italiana ci parlano anche gli opuscoli e i drammi pubblicati, alcuni dei quali veri e propri 'sfogatoi' per giovani lettrati ambiziosi, notabili di provincia, poeti dilettanti che scrivono componimenti d'occasione, poi pubblicati e musicati. Ne sono esempi le poesie declamate dalla compagnia di Ettore Pagani durante le stagioni di Carnevale (1857-1860); le poesie di Teobaldo Ciconi sul Risorgimento d'Italia declamate dall'attrice Rosmunda Morelli; la tragedia *Placidia* del giovane drammaturgo Braccio Bracci. Tra le opere andate in scena in questo periodo si segnalano il *Disertore per amore* di Luigi Ricci (Autunno 1843), *Il ritorno di Columella* di Vincenzo Fioravanti (Autunno 1843), *La vestale* di Saverio Mercadante (1846), la prima assoluta dell'*Elvira* di Giacomo Servadio (1849), la *Gemma di Verga* di Donizetti (1850).¹¹

⁸ Giuseppe Fracassetti, *Illustrazione delle pitture operate nel teatro di Fermo da Luigi Cochetti romano*, Bologna 1837, p. 31.

⁹ Ibid., p. 9.

¹⁰ Vittoria Crespi Morbio, Alessandro Sanquirico. *Teatro, feste, trionfi (1777-1849)*, Milano/Torino 2013; Alessandro Sanquirico. *Il Rossini della pittura scenica*, a cura di Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corthia/Mercedes Viale Ferrero, Pesaro 2007.

¹¹ Per la cronologia degli spettacoli si rimanda a http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_000111426900 (15 settembre 2022).

La storia irrompe sulle scene non soltanto attraverso la rievocazione artistica, drammaturgica e musicale, ma anche direttamente quando nel gennaio 1833 alcuni studenti della facoltà di Medicina, sospettati di essere seguaci di Giuseppe Mazzini, si resero colpevoli di «contegno indecente e scandaloso».¹² Se ne ricava un riscontro dal Rapporto del Bargello sui disturbi al teatro dei Rozzi di Siena, causati dagli studenti di chirurgia «Aniceto Alessandri, Flavio Alessandri, Giuseppe Pianigiani, Attilio Vannini e Luigi Venturini».¹³ Con ritmi intermittenti il teatro diventa così la scena del dissenso politico, della contestazione: qui nei confronti del neoguelfismo, in nome degli ideali repubblicani.

Ma un altro fervente mazziniano, Filippo Pistrucci, aveva calcato, quasi un ventennio prima, le stesse scene, recitando le sue poesie all'improvviso. Il 16 agosto 1817 l'improvvisatore romano era comparso sulle scene del Teatro dei Rozzi, da poco inaugurato, dopo una precedente esibizione nel 1814 presso l'Accademia, conquistando un grande favore dell'uditore con la recita dei suoi versi anacreontici: «[q]uattordici temi egli trattò, rapido più del torrente che discende dall'Alpi».¹⁴

A partire dagli anni Quaranta alcuni spettacoli teatrali si trasformarono in vere e proprie manifestazioni patriottiche: per esempio durante una rappresentazione dei *Sette anni di schiavitù* di Giuseppe La Farina il 12 ottobre 1847 si alzarono cori antiaustriaci dalla sala; mentre per il dramma storico *Matteo Palizzi* del medesimo autore, gli intermezzi furono scanditi dal protagonismo del pubblico che intonò inni patriottici, sventolò bandiere e fazzoletti, invocando «Viva la Costituzione!».¹⁵

Nell'anno delle rivoluzioni europee, il 17 febbraio 1848, il pubblico senese collocò il busto del Granduca Leopoldo nel palco reale e lo incoronò d'alloro nel momento in cui venne concessa la Costituzione.¹⁶ Al Teatro dei Rozzi si riuniva peraltro il circolo politico cittadino per discutere della propria milizia e degli interventi a sostegno delle sollevazioni a Venezia, e per mettere a punto le azioni contro i 'codini' reazionari spediti in città per sedare ogni protesta. Si cantò la «Ronda della Guardia Civica»,¹⁷ mentre il pubblico declamava versi sull'indipendenza italiana. In particolare, la Società Filodrammatica del Teatro dei Rozzi destinò l'introito dello spettacolo realizzato all'«armamento della Guardia Civica senese».¹⁸

¹² L'episodio è riportato, secondo il Rapporto del Bargello, in Giuliano Catoni, *I goliardi senesi e il Risorgimento. Dalla guerra del '48 al monumento del '93*, Siena 1993, p. 4.

¹³ Ibid., p. 4. Proprio gli studenti erano stati gli animatori della Guardia Civica cittadina, subendo la repressione politica con atti di interdizione alla manifestazione del proprio pensiero politico, cfr. Donatella Cherubini, *Stampa periodica e Università nel Risorgimento. Giornali e giornalisti a Siena*, Milano 2012, p. 177.

¹⁴ Filippo Pistrucci, *Ragguaglio delle Accademie di poesia estemporanea date in Siena nell'agosto 1817 da Filippo Pistrucci romano*, Siena [1817], p. 3. Cfr. Giuliano Catoni, I Rozzi e la polemica con Chateaubriand, in *Accademia dei Rozzi* 23/44, 2016, pp. 3-7.

¹⁵ *Miscellanea storica senese* 1/4-5, 1893, pp. 61 e 67.

¹⁶ Ibid., p. 68.

¹⁷ Ibid., p. 61.

¹⁸ Ibid., p. 65.

Anche dopo il 1848, il Teatro dei Rozzi è al centro delle dispute politiche: nel 1851 va in scena la tragedia *Placidia* (ancora inedita) del giovane apprendista delle lettere Braccio Bracci,¹⁹ mentre qualche anno dopo, nel 1854, un rapporto della polizia del 22 novembre segnalava la presenza a teatro di alcuni goliardi che indossavano i cappelli «a[lla] Garibalda» e «alla pagliaccia»,²⁰ confermando come il giovane drammaturgo coltivasse rapporti con altri giovani sobillatori. Braccio Bracci, Tommaso Borghini e Nestore Marradi nel 1852 erano difatti stati diffidati dal prendere parte alle rappresentazioni teatrali a causa delle loro posizioni antiaustriache, come, per esempio, quelle manifestate nella primavera del 1852 con la pubblica declamazione di versi in commemorazione delle battaglie di Novara, Curtatone e Montanara.²¹ Altre contese politiche accaddero nel 1854, quando a fronte delle accuse di lesa maestà rivolte ad alcuni cittadini senesi di fede repubblicana, tra cui Francesco Domenico Guerrazzi, i sostenitori di questi ultimi si radunarono proprio nel Teatro dei Rozzi in loro difesa, dopo aver compiuto diverse azioni di proteste in città.²²

Né mancarono le iniziative filantropiche svolte in teatro, come quella che vide protagonisti nuovamente alcuni studenti, ma stavolta in veste di organizzatori di uno spettacolo di beneficenza in favore della popolazione di Pieve Santo Stefano, gravemente colpita da uno smottamento e da un'inondazione nel febbraio del 1855.²³ Allo stesso modo la tragedia inedita di Pier Antonio Cerretani, *La Pia*, venne allestita nel 1859 per raccogliere fondi *pro civitate*, a sdoppiare, peraltro, la presenza iconografica dello stesso soggetto dantesco presente nel ‘comodino’ del teatro.²⁴

¹⁹ Con segnalazione nella rubrica «Rivista drammatica» sul *Buon gusto* 3/23, [6 febbraio] 1851, p. 88.

²⁰ Donatella Cherubini, *Insieme sotto il tricolore. Studenti e professori in battaglia. L'Università di Siena nel Risorgimento*, Siena 2011, p. 137.

²¹ Cfr. Erminio Jacona, Aspetti del teatro a Siena e nel senese dalla restaurazione all'annessione, in *Bullettino senese di storia patria* 86, 1979, pp. 296-307, qui p. 299. Sul clima politico senese cfr. gli approfondimenti contenuti in *A scena aperta. Spettacoli al Teatro dei Rozzi (1817-1947) in occasione delle celebrazioni per il IIº centenario dall'apertura del Teatro (1817-2017)*, a cura di Mario De Gregorio, Siena 2017; *Siena e i Rozzi nel Risorgimento*, a cura di Ettore Pellegrini, numero speciale della rivista *Accademia dei Rozzi* 18/34, 2011.

²² *Processo di lesa maestà contro F.-D. Guerrazzi ed altri tenuto avanti la Corte regia di Firenze. Atti preliminari, questioni incidentali, documenti, conclusioni del pubblico ministero, difese e sentenza*, Firenze 1854, Conclusioni, p. 56.

²³ «I giovani studenti di Siena rappresentavano nel Teatro dei Rozzi di quella città a vantaggio dei danneggiati della Pieve di S. Stefano la *Vedova scaltra* del Goldoni, ed ottenevano un incasso di oltre 300 scudi», come riporta *L'Indicatore. Scienze - Lettere - Arti - Teatri* 1/31, 31 marzo 1855, p. 4.

²⁴ La notizia proviene da Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Manuale dantesco*, vol. 4: *Bibliografia*, Basso 1871, p. 265. La frequentazione artistica senese del soggetto dantesco è dimostrata dalle *Storie di Pia* dipinte da Giuseppe Pianigiani nel 1835 e dalla riproduzione, ad opera di Cesare Maffei, di scene della *Commedia* nel sipario del Teatro dei Rozzi. Cfr. *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi/Ettore Spalletti, Milano 1994, p. 241.

V. Il teatro dell'Aquila di Fermo e la 'scena dell'evasione'

L'idea di un teatro che si proietta fuori da sé stesso, per invadere, simbolicamente e fattivamente, altri spazi urbani, segna la storia del Teatro dell'Aquila di Fermo; quando, per esempio, nel 1845 l'impresario fece eseguire nell'Aula Maggiore del Palazzo Municipale lo *Stabat Mater* di Rossini;²⁵ o in occasione delle feste in onore di Pio IX del 1846, quando alla cantata tenutasi a teatro per celebrare il pontefice-sovrano fecero seguito manifestazioni giubilari nelle vie cittadine e nel palazzo municipale.²⁶

A caratterizzare il Teatro fermano nei territori delle Legazioni Pontificie è la 'scena dell'evasione', in cui spicca un repertorio votato al diletto e agli spettacoli più alla moda, seppur non impermeabile alle vicende della comunità locale di cui era espressione. Prova ne è l'accademia a beneficio dei poveri di Fermo che si tenne nel 1847, la sera dell'incoronazione di papa Pio IX, quando si rappresentò «un'Accademia Letteraria, Vocale ed Istrumentale» alla presenza delle maggiori autorità: l'arcivescovo De Angelis, il Delegato Apostolico Lolli, i deputati e marchesi cittadini.²⁷

Guardando alla programmazione, è possibile cogliere altri aspetti, tra cui il prevalere di un repertorio di successo in grado di ridurre il rischio d'impresa e garantire una continuità nell'offerta degli spettacoli.²⁸ A riprova di una qualità decrescente degli spettacoli proposti, a partire dal 1876, si registrano allestimenti di operette a basso costo, con cast fermano e grande affluenza di pubblico.

Se nei primi decenni dell'Ottocento predominano i drammi giocosi, le farse o burlette in musica di Domenico Cimarosa, Marcello da Capua, Carlo Guglielmi, sino ai lavori preromantici di Giovanni Simone Mayr; poi, fino agli anni Trenta, il nume tutelare resta Rossini, con una permanenza costante anche nei cartelloni dei decenni successivi (*La scala di seta* nel 1814, *La donna del lago* e *Tancredi*, *Semiramide* nel 1832). Si aggiungono poi i lavori di Bellini (*I Puritani*, *Il pirata*, *La straniera*, *Norma*, *Sonnambula*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Beatrice di Tenda*) e quelli di Donizetti, di cui furono allestite circa dodici opere. Nel 1844 tocca a *Nabucco* di Giuseppe Verdi; da ricordare è la rappresentazione dell'*Ernani* nei giorni del 23-24 agosto 1845 (dopo la prima del 16 agosto).²⁹ Un passo di quest'opera ricomparirà nelle feste cittadine del 1846, dettate dalla nuova elezione pontificia: 'O sommo Carlo' si converte nel vocativo giubilare di 'O sommo Pio'; e,

²⁵ Cfr. Giuseppe Nobili, *Memorie storiche del santo simulacro della Beatissima Vergine del Pianto venerato nella città di Fermo ed ivi solennemente incoronato dall'ill.mo e r.mo Capitolo di S. Pietro in Vaticano li 10 settembre 1843*, Fermo 1845, p. 32.

²⁶ Achille Gennarelli, *Feste celebrate nella città di Fermo in onore dell'immortale Pio Nono*, Loreto 1846, p. 47.

²⁷ Come si ricava dalle notizie teatrali pubblicate su *Teatri, Arti e Letteratura* 25/47/1225, 1847, p. 181.

²⁸ Secondo una gestione oculata dell'apertura stagionale: «durante la fiera ogni anno si vuole aprire il Teatro di Fermo e portar in scena una opera in musica tra le più moderne ed accreditate». Giuseppe Fracassetti, *Notizie storiche della città di Fermo*, Fermo 1841, p. 120.

²⁹ *Teatri, Arti e Letteratura* 23/43/1125, 28 agosto 1845, p. 220.

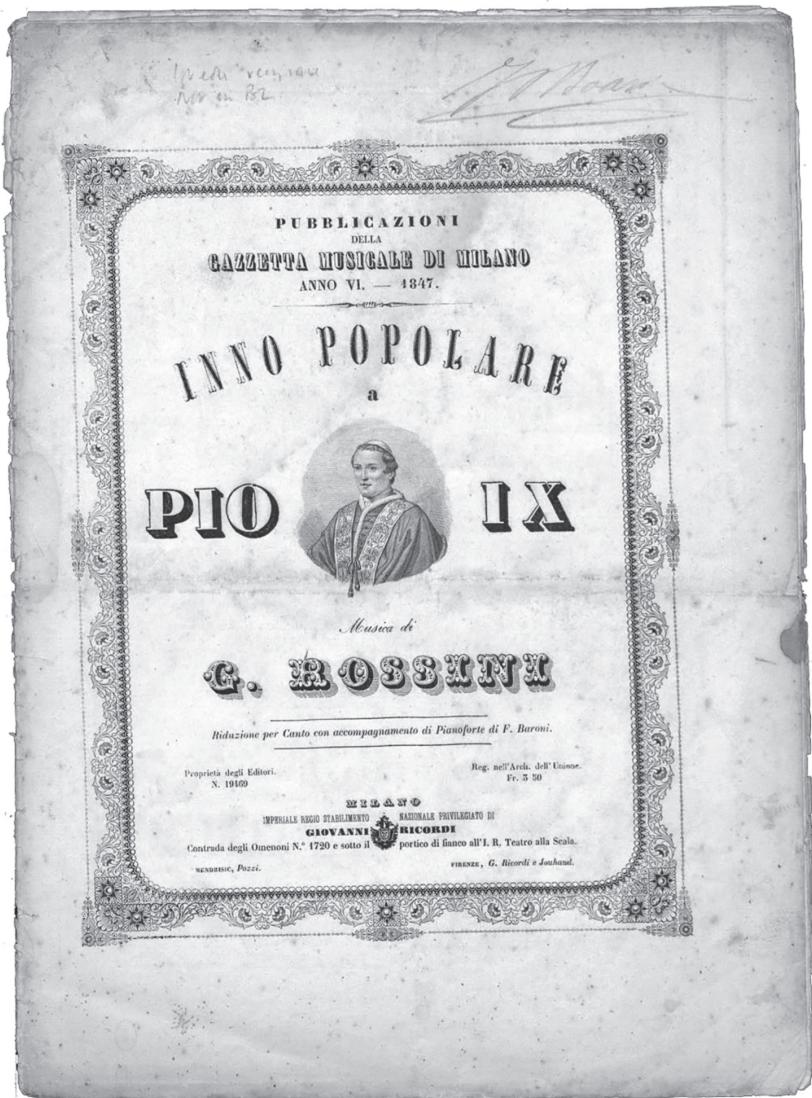


Fig. 1. *Inno popolare a Pio IX*, musica di G. Rossini, riduzione per canto con accompagnamento di Pianoforte di F. Baroni, Milano, Ricordi, 1847 (frontespizio); spartito musicale, Biblioteca della Fondazione Rossini di Pesaro, colloc. IT. PUO110

ancora a conferma della lettura reazionaria della drammaturgia romantica, le note dei *Lombardi alla prima crociata* suscitano il canto del pubblico, in una sala gremita di bandiere papaline che si agitano, a riprova dell'interpretazione neoguelfa del melodramma verdiano.³⁰

³⁰ Cfr. Gennarelli, *Feste celebrate nella città di Fermo*, p. 7.



Fig. 2. William Humpreys, *Clara Novello*, incisione, 1852 - Cleveland, Museum of Art, Collection PR-Stripple Prints

A partire dagli anni Quaranta la programmazione del teatro conosce una svolta qualitativa. Qui s'inserisce la vicenda artistica e politica del soprano Clara Novello, che aveva debuttato con la *Semiramide* di Rossini nel 1841.³¹ Con lei si apre la fase risorgimentale del Teatro dell'Aquila poiché la cantante fu coinvolta attivamente nei moti del 1848 assieme al marito, il conte fermano Giovanni Battista Gigliucci.

³¹ Se ne trova riscontro nella corrispondenza teatrale pubblicata su *Teatro, Arti e Letteratura* 19/35/911, 5 agosto 1841, p. 195.

L'incontro tra i due era avvenuto durante una rappresentazione dello *Stabat Mater* di Rossini all'Archiginnasio di Bologna nel 1842, quando la cantante era diretta da Donizetti.³² Dopo le esibizioni al Teatro dell'Aquila nella *Saffo* di Giovanni Pacini (agosto 1842), la solista collaborò alle celebrazioni del 1846 in onore di Pio IX, allestendo il coro dei cittadini fermani.³³

Clara Novello seguì il marito in esilio a Nizza nel 1849, riprendendo la propria carriera artistica in Italia soltanto nel 1861, quando il consorte venne eletto Senatore del Regno.³⁴ Un sodalizio, quello tra il marchese di ideali repubblicani e la cantante anglo-italiana, che incarna quel Risorgimento come *universo sentimentale*, in cui gli affetti pubblici e quelli privati raddoppiano quelli rappresentati sulle scene teatrali.

³² Il soprano si esibì nell'Aula Magna dell'Archiginnasio il 18-20 marzo 1842. Cfr. Guido Burchi, Una cadenza inedita per il soprano nello 'Stabat Mater' di Rossini, in *Nuova Rivista Musicale Italiana* 17, 1983, pp. 36-42; mentre una cronaca dello spettacolo si legge nel periodico bolognese *Teatri, Arti e Letteratura* 20/37/945, 24 marzo 1842, pp. 33-35.

³³ Cfr. Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, New York 2009, p. 88.

³⁴ *Clara Novello's Reminiscences*, ed. by Valeria Gigliucci, London 1910, p. 170.

Teatro Sociale di Riva del Garda in Trentino (1862-1910)

Un palcoscenico per la passione musicale tra pratica dilettante e spettacolo lirico

Federica Fanizza



Fig. 1. Facciata del Teatro Sociale di Riva, 1878; ASCR

Del Teatro Sociale di Riva del Garda, città che fino al 1918 era parte dei territori dell'impero Asburgico, si conservano ancora la fisionomia della facciata di quelli che furono gli adattamenti del 1886, un disegno a colori di quella che probabilmente doveva essere l'idea del teatro, lo statuto societario del 1863, alcuni libretti delle opere rappresentate, un manifesto della stagione musicale 1868.

Il teatro nacque per iniziativa di un gruppo di notabili cittadini guidati dall'allora podestà Vincenzo de Lutti, (Riva, 1788 – ivi, 1854) personaggio illustre della piccola nobiltà cittadina. De Lutti ospitò, nelle sue residenze di Riva e Campo Lomaso (Tione), il poeta Andrea Maffei, assieme ai poeti locali Giovanni Prati e Antonio Gazzoletti. Nel 1852 il gruppo si attivò per costituire una società per azioni per dotare la città di Riva di un teatro. Il teatro venne edificato su progetto dell'architetto Antonio Caregaro Negrini di Schio incaricato dalla Deputazione della Fabbrica del Teatro Sociale.¹

La città di Riva, che da parecchi anni a questa parte in vista delle favorevoli circostanze divenne porto della flottiglia militare e dei Piroscavi che mantengono la comunicazione colle limitrofe Province del Lombardo Veneto, acquistò assai prosperoso aspetto e viene continuamente visitata da un numerosissimo concorso di forestieri di ogni categoria, ed oltre a possedere una vistosa guarnigione, contiene anche una significativa popolazione, fra cui molte sono le famiglie ricche e agiate, ed in conseguenza l'esistenza di un teatro non sarà solo un'idea desiderabile, ma bensì per il decoro della città, e per la pubblica ricreazione unanimemente reclamata [...].²

La vita della Società del teatro era regolata dallo Statuto approvato ancora nel 1863 (rinnovato nel 1888) che riporta i nomi dei soci (i palchettisti), le norme per la scelta delle compagnie, nonché il personale del teatro (ingegnere, medico, cassiere e custode).³

La costruzione del teatro venne intrapresa nel 1858, fu completata nel 1862, ma solo nel 1864 iniziò la sua attività. Venne inaugurato il 13 aprile 1865 con *I due Foscari* di Giuseppe Verdi, seguiti dal *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti allestiti dall'impresa teatrale di Carlo Cambiaggio.

In questa prima fase di vita, il teatro poteva contare su 150 persone sedute in platea, 200 in loggione e nei 32 palchi. Un'unica porta al centro della facciata metteva in comunicazione l'esterno con un piccolo vestibolo dalla forma quasi ellittica. A destra e a sinistra partivano dal vestibolo le scale simmetriche che conducevano alla platea. Un corridoio e una seconda rampa di scale portavano al primo ordine di palchi e, con un successivo passaggio, al secondo ordine e al loggione. Quest'ultimo era dotato di un'uscita indipendente tramite una scala assai ripida sul prospiciente accesso di vicolo dell'Astro a fianco della grande piazza del Brolio.

¹ Archivio Storico di Riva del Garda (in seguito ASCR), Ornato n. 14, *Atti relativi al Teatro, 1852, 1865-1903*, fasc.74/1859, c. 154.

² ASCR, Ornato n. 14, *Atti relativi al Teatro, 1852, 1865-1903*, fasc. 16/1852, c. 82 (*Proposta di Giacomo Bresciani di Riva per la costruzione di un Teatro*, 3 dicembre 1852).

³ *Statuto organico della società proprietaria del Teatro di Riva*, Trento 1863, artt. 29, 35, 41.



Fig. 2. Prospetti e pianta del Teatro Sociale di Riva, 1859; ASCR, Ornato n. 14, *Atti relativi al Teatro 1852, 1865-1903*

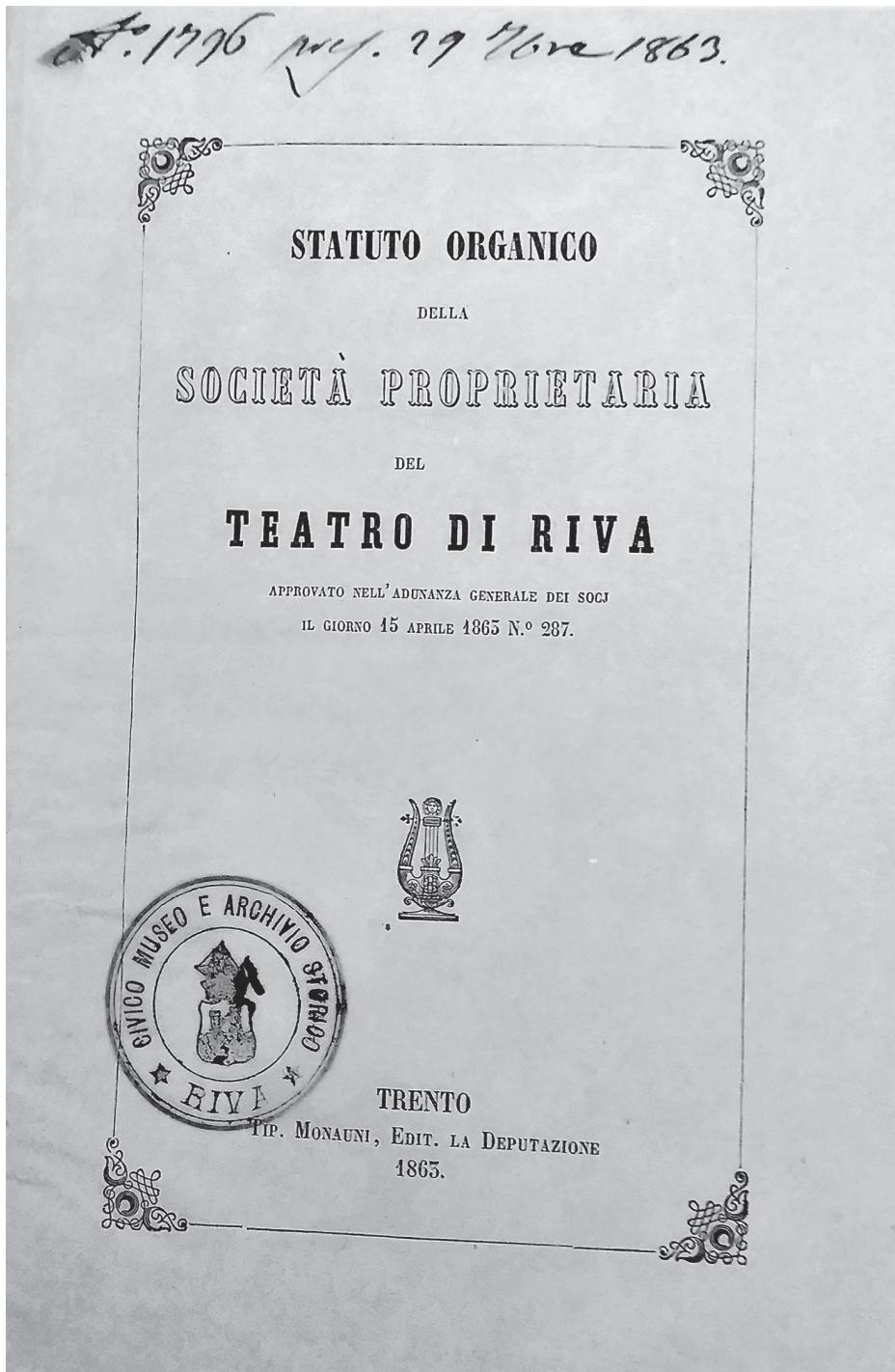


Fig. 3. Frontespizio dello *Statuto organico della società proprietaria del Teatro di Riva*, Trento 1863; ASCR

E L E N C O

DEI SOCJ PROPRIETARJ DEI PALCHI DEL TEATRO DI RIVA,
COME DA RIPARTIZIONE SEGUITA A SORTE
CON PROTOCOLLO 11 SETTEMBRE 1862.

N. dei palchi	COGNOME E NOME	N. dei palchi	COGNOME E NOME
I. PIANO.			
1	Bernardinelli Giovanni Battista	17	Ferrari Giacomo
2	Brunelli Giuseppe	18	Bernardinelli Giovanni Battista
3	Traffellini Adelfo	19	Bernardinelli Giovanni Battista
4	Cofler Enrico	20	Martini Conte Carlo
5	Bernardinelli Giovanni Battista	21	Lutti Cavalier Vincenzo
6	Fiorio Barone Giacomo	22	Lutti Cavalier Vincenzo
7	Zaniboni Andrea	25	Fiorio Barone Antonio
8	Armani Dottor Francesco	24	Mora Giovanni
9	Correnti Giovanni	25	Municipio
10	Segalla Andrea	26	Ferrari Dottor Gio. Battista
11	Fedeli Dottor Francesco	27	Capolini Conte Bortolo
12	Tisi Emanuele	28	Mielli Lorenzo
13	Tonini Romolo	29	Michellini Pietro
14	Pasini Vincenzo	50	Gerardi Luigi
15	Figaroli Luigi	51	Salvadori Zanatta B. ^e Giuseppe
16	Bernardinelli Giovanni Battista.	52	Tonini Carlo
		53	Bozzoni Fratelli.
II. PIANO.			

Fig. 4. Elenco proprietari dei palchi del Teatro di Riva dallo *Statuto organico*, p. 3; ASCR

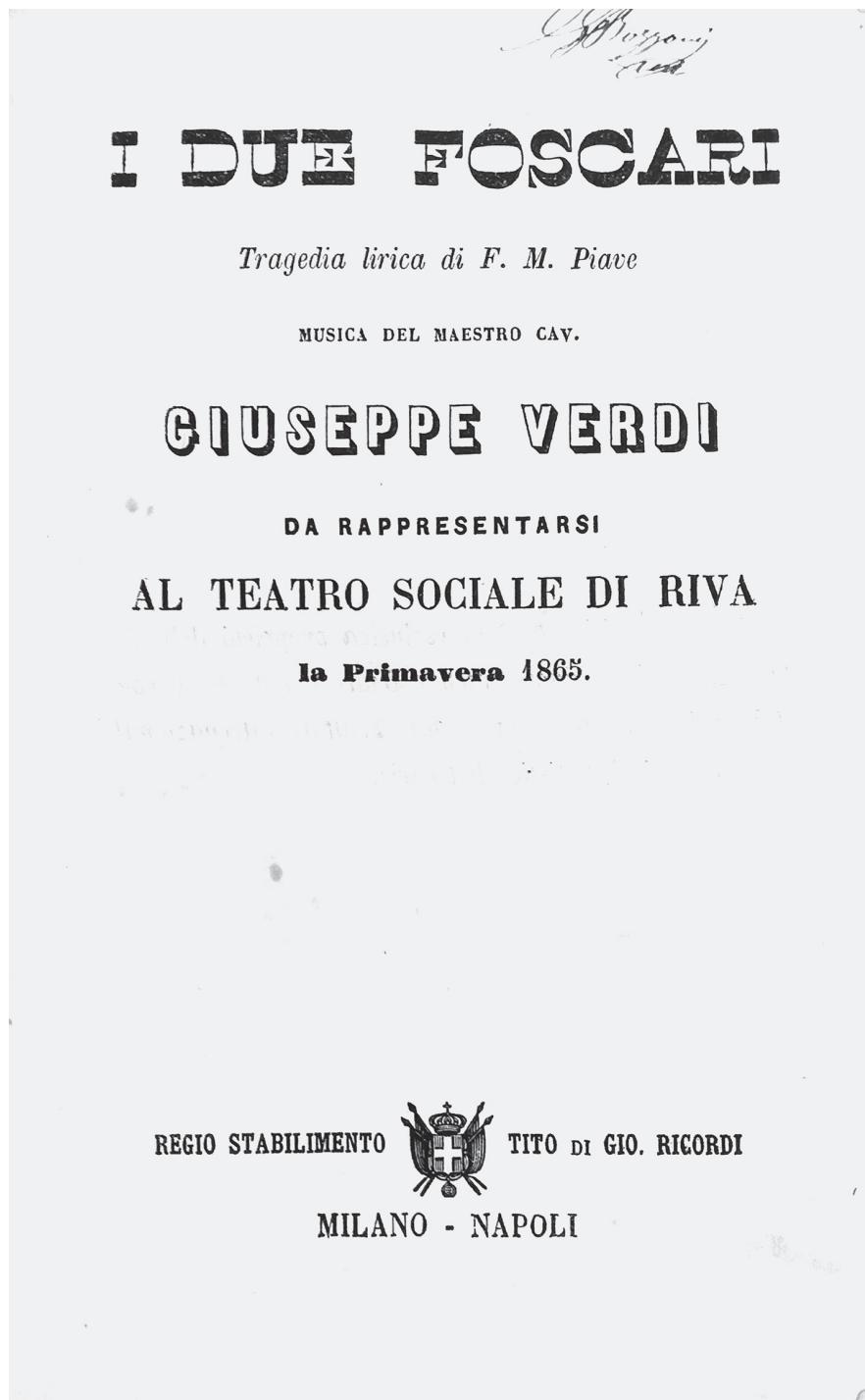


Fig. 5. Libretto de *I Due Foscari*. Musica di Giuseppe Verdi, Stagione di Primavera al Teatro Sociale di Riva, Milano 1865; ASCR

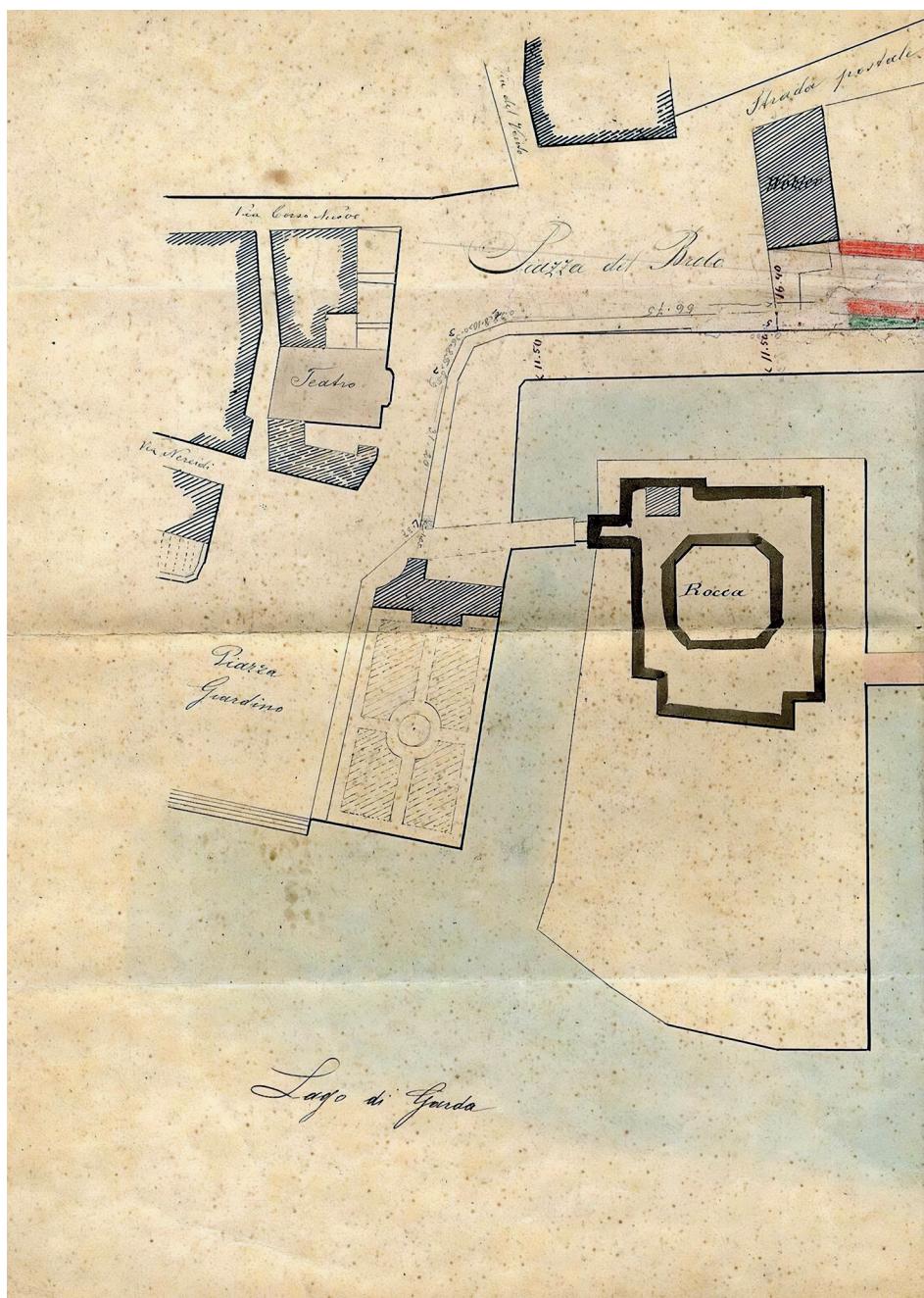


Fig. 6. Disegno topografico Piazza Brolio 1867; ASCR, Strade, Via, Piazze, Manutenzione 1867/24, c. 14

Non si possiedono immagini dell'interno, che viene descritto come bello, decorato con gusto, ma con piccoli camerini, senza un ridotto, incassato tra due abitazioni, senza uscite di sicurezza e con accesso al palcoscenico da un vicolo assai stretto.⁴ Modifiche alla struttura del teatro vennero introdotte nel 1886⁵ per motivi di sicurezza e solo i disegni relativi a tali modifiche consentono di farsi un'idea di come fossero le decorazioni all'interno del teatro.

Il teatro conobbe periodi di inattività a causa del mancato coinvolgimento del Municipio (anche se socio dotato di un palco di sua proprietà) che interveniva di rado con una dote per il funzionamento. Spesso il teatro doveva organizzare delle beneficenze per assicurarsi degli introiti su cui fare affidamento per l'organizzazione delle stagioni liriche che venivano organizzate direttamente dalla Società dei Palchettisti che assumeva direttamente cantanti e strumentisti messi a disposizione dall'impresario prescelto all'occasione.

Di norma il teatro si apriva a Carnevale con feste da ballo per le associazioni più importanti della città quali la Lega nazionale, i Civici Pompieri, la Banda militare della guarnigione di stanza a Riva. Le stagioni d'opera si basavano su due titoli, per un totale di circa venti rappresentazioni, a cadenza quasi giornaliera. Trovavano inoltre ospitalità compagnie drammatiche e d'operette, spettacoli circensi, concerti della locale Società Filarmonica. Erano sempre presenti i pompieri (corpo volontario) e un medico. L'orchestra era separata dalla platea da un cordone e prendevano posto dai 30 ai 40 strumentisti in base allo stato di salute economico della Società Filarmonica operativa già nel 1858, dotata di un proprio statuto e musicisti.

Nei periodi migliori l'orchestra della Società Filarmonica era formata per la maggior parte da musicisti locali, con inserimenti di strumentisti della banda militare come dell'orchestra che allietava il Salone delle Feste del vicino comune di Arco. La direzione spettava al maestro della Filarmonica, Giosuè de Gregori fin dalla fondazione, e poi, a partire dal 1888, dal direttore della banda Angelo Borlenghi.

Fu soprattutto la partecipazione attiva dei musicisti dilettanti locali agli allestimenti lirici a sancire la funzione civile del teatro, potendo contare su questa orchestra stabile di dilettanti e sulle attività della locale Società Filarmonica con una propria scuola. Responsabile della gestione artistica fu Giosuè de Gregori, originario di Como, già violino concertatore al Teatro Sociale della città lariana, dal 1858 residente sul Benaco. Dapprima come organista, dal 1862 De Gregori venne incaricato di formare un'orchestra e riorganizzare la banda, con un lavoro tale che l'orchestra che inaugurò il Teatro Sociale era composta esclusivamente da elementi locali. Dopo la guerra del 1866, che coinvolse direttamente il territorio rivano come area di confine tra Regno d'Italia e Veneto austriaco, la Società

⁴ *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni: con notizie sul lago di Garda e sugli stabilimenti alpini e di cura del Trentino*, Salò 1875, p. 37.

⁵ ASCR, Ornato n. 15, *Teatro sociale di Riva: riforma della facciata e gradinata esterna 1893-1896*, c. 321.

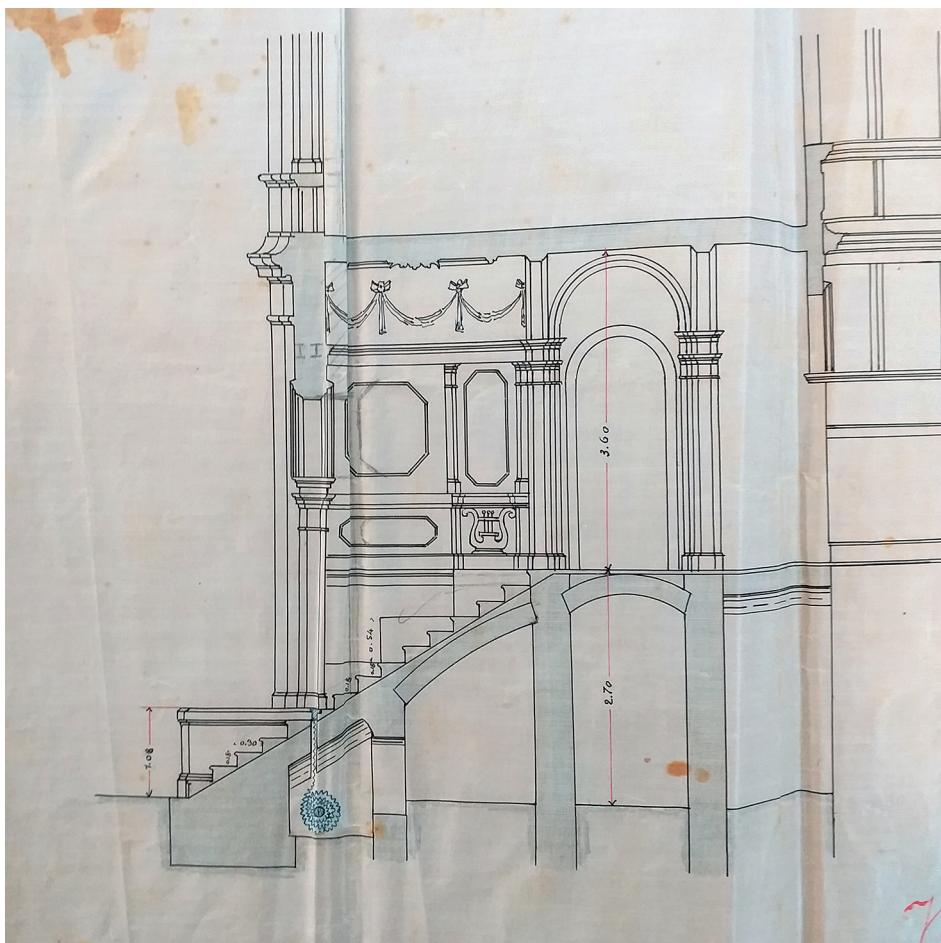


Fig. 7. Riforma della facciata e gradinata esterna del Teatro sociale di Riva 1893-1896; ASCR, Ornato n. 15, *Atti relativi al Teatro 1852, 1865-1903*

Filarmonica si ricostituì prendendo come modello quella di Trento e coinvolgendo il Municipio nella gestione attiva della Scuola Musicale per la formazione degli strumentisti. L'orchestra doveva essere parte attiva nelle funzioni sacre come per gli spettacoli teatrali di varia natura non necessariamente lirici. Nel 1871 la Società Filarmonica si sdoppia in orchestra e banda civica. L'orchestra seguirà la sua attività in maniera autonoma fino al 1891 sotto la guida del maestro De Gregori. Per finanziarsi la Società Filarmonica organizza accademie pubbliche nel teatro chiamando artisti locali dilettanti sia strumentali che di canto. Se alla Società Filarmonica spettava il compito di formare gli strumentisti, alla Società del Club Musicale (1876), era affidata l'organizzazione di concerti, in collaborazione con l'orchestra. Nei periodi di crisi dell'istituzione teatrale la Società del Club Musicale organizzava intrattenimenti musicali nei quali si esibivano i solisti dell'orchestra, per singole esibizioni. Non possediamo alcuna documentazione in

Fig. 8. Elenco musicisti della Società Filarmonica, 1878; ASCR, *Scuola Filarmonica. Banda Civica 1854-1900*



Fig. 9. Giosuè De Gregori, Foto di Giulio Rossi, Milano; ASCR

merito che non sia quella amministrativa di comunicazione di avvio di attività sociale presso gli organi competenti di Trento e il suo Statuto che definisce gli obiettivi del circolo: «offrire ai membri che la compongono dei generali trattamenti di musica».⁶ Nel 1884 si rinnova lo statuto della compagnie orchestrale della Società Filarmonica, separata dalla Scuola Filarmonica, con un *Progetto di Statuto della Società Orchestrale di Riva*, con l'esigenza di creare una struttura stabile e di «preparare degli elementi, mercé i quali venga a rendersi più facile e decorosa l'apertura del Teatro Sociale»⁷.

⁶ Archivio di Stato di Trento, Consigliere Aulico, a.1876, b. 67, *Statuto della Società del Club Musicale di Riva*.

⁷ *Regolamento approvato dal Consiglio Municipale e dalla Deputazione della Filarmonica per ambedue le sezioni musicali di Riva*, Riva 1884.

Le cronache musicali locali e le corrispondenze nazionali ci permettono di cogliere il clima delle rappresentazioni. Così, per l'inaugurazione del teatro «*I due Foscari* inaugurano assai bene il corso delle rappresentazioni melodrammatiche a questo teatro. L'esecuzione dello spartito Verdiano nulla lasciò a desiderare, e tutti gli artisti nei loro pezzi a solo e in quelli concertati s'ebbero plausi e grandi festeggiamenti.»⁸ Più dimessa la stagione d'autunno con *Lucia di Lammermoor* e *Lucrezia Borgia*, ma «ebbe esito fortunatissimo e fu campo di applausi alla signora Elisa d'Apponti, al tenore Donzelli ed al baritono Romanelli.»⁹ Tuttavia cominciarono i problemi finanziari. L'impresario rinunciò alla collaborazione della locale orchestra filarmonica, per onerosità della richiesta. Tra fermi e riprese, le stagioni del teatro ripresero nel 1868. Conserviamo il manifesto della stagione lirica con due opere di Gaetano Donizetti: *Linda di Chamounix*, con protagonista Luisa Wanda Miller che richiamò spettatori fin da Trento, e *Maria di Rohan*.

Il corrispondente, che assisteva alla seconda recita della *Maria di Rohan*, riportava nelle pagine de *Il Trentino* che l'opera aveva ricevuto lode per i cori e la messa in scena, mentre l'orchestra, pur essendo «composta in parte da dilettanti locali, peraltro ben diretta dal De Gregori che a fronte di veri e ripetuti sacrifici prestano l'opera loro»,¹⁰ dimostrava «deficienza nel colorito» ma a questo, concludeva il corrispondente «si porrà certamente rimedio». Altra pausa forzata e la lirica ritorna al Teatro Sociale nel 1874 per l'impresa Cattaneo di Milano, con *Saffo* di Giovanni Pacini e *Il giuramento* di Saverio Mercadante: si lodano i cantanti (specie il tenore Giuseppe Curiel), un po' meno le scene dell'opera di Pacini, mentre magnifiche quelle dell'opera di Mercadante, ma si giudica insufficiente la prestazione dell'orchestra.¹¹ Nessuno spettacolo fino al 1878, quando *Luisa Miller* e *Ernani* ottengono un successo pieno come si desume dalle cronache teatrali, con particolare menzione all'orchestra e al coro.¹² Più tardi, la riorganizzazione orchestrale rende fattibile una prova di allestimento 'in casa' di due spettacoli. Nel 1885 vanno in scena due composizioni di Vincenzo de Lutti: per la stagione del Carnevale venne allestita l'azione coreografica *Alpinismo*, nella quale si celebra la vittoria dell'alpinismo su una vetta inviolata a simboleggiare il trionfo del progresso sull'oscurantismo, ballo-pantomima dedicato alla costituzione del Società degli Alpinisti Tridentini (1885), di cui si conserva il libretto e una foto che ricostruisce l'allestimento, a cui fece seguito, nel corso dell'estate (dal 6 al 21 giugno), l'operetta *La Regata*,¹³ tutte e due realizzate con il concorso di artisti e musicisti locali.

⁸ *Le Muse* 1/10, 30 aprile 1865, cfr. Antonio Carlini, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel XIX° secolo*, Riva del Garda 1988, p. 52.

⁹ *Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale* 12/51, 22 settembre 1865, p. 4, cfr. Carlini, *Istituzioni musicali*, p. 54.

¹⁰ *Il Trentino* 1/108, 11 maggio 1868, cfr. Carlini, *Istituzioni musicali*, p. 55.

¹¹ *Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale* 21/19, 10 maggio 1874, p. 4, cfr. Carlini, *Istituzioni musicali*, p. 56.

¹² *Il Mondo artistico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti* 12/17-18, 7 maggio 1878, p. 8, cfr. Carlini, *Istituzioni musicali*, p. 58.

¹³ *Il Benaco. Giornale politico, letterario e d'economia* 6/23, 7 giugno 1885, cfr. Carlini, *Istituzioni musicali*, p. 58.

Fig. 10. Manifesto stagione Lirica 1868; ASCR, Ornato n. 14. *Atti relativi al Teatro, 1852, 1865-1903*

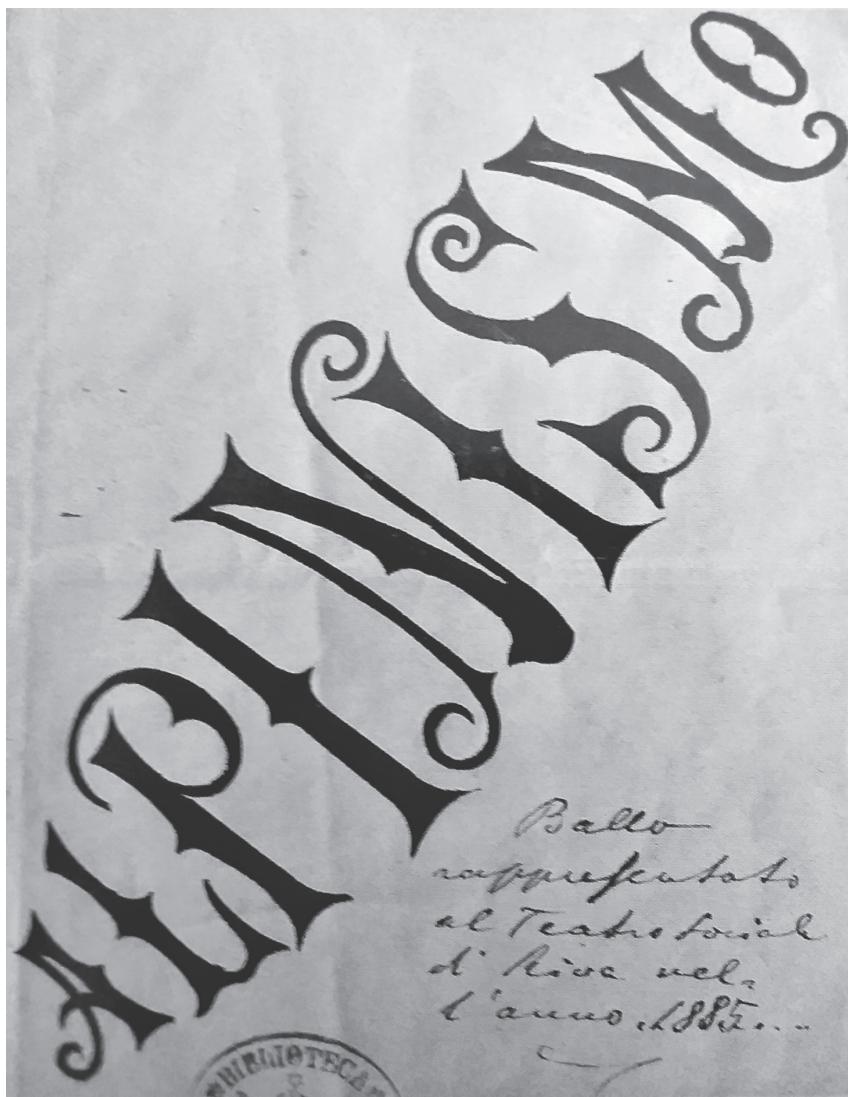


Fig. 11. Frontespizio del libretto a stampa del ballo *Alpinismo* di Vincenzo de Lutti 1885; ASCR

Si trattava quest'ultima di una operetta ambientata con i suoi quattro personaggi – Gennaro, Aurina, Belfiore e Ponale – sulle rive del Garda: una storia di amori e di conquiste del cuore dell'amata con una sfida tra barche.¹⁴ Fu accolta con un enorme successo di pubblico e la cronaca di allora sottolineò il valore musicale dell'opera, di un autore compositore dilettante nonostante tentativi di

¹⁴ Lanziano barcaiolo Gennaro vorrebbe far sposare la figlia Aurina al giovane barcaiolo Ponale, ma la ragazza ama Belfiore, il quale per poterla avere si cimenta in una gara dalla quale esce vittorioso nei confronti del contendente amoroso.



Fig. 12. *Excelsior*, Riva del Garda 1885, Foto di Augusto Baroni; Museo Alto Garda

opere liriche (*Berengario di Ivrea* allestita alla Scala di Milano nel 1858 con insuccesso), di vari pezzi musicali da salotto e arie da camera su versi di Andrea Maffei e Antonio Gazzoletti. È ancora l'opera italiana a fare da protagonista in questa fase di fine secolo, sempre tra alti e bassi organizzativi. *Lucia di Lammermoor* e *Rigoletto* (1891), *Un ballo in maschera*, *Il barbiere di Siviglia* e *La Favorita* (1897) riescono a soddisfare il pubblico rivano per la loro qualità.¹⁵ Gli allestimenti sono organizzati da imprese girovaghe che lavorano nei vari teatri della provincia italiana. Siamo alle ultime fasi di vita del teatro. Il Novecento si apre con *La Bohème* (1904) che viene accolta con il teatro al completo. *Carmen*, *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* (1907) ottengono, stando alle cronache, un successo grandioso.¹⁶ Una cronaca del 1905 riferisce in un breve trafiletto di un concerto con il soprano spagnolo Maria Galvany, voce leggendaria dei primi anni del secolo XX, attiva in Spagna, nei Paesi Bassi e in Francia, e dal 1908, artista stabile al Metropolitan di New York. Certo il teatro non poteva registrare nomi di altissimo livello visto anche le limitate disponibilità finanziarie, che ne decretarono la conclusione della sua vita artistica. Il 18 giugno del 1909 l'Orchestra Filarmonica di Riva del Garda,

¹⁵ *Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale* 38/supplemento al n. 20, 15 maggio 1891.

¹⁶ *Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale* 51/43, 1 settembre 1904, p. 7; *L'Eco del Baldo* 75, 17 settembre 1904.

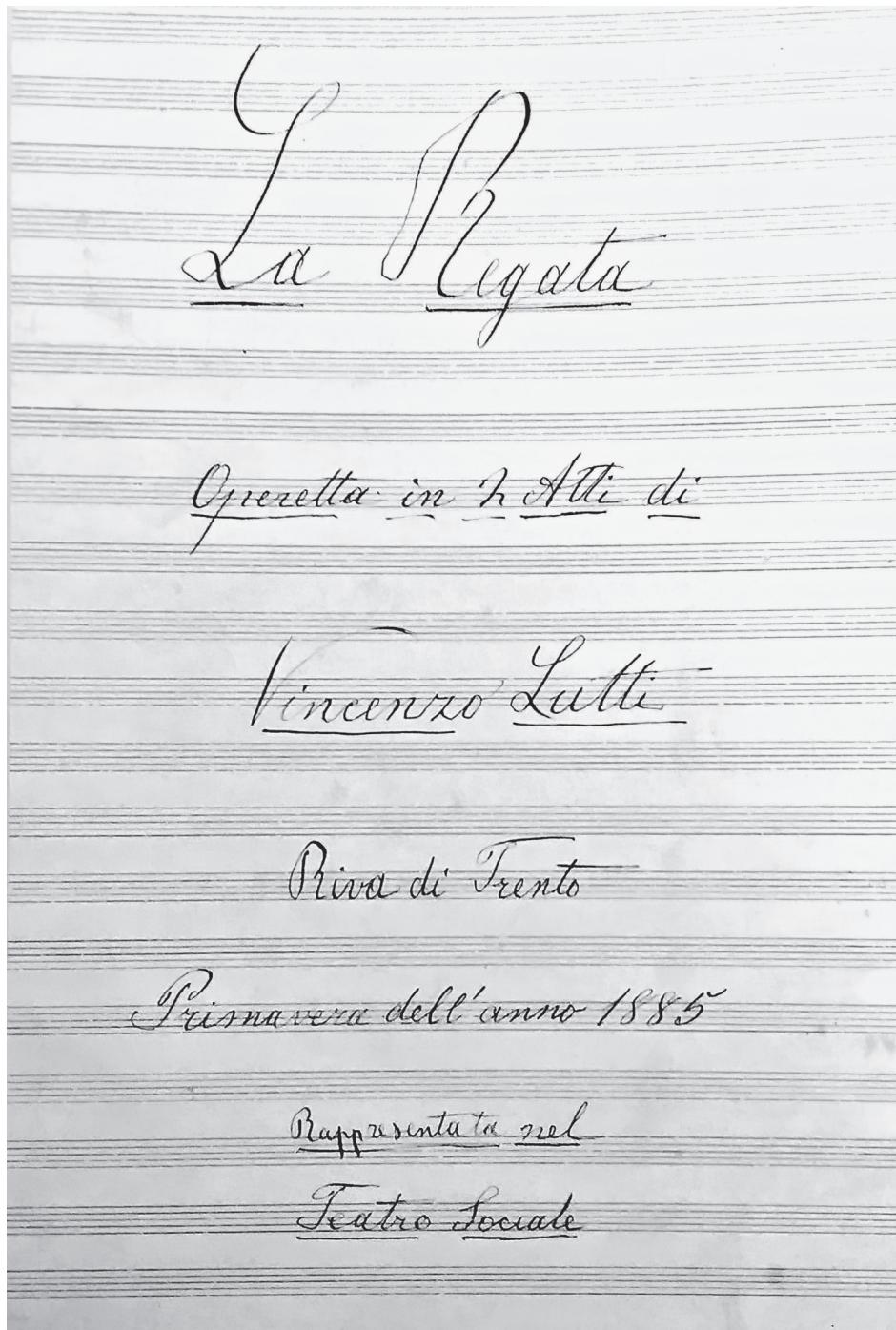


Fig. 13. Frontespizio di *Regata* di Vincenzo de Lutti; ASCR

Fig. 14. Programma del concerto della Banda Civica 1909; ASCR



Fig. 15. Timbro della Società del Teatro Sociale

diretta da Angelo Borlenghi (direttore anche della banda) presentò un concerto in commemorazione di Haydn, Mendelssohn e Chopin, e dal 14 settembre al 1 ottobre spettacolo di prosa.

Ma già nel 1906 la stampa locale si lamentava:

Sappiamo che in questi giorni giunse a Riva l'impresario dello spettacolo d'opera a Trento per vedere se fosse possibile trasportarla da noi. È naturale che nelle presenti condizioni questa possibilità si dileguà. E così mentre a Rovereto si mettono in scena due opere di primo ordine, mentre a Salò sono appena terminate le recite della *Favorita* e già si pensa alla *Gioconda*, mentre a Desenzano tutto è pronto per la *Tosca*, a Riva si è costretti ad andare a dormire con le galline...¹⁷

Quando venne costruito il Teatro Perini nel 1881, nuovo teatro privato all'aperto e poi coperto, con spettacoli più popolari, il Teatro Sociale perse sempre più d'importanza, e con il procedere degli anni, la Società del Teatro andò sempre più indebitandosi tanto da costringere i soci alla vendita, decisione che venne presa quasi all'unanimità (23 su 25) il 28 febbraio 1910. Il teatro venne acquisito per 33.500 corone dalla Banca Cooperativa, che ne fece la sua sede, poi trasformato in Circolo dei Forestieri, e successivamente nella sede dell'Azienda di Soggiorno. Attualmente è uno spazio espositivo.

¹⁷ *L'Eco del Baldo*, 7 marzo 1906, p. 3.



Fig. 16. Giardini, già Teatro Sociale. Cartolina di Riva del Garda, 1930; Museo Alto Garda, foto Silvio Pozzini

The Diaries of Ignaz Siege. Nineteenth-Century Theatre Practice in the Habsburg Monarchy from the Perspective of a Main Protagonist¹

Patrick Aprent

I. Introduction

The Siege family and their theatre company provide an exceptional example of German-speaking provincial-theatre practice in the Habsburg monarchy of the nineteenth century. The family's theatre business lasted over four generations, covering 120 years and operating in more than eighty locations across Central Europe. The beginning of the family dynasty was marked by Josef Siege's (1790–1863?) establishment of a travelling theatre troupe in the 1810s, which was eventually taken over by his son Ignaz Siege (1818–1887) in the middle of the century. Being accustomed to this role from an early age, Ignaz consolidated a consistent and successful theatre business, which was continued into its third and fourth generation by Adolf (1856–1925) and Gustav Siege (1881–1947).

Among the variety of mostly unexplored sources documenting their theatre practice, the preserved diaries of the second-generation theatre director and manager Ignaz Siege are of particular interest as they represent a unique kind of source material. Consisting of seven volumes with entries starting in the 1840s, the diaries give first-hand insight into more than forty years of theatre management in the provinces of the Habsburg Empire and beyond. They comprise valuable information on general administration, ensemble composition, staging practice, audience perception, revenue, repertoire and programmes while also containing intimate notes regarding the Siege family relations and personal events.

These diaries constitute a substantial contribution to nineteenth-century theatre-history research, and a closer investigation of this remarkable source may prove worthwhile for several reasons. Firstly, it accounts for the marginalised practice of 'provincial theatres', historically and today vaguely understood as professional theatre operations *in* the provinces and *outside* the major cultural and political centres. Starting as an itinerant theatre company in their formative years, the Siege family operated in peripheral regions of the Habsburg monarchy, from small villages to middle-sized cities such as Laibach/Ljubljana (SI), Innsbruck (AT) and Budweis/České Budějovice (CZ). Under Ignaz Siege, they later

¹ This article presents preliminary results of my PhD research, which I am currently working on at the Institute of Culture Studies and Theatre History (IKT) at the Austrian Academy of Sciences (OeAW).

'settled', leasing permanent theatres, so-called 'feste/stehende Theater', from the 1850s onwards. However, even then different forms of mobility remained to be key aspects of their theatre operation, as this article will show in more detail. Therefore, the Siege's practice exemplifies in many respects what constituted common practice for most theatre professionals at the time² and helps to address several research gaps: while provincial theatres ever since held a peripheral position within theatre historiography, the continued existence of itinerant theatre throughout the century as well as an in-depth examination of theatre-mobilities are specific subjects which invite a more thorough investigation too. Secondly, Siege's diaries are thus all the more important especially since they offer detailed information about the life and work of theatre professionals that is not contained in other sources or literature. These personal testimonials – written on a daily basis and without the apparent intention of being revealed to the public – capture everyday practices that were not considered noteworthy in the process of normative knowledge production on theatre. Thereby, the diaries partially preserve what theatre historian Stefan Hulfeld describes as an essential form of theatre, one that was transferred orally or via practical work within theatre families but remained – in contrast to scholarly work – excluded from theatre literature.³ Finally, the diaries also provide a change of perspective as they present a view of the theatrical landscape from the angle of a main protagonist. The predominant form of history writing about nineteenth-century provincial theatres largely circles around specific places and buildings and is therefore confined by local historic and geographical contexts and interests.⁴ In the diaries of Ignaz Siege, however, one is introduced to a protagonist in constant motion. His experiences reveal various forms of mobility, networks and exchange processes that have thus far been rarely considered in this context, including the intricate processes of cultural interaction (e.g. between cultural centre and the periphery; between theatre makers and local audiences, etc.), the itinerant lives of theatre professionals and

² Peter Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielersstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900*, Tübingen 1990 (Theatron, Vol. 5), pp. 4, 19f.

³ Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, p. 337. On the potential of diaries as sources for exploring marginalised practices, see Li Gerhalter, *Tagebücher als Quellen. Forschungsfelder und Sammlungen seit 1800*, Wien 2021; and Li Gerhalter/Georg Schinko, *Musik machen – hören – schreiben. Musikkulturelle Praktiken als Themen in auto/biografischen Dokumenten von Frauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in *Komponistinnen in Luxemburg. Helen Buchholtz (1877–1953) und Lou Koster (1889–1973)*, ed. by Danielle Roster/Melanie Unseld, Köln/Weimar/Wien 2014, pp. 219–237.

⁴ For instance, a vast variety of isolated studies exists for the area of today's Lower Austria, e.g. Alois Haider, *Die Geschichte des Stadttheaters St. Pölten von 1820–1975*, dissertation: Universität Wien 1978; Reinhold Schaffrath, *Die Geschichte des Badener Stadttheaters im 19. Jahrhundert – unter besonderer Berücksichtigung der Direktoren und Stückgattungen*, dissertation: Universität Wien 1987; Hermine Grafe, *Theater in Mödling*, dissertation: Universität Wien 1988; Manfred Lechner, *Das Wr. Neustädter Stadttheater 1860–1918*, dissertation: Universität Wien 1991; Gerhard Baumgartner: *Thalia, weine! Theatertradition in Bad Vöslau*, Bad Vöslau 1994.

the social implications of their constant movement. Focusing on these mobilities, I attempt to further explore and make visible these essential aspects of provincial-theatre practice, intending to deepen and enrich the current understanding of the theatre landscape in the nineteenth century.

Aiming to critically re-evaluate histories that are based on fixed or static perspectives, in this paper I will focus on three forms of (cultural) mobility: i) movement as an essential part of the lives of theatre professionals and in the particular case of Siege's existence; ii) programming and constant adaption of the repertoire when transferring new plays and trends from centre (Vienna) to periphery (the provinces); and iii) the process of forming an ensemble, characterised by a high rate of fluctuation among the acting personnel.

This enquiry will be based on the diary records of the 1855/56 season when Ignaz Siege was leasing the theatres in Tyrnau/Trnava (SK) and Raab/Györ (HU), both about 120 km away from Vienna. First, I will briefly introduce the diaries, the Siege family's history and their academic reception.

II. The diaries as source material: condition, collection history and utilisation

The Siege diaries are part of an extensive collection about the Siege family held today by the Theatermuseum in Vienna, Austria. After he ended his career in theatre to work in the film industry, the last active theatre manager in the family, Gustav Siege (fourth generation), compiled a vast array of materials from the family archive, including primarily historical documents such as personal letters, contracts, certificates, deeds or tax records. In the 1930s, he then handed over the collection – labelled today as the *Sammlung Gustav Siege*⁵ – to the Austrian National Library, prompting an exhibition of the collection in 1932, curated by theatre historian and director of the Austrian National Library's theatre archives Joseph Gregor (1888–1960).⁶ The media attention regarding the exhibition's opening⁷ as well as the prominent pictorial placement of three Siege objects in Gregor's book *Das Theater des Volkes in der Ostmark* (1943)⁸ indicate that for some years,

⁵ Sammlung Gustav Siege, Handschriften, Theatermuseum Wien, see www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/S-Siege.pdf (12.10.2022).

⁶ Oskar Pausch, Ambulantes Theater durch vier Generationen. Die Familie Siege, in *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, 34, 1/2, 2014, pp. 141–159, here pp. 151–153.

⁷ B., 120 Jahre österreichisches Provinztheater, in *Neues Wiener Journal*, 8 June 1932, p. 9, see <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19320608&seite=9> (12.10.2022); P. Stf., Die Festwochen. Eine Ausstellung Provinztheater, in *Die Stunde*, 9 June 1932, p. 4, see <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19320609&seite=4> (12.10.2022); [Anon.], Hundert Jahre österreichische Provinzbühne, in *Neue freie Presse*, 12 June 1932, p. 14, see <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19320612&seite=14> (12.10.2022).

⁸ Joseph Gregor: *Das Theater des Volkes in der Ostmark*, Wien 1943. The author's dedication of the publication to Vienna's NS-Gauleiter and Reichsstatthalter Baldur von Schirach as well as the publisher and the thematic focus has fuelled ongoing discussions about Gregor's

the practice of the Sieges must have had at least minor visibility in Austria's theatre-research landscape. After World War II, however, interest in and access to the materials as well as awareness of the Siege family largely declined. Only in the 1980s was the collection rediscovered by theatre historian and former director of the Theatermuseum Oskar Pausch (1937–2013), who thoroughly described its content and re-introduced them to the theatre-research community.⁹

Since then, the Siege collection was used only seldom, reflecting the peripheral position of provincial theatre within theatre historiography. Recently, short biographical sketches on Ignaz and Josef Siege have referenced the collection.¹⁰ Beyond that, however – and being seemingly unaware of the collection – the Sieges are featured extensively only in Walter Taufar's dissertation *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau: Typologie eines Provinztheaters* (1982),¹¹ one of the few studies on German-speaking provincial theatre in a broader context.

Through my previous research on actress and theatre manager Anna Blumlacher (1823–1907),¹² I became aware of the Siege family and their importance as an institution within the fluctuating, interconnected theatre landscape of the nineteenth century. Ignaz Siege's and Blumlacher's paths intersected on many occasions, especially in the season of 1855/56 in which both Anna as well as her brother Josef became part of Siege's ensemble. As starting points, these foundational researches on Blumlacher have set the stage for a wider contextualisation and in-depth analysis of the Siege collection, which currently constitutes the main source material for my PhD research on theatre and mobility in the nineteenth century.

Formal structure and content of the diaries

The diaries of Ignaz Siege encompass seven volumes in German *Kurrent* handwriting that document his life and work from 1843 to 1887. As Figure 1 illustrates,

inclination towards the NS regime and ideology. The Siege family, however, is not mentioned in the text but is featured only in three graphical depictions.

- ⁹ Pausch, *Ambulantes Theater durch vier Generationen. Die Familie Siege*, pp. 141–159.
- ¹⁰ Hubert Reitterer, Siege, Josef, in *Tschechische Theaterencyklopädie. Deutschsprachiges Schauspiel in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert*, ed. by Berenika Zemanová Urbanová, [Prague] 2015, online under <http://encyklopedie.idu.cz/index.php?view=article&id=5204&lang=de> (25.10.2022); Berenika Zemanová Urbanová/Hubert Reitterer, Siege, Ignaz, *ibid.*, online under <http://encyklopedie.idu.cz/index.php?view=article&id=5202&lang=de> (25.10.2022); Christian Fastl, Siege, Ignaz, in *Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950*, Vol. 12, Wien 2002, p. 234, see <https://biographien.ac.at/ID-0.3050940-1> (25.10.2022).
- ¹¹ Walter Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau. Typologie eines Provinztheaters*, dissertation: Universität Wien 1982.
- ¹² Patrick Arent, *Anna Blumlacher. Ein Beitrag zur Theatertopographie im 19. Jahrhundert*, Diplomarbeit: Universität Wien 2015; Patrick Arent/Claudia Mayerhofer: *Theaterunternehmerinnen im 19. Jahrhundert*, in *fernetz! (Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte)* [blog], Vienna 2020, online under www.univie.ac.at/fernetz/2020/0615/ (25.10.2022).

16. August.	Raab;	10. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
10. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	11. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
12. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	13. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
13. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	14. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
14. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	15. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
15. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	16. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
16. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	17. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
17. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	18. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
18. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	19. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
19. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	20. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
20. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	21. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
21. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	22. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
22. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	23. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
23. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	24. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
24. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	25. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
25. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	26. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
26. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	27. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
27. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	28. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
28. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	29. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
29. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .	30. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .
30. August.	Wieder <u>Reisen</u> auf <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> <u>und</u> <u>die</u> <u>Welt</u> .		

Figure 1. An excerpt from the diary of Ignaz Siege, Si306-35, copyright Theatermuseum Wien (Sammlung Gustav Siege)

the overall structure of the diaries follows the programme listed on the left page, chronologically recording performance days, including the title of the show, the respective role of Siege on this occasion, and the revenue of the day. Assigned to a specific date, the right page mostly displays notes containing information about the general administration, ensemble management or staging practice, audience reception, travel itineraries, operating details, or correspondence.

For the most part, the diaries – which Siege himself termed ‘Tagebücher’ – may be understood as working journals focusing on administrative and operational issues. However, a large proportion of the books also provides glimpses beyond the theatre business, recording Siege’s impressions of (local) historic events as well as his personal life and self-reflective thoughts.¹³ While the format of the diaries remains consistent for more than four decades, the density of information, content and emphasis changed over this period. The early years (1843–ca. 1854: Si301, Si302)¹⁴ are comprehensively documented as turbulent years of travel (‘Wanderjahre’) under precarious personal and professional conditions. The following decade (ca. 1854–1862: Si306) – Ignaz Siege now being the director of the family business – is still marked by an extensive documentation yet contentwise indicates a distinct shift towards more stable professional conditions and a bourgeois lifestyle. In the last three volumes (1862–1887: Si303–Si305), the records of both theatre practice and personal information decrease substantially while the formal structure, listing the programme on the left page, is still upheld. The death of Ignaz Siege in 1887 is preceded by the sudden stop of diary-writing and an annotation next to his last record on 3 July 1887 indicating his poor health: “Vater krank” (Si305-47). Most likely, this comment was made by his son Adolf Siege, who – having already been co-manager for several years – fully took over both the management duties of his father as well as the diary, which he continued until the end of the season.

III. Short introduction to the Siege family history and their theatre practice

The Siege family’s theatre business is a paradigmatic example of nineteenth-century provincial-theatre practice in the Habsburg Empire. Starting out as a travelling troupe in the beginning of the century,¹⁵ they were active in dozens of far-flung yet mostly German-speaking places in the Habsburg provinces, including

¹³ Reflecting on definitions, the Siege diaries feature four key characteristics as formulated by Li Gerhalter: Diary records i) are structured along days, ii) have temporal proximity to documented events, iii) are written with regularity, and iv) show the subjective viewpoint of the author. Li Gerhalter, *Tagebücher als Quellen*, p. 13.

¹⁴ Notations such as Si301 refer to the general initials of the source materials within the *Sammlung Gustav Siege* of the Theatermuseum Wien. The number that follows (for example Si305-47) is a reference to the page number of the digital version I use for my PhD-project.

¹⁵ The earliest reference in written sources dates back to 1811, see Pausch, *Ambulantes Theater durch vier Generationen*, p. 142.

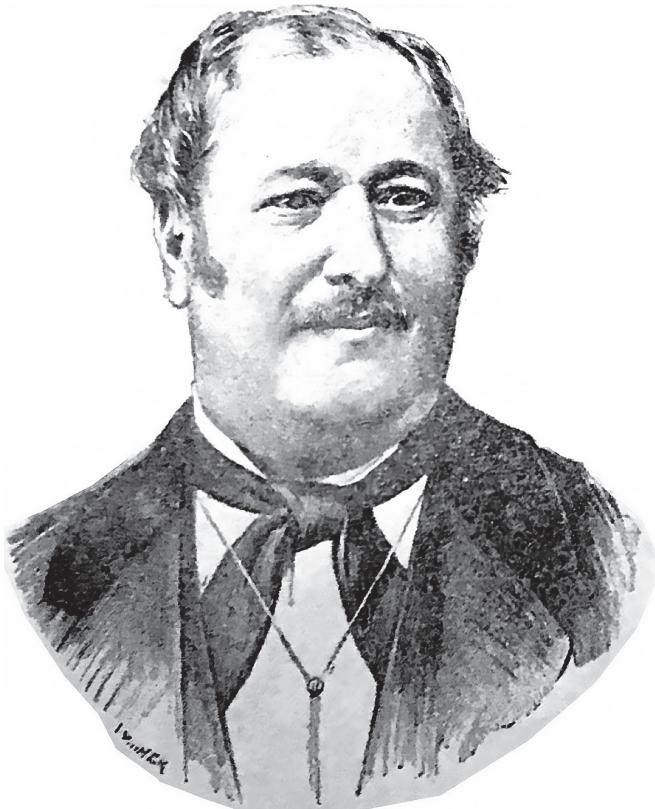


Figure 2. A portrait of Ignaz Siege. An image detail from the object “Erinnerungsblatt des Iglauer Stadt-Theaters”, copyright Theatermuseum Wien (Sammlung Gustav Siege)

today's Czech Republic, Slovakia, Hungary, Austria, Croatia, Slovenia and also Germany. Organised around the 'Prinzipal' Josef Siege, who held all artistic and administrative responsibilities, the entire family – comprising him, his wife and four children – was heavily engaged with all forms of theatre-practical tasks. His eldest son, Ignaz Siege, was accustomed to the profession already as a child and, according to Ignaz's earliest diaries, was involved in directing and managing the business as early as the 1840s. After a period of conflict in which leadership roles alternated between father and son, Ignaz finally took the sole lead around 1853.¹⁶ In this decade, the Sieges transitioned from a travelling company to one that regularly leased permanent theatre buildings in medium- or small-sized towns of the monarchy, with their practice stabilising and gaining consistency as a result.¹⁷

¹⁶ Ibid., pp. 142f.

¹⁷ This coincides with the start of a period of immense growth in theatre construction in Europe, the era of the 'Stadttheater'. See Tobias Becker/Kedar A. Kulkarni, Editorial. Beyond the Playhouse. Travelling Theatre in the Long Nineteenth Century, in *Nineteenth Century Theatre and*

Between 1852 (Si302-78) and 1858, the Sieges stayed in Tyrnau during the regular season while also playing in the surrounding area – most notably in Raab – in the spring and summer (Si302, Si306). In this period, which marks the focal point of this paper, Ignaz's first wife Julie Leopoldine Czerwenka (1816–1854) died (Si302-90) and he married ensemble member Betty (Barbara) Weiss (1818/1819–1888) shortly after (Si306-11). In 1855, their son Adolf Siege (1855–1925) was born in Lundenburg/Břeclav (CZ); he would become the next in line to take over the family business (Si306-19). With Betty and Adolf soon integrated in the theatre operations, the subsequent years were characterised by secure social and financial conditions.

After stays in Budweis, Bruck, Leoben, Krumau/Český Krumlov (CZ), Tyrnau, Znaim/Znojmo (CZ), Krems, Igla/Jihlava (CZ), Trencsín-Teplitz/Trenčianske Teplice (SK), among many others, co-managers Ignaz and Adolf Siege leased the 'Stadttheater' in Marburg/Maribor (SI) in 1885. After Ignaz's death in 1887, Adolf took over all management duties and continued the traditional theatre practice, playing all over the Habsburg provinces with the assistance of his family. His wife Leopoldine Siege as well as his second son, Gustav Siege (1881–1947), were then also part of the ensemble. In this period, today's Slovenia was of particular importance to Adolf as he leased theatres in Marburg, Laibach, and Cilli/Celje (SI) for several years.¹⁸

After pursuing a theatre career outside of the family sphere, Gustav Siege returned in 1913 to assist his father in the theatre management, thus taking the business into its fourth generation. Having had a successful spell at the Stadttheater Marburg in the year preceding the outbreak of World War I, Gustav Siege continued to play in Marburg after one year of disruption due to the war. Now managing the business without his father, an even more prosperous time ensued until the German-speaking theatre in Marburg came to a sudden halt in 1919, forcing Gustav to relocate to Vienna and switch to work in the film industry.¹⁹ In the post-war years and after the dissolution of the Habsburg Empire, the far-reaching network of German-speaking provincial theatres diminished considerably, also marking the end of the 120-year-old theatre tradition of the Siege family.

While the Siege family's practice is a prime example of nineteenth-century provincial theatre, they are also exceptional in regard to their continuity and rich documentation of events. Moreover, a few aspects of their practice stand out and may be considered the pillars of their long-term success.

i) The effective transfer of theatre knowledge to the next generation as well as the involvement of all family members in theatre tasks may be understood as one key element that ensured the continuity of their existence. Useful knowledge was passed on via collective, everyday practice, best demonstrated by the shared

¹⁸ Film 44/1, 2017, pp. 3–7, here p. 3; Hans-Christoph Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966, p. 9; Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, p. 34.

¹⁹ Pausch, *Ambulantes Theater durch vier Generationen*, pp. 146f., 150.

¹⁹ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 133–136.

management duties between father and son that accompanied every handover of the business to the next generation.

- ii) The diaries illustrate how tense and conflictual the family relations were at times, especially when leadership roles were shared. To the outside world, however, the Sieges maintained an image of bourgeois decency and good relations with the authorities. Several of Ignaz Siege's diary entries make clear just how eagerly he strived to comply with the moral and cultural conventions of a middle-class society,²⁰ trying to dissociate himself from any activity that would evoke the image of a morally depraved theatre.²¹ In 1855 he notes an encounter in town with two of his actors who were apparently begging, which would bring shame upon him, harm his reputation and diminish his chances for a successful theatre season (Si306-20). Good relations with the authorities as well as the influential middle-class had presumably also already helped Ignaz Siege's father Josef in the first half of the century. Numerous sources such as certificates (e.g., 1815 in Klosterneuburg [AT], 1833 in Iglau [CZ], 1834 in Hietzing [AT]) officially confirm the nobility of their behaviour and pleasing performances.²² This continues throughout the century, covering all generations. Ignaz Siege's son Adolf even received a special honour from the city of Marburg when he was presented with the 'Bürgerrecht' of the city.²³
- iii) Their extensive theatre equipment, including the collection of plays (the 'Bibliothek'), wardrobe and costumes, props but also financial capital, were of crucial importance to ensuring successful theatre operations.²⁴ Especially in later years, the Siege family was perfectly equipped, which was a decisive factor in their ability to consistently lease theatres and return to former places.²⁵ In an article from 1929, briefly summarising the family history, the author Roda Roda states that shortly before World War I, he could still find furniture and uniforms from the time of Napoleon in the Siege costume and prop repository.²⁶ It is also documented that Ignaz Siege leased the family repository to the German theatre in

²⁰ This corresponds with the research findings of theatre historian Katharina Wessely, who analysed autobiographies of actors in the late nineteenth century and illustrated their bourgeois self-representation while leaving out contradictory elements, such as their itinerant way of life. See Katharina Wessely, *Schauspielerei als bürgerlicher Beruf? Die Darstellung von Arbeit in Autobiographien von Schauspielerinnen und Schauspielern im 19. Jahrhundert*, in *Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen*, ed. by Juditha Balint/Katharina Lammers/Kerstin Wilhelms/Thomas Wortmann, Essen 2018, pp. 55–66.

²¹ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, p. 90.

²² Pausch, *Ambulantes Theater durch vier Generationen*, p. 142.

²³ 120 Jahre österreichisches Provinztheater, in *Neues Wiener Journal*, 8 June 1932, p. 9; Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, p. 91.

²⁴ Ibid., pp. 31–33.

²⁵ Among these places were Tyrnau, Trebitsch-Teplitz, Iglau, Znaim, Budweis and Marburg.

²⁶ Roda Roda, *Die Familie Siege. Ein Beitrag zur Theatergeschichte*, in *Prager Tagblatt*, 11 June 1929, p. 7, see <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19290611&seite=7&zoom=33> (29.10.2022).

Budapest in 1878/79 while Ignaz was manager there (Si85, Si92).²⁷ The vast extent of Ignaz Sieges' repertoire and collection of plays will become evident in the following chapters focussing on the theatre season of 1855/56, in which he staged as many as 142 different plays.

Apart from the beneficial aspects listed above, the Sieges' practice undoubtedly also reflected the general core competencies of theatre practice at that time. They were skilful actors and directors and knew how to stage plays and manage their business economically. Surely it was also their appealing programmes and competent ensemble management that further contributed to their overall success.

IV. Provincial theatre practice and its mobilities

Although this view has been criticised, formative canonical representations of theatre relations in the nineteenth century often emphasise the processes of stabilisation and the theatre's 'becoming-sedentary' as a bourgeois institution.²⁸ The Sieges' history, too, could be told as such a story of 'progress', considering their advancement from a travelling troupe to apparent sedentariness, managing permanent theatres in a period when the 'Stadttheater' began to emerge in large numbers.²⁹ It is my intention, however, to focus on the different forms of cultural, spatial and social mobilities that become quite distinct when following Ignaz Sieges through his diaries.

Besides the fact that itinerant theatre continued to exist throughout the nineteenth century, expanding to new spaces inland³⁰ and globally,³¹ permanent theatres were just as much connected to the movement of people, information and ideas. The young field of mobility studies³² offers definitions and means of address-

²⁷ Pausch, *Ambulantes Theater durch vier Generationen*, p. 149.

²⁸ See, for example, Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, p. 226; Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, pp. 1, 187; Birgit Peter, *Mobilität & Vorurteil. Das Stigma des 'Umherziehens'*, in *politix, Mobilität. Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft an der Universität Wien* 39, 2016, pp. 13–15.

²⁹ See note 17.

³⁰ Patrick Arent/Magret Berger, *Ambulantes Theater in den Habsburgischen Provinzen. Die Reisende Gesellschaft der Anna Blumlacher in der Steiermark*, in *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* 40, 3/4, 2020, pp. 222–245.

³¹ Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925)*, Göttingen 2018; Christopher Balme, *The Bandmann Circuit. Theatrical Networks in the First Age of Globalization*, in *Theatre Research International* 40/1, 2015, pp. 19–36.

³² Among others, the following selection of literature is considered essential in the development of the "mobility paradigm" in the last two decades: Mimi Sheller/John Urry, *The New Mobilities Paradigm*, in *Environment and Planning A. Economy and Space* 38, 2006, pp. 207–226; Tim Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, London/New York 2006; Stephen Greenblatt, *A Mobility Studies Manifesto*, in *Cultural Mobility. A Manifesto*, ed. by Stephen Greenblatt, Cambridge 2010, pp. 250–253; Noel B. Salazar/Nina Glick Schiller (eds.), *Regimes of Mobility. Imaginaries and Relationalities of Power*, London/New York 2014.

ing and understanding these mobilities, and in this paper I will predominately draw on these perspectives³³ to explore key elements of Siege's theatre practice.

In the present example of the 1855/56 theatre season, Siege was leasing the theatres of Tyrnau and Raab, yet continuous travel activities were still an important part of his work and life. In the following, I will first examine the organisation and development of these activities in detail. I will then look at Siege's repertoire and how he adapted his programme when transferring new plays from the centre (Vienna) to the provincial theatre stage (Tyrnau/Raab). Finally, the focus will be on Siege's ensemble composition and management, characterised by the typical coming and going of actors and Siege's frequent exchanges with agents in Vienna.

a) Mobility 1: Ignaz Siege travelling

Just weeks before Ignaz Siege moved into his office in the theatre he leased for the 1855/56 season in Tyrnau, he was still travelling the surrounding area. On a summer tour, his theatre operation first moved to nearby Skalitz/Skalica (SK) in April (Si306-17), to Göding/Hodonín (CZ) in May (Si306-18) and to Lundenburg/Břeclav (CZ) in June (Si306-19). Notes on separate pieces of paper found in the diary offer additional insights on the costs and organisation of these operations. For example, construction material was bought and transported, most likely to set up temporary stages (Si306-07). Another piece of paper lists travelling expenses (Si306-05), including the carriage to the train station, the allowance for workers loading the shipment and transfer costs of Siege, his family, personnel and cargo on the train journey between Göding and Lundenburg. From Skalitz to Göding they had to travel exclusively by horse carriages of various types and costs, with Siege accounting for a "Pagagewagen 3fl", a "Personenwagen 2fl" and an additional "Einspänner 1fl 24" (Si306-04). Even though Siege moved into the 'stationary' theatre building in Tyrnau soon after, mobility remained an essential part of their theatre practice, reflected in travelogues continuing to constitute a large part of the diary.

The most extensively documented travel activity was the moving of the entire theatre operation from one place to another, such as during the summer tour through Göding, Lundenburg and Skalitz. The following year, Siege spent the summer season in the bigger city of Raab. He first travelled to Raab in January to meet with the municipal authorities (Si306-26), which was followed by written correspondence (Si306-27). When the regular season eventually ended in mid-March 1856, Siege dedicated almost a whole page of his diary to the week of relocating to Raab (Si306-29). After packing and dispatching all cargo in Tyrnau on Monday, 17 March 1856, he travelled to Pressburg/Bratislava (SK) by train,

³³ Of particular relevance to my research is the work of human geographer Tim Cresswell, providing an analytical framework that approaches mobility along the three aspects 'movement', 'practice' and 'representation', see Tim Cresswell, Towards a Politics of Mobility, in *Environment and Planning D. Society and Space* 28/1, 2010, pp. 17–31.

embarking on a four-hour steamship trip to Raab the next morning. Arriving there, he took a horse-carriage to bring his wife Betty to the tavern Gasthof zum weißen Lamm. In the following days, Siege welcomed his ensemble members in Raab before undertaking a day trip to Vienna by train on Friday, 21 March. In the metropole he attended a meeting, purchased a new play and drove back the same day to sleep in their new accommodation. In August, near the end of the summer season, Siege organised guest appearances in Ungarisch-Altenburg/Mosonmagyaróvár (HU) on two occasions and again diligently documented which actors were present, further stating that he compensated the latter for their travelling, lunch, dinner and overnight stay but no drinks: “nur den Trunk nicht” (Si306-35).

Apart from moving the entire theatre, many shorter journeys were undertaken for operational purposes. Siege acquired additional plays for his repertoire whenever he was in Vienna and often exclusively went there to purchase theatrical novelties (Si306-21, -26, -29). Personnel matters also presented a reason for travelling, with Siege meeting his agent in Vienna in September 1855 (Si306-21) as well as in July 1856 (Si306-34). Furthermore, to clarify all affairs concerning the next location for his theatre operations, Siege often went to those places beforehand. These “Pärmissionsreisen”, as they are termed in the diary, allowed Siege to gather all necessary permissions in advance (Si306-03–05).

Ignaz Siege’s journeys were undertaken for various reasons, during which private and professional matters often intersected, as his diary records from 10 to 14 September exemplify. Already on his way from Tyrnau to Vienna, Siege stopped in transit to visit “Frau Koch” in Pressburg before meeting up with three acquaintances directly upon arrival in Vienna. Staying at the well-known taverns Russischer Hof and Drei Hufeisen, during the following days, Siege bought glasses, had an appointment with his agent and seized various opportunities to acquire new plays to extend his repertoire. Certainly many professional contacts or acquaintances from the theatre world were among the people he met during his stay. However, Vienna was also an important personal anchor point for the Siege family; almost every time, Ignaz Siege visited relatives such as his half-sister Therese, who also temporarily took care of Ignaz’s children from his first marriage. At his visit in September, she introduced her new partner to Siege, Major Janos (“Zur Therese gegangen, ihren Liebhaber Major Janos kennen gelernt.”), with whom he went to the well-known Brandstätte near Vienna’s St. Stephen’s Cathedral two days later, to drink “Regensburger Bier” (Si306-21).

Another interesting perspective is Siege’s social mobility. There is a clear shift from the years in which they operated as a travelling troupe under precarious social conditions to the more bourgeois lifestyle reflected in where and how Siege travelled later on. Diary records from the 1840s indicate the difficulty of travelling, often hampered by incidents such as the breaking of a carriage spring (Si302-54) and the carriage getting stuck when crossing a river (Si302-26). Often, a transport vehicle was unaffordable or could not be organised, leading to hours-long walks on foot (Si301-29). Additionally, the rigorous regulations for the movement of people

in the first half of the nineteenth century especially targeted mobile artists.³⁴ The importance of having a 'pass' is apparent in the diary entries of that time: several actors in the Siege ensemble encountered severe problems and were even arrested because they had no valid passport (Si301-21, -24). By the 1855/56 season, Siege's mobility had significantly changed, providing evidence of his social rise to a middle-class lifestyle. Leisure activities are frequently recorded in the diary, such as a day trip to Vienna, where Siege and his wife Betty met Therese and Major Janos at Schönbrunn Palace (Si306-30). On another occasion in August, the whole family travelled to Martinsberg/Pannonhalma (HU) with its famous Benedictine monastery, not far from Raab. In the diary, Siege writes about his impressions of the magnificent library, the beautiful paintings and antiquities and Stefan's chapel, which he described as uplifting and divine in its simplicity (Si306-35). In addition to what can be learned from Siege's destinations, it is also instructive *how* he travelled. Rather than merely covering a distance under huge exertion as in previous years, he could now afford the fastest and most comfortable means of transport available. This example shows that an in-depth examination of mobility may potentially give revealing insights into the social stratification of theatre professionals, among which the rank and stardom of famous actors is represented by specific modes of mobility, while a by far larger group was forced to reach their next destination by any means, oftentimes roaming by foot and thereby possibly fitting the narrative of the itinerant, morally depraved 'Komödiant' that still prevailed at the time.³⁵

The detailed information in Siege's diary concerning transport vehicles, routes, cargo, travelling durations and costs highlight the entanglement of theatre practice with developments in transport technology while also reflecting the mobility habits of his time on a broader scale. In the already highly mobile and interconnected world of the nineteenth century, Siege's diary records illustrate a well-functioning transport network encompassing the whole region around Vienna.³⁶ The Danube River was an important route for steamships, but the train infrastructure was also well-developed in the area. Horse-drawn carriages complemented this network, bridging the gaps between other forms of transport. Siege's travels exemplify how people managed to move within this network quickly despite the necessity of changing means of transport for certain stretches along the way. The

³⁴ Hannelore Burger, *Paßwesen und Staatsbürgerschaft*, in *Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremdengesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750–1867*, ed. by Waltraud Heindl/Edith Saurer, Wien 2000, pp. 1–172, here p. 87; Patrick Arent, Von Kronstadt bis Reichenberg. Mobilität im Kontext des deutschsprachigen (ambulanten) Theaters im 19. Jahrhundert, in *Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte. Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven*, ed. by Christian Neuhuber/Gabriella-Nóra Tar/Paul S. Ulrich, Münster 2022, pp. 105–139, here pp. 117–122.

³⁵ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, p. 90; Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, p. 1; Arent, Von Kronstadt bis Reichenberg, pp. 125–129.

³⁶ On the transport infrastructure around Vienna, see *Special-Karte der Eisenbahn-Post-und Dampfschiff-Verbindungen Mittel-Europa's* (1858), ed. by Christian Johann Carl Raab, see www.oldmapsonline.org/map/cuni/1131403 (25.10.2022).

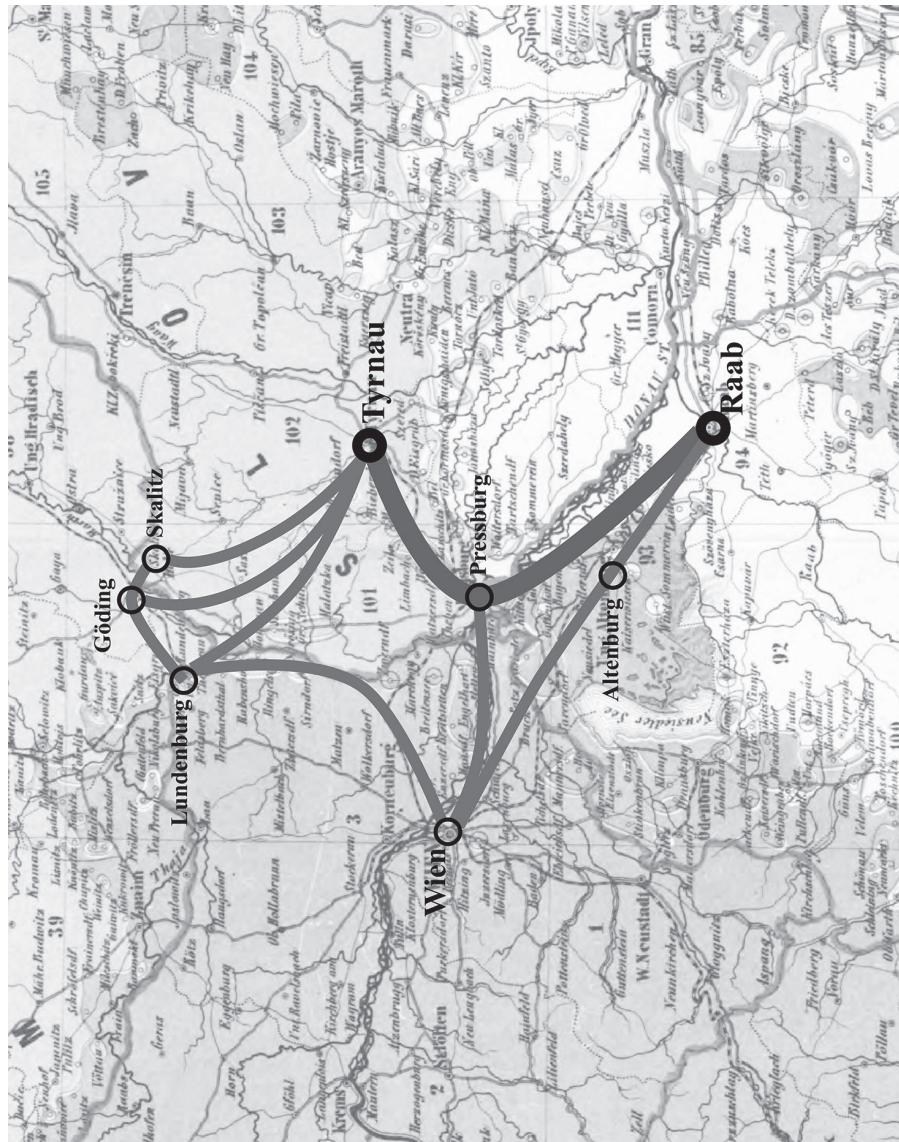


Figure 3: Network of places relevant to Iganz Siege in 1855/56, copyright Patrick Aprent

postal service was also part of this wider network and enabled swift information exchange, especially with Vienna, which was not only an important personal and professional anchor point for Ignaz Siege but a main hub for theatre operations of the Habsburg provinces generally.

b) Mobility 2: programme and repertoire

On a Friday morning in March 1856, Ignaz Siege travelled to Vienna by train; among other things, he purchased the new play *Die Frau Wirthin* by Friedrich Kaiser there for 16 fl. The play had premiered two months earlier at the Carltheater in Leopoldstadt (Vienna), starring Johann Nestroy in one of the roles.³⁷ Two days after Siege's day trip to the metropole, he rehearsed it for the first time with his own ensemble and staged it in Raab already on the following day, where it became the most successful play of the season, generating earnings of 256 fl. on that very evening (Si306-29).

The diaries covering this time illustrate paradigmatic theatre practices. They document the fast-paced cycles of premiering new and hardly rehearsed pieces almost every evening, which fulfilled the audience's need for 'Novitäten'.³⁸ This enormous consumption of plays was facilitated by standardised and interchangeable dramatic plots and character figures, the latter being cast via the system of so-called 'Rollenfächer'.³⁹ Likewise, the repertoire was constantly modified by quickly adapting new plays and incorporating general trends. The acquisition of the above-mentioned play *Die Frau Wirthin* and others such as *Sennora Pepita, mein Name ist Meyer!* (1855) by Rudolf Hain (Si306-22) and *Ein Judas von Anno Neune* (1856) by Anton Langer (Si306-26) highlight the quick cultural exchange occurring between the centre (Vienna) and the periphery (provincial theatres). Siege's diaries thoroughly depict this process as Siege documents the whole programme of the season as well as purchases. Using his records of the exact revenue for each play, the success of his programmes can be statistically evaluated.

During the season of 1855/56 (09/1855–03/1856 in Tyrnau; 04/1856–08/1856 in Raab; Si306), Siege staged 142 different plays, most of them being performed only once. Among the most important playwrights in Siege's repertoire were Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868) and Johann Nestroy (1801–1862), who represent the most frequently performed authors of the 1855/56 season. With sixteen shows each – ten pieces from Birch-Pfeiffer and nine from Nestroy – they proved to be repertoire pieces rather than novelties as the majority of those had been released many years before and were well known on German-speaking stages. Third comes Anton Langer (1824–1879), whose five plays were staged on nine

³⁷ Walter Obermaier, *Nestroy-Stadt Bad Ischl*, Wien 2010, p. 28; [Anon.], Kunstdnotizen, in *Morgen-Post*, 4 January 1856, p. 2.

³⁸ E.g. Taufar: *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, p. 39.

³⁹ Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, p. 53; Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 39f., 94–97.

occasions but were all published within the preceding two years and by contrast were probably new for the audience in Tyrnau. Siege went to Vienna on 17 January to purchase Langer's newest play, *Ein Judas von Anno Neune* (Si306-26), after its premiere at the Theater an der Wien a month earlier.⁴⁰ He performed it in Tyrnau on 17 February for the first time, followed by a second performance a few days later and twice in Raab on another occasion. As was true for all of Langer's works, *Ein Judas von Anno Neune* proved quite successful and averaged earnings of 97 fl. per evening, with all five of his plays earning 91 fl. on average. This is more than double of the amount generated from the plays of Birch-Pfeiffer and Nestroy, which only came to around 43 fl. per show. These authors still ensured solid income, however, and may therefore be considered important cornerstones for Siege's repertoire over many years. Nevertheless, the most successful plays – and those more likely to be repeated – were the newest or newer plays like *Die Frau Wirthin*.

By taking a broader look at the programme, it becomes apparent that Siege staged some form of entertainment on 228 days of the season. He usually played five times a week: on Mondays or Tuesdays, Wednesdays, Thursdays, Saturdays and Sundays, leaving Friday the only free day, albeit with exceptions. He first stayed at the theatre of Tyrnau from September 1855 until Easter in March 1856, playing from then onwards at the theatre of Raab or at the open air 'Arena' there, depending on the weather conditions. Siege effectively catered to two sets of audiences therefore staging most pieces from Tyrnau in Raab again but with numerous modifications such as scheduling them in a different order, replacing many of the less successful plays and constantly adding new acquisitions.

As mentioned above, 142 plays had been performed that season, most of them only once. While those singular performances make up the majority of the 228 shows, it should be noted that Siege also staged other forms of entertainment. He organised several masquerade balls, for example, which were very popular and realised large profits. Furthermore, he organised concerts and pantomime shows as well as other forms of showmanship. Overall, the diaries record sixteen shows of entertainments other than professional theatre.

In general, German-speaking provincial theatres were never backed by substantial subsidies and relied solely on regular intake from performances.⁴¹ Therefore, the economical relevance of providing appealing programmes was also decisive for Siege. To attract a reservoir of frequent spectators, it was beneficial – if not necessary – to quickly adopt new dramatic genres, aesthetics and plays. Vienna and other metropoles are rightly considered to be the origin of innovative theatrical trends. Especially when plays were successful with censorship boards and audiences there, they would become a model and reference point for theatre

⁴⁰ Anton Langer: *Ein Judas von Anno Neune, Original-Charakter-Gemälde in 3 Akten und einem Nachspiel in 1 Akt*, Wien 1855, see <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO%2BZ257987907> (29.10.2022).

⁴¹ Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, p. 33.

programmes all over the provinces. This does not mean, however, that provincial stages just re-played what was en vogue in Vienna in a one-directional transfer process. In contrast, the movement of information, ideas and people from cultural centre to periphery always involved intricate processes of exchange and negotiations of local identities, influencing what was played and how. Not only was Siege regularly travelling to Vienna and engaged in correspondence about the latest trends and interests, but so were parts of his audience. The ongoing need for new and specific plays can only be understood in the context of a highly fluid and interconnected world in which people and information were in constant motion and in which informed audiences demanded a certain repertoire as a result.⁴²

Another aspect that certainly influenced Siege's programming was his interaction with the local population or local contexts in general. The organisation of popular festivities and masquerade balls was such an exchange between Siege and the local community. The reference to local contexts in plays – evident in titles such as *Reise nach Tyrnau* (Si306-27) and *Ein Raaber Bürger* (Si306-34) – certainly animated local audiences and raised their interest too. However, further analyses are required to determine if these were indeed local pieces or if they had been thoroughly modified by Ignaz Siege in an act of 'localisation'⁴³ that went beyond merely altering the title.

c) Mobility 3: ensemble management and fluctuation

As theatre historian Peter Schmitt states by using empirical data, actors of the most renowned stages of the nineteenth-century German-speaking theatre landscape, such as Berlin's Königliche Theater, Vienna's Burgtheater and Darmstadt's Hoftheater, were engaged for only one to three seasons on average. Apart from this actor-elite, at middle-sized or smaller theatres, the duration of appointment was even shorter and seldom lasted longer than one season.⁴⁴ These mobile lives of theatre professionals as well as the high degree of fluctuation within ensembles due to perpetual replacements are also reflected in Siege's assemblage of personnel for the autumn season in 1855. How the season unfolded and which challenges

⁴² Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 29f. Theatre manager Carl Joseph von Bertalan (1833–1912) felt obliged to discuss the demands of the provincial theatre's audience in a short volume published in 1870. He claimed that especially the expectation to stage the increasingly popular operetta within the limited production capabilities (personnel, material, technical) of the smallest provincial theatres would inevitably lead to severe difficulties and crisis. See Carl Joseph von Bertalan, *Das Provinz-Theater. Skizzen über die kleineren (halbjährigen) Bühnen in Österreich*, Klagenfurt 1870, pp. 4, 27.

⁴³ Milena Cesnaková-Michalcová also writes about such adaptations when Adolf Bäuerle's piece *Aline, oder Wien in einem anderen Weltteil* was staged in Tyrnau with the title *Aline, oder Tyrnau in einem anderen Weltteil*. Moreover, a potentially local piece with the title *Bürger von Tyrnau* is documented, although from much earlier times. See Milena Cesnaková-Michalcová, *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*, Köln 1997, pp. 70, 117.

⁴⁴ Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, pp. 190–194.

were faced by a theatre manager shall now be traced in further detail based on Siege's diary records.

Siege's ensemble for the season included around ten men and ten women and was therefore only marginally larger than the travelling troupe of earlier years. From the previous season, only four actors remained, with key roles being occupied by family members Ignaz Siege, his wife Betty and his father Josef Siege, as was common practice. Some actors joined the ensemble after Siege directly contacted them by letter and others after they travelled to Tyrnau for a personal audition with the director. The theatre agents in Vienna, however, played a key role in this process. Theatre managers as well as actors relied heavily on their mediating work, leaving agents in a powerful position with all threads converging at their desks. On one side, actors from all over the Habsburg provinces and beyond would usually contact them or audition in their offices after their last engagement had ended. On the other side, theatre managers often located far from Vienna were in constant need of actors to fill roles in their ensemble on short notice, especially when preparing for the upcoming season. Agents could therefore broker lucrative contracts with both parties.⁴⁵

Siege, too, worked with an agent in Vienna called "Hr. Schmid". As documented in the diaries, most of their business was carried out via written correspondence, and it was not uncommon for vacant positions to be filled within just a few days, including the drafting, signing and sending of valid contracts to all parties concerned. Siege's preparation began already in mid-July of 1855 in Tyrnau, when letters between Schmid, Siege's father Josef and many other contacts were sent and received daily. In September, when Siege officially moved into the theatre and the first actors arrived in Tyrnau, efforts to complete his ensemble intensified. The close proximity as well as the by then well-developed transport infrastructure allowed Siege to also meet his agent personally in Vienna. On such an occasion on 11 September, Siege laid out 108 fl. for advance payments and travel money ("Vorschüsse und Reisegelder") that should be passed on to his actors before they were travelling to Tyrnau (Si306-21). Siege himself handled these contractual payments to some of his actors while Schmid handled the rest; however, Schmid was suspected of withholding payments from several actors.

One week after Siege met Schmid in Vienna, the actor Wauer, who was already engaged in August (Si306-21), complained to Siege on 18 September that no payment had been transferred by the agent. This led Siege to contact Schmid concerning this matter (Si306-22). When Siege contacted Wauer again a week later, the actor, who at this time still resided in Brünn/Brno (CZ), repeated his claim. With the start of the season approaching fast, Siege himself eventually sent the money to Brünn to settle the dispute. This situation led Siege to believe he might possibly be a victim of fraud, as he reflected in a diary note ("Ich fürchte Schmid handelt als Betrüger an mir" – Si306-22). At this point in time, however, the

⁴⁵ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 40f., 67.

manager heavily relied on Schmid and could not take any severe measures. Just days before the season opening, Siege still had to appoint a prompter and also acquired the new play *Sennora Pepita, mein Name ist Meyer!* via Schmid, which was then one of the first pieces performed in Tyrnau (Si306-22). All these examples provide an impression of the dynamics of ensemble management at a provincial theatre, which would also not come to a halt in the following months.

For the beginning of the season on 4 October in Tyrnau, Siege listed an ensemble of nine men and ten women. Soon, however, the first adjustments to the personnel were required due to a series of deaths: Siege's prompter died just days before the first show (Si306-22), and it was only a few days into the season when actor Hr. Karmarsch passed away (Si306-23). His role was filled by actor Rohfeld around one and a half months later (Si306-25), who then also died shortly after (Si306-26).

The first six weeks of engagement were particularly crucial on the actors' side as theatre managers could terminate the contract unilaterally without giving reasons. This legal convention originated from the founding of the German Stage Association (Deutscher Bühnenverein) in 1846 and was thought to provide a protective measure for theatre managers against actors breaching their contract.⁴⁶ While the theatre managers – empowered by this advantage – indeed took risks by often appointing ensemble members without knowing or having seen them on stage, they utilised the rule in other ways, too. To avoid being stuck with an unsuitable actor and being able to choose the best candidate among several, managers would appoint multiple actors for the same role, eventually picking their favourite and releasing the others after the season was already ongoing. It seems that Siege applied this strategy too, releasing three actresses – Wallner, Schwarz and Wilhelmi – within the first two months of the season (Si306-24–26). One note in the diary demonstrates the potential for conflict in these precarious circumstances: Siege's note on dismissing Frl. Wilhelmi is amended on the same day, detailing how the actress instantly sued him at the district court for a minor payment disagreement (Si306-26).

Due to expiring contracts as well as the changes of personnel mentioned above, when the regular season came to an end and preparations for the spring/summer season started in March, only around half of the ensemble persisted and eight previously contracted actors were no longer present. In the weeks before relocating to Raab, the process of refilling these roles accelerated with Siege contacting several actors himself and no further mention of the agent Hr. Schmid after this point. Among the new members were siblings Anna and Josef Blumlacher, who – as I have found out during my extensive research on the family – would frequently work under Ignaz Siege's direction. Eventually, Siege lists an almost entirely new ensemble for the summer season in his diary (Si306-29), minus eight actors from the previous months but with fourteen new ones added to his ensemble. Just a few

⁴⁶ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 42–44, 68f.

days later, however, he would make use of the contract clauses again, releasing five ensemble members within weeks (Si306-30f). In the case of actor Hr. Fröhlich, he even states that he was chasing him away ("Fröhlich fortgejagt"). Another aspect of theatre practices impacting the personnel were guest performers who would act in major roles for a few shows only. Examples of such temporary additions to the ensemble were actress Fr. Alt in early December and Carl Otto from Pest in July (Si306-25, -33). Towards the end of the season and resulting from his distrust for Schmid, Siege finally replaced him with the agent Hr. Schreiber in Vienna (Si306-34). On the same diary page on which Siege lists the ensemble for the following season, he does mention yet another agent he visited in Vienna (Si306-36), reflecting the highly dynamic theatre operations at the time.

The mobility of actors within Ignaz Siege's ensemble resembles Peter Schmitt's observations mentioned at the beginning of this section. The detailed investigation of Siege's diary demonstrates that the ensemble was hardly ever a fixed group of actors working together for the duration of a whole season but a rather open conglomerate characterised by constant changes. Although Siege's lists of personnel in the diary as well as the theatre almanacs imply a form of stability, they may be instead considered snapshots of a particular time and context with the constellation of actors named therein most likely never having shared the same stage. Besides the network for employment services comprising agents, theatre managers and actors, the basis for sustaining such fluctuations was the system of so-called 'Rollenfächer' – standardised and interchangeable roles in plays in which actors specialised.⁴⁷ Comparing the ensemble listings between 1854 and 1857, including the Siege diary (Si306) and three editions of theatre almanacs,⁴⁸ it is indeed hard to find continuity. Only seven actors appear as part of the ensemble in three consecutive seasons, with around half of them being part of the family. Over the whole course of the 1855/56 season, Siege employed thirty-eight different actors, but only seven of these were still listed as part of his ensemble one year later in September 1856 (Si306-36), implying that most actors stayed for no longer than one season.

Even though ever more theatre buildings were being constructed, theatre historian Reinhart Meyer makes an apt remark about nineteenth-century theatre practice: "Stationary was just the stage space and its administration, the actors went from place to place".⁴⁹ The case of Anna Blumlacher, who joined in March 1856, provides the complementary perspective, namely that of an actor constantly travelling and joining new ensembles almost every year. Like the Sieges, Blumlacher

⁴⁷ See note 39.

⁴⁸ *Deutscher Bühnen-Almanach*, ed. by Alois Heinrich, Vol. 19, Berlin 1855, pp. 344f.; *Deutscher Bühnen-Almanach*, ed. by Alois Heinrich, Vol. 20, Berlin 1856, pp. 384f.; *Deutscher Bühnen-Almanach*, ed. by Alois Heinrich, Vol. 21, Berlin 1857, pp. 302f.

⁴⁹ "Fest war nur der Bühnenraum und dessen Verwaltung organisiert, die Schauspieler gingen je nach Engagement von Ort zu Ort". Reinhart Meyer, *Theaterpraxis*, in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Zwischen Restauration und Revolution*, ed. by Gert Sautermeister/Ulrich Schmid, München 1998, Vol. 5, p. 370; my translation.

and her family were present throughout the network of provincial theatres in the Habsburg monarchy, and their paths intersected on several occasions. The season examined in this paper marks their first encounter, when Ignaz Siege appointed Anna and her brother Josef in March 1856 for his ensemble in Raab. In the eight years prior to arriving in Raab, Anna Blumlacher was engaged with eight different theatres all over Central Europe – in Landshut (DE), Passau (DE), Innsbruck (AT), Bozen/Bolzano (IT), Laibach (SI), Triest/Trieste (IT), Görz/Gorizia (SI), and Krems (AT). She then continued for another season under Siege in Tyrnau and Raab before moving on to work at the theatre of Iglau in today's Czech Republic.⁵⁰

Blumlacher's itinerary exemplifies the mobile lives of actors. Although this was – and remains – a normal prerequisite of the profession, the impact of the actors' constant mobility on their social life and status at the time is often overlooked. There are several extant passport applications and police records for Blumlacher and her family, illustrating a variety of obstacles theatre professionals faced when attempting to travel in the first half of the nineteenth century.⁵¹ Furthermore, being mobile and countering the state's understanding of sedentariness as the 'normal' behaviour of people also resulted in being excluded from social and political participation, which was then bound to the so-called 'Heimatrecht'.⁵² These further difficulties for actors added to the challenge of moving place several times a year, having to withstand periods of no employment and income at all and being at the mercy of theatre managers like Siege, who were legally allowed to terminate contracts within a certain period of time for no reason, as demonstrated above. Actors might then struggle to find engagement in the already ongoing season or could even be stuck in a remote town in destitution. While travel expenses were paid to every actor in advance to get to specific locations, their way back often entailed a long journey by foot under severe conditions.⁵³ Consequently, their precarious situation and mobility in turn negatively affected the common opinion about theatre professionals in society held at the time.

V. Summary and outlook

The Siege family is a particularly good example for illustrating nineteenth-century theatre practice due to their extensive family archive and the diaries of Ignaz Siege. These shed light on provincial theatres, which were not only a place of employment for many theatre professionals but also an important form of

⁵⁰ Aprend, *Anna Blumlacher*.

⁵¹ Ibid., pp. 16–27; Aprend, Von Kronstadt bis Reichenberg, pp. 117–122.

⁵² Wolfgang Göderle, Migration, in *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentral-europa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, ed. by Johannes Feichtinger/Heidemarie Uhl, Wien/Köln/Weimar 2016, pp. 140–147, here pp. 142f.; Harald Wendelin, Schub und Heimatrecht, in *Grenze und Staat. Päfswesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremdengesetzge-bung in der österreichischen Monarchie 1750–1867*, ed. by Waltraud Heindl/Edith Saurer, Wien 2000, pp. 173–347.

⁵³ Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau*, pp. 69, 95f.

everyday culture and entertainment. They also played a significant socio-cultural role for their regions and local communities, an aspect still under-explored in theatre research thus far.

By following theatre manager Ignaz Siege via his diary, I was able to examine the provincial-theatre landscape from the unique perspective of a main protagonist in the theatre scene, analysing the dynamic processes of Siege's theatre practice during the 1855/56 season in Tyrnau and Raab as well as specific forms of mobility associated with his operations.

One main part focussed on Siege's regular travel activities. Although he had leased the 'stationary' theatre of Tyrnau and Raab, the diary extensively documents the different journeys Siege undertook in this period, such as short trips to acquire new plays in Vienna and the organisation of moving the whole theatre operation to another place for the summer season. Looking at his diary records from the 1840s, which illustrate the various difficulties of travelling, a clear shift in his mobility practice becomes apparent. By 1855, he moved rather fast and comfortably and went on leisure trips with his family ever more often, signifying his social mobility and transition to a more bourgeois lifestyle. Siege's detailed records also reflect the general mobility habits and developments in transport technology of the time. A well-developed transport network surrounding Vienna connected Tyrnau and Raab with the metropole and was of great significance to Siege, who was in constant exchange with the city not only for theatre operational purposes but also because of his family ties.

When Siege was in Vienna, he often purchased new plays to expand his repertoire or acquired novelties as highlights for his programme. This indicates a second form of cultural mobility: the process of creating programmes for a provincial theatre stage influenced by theatre makers and their audiences, by general trends adopted from the metropoles as well as specific local contexts and identities. Siege's detailed recordings – a persistent feature in his diary-writing for over forty years – allow for an in-depth examination of his extensive programme in the 1855/56 season, covering 142 different plays and 228 performances. Moreover, it demonstrates how quickly provincial theatres adopted new plays and trends and how extensively Siege interacted with the local population in the process of programming. This becomes evident in his organisation of local cultural events and acts of 'localisation', such as changing place names in titles of plays.

In the third and final section, I discussed Siege's ensemble management and the mobile lives of actors. During the 1855/56 season, thirty-eight actors worked under Siege, yet only a handful were still listed as part of the ensemble in the following year. The diary gives insight into these frequent fluctuations of personnel and documents the developments over the course of a season. Managing an ensemble under such circumstances was possible due to the system of interchangeable 'Rollenfächer', which allowed the replacement of an actor from one day to the next, as well as due to supply networks comprised of theatre managers, actors and agents, with the latter's mediation work often being overlooked. Furthermore, the

diary entries expose the implications of mid-nineteenth-century provincial-theatre practice for actors, whose precarious social conditions were complicated by their structural disadvantages within the legal framework, with all power usually remaining in the hands of theatre managers such as Ignaz Siege.

Siege's practice, as demonstrated in this article, highlights the different forms of mobility that are essential elements of theatre operations, and further investigation of these aspects may significantly contribute to theatre-history research. Despite the emphasis on mobilities in the present article, it is not my intention to exaggerate the importance of or romanticise mobilities. I was instead aiming at introducing a new perspective on nineteenth-century theatre by providing insights into the life and work of theatre professionals that would otherwise remain hidden when employing more static and location-centred research perspectives. The investigation of all seven volumes of Ignaz Siege's diaries, as proposed by my current PhD research project, will certainly enhance this practitioner-centred approach and add further details to the findings presented in this article. Although the season of 1855/56 in Tyrnau and Raab has already been thoroughly examined in this article, the diaries utilised as source materials still offer content for further exploration. Ignaz Siege's various social interactions with friends, family, and professional contacts have been mentioned on several occasions throughout the article, and many of these relationships are covered in remarkable detail in the diary, which contains intimate notes of family relations and personal events that could only be partially considered in this text. These diary entries reveal rare information about these people's lives, experiences and the social dynamics of a provincial theatre, thus representing a valuable source of data for future research.

I would like to end with a quote that provides a glimpse beyond the stage. On his name day in July 1856, Ignaz Siege was surprised by his ensemble with an 'illumination' after the show, as he wrote in a diary note:

30 July 1856 in Raab: After the theatre, the company prepared an illumination for me. "To his name day: I. S., good fortune, cheerfulness, and a long life, the ensemble to their honoured director." This caught fire, and I burnt my whole hand while putting it out and will spend fourteen days healing it. At half past twelve in the night, the company serenaded me.⁵⁴

⁵⁴ Original text in German: "30. Juli 1856 in Raab: Nach dem Theater hat mir die Gesellschaft eine Illumination gemacht. 'Zum Namensfest: I. S. Glück, Frohsinn, langes Leben, die Mitglieder ihrem geehrten Direktor' Diese ist in Brand gerathen, wobei ich beim löschen die ganze Hand verbrannte und 14 Tage mit Heilung derselben zubringen werde. Um ½ 1 Uhr Nachts hat mir die Gesellschaft ein Ständchen gebracht." (Si306-34).

II. Repertoire – Repertorio

«Rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia»

Da Carmagnola alle arene di Milano e Firenze: la parabola di *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano* (Antonio Fassini)

Paola Ranzini

I. Risorgimento e teatro: città e provincia

Le celebrazioni dei 150 anni dell’Unità d’Italia, ormai 10 anni fa, sono stati l’occasione per una serie di nuovi studi sul teatro del Risorgimento, che forse però hanno messo in primo piano più il teatro d’opera che non il teatro risorgimentale di prosa, interessandosi in particolare ai teatri dei grandi centri. Eppure, proprio nel corso dell’Ottocento si aprono nuovi teatri nelle cittadine di provincia, molti dei quali risultano chiusi già all’inizio del Novecento. Il presente studio intende indagare un’anomalia: la programmazione nel 1848 in un teatro di provincia di un dramma legato ad eventi risorgimentali ancora in corso, proprio mentre i teatri in città come Torino, Milano, o Venezia chiudono provvisoriamente i battenti o propongono titoli non immediatamente legati alla situazione storico-politica. A questa prima particolarità se ne aggiunge poi un’altra: nel 1859 il componimento in questione verrà recuperato e in parte riscritto (il diritto d’autore a teatro, come è noto, è questione che verrà sollevata e discussa solo dopo l’unità italiana)¹, questa volta per il pubblico di due grandi città, Milano e Firenze.

Studiando la programmazione al teatro di Carmagnola, cittadina nei pressi di Torino, di una *pièce* di teatro militante, nel 1848, ispirata a eventi patriottici ancora in corso, si cercherà allora di rispondere ad alcuni interrogativi: quali sono i criteri che presiedono alle scelte di programmazione di un teatro di provincia? Vi è un legame immediato con la realtà locale? A quale pubblico è destinato lo spettacolo di un teatro di provincia? Divertire o educare? Quale funzione si attribuisce un teatro di provincia negli anni cruciali del Risorgimento? Quali sono le condizioni materiali dello spettacolo?

¹ Sulla questione, si vedano Moise Amar, *Dei diritti degli autori di opere dell’ingegno. Studi teorico-pratici sulla legislazione italiana in rapporto colle leggi delle altre nazioni, coi trattati internazionali e colle decisioni dei magistrati italiani e stranieri*, Torino 1874; Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d’autore*, Milano 1876; Moise Amar, *Dei diritti degli artisti in Italia e all’estero*, Torino 1880; Enrico Rosmini, *Parole dell’avvocato Enrico Rosmini sulla proposta di una Società generale italiana degli autori* [III Congresso drammatico nazionale], Milano 1881; Voce: Diritto d’autore, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954-1965; Irene Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell’Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma 2001.

II. Uno spettacolo patriottico nel 1848 a Carmagnola

Il Teatro di Carmagnola è uno dei teatri fatti costruire nella prima metà dell'Ottocento, un teatro che non esiste più oggi. Lo si deve ad Angelo Cayre² e fu in seguito donato all'Ospizio di Carità di Carmagnola (l'Opera pia Cavalli).³ L'archivio storico comunale di Carmagnola conserva un fascicolo intitolato *Teatri. Locali, rappresentazioni, sorveglianza, polizia ed affari generali relativi (dal 1759 al 1914)* che precisa dunque gli anni di attività. Proprio questa cittadina periferica e non la vicina Torino, propone, nel 1848, nell'immediatezza degli eventi, un dramma ispirato alle Cinque giornate di Milano. Sulla questione dell'esistenza e della qualità di una drammaturgia strettamente legata, anche cronologicamente, ai moti rivoluzionari e alle guerre di indipendenza attraverso cui si realizza la costruzione dell'unità italiana, ci sarebbe molto da dire. Nel numero di *Sipario* del 1961 dedicato al teatro del Risorgimento, Ferdinando Palmieri ed Ettore Capriolo hanno affermato che:

Durante il Risorgimento, un copione veramente significativo d'argomento risorgimentale il Teatro non lo espresse [...]. In compenso c'è tutta una serie di copioni più o meno scombinati, più o meno improvvisati, che lo stato d'animo patriottico lo esprimono audacemente e che la polemica per la libertà la fanno [...].⁴

Una ricerca più capillare mostra invero che la produzione patriottica è variegata, diversa per destinazione (rivolta a un pubblico talvolta di soli lettori, al pubblico borghese che affolla i grandi teatri delle principali città italiane o al pubblico popolare che riempie le arene estive dove si fa spettacolo di giorno), duttile nell'adozione di un genere (dramma, dramma storico, dramma in versi, commedia – di carattere o di costume –, commedia allegorica), composta da autori di fama, da esordienti o raffazzonata da capocomici e attori che non ritenevano utile firmare i copioni che portarono in scena. Il momento culminante del teatro patriottico si pone a ridosso appunto dell'Unità, tra il 1859 e il 1861.⁵ Nel 1848 invece, le rivoluzioni popolari di Milano e Venezia, e l'esperienza della Repubblica Romana, incitano piuttosto a celebrare i martiri eroici del passato, e solo raramente ispirano direttamente taluni drammi popolari.

² Cfr. Melchiorre Pugnetti, *Notizie storiche sulla tipografia di Carmagnola*, Carmagnola 1893. Alla famiglia Cayre appartenne la tipografia di Carmagnola fino al 1785, anno in cui passò ai Barbiè.

³ Si veda Raffaello Menochio, *Memorie storiche della città di Carmagnola*, Carmagnola 1890, p. 174 (rist. anastatica 1997).

⁴ Ferdinando Palmieri/Ettore Capriolo, Editoriale: Allora, in *Sipario* 184-185, 1961 (*Il Risorgimento nel teatro*), p. 2.

⁵ Secondo Giuseppe Deabate, autore di un breve articolo pubblicato nel 1917, il teatro italiano fu patriottico nel 1848, 1849 e nel 1859 «come lo provano i titoli stessi dei lavori rappresentati e più applauditi in quegli anni; dal *Giovanni da Procida* del Niccolini e *Siamo tutti fratelli* di Giacometti, nel '48, al *Troppi tardi* e ai *Garibaldini* del Ciconi, ed allo *Spartaco*, di Ippolito Tito D'Aste, nel 1859.» Giuseppe Deabate, Un teatro patriottico, in *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera*, 1º novembre 1917, pp. 922-927, qui a p. 922.

Scarsi sono i componimenti di argomento patriottico che dalle scene passarono poi ai torchi: probabilmente, la selezione si fece sul successo ottenuto a teatro, sulle qualità e sulla fama delle compagnie che li portarono in scena, sulla rinomanza dell'autore che a essi prestò la penna. È però evidente che le *pièces* cui possiamo attingere oggi non sono che una parte minima della produzione coeva dedicata alle tematiche e agli eventi risorgimentali. A tale selezione legata alla trasmissione dei testi, si deve poi aggiungere il fatto che molti altri componimenti ispirati agli eventi del Risorgimento nell'urgenza dell'attualità non giunsero mai né alle scene né, quindi, alla stampa, bloccati dalla censura.⁶

Tale quadro generale fa risaltare l'eccezionalità, almeno per tre aspetti, del componimento che vide la luce sul palco del teatro di Carmagnola oggetto del presente studio: contemporaneità fra materia del dramma e sua rappresentazione in teatro; passaggio, praticamente immediato, del copione dalle scene alla stampa (il testo fu pubblicato, nel medesimo anno, dalla tipografia Barbié di Carmagnola);⁷ contesto periferico tanto rispetto al circuito dei teatri delle grandi città quanto rispetto ai centri nevralgici della storia che gli eventi di allora stavano scrivendo.

III. L'autore e la composizione del dramma. Argomento e personaggi

Autore di tale componimento è Antonio Fassini, piemontese, attivo fra Torino (in tale città insegnò nel Regio Liceo Cavour), Asti e Carmagnola, dove sarebbe diventato insegnante di lettere italiane al liceo (negli anni 1879-1882 e 1883-1888).⁸ Apparteneva con ogni probabilità a una famiglia di Carmagnola.⁹ Possiamo quindi affermare che l'opera rappresentata nacque in seno a quella comunità cittadina cui è rivolto il messaggio, chiaro e preciso nel suo legame all'attualità degli eventi. Fassini, che sarebbe divenuto di lì a poco uno stimato professore, pubblicando, in tale veste, una serie di commenti ai classici della letteratura italiana destinati all'uso nelle scuole,¹⁰ era allora molto giovane e alla sua prima prova.

⁶ Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società*.

⁷ Antonio Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*, Carmagnola [1848 o 1849].

⁸ Giacomo Mantellino, *La scuola primaria e secondaria in Piemonte e particolarmente a Carmagnola dal secolo XIV alla fine del secolo XIX*, Carmagnola 1909, p. 331.

⁹ La medesima di quel Francesco Antonio Fassini che, nel 1815, aveva pubblicato a Carmagnola, per i tipi Barbié, un *Inno a Dio per ritorno felicissimo di S.S.R.M. Maria Teresa arciduchessa d'Austria ... negli stati di terra ferma*. Ringrazio la dottoressa Ilaria Curreli (Archivio Storico del Comune di Carmagnola) per avermi aiutata nelle ricerche riguardanti la presenza del Fassini a Carmagnola.

¹⁰ Paolo Mottura/Antonio Fassini, *Trattato elementare di letteratura secondo il programma ministeriale per gli esami di magistero*, Casale 1853; Antonio Fassini, *Elogio funebre di Pio Parone recitato nella chiesa di S. Martino in Asti il 20 dicembre 1858*, Asti 1859; idem, *Dei principii generali della composizione*, Torino/Milano 1862; idem, *Libro di letture italiane con note e avvertenze ad uso de' ginnasi e de' collegi militari*, Asti 1860 (con numerose riedizioni); idem, *Libro di letture italiane con avvertenze intorno ai vari generi di componimenti*, Torino 1861 (seconda edizione); idem, *Alberto Nota e la commedia italiana nella prima metà del secolo 19. Discorso letto il 18 marzo 1872*, Torino 1872; idem, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, Torino

Il titolo del suo componimento è esplicito nel rimando all'attualità: *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*. Quanto al genere di appartenenza, esso viene definito «dramma» per affermare la libertà dalle regole dei generi codificati, ma anche per indicarne il legame con la tradizione – romantica – del dramma storico, per ribadire cioè che l'attualità può fornire materia al teatro e deve essere trattata con pari dignità e con le medesime modalità dei soggetti storici. Vi figurano personaggi di invenzione, ma anche figure storiche, che vengono evocate nei dialoghi (Pio IX, Carlo Alberto di Savoia, Josef Radetzki) o che agiscono sulle scene (il conte Carlo Borromeo). La stessa protagonista Luigia è ispirata da una figura storica: si tratta, come dichiara Fassini stesso nell'introduzione del volume a stampa, di Luigia Battistotti. Della di lei vita si conoscono le coordinate essenziali: nata a Stradella nel 1824, si trasferì a Milano dopo il matrimonio con un artigiano (un certo Sassi). Allo scoppio dell'insurrezione milanese delle Cinque giornate, la Battistotti Sassi contribuì alla costruzione delle barricate presso Porta Ticinese e partecipò ad azioni armate, fra cui l'assalto a un deposito di munizioni sul Naviglio. Dopo la fuga degli Austriaci, il Governo provvisorio di Milano la volle in prima fila per il *Te Deum* di ringraziamento nel Duomo e le assegnò una pensione annua. Il suo ritratto (se ne hanno due versioni, sovente mostrate ed esposte in occasione delle diverse celebrazioni dei 150 anni) si vendeva per le strade di Milano e fu pubblicato anche in vari periodici milanesi. Un personaggio del popolo, una donna, una patriota: è questa l'eroina che diviene degna di essere celebrata sulle scene. Una cronaca coeva, citata dallo storico Della Peruta, così ne presenta le gesta:

Fu essa la prima a formare le barricate nel suo quartiere abbattendo alberi. Strappata di mano una pistola ad un soldato, intimò ad altri cinque d'arrendersi [...]. Al Borgo di Santa Croce, vestitasi da uomo, arrestò per la prima tre guardie dell'ex polizia [...]. Fattasi conduttrice di circa cento uomini, inseguì una mano di fanti e cavallieri, e questo sotto una pioggia di palle, che dal campanile di Sant'Eustorgio cadevano sul bastione tra Porta Ticinese e S. Celso. Recatasì nel Borgo della Fontana sostenne, unita a varj Pompieri, una lunga fucilata contro i Croati colà stanziati.¹¹

Nel farne un personaggio teatrale, Fassini aggiunge all'eroismo della donna un dato assente nella di lei biografia: la morte del marito (nel dramma chiamato Francesco) che avviene nel momento stesso della liberazione di Milano. Il dramma risulta costruito sul dilemma amore familiare – amore per la patria, dilemma che mina, nell'urgenza della storia, i protagonisti, Luigia e il marito Francesco, e cui una sola è la risposta possibile: la patria è da amarsi sopra ogni cosa, fino

[1879?]; idem, *La vita nuova di Dante Alighieri*, Roma 1882; idem, *Di alcuni pregiudizi intorno alle nostre scuole*, Torino 1887; idem, *I Sepolcri. Carme di Ugo Foscolo*. Terza edizione, Torino [1889]; idem, *Niccolò Macchiavelli nella sua vita e nelle sue opere*. Seconda edizione, Torino 1890; idem, *Poesie edite e inedite del prof. Pietro Giuria; con cenni del prof. A. Fassini intorno alla vita ed alle opere dell'autore e con documenti in zincografia*, Savona 1890.

¹¹ [Anon.], *Racconti di 200 e più testimonj oculari dei fatti delle gloriose Cinque giornate in Milano*, Milano [1868], p. 92. Cfr. anche Franco Della Peruta, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano 1992, p. 201.

all'estremo sacrificio degli affetti più cari. «O libertà, qual sacrificio mi costi!» è la chiusa significativa del dramma, una battuta pronunciata dall'eroina Luigia sul corpo del marito Francesco, mentre la bandiera tricolore sventola ormai anche sull'ultimo baluardo austriaco, il Castello.¹² Nell'Introduzione aggiunta alla versione stampata del dramma, l'autore dichiara che «d'invenzione» è «il fatto privato, che voll[e] incarnare colla rivoluzione».¹³ L'invenzione si innesta sulla verità storica degli eventi, ma è su quest'ultima che intende insistere Fassini, al punto da giustificare eventuali discrepanze con l'esigua distanza temporale dagli eventi descritti.¹⁴ Fassini dichiara infatti di avere scritto il dramma «subito dopo le cinque gloriose giornate di Milano» e spiega che l'intenzione della rappresentazione di un simile componimento è di «rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».¹⁵

IV. *Un dramma militante?*

Le Cinque giornate di Milano (18-22 marzo 1848) rappresentano, come è noto, uno degli eventi popolari di maggiore importanza e dell'«anno dei portenti» e del Risorgimento nel suo complesso. Dopo i movimenti che portarono alla concessione di una carta costituzionale in alcuni degli stati italiani (Regno delle due Sicilie, Granducato di Toscana e Regno di Sardegna) e dopo che la ribellione toccò anche il cuore dell'impero Asburgico, i territori del Lombardo-Veneto si rivoltarono al fine di ottenere l'indipendenza dall'Austria. A Milano la ribellione portò alla proclamazione di un governo provvisorio, quindi all'intervento di Carlo Alberto re di Sardegna e, dopo la formazione di una larga coalizione cui prese parte anche il Papa Pio IX, alla prima guerra di Indipendenza.¹⁶

La prossimità temporale degli eventi in oggetto, la storicità o, almeno, la verisimiglianza storica dei personaggi, la destinazione a un pubblico di un teatro di provincia sono tutti dettagli che fanno del componimento del Fassini un dramma militante. Ma la finalità di tale militanza non deve essere fraintesa. Che l'autore

¹² Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 56. Scrive Cattaneo: «Il castello è un ampio quadrato; centro dell'antica fortezza, di cui Napoleone fece smantellare il poligono esterno; perlochè resta diviso dalla città per vasto spazio. Da quel ricovero, Radetzki spingeva le due braccia dell'esercito lungo la curva dei bastioni, cingendo e minacciando da quelli alti terrapieni tutta la città e separandola dalla campagna.» Carlo Cattaneo, *L'insurrezione di Milano* [1849], Nuova edizione, a cura di Marco Meriggi, Milano 2011, p. 61.

¹³ Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [4].

¹⁴ «Quando io vi posì mano, non poteva ancora avere conoscenza piena de' particolari di quella eroica rivoluzione, epperciò se la realtà storica non è in tutto conservata, spero di trovar compimento presso il benevolo lettore». Ibid., p. [3]; Al benevolo Lettore.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Per un quadro storico, si veda Carlo Cattaneo, *L'insurrezione di Milano*, a cura di Marco Meriggi, Milano 2011; Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. 3: *La rivoluzione nazionale (1846-1849)*, Milano 1995 [1970].

vedesse nelle Cinque giornate di Milano la «più gloriosa pagina della storia moderna»,¹⁷ come afferma nell'introduzione, ciò non significa che egli intenesse promuovere le tesi democratico-mazziniane quanto alla strategia da porre in atto per la conquista dell'indipendenza dagli Austriaci. Certo le barricate, i personaggi popolari e, con Luigia, le stesse donne del popolo invadono lo spazio della scena, ma il messaggio del dramma è piuttosto la dimostrazione della necessità morale dell'entrata in guerra dell'esercito piemontese per venire in aiuto del popolo milanese sofferente. Fin dall'introduzione, Fassini precisa la sua volontà «di tributare un debole omaggio di ammirazione all'eroismo Lombardo, al nostro Re ed al prode suo esercito».¹⁸ Tale prospettiva è ribadita dal disegno del dramma, al cui centro è infatti l'elogio dei piemontesi e di Carlo Alberto per il generoso aiuto fornito ai 'fratelli' milanesi nella lotta per la liberazione dal giogo austriaco. Tale elogio è fatto pronunciare, in modo assai significativo, dai ribelli milanesi stessi. Del resto, nell'azione del dramma, l'aiuto dei 'fratelli' piemontesi non giunge soltanto con l'invio di truppe regolari, dopo il celebre proclama di Carlo Alberto del 23 marzo: ancor prima dello scoppio della rivoluzione milanese, sudditi del buon sovrano vengono a offrire la loro vita e il loro coraggio alla causa milanese, come quel Lamberto genovese che bussa alla porta di Francesco mentre fervono in città i preparativi per la ribellione imminente, o i contingenti schierati lungo il Ticino che disertano per venire in aiuto dei Milanesi ancor prima di averne ricevuto l'ordine. La cronologia stessa delle cinque giornate risulta concentrata: l'azione del primo atto si svolge la notte del 17 marzo; l'atto secondo si apre su di una mattina, il terzo giorno dallo scoppio degli scontri (cfr. Lamberto: «son giunto a Milano solo da tre giorni»,¹⁹ II.4), quindi la mattina del 21 marzo, giorno della proposta di tregua da parte di Radetzki; l'atto terzo si apre sulla mattina successiva (dunque il 22 marzo), ma in questa medesima giornata vengono fatti convergere il proclama di Carlo Alberto (che è invece del 23 marzo), l'assalto finale al castello, ultima roccaforte tenuta dagli Austriaci, e l'arrivo delle truppe piemontesi.

Dramma militante, dunque, quello del Fassini, per il suo promuovere il ruolo che il re del Piemonte aveva svolto e avrebbe dovuto svolgere nelle guerre per l'indipendenza italiana. Torniamo allora all'intento dichiarato: «rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».²⁰ Quel 'rallegrare' ci dice molto sulla funzione attribuita al teatro in una cittadina di provincia. Educare il popolo, attraverso l'esempio di un 'patrio' spettacolo. Non si tratta di divertire, ma di divertire educando. L'intento di educazione popolare con effetti che si proponevano di essere 'immediati', per così dire, risulta evidente. Il dramma era infatti destinato al pubblico di un piccolo teatro di provincia del Piemonte, formato dunque da uomini e donne i cui familiari erano o sarebbero stati chiamati a partire con i contingenti dell'esercito, e che erano sudditi di quel re, Carlo Alberto,

¹⁷ Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [4].

¹⁸ Ibid., pp. [3-4].

¹⁹ Ibid., p. 28.

²⁰ Ibid., p. [3].

presentato quale la generosa e virtuosa spada pronta a intervenire in difesa dei popoli in rivolta contro l'oppressore straniero. Ecco in che senso si deve parlare di teatro militante: insistendo sul cerchio che racchiude produzione e fruizione entro la dimensione provinciale dell'evento, e considerando la finalità concreta e immediata della rappresentazione.

V. Esterni e interni, scene di massa e scene intimiste

Ma vediamo attraverso quali immagini e con quale forza il messaggio viene trasmesso in scena, direttamente, attraverso le azioni rappresentate, o indirettamente, attraverso i dialoghi. Dopo una prima parte (Atto I e scene 1-5 dell'Atto II) in cui la rappresentazione degli eventi delle Cinque giornate di Milano è delegata al racconto all'interno dei dialoghi tra i personaggi, a partire dalla sesta scena del secondo atto l'azione si trasferisce nelle strade e nelle piazze milanesi: la scena rappresenta una «Piazza. Da una parte del Teatro si vede una barricata, dietro cui stando varii cittadini sparano colpi. Dall'altra al di dentro si odono altri colpi che si suppongono di Tedeschi – Balconi da cui le donne gettano coccarde tricolori» (II.6).²¹ Purtroppo nel caso in esame non abbiamo tracce superstiti (né testimonianze) dell'allestimento. La descrizione accurata contenuta nelle didascalie ci fa capire come le scene tendessero a una rappresentazione realistica degli elementi chiave (le barricate, i balconi, le coccarde tricolori). Sottolineiamo però che la didascalia fa esplicito riferimento allo spazio della rappresentazione, cioè al palcoscenico («Da una parte del Teatro si vede...») ben più che descrivere il luogo della finzione rappresentata (la Piazza).

La sommossa popolare invade lo spazio scenico, presentata direttamente attraverso scene di massa. La rappresentazione in scena degli scontri fra milanesi e austriaci ricorre a modalità che divengono, nella drammaturgia coeva, veri e propri *clichés*, aventi la finalità di riassumere le azioni in immagini fortemente simboliche tali da imporsi agli spettatori: da un lato le onnipresenti bandiere e coccarde tricolori, dall'altro l'aquila 'grifagna' e la bandiera gialla e nera; da un lato la bandiera tricolore issata, dall'altro la bandiera austriaca calpestata. Un altro particolare significativo nel dispositivo di rappresentazione è che lo spettatore veda in scena i combattenti per la libertà di Milano, mentre non vede mai concretamente i nemici austriaci, la cui presenza è evocata solo dai colpi di fucile provenienti 'da dentro' (cioè fuori scena).

La finalità di educazione del popolo è presentata all'interno del dramma, *en abyme*, in una scena fondamentale in cui si rappresenta il popolo milanese, sul punto di accettare la tregua proposta da Radetzki, destinatario di due opposti discorsi pro e contro la tregua (II.7).²² In tale scena, infatti, il discorso di Carlo, un milanese favorevole alla tregua, si alterna con il discorso di Francesco, il marito

²¹ Ibid., pp. 34-35.

²² Ibid., pp. 36 e sgg.

di Luigia, che afferma invece la necessità di continuare l'opposizione armata al nemico. Del popolo («Tutti») è data un'immagine assai negativa, per la facilità con cui esso si lascia persuadere dalla proposta di Radetzki, anche se poi si convince a seguire la parola e l'esempio di Francesco, il quale, con un gesto energico e fortemente simbolico, strappa e calpesta il foglio con la proposta della tregua. Tale scena²³ ha un sapore shakespeariano, nell'allusione alle reazioni contraddittorie e con i cambiamenti di umore repentinamente del popolo romano di fronte ai discorsi opposti di Bruto e, quindi, di Marco Antonio sul corpo di Cesare nella celebre scena, la seconda del terzo atto, del *Giulio Cesare*. Come è noto, in tale scena Bruto, nel Foro, convince i cittadini Romani delle ragioni dell'uccisione necessaria di Cesare da parte di chi amasse più Roma di Cesare stesso e rifiutasse ai Romani un destino di sottomissione, ma all'apparire in scena del corpo di Cesare, pianto da Antonio che tesse un elogio del defunto, il popolo cambia repentinamente parere e non vede più in Bruto un eroe liberatore, ma piuttosto un traditore e un cospiratore. L'atto II del dramma di Fassini si conclude quindi rapidamente su immagini di vittoria: mentre Borromeo informa i cittadini della richiesta di aiuto inviata ufficialmente al re del Piemonte, Luigia, vera e propria eroina delle Cinque giornate, esorta gli uomini (Lamberto, Giuseppe e Francesco) a seguirla all'assalto del castello, l'ultimo baluardo della difesa austriaca. La sua esortazione fa ricorso a ovvie contrapposizioni tradotte in immagini (tricolore *vs* aquila; libertà *vs* tirannide):

LUIGIA. Il castelletto è il solo rifugio del nemico. La bandiera tricolore sventola sul palazzo di città, sul duomo, su tutti quasi gli edifizii, e nel castelletto s'annida ancora l'aquila austriaca: noi la caceremo. [...] io voglio con questa mano piantare la santa bandiera della libertà là dove ora sventola quella della tirannide.²⁴ (II.9)

Nell'atto terzo, che si apre sulla notizia del ferimento di Francesco, l'intento pedagogico e militante del dramma è dichiarato apertamente, al punto che l'azione in scena dei personaggi finti o pseudo-storici lascia spazio alla pura semplice citazione di documenti, e dunque alla parola 'vera' della Storia. Il dramma si fa qui teatro documentario *ante litteram*. Nella seconda scena del terzo atto, il proclama di Carlo Alberto del 23 marzo 1848 viene riprodotto per intero mediante l'espeditore della lettura che Borromeo ne fa al popolo milanese. La teatralizzazione della citazione del proclama viene effettuata grazie a un semplice expediente: la lettura viene interrotta più volte dalle grida della folla acclamante (III.2: «Tutti. Bravo! bravo! [...] Tutti. Evviva Carlo Alberto! viva l'Italia!»²⁵), cosicché il testo del proclama risulta distribuito in diverse battute. Come si è detto, la cronologia storica degli eventi viene compressa nel dramma; così, fin dalla scena che segue quella della lettura del proclama, si rappresenta l'arrivo delle truppe piemontesi, quasi una garanzia di vittoria per i milanesi. Qui l'autore fa di nuovo ricorso a una

²³ Ibid., pp. 26-27.

²⁴ Ibid., p. 43.

²⁵ Ibid., p. 48.

citazione documentaria attraverso la trascrizione dei canti patriottici che Francesco sente avvicinarsi sempre più mentre in casa, ferito, riceve le cure della vecchia serva Anna (III.3).²⁶ La drammaturgia risorgimentale²⁷ ricorre spesso a tale modalità di rappresentazione, per cui la Storia non viene seguita direttamente negli spazi esterni in cui si svolge, ma piuttosto nel suo riflesso e nella sua eco che si ripercuotono in un interno ricostruito in scena (il mondo familiare dei personaggi di invenzione). A partire dalla quinta scena del terzo atto, grazie a un cambiamento di scena, l'azione si sposta però nuovamente in esterno, nelle vie di Milano, al centro degli scontri armati intorno al castello: «Si vede da una parte del Teatro il Castelletto, dalla cui sommità s'affaccia talora qualche Tedesco tirando colpi: dall'altra una mano di giovani dietro una barricata.» (III.5)²⁸ All'immagine di Luigia che issa la bandiera tricolore sul castello, fa seguito, nella scena conclusiva del dramma, la rappresentazione del suo dramma privato, con la morte di Francesco che avviene proprio nel momento in cui le truppe piemontesi giungono al castello. Tale coincidenza fra la liberazione di Milano per azione del popolo e l'arrivo delle truppe piemontesi in Milano, ottenuta grazie a una forzatura della cronologia reale degli accadimenti storici, è oltremodo significativa: la figura del martire è riscattata dall'entusiasmo patriottico dei 'fratelli'. La chiave di lettura del dramma di Fassini non è dunque da cercarsi nella celebrazione delle 'gesta' popolari nelle Cinque giornate, ma nella dimostrazione della necessità, per i sudditi di Carlo Alberto, di sostenere il loro re nell'intervento militare, presentandolo quale nobile azione in difesa della virtù degli sventurati 'fratelli' italiani sofferenti sotto il giogo degli austriaci.

VI. Una protagonista femminile

La scelta di una donna come protagonista è eccezionale nella produzione del teatro risorgimentale, tanto più in ragione dell'estrazione sociale di tale personaggio femminile. Una simile scelta consente all'autore di introdurre come secondo filo conduttore quello dell'amore e della famiglia, che si intreccia con il tema principale della lotta per la libertà e dell'indipendenza generando un dilemma. Quanto poi alle modalità di rappresentazione di tale dilemma, il dramma risorgimentale ricorre a immagini che diverranno veri e propri *topoi*: la contrapposizione fra l'immagine della donna (nel dramma del Fassini la sposa, in altri drammi, e più frequentemente per via di una più facile ed efficace sovrapposizione metaforica, la madre) e l'immagine della patria, donna e, anzi, madre, da amare sopra ogni cosa. La prospettiva scelta è dunque quella del dilemma tragico fra vita privata e vita per la patria. Si è già accennato a come Fassini muti più di un particolare della biografia della Battistotti Sassi per trasformarla nel personaggio teatrale di

²⁶ Ibid., pp. 50 e sgg.

²⁷ La scena storica, di massa, è allora descritta da un personaggio che vede o ascolta attraverso un filtro interno/esterno (la finestra della propria dimora, popolare, borghese o nobiliare).

²⁸ Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 54.

Luigia, con la finalità di focalizzare il proprio componimento precisamente su tale dilemma. La Luigia di Fassini paga personalmente, con la perdita più grave nella sfera privata degli affetti, il prezzo di essere l'eroina delle Cinque giornate. È questa personale l'unica sconfitta di cui il dramma del Fassini rende conto. Per ragioni molto probabilmente cronologiche, la sconfitta militare di Novara non è contemplata nel dramma e l'immagine della bandiera della libertà che sventola su Milano è presentata quale il pegno di un sacrificio quanto mai amaro, in una equivalenza sommaria, che verrà sconfessata dalla Storia, fra eroismo e vittoria.

VII. Programmazione coeva nei teatri torinesi

Mentre dunque a Carmagnola un giovane mette in scena con entusiasmo l'eroismo dei milanesi e dei 'fratelli piemontesi', i teatri della capitale sabauda non sembrano, invece, accogliere e rappresentare tanto prontamente tale fermento. Qualche eco sporadica si fa sentire nei teatri periferici (quelli a rappresentazione diurna) o dai teatri delle maschere e delle marionette. Per esempio, il 6 maggio 1848, mentre al Carignano si rappresentano commedie quali *Una moglie che si getta dalla finestra* e *Era mio figlio!*, il Circo Sales fuori Porta Palazzo annuncia: «Domani 7 corrente, alle 5 1/2 si rappresenterà (a beneficio delle famiglie povere de' contingenti) la tragedia *Francesca da Rimini*, con farsa *I Vagabondi*, con *Meneghino*. Dopo il secondo atto della tragedia verrà declamata una poesia all'Italia.»²⁹ E, mentre Felice Romani nella *Gazzetta piemontese* deplora la mancanza di opere adatte al momento cruciale «dell'Italia redenta»,³⁰ i cartelloni teatrali si aprono timidamente a soggetti storici allusivi al presente.³¹ La produzione più diretta-

²⁹ Bianchini, Teatri d'oggi, in *Gazzetta piemontese* 114, 6 maggio 1848, p. [4]. Si tratta della tragedia del Pellico.

³⁰ Quale 'capo estensore' della *Gazzetta piemontese*, Felice Romani fin dal 1848 dedica pagine alla questione del teatro patriottico. Il 16 maggio 1848, in prima pagina, pubblica un articolo intitolato «Antonio Bazzini», in cui, esprime parole di elogio per tale violinista e auspica una rigenerazione politica dell'Italia da compiersi grazie all'attività di artisti e intellettuali: «Ora più che mai parmi venuto il tempo, che gli spiriti più eminenti d'Italia debbano concorrere insieme a qualsiasi incremento italiano [...]. Date, o poeti, date una gran cantica al Bazzini degna dei tempi, affinch'ei l'accompagni delle ispirate sue note: datela a lui [...] e il suo violino tuonerà come il bronzo fulminante sui campi di battaglia, squillerà come la campana suonante a stormo e minacciante il nemico, e avrà la voce della tromba e del timpano, e canterà il fervore della mischia, e l'inno della vittoria, e la gioia del trionfo, e la felicità dell'Italia redenta.» [Felice] R[omani], Antonio Bazzini, in *Gazzetta piemontese* 121, 16 maggio 1848, p. [1].

³¹ A Torino, fra il 20 e il 27 maggio 1848, vanno in scena *I Lombardi alla prima crociata* (Giuseppe Verdi), *La zingarella ovvero l'indipendenza d'America nel 1775* (anonimo) e *Beatrice di Tenda* (Vincenzo Bellini), rispettivamente al Teatro Nazionale, al Teatro Carignano e al Teatro D'Angennes. Dal 3 giugno al Carignano va in scena *Giovanni da Procida ovvero il Vespro Siciliano* di Giovanni Battista Niccolini, quindi, sempre al Carignano, *Il trionfo della Lega Lombarda* «produzione nuovissima di scrittore italiano», mentre il ballo grande rappresentato al Gerbino dal 21 giugno celebra *La disfatta di Federigo Barbarossa a Legnano*. Il 22 luglio al Teatro Carignano la compagnia drammatica reale sarda rappresenta *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, mentre al Teatro Nazionale, la compagnia drammatica lombarda Alamanno Morelli diretta da Francesco Augusto Bon rappresenta tre produzioni «nuovissime» il cui soggetto è

mente legata ai temi patriottici e agli eventi della svolta quarantottesca è la rappresentazione di un'opera al teatro Gerbino, a partire dal 12 luglio 1848 (fino al 20 luglio)³² intitolata: *Le cinque gloriose giornate di Milano*. Tale opera, come si apprende dal periodico *La Fama*, viene presentata dalla compagnia melodrammatica che, nella primavera 1848, si era esibita ad Asti e di cui fanno parte il tenore Francesco Muggiò e la primadonna Adelaide Ramaccini,³³ ma, purtroppo, è tutto quello che è possibile sapere di essa. Sempre al Teatro Gerbino, negli ultimi mesi dell'anno dei portenti, la compagnia drammatica diretta da Mancini rappresenta alcuni titoli ispirati direttamente all'attualità politica: *Un episodio della guerra d'Italia, ovvero i profughi Lombardi in Torino nell'agosto 1848*³⁴ e *La caduta di Messina nel settembre 1848*³⁵ annunciato nel trafiletto quotidiano dedicato agli spettacoli del giorno («Teatri d'oggi») della *Gazzetta piemontese* quale «dramma in 4 parti, nuovissimo, del sig. Federico Garelli torinese», rappresentato il 23 novembre 1848:³⁶ un soggetto immediatamente ripreso anche dal teatro di marionette.³⁷ Nelle cronache pubblicate nella *Gazzetta piemontese*, con il titolo «Drammatica», in prima e seconda pagina, in appendice, Felice Romani si sofferma talvolta sul teatro patriottico ma sulla base di edizioni a stampa, poiché raramente tali componimenti sono messi in scena a Torino.³⁸ Nel marzo 1849, solo il teatro delle

preso da passate congiure o sommosse: *La congiura di Fiesco in Genova*, dramma novissimo (il 15 settembre), *Una rivoluzione di Bologna nel 1527*, dramma nuovissimo (il 22 ottobre), *Masaniello*, produzione nuovissima di Giovanni Sabbatini modenese (l'11 novembre). La compagnia lombarda diretta da Francesco Augusto Bon, il 16 dicembre del medesimo anno, rappresenta al Teatro Carignano un altro soggetto storico legato a eventi rivoluzionari: *Napoli nel 1798 al 99 ovvero la Corte e la Repubblica*, dramma storico politico nuovissimo del sig. Pietro Corelli.

³² Dalla rubrica «Teatri oggi» della *Gazzetta piemontese* si apprende che tale opera fu in cartellone il 12 luglio, il 13 luglio, il 15 luglio, quindi il 17, il 19 e il 20 luglio. Ognuna delle recite al Gerbino fu seguita, come annunciato nel quotidiano, dal balletto *La finta sonnambula*.

³³ «Asti. Spettacolo di Opera per la primavera imminente: prima donna assoluta Adelaide Ramaccini, comprimaria Amalia Malugani, primo tenore assoluto Francesco Muggiò, altro tenore Gabetti, primo basso cantante assoluto Antonio Del Vivo. Ballo: Compositore Antonio Regini, primi ballerini danzanti David Costa e Rachele Terni, primi mimi Teresa Bini e Francesco Villa, quattro coppie di secondi ballerini, ecc.» [Anon.], Teatri, Spettacoli e Concerti, in *La Fama* 8/32, 20 aprile 1848, p. 120.

³⁴ Cfr. *Gazzetta piemontese* (a partire dal 17 ottobre). Il mese prima (dal 19 settembre), il medesimo dramma era stato già rappresentato al Circo Sales dalla Compagnia drammatica Capella.

³⁵ Il testo non risulta essere stato pubblicato.

³⁶ La produzione presentata, sempre al Gerbino, dalla compagnia Mancini il 12 dicembre 1848 celebra, invece, un fatto del passato allusivo al presente: *Balilla, ovvero la cacciata dei tedeschi da Genova nel 1746*, «produzione nuovissima del sig. A[lessandro] Galleano».

³⁷ Dal 20 dicembre, al San Martiniano: Gianduja marionette: *I martiri della Sicilia, col bombardamento di Messina*.

³⁸ Si veda per esempio nel numero dell'8 marzo 1849, la recensione dedicata a «*Guido di Biandrate ossia la lega lombarda contro gli austriaci*, tragedia pubblicata dal prof. Fortunato Tartaglia a beneficio dell'eroica Venezia, Pinerolo, tipi di Gius. Lobetti-Bodoni, 1849», un componimento che Felice Romani giudica pessimo, ma di cui loda appunto l'intento politico dichiarato nella prefazione d'autore: «ravvicinare alla grand'epoca antica la non men grande epoca presente». Così, nel numero del 17 marzo 1849, il medesimo critico elogia la rappresentazione al Teatro d'Angennes del *Bruto secondo* alfieriano, precisando che la programmazione teatrale «poiché

marinette celebra le vittorie dell'esercito piemontese nella guerra ancora in corso («al San Martiniano [...] si recita colle Marionette, con nuovo ballo *La vittoria di Goito* avvenuta l'8 aprile 1848»), del resto ormai prossima alla fine disastrosa.³⁹ Dopo la sconfitta alla battaglia di Novara (23 marzo 1849) che conduce all'armistizio e all'abdicazione di Carlo Alberto (26 marzo 1849),⁴⁰ i teatri della capitale chiudono e alla successiva riapertura (domenica 8 aprile) ripropongono opere lontane dall'attualità politica (con l'eccezione del teatro di marionette al San Martiniano che osa ancora presentare *La vittoria di Goito*).

Questo rapido confronto fra la programmazione esitante dei teatri della capitale sabauda e la messa in scena del dramma del Fassini, a ridosso degli eventi che ne costituiscono la materia, in un teatro di provincia, può condurre a formulare l'ipotesi di un diverso funzionamento della censura tra centro e periferia, ma soprattutto pone in luce il saldo legame esistente fra la comunità cittadina della provincia e il suo teatro, con la conseguente attribuzione di una finalità pedagogica più immediata. Il dramma del Fassini, al di là del valore letterario (non siamo certo di fronte a un capolavoro ignoto da riscoprire), con la sua dichiarata intenzione di «allegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia»,⁴¹ è da annoverare fra le *pièces* che tentano di colmare quello che appariva un vero e proprio difetto del teatro prorisorgimentale: l'assenza di un teatro educatore e popolare.

VIII. Teatro popolare e teatro educatore

Eppure, che il teatro dovesse farsi carico dell'istruzione del popolo in un frangente storico così delicato era opinione assai diffusa, formulata tanto dagli uomini di teatro quanto dagli anonimi redattori dei periodici popolari. Si ricordi che, in esilio a Parigi, Gustavo Modena⁴² nel 1836 scrive e pubblica nel giornale parigino *L'Italiano* il suo celebre manifesto *Teatro educatore*, in cui, dopo avere lamentato la povertà del teatro italiano che copia quello francese, osserva come il «teatro educatore», di soggetto storico e fondato però sui sentimenti, manchi ad entrambe le nazioni.⁴³ Nel fatidico 1848, il fiorentino *Giornaletto pei Popolani*,

i tempi finalmente il consentono, dev'ella prescegliere que' drammi che sono capaci di risvegliare negli animi le scintille delle antiche virtù». ([Felice] R[omani]., Teatri, in *Gazzetta piemontese*, 17 marzo 1849, p. 2).

³⁹ *Gazzetta piemontese*, 15 marzo 1849.

⁴⁰ La *Gazzetta piemontese* del 30 marzo 1849 pubblica il testo in francese dell'armistizio.

⁴¹ Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. [3].

⁴² Sull'attore e capocomico mazziniano Gustavo Modena, si veda Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma 1971. Lo studioso paragona il contributo di Gustavo Modena all'arte drammatica a quello di Giuseppe Verdi al melodramma: «Ambedue sentirono con urgenza il compito di legare l'arte alla nazione e al popolo italiano». Ibid., p. 60.

⁴³ Gustavo Modena, Teatro educatore, in *L'Italiano*, 31 ottobre 1836, p. 258, edizione moderna in Gustavo Modena, *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma 1957, pp. 244-254.

nel numero di gennaio, in un articolo significativamente intitolato *I teatri a pochi soldi*, passando in rivista gli spettacoli proposti nella stagione del Carnevale dai teatri a frequentazione popolare, scrive:

Ragioniamo anche noi dei frutti del Carnevale. E prima fermiamoci in Borgognissanti o sulla Piazzavecchia. Della Pergola e dei teatri di mezzo, se pure oseremo parlarne, lo faremo con più comodo un'altra volta. Il Borgo e la Piazza [...] sono rimasti ora i soli teatri che aprano la loro porta a chi non vuole spendere più di sei soldi e otto per la commedia, e a chi si coccola le *stenterellate*, le *azioni spettacolose*, le *opere musicali* messe in *burletta*.

Mentre da tutti e per tutto si brama che sia provveduto alla educazione e alla istruzione dei braccianti; non va dimenticato che anche il teatro [...] è scuola, importantissima scuola di costumi. [...]

Il teatro spicciolo non doveva già essere abbandonato mai a scrittori drammatici inetti, scimuniti, spropositati, sanguinarj, osceni. Peggio sarebbe se lo stesso avvenisse ora che anche la censura drammatica è più libera, ora che è più facile provvedere anche col teatro alla suprema necessità d'infondere nella moltitudine sentimenti patriottici, verità politiche, virtù cittadine, precetti civili. [...]

Se non è possibile che nei teatri a buon mercato si vedano attori [...] di primo o di secondo ordine, si faccia almeno provvista di componimenti che dilettino, educhino, istruiscano l'uditore, invece di baloccarlo con scempiaggini, di depravarlo con immondezze, di guastarne il criterio con i pregiudizi. [...]

Vadano i giovani scrittori [...]. E li move la carità patria, e li move lo zelo per la educazione del popolo a provvedere col loro ingegno, che il teatro non sia depravatore del suo criterio e del suo costume!⁴⁴

Insomma, proprio i teatri di provincia e i teatri popolari dovevano (e forse potevano) promuovere l'educazione popolare attraverso la rappresentazione di eventi legati all'attualità politica e alla storia recente. Gli storici del teatro hanno fin qui studiato la presenza dei componimenti di soggetto risorgimentale nei repertori dei teatri delle principali città e il risultato un po' deludente di tale produzione è commisurata a tali repertori. Lo studio di tale fenomeno attraverso i repertori dei teatri di provincia potrebbe dare risultati diversi e ribadire le conclusioni che si possono trarre dall'esperienza di Carmagnola con il dramma di Fassini, ad avvalorare l'impressione di un legame più necessitante fra teatro e immediata istruzione del popolo.

IX. Ripresa del dramma di Fassini nel 1859. Dalla periferia al centro: un cambiamento di prospettiva?

Ma la frontiera teatro di provincia-teatro di città non è impermeabile: a dimostrarlo è proprio la circolazione del copione di Fassini, probabilmente grazie alla stampa del testo, visto che è difficile ipotizzare una circolazione degli attori che recitarono a Carmagnola nel 1848, dato che quasi certamente essi non appartenevano a compagnie professionalistiche, ma erano legate, proprio come l'autore del

⁴⁴ [Anon.], I teatri a pochi soldi, in *Giornaletto pei Popolani* 1/10, 8 gennaio 1848, pp. 1-2, cit. in *I Periodici popolari del Risorgimento*, a cura di Dina Bertoni Jovine, Milano 1959, pp. 481-484.

dramma stesso, al contesto locale. Nel 1859, di fronte a eventi che facevano sperare come ormai imminente il raggiungimento dell'indipendenza, le opere patriottiche tornavano di attualità. In tale contesto il dramma di Fassini del 1848 rinasce a nuova vita, arricchito di una seconda parte dedicata ai nuovi fatti, cioè alla seconda guerra di indipendenza. Per la verità il suo titolo appare mutato: *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*. Il nome dell'autore del componimento originale è taciuto, secondo una pratica teatrale del tutto consueta: quella dell'appropriazione, da parte di una compagnia di comici, di un copione altrui. Il nuovo dramma, annunciato come anonimo, è rappresentato a partire dal 28 agosto 1859 (con due repliche, il 29 e 31 agosto) all'arena Valletta di Porta Ticinese a Milano, all'aperto e alla luce del giorno, al di fuori dunque dal circuito dei teatri tradizionali, da una compagnia poco nota (Branca).⁴⁵ Nel 1860 (6, 7 e 8 maggio), il dramma viene rappresentato, ancora a Milano, questa volta al teatro della Commenda, da una compagnia un po' più nota (Asti e Prina).⁴⁶ Grazie alle nuove rappresentazioni, che mostrano la traiettoria seguita dal componimento, e cioè da un allestimento in provincia (nel 1848 a Carmagnola) a un allestimento periferico (arena, spettacolo diurno, destinato a un pubblico popolare) in Milano nel 1859, quindi in un teatro milanese nel 1860, il testo a stampa, nella nuova forma, appare nel 1861 per i tipi dell'editore milanese Luigi Cioffi.⁴⁷ Proprio grazie all'edizione milanese, la *pièce* può allora avere una circolazione ampia: il 5 giugno 1861 essa viene rappresentata a Firenze all'Arena Goldoni e per l'occasione, come riporta il quotidiano *La Nazione*, viene annunciata come «Commedia nuovissima».⁴⁸ Il dramma che circola come componimento affatto nuovo è, in realtà, nella prima parte («Epoca I.») una trascrizione quasi battuta per battuta del dramma di Antonio Fassini *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano*, più precisamente dai dialoghi della scena 5 dell'Atto secondo che introducono alla sollevazione di piazza della scena 6 (da cui sono riprese precisamente le didascalie) alla fine del dramma originale.⁴⁹ Il pubblico è mutato, l'intento anche, dato che non si tratta più di un'a-

⁴⁵ Per una ricostruzione esaustiva del repertorio dei teatri milanesi per il periodo 1805-1861, si veda Paolo Bosisio/Alberto Bentoglio/Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità: 1805-1861*, Roma 2010, e specialmente il CD-rom allegato.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ [Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859. Dramma storico diviso in 2 epoch e cinque atti*, Milano 1861. Il testo venne quindi pubblicato nel 1961, in occasione delle celebrazioni del centenario dell'unità italiana, nel numero monografico di *Sipario (Il Risorgimento nel teatro)*, con il titolo «Milano nel 1848 e Milano nel 1859. Dramma storico diviso in due epoch e cinque atti di anonimo» (pp. 42-49), senza che i curatori diano informazioni sulla sua genesi. Affermando che si tratti di un «documento di una certa visione del Risorgimento verosimilmente diffusa nei primordi del Regno», essi dichiarano infatti: «ignoriamo se sia stato rappresentato, e con quale esito». Ibid., p. 41.

⁴⁸ Annuncio, in *La Nazione* 3/156, 5 giugno 1861, p. 4.

⁴⁹ Le poche varianti riguardano tutte minime questioni di forma. Del resto, la materia delle scene precedenti che non viene trascritta nel nuovo dramma anonimo (e cioè l'Atto I e le prime cinque scene dell'Atto II del dramma di Fassini) appare parzialmente ripresa in alcune parti del nuovo dramma. Nella prima scena della nuova versione del dramma, vi è l'introduzione di alcuni dettagli, aventi la funzione di adattare il dialogo a quella che è divenuta la scena di apertura del

zione volta all’istruzione popolare e avente una finalità pratica immediata, ma né l’anonimo drammaturgo né le compagnie che la riprendono nei teatri cittadini sembrano preoccuparsene, visto che la prospettiva politica nella presentazione non cambia, pur essendo venuta meno l’esigenza di spiegare le ragioni di inviare contingenti piemontesi in appoggio ai milanesi. La parte aggiunta («*Epoca II.*»), che riguarda i fatti del 1859 (seconda guerra di Indipendenza), fu composta prima del 28 agosto 1859 (data della prima rappresentazione all’arena Valletta), ma l’azione si ferma alla battaglia di Magenta (4 giugno 1859) e agli austriaci che abbandonano Milano il giorno dopo.⁵⁰ Questo fa supporre che la parte nuova sia stata composta prima del trattato di Villafranca (11 luglio), oppure si deve pensare che la decisione di fare terminare l’azione con la liberazione di Milano corrispondesse alla volontà di creare un efficace parallelismo *Epoca Prima/Epoca Seconda*.⁵¹ Il dramma termina infatti su una nuova liberazione, che è presentata come non più effimera perché fondata su nuove condizioni: la diplomazia di Cavour, l’azione di Garibaldi e l’alleanza con i Francesi:

Odoar[do]. Finalmente siamo riusciti. – La nostra terra è libera, e questa volta speriamo che la [sic!] sarà per sempre.

Conte. Sì, perchè un grand’uomo l’ha ideata, il braccio di un eroe la sostiene, il popolo la vuole, una grande nazione a noi alleata la protegge e la difende, con queste basi non si può fare a meno di fruire la tanto sospirata Libertà! – Viva Milano!

Tutti. Evviva!⁵²

L’ironia della storia fece sì che tali parole venissero pronunciate in scena dopo il trattato di Villafranca, facendole risuonare come una giustificazione della decisione di Napoleone III.

X. Conclusione

La parabola della composizione di Fassini, nata in un preciso contesto, mostra come i teatri di provincia svolgessero anzitutto una funzione di educazione e di formazione dell’opinione pubblica. Tale funzione è meno evidente quando il medesimo componimento, essendo venute meno l’urgenza degli eventi e l’immediata e pratica finalità di convincere gli spettatori quanto alla necessità di fornire

dramma. Per esempio, «*Luigia prima ne dava l’esempio*» (Fassini, *Luigia ossia Valore di una donna*, p. 32) diviene: «*Luigia, la tua prode moglie, prima ne dava l’esempio*» ([Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*, pp. 5-6), il che consente di presentare il personaggio, non ancora apparso in scena.

⁵⁰ Nessun cenno, dunque, alle battaglie decisive di Solferino e San Martino (24 giugno).

⁵¹ L’*Epoca prima* si conclude con la liberazione di Milano del 1848, l’azione della seconda inizia nei primi mesi del 1859, con Milano sotto il dominio austriaco. Gli eventi che hanno fatto precipitare la situazione non sono rappresentati e, pur nella frattura temporale, la continuità dell’azione è assicurata dalla presenza degli stessi personaggi. Luigia, l’eroina-sposa del 1848 diviene, nell’*Epoca seconda*, una madre inquieta. Protagonista della nuova parte è il figlio Odoardo e il nuovo dilemma è fra l’amore della patria e l’amore per la propria madre.

⁵² [Anon.], *Milano nel 1848 e Milano nel 1859*, p. 43.

contingenti di volontari all'esercito piemontese, viene presentato al pubblico milanese e fiorentino. Rappresentato all'Arena Valletta di Porta Ticinese alla fine di agosto del 1859, il dramma conserva una destinazione popolare e un legame con l'attualità grazie alla parte aggiunta. Poi però il suo senso suona come celebrazione, peraltro sconfessata dagli eventi recenti.

La vicenda di questo dramma e della sua riscrittura evidenzia la necessità di studiare i repertori dei teatri di provincia di quegli anni, al fine di verificare se la vicinanza fra l'autore e il suo pubblico, stretti in un patto di educazione come istruzione immediata che ispira un'azione politica, è riscontrabile anche nelle scelte di altri teatri di provincia. Per Carmagnola, purtroppo, non abbiamo documenti sullo spettacolo nella sua materialità (scene, costumi, ecc.). Altri teatri di provincia potrebbero fornire questo importante anello mancante consentendoci di guardare alle creazioni appartenenti a tale tipologia nel loro complesso, quindi nel loro valore teatrale, correggendo il giudizio riduttivo, e fondato sul solo valore letterario, che le considera alla stregua di copioni più o meno scombinati e improvvisati, sovente anonimi.⁵³

⁵³ Cfr. sopra, nota 4.

Il Teatro d'opera a Caltagirone: attività artistica e repertorio dalla fondazione (1823) alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento

Nicolò Maccavino

Ah, donna Fifi?... Allegramente, ché adesso, al terz'atto, fanno pace fra di loro. Lui è ferito soltanto. Lo salva una ragazza che l'ama di nascosto, e viceversa poi si scopre esser sua sorella di latte.... Una produzione che fu replicata due sere di seguito a Caltagirone....¹

Il teatro che col Monte delle prestanze divide il Piano Nobile dalla piazza del Mercato, ha il suo prospetto verso il nord, e decora uno dei quattro lati del Piano medesimo. S'intitolò dal nome di Grifeo Sottintendente a quel tempo del Distretto, che cooperò alla fabbrica di tal pubblico edifizio, pel quale il Comune erogò 18000 ducati.

La sua pianta presenta un rettangolo isolato, e l'elevato offre due piani ben proporzionati di un'architettura semplice a bugne in pietra da taglio, l'uno di stile jonico con pilastri addossati: l'altro è sovrapposto a questo. Ha una sola porta d'ingresso nel mezzo, alla quale si giunge per alquanti gradini.

Entrando, ti trovi in un vestibolo che ha una scala a due braccia, la quale dividendosi in più rampe, comodamente e bellamente mette nella platea e nei diversi corridoi; talché in cortissimo tempo può il teatro facilmente vuotarsi di tutti quanti gli spettatori. La forma interna è indovinata. La pianta della platea è a ferro di cavallo, che si ritiene per la più comoda, e perciò è ancora la più usitata. In essa sono disposte centocinquanta comode sedie di legno, ma prive affatto di cuscini.

Ci ha tre ordini di palchi, o logge che dir si vogliano, oltre la galleria; ogni palchetto convergente al palcoscenico è bastantemente largo e commodo: mancano gli ornamenti, che verranno aggiunti nel progettato ristoro. Ogni ordine ne contiene tredici, tranne il primo, che è interrotto nel centro dalla porta che mette nella platea. L'interno nel suo insieme non è sgradevole; poiché, oltre a presentare una delle migliori e delle più gaje, le pareti sono ornate di varie dipinture.

Maggior diletto poi ti arreca la vista del velario, il quale dipinto dal valentissimo Tasca, presenta con figure simboliche la presa di Judica, d'onde, come dicemmo, provvenne la ricchezza della città. Il palcoscenico offre un bel vano, ma per giusta proporzione dovrebbe avere maggiore sfondato. L'arco scenico, sebbene non cicloideale, pure è da credersi indovinato per l'effetto fisico-acustico, e pel risalto che ne ritrae la voce.

Ottime le scene, e con perfetta prospettiva dipinte in parte dal Tasca, ed in parte dal Rioli [Riolo] palermitano; tra le quali del primo è pregiato il sotterraneo, del secondo il tempio, ed il palazzo reale. Il congegno poi del palco scenico è in tutte le sue parti regolare e ben condotto. Il Comune ha assegnato allo stesso annui ducati trecento; ed ora sul disegno del Distefano verrà tutto quanto rifatto sì all'interno, come all'esterno.²

¹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Milano 1889, pp. 267-268.

² Giuseppe Libertini Guerrera, *Descrizione storico-statistica della Città di Caltagirone scritta dal dott. Giuseppe Libertini Guerrera, Estratta dall'Opera - Il Regno delle due Sicilie descritto ed illustrato*, vol. 23, fasc. 1°, Napoli [c.1857], p. 10.

Il testo appena riportato di Giuseppe Libertini Guerrera è una preziosa quanto rara descrizione del Teatro comunale di Caltagirone. Sebbene scritta nel 1857 essa, tuttavia, è molto simile alla visione che – la sera del 30 maggio 1823 (giorno onomastico di Ferdinando I di Borbone, re del Regno delle Due Sicilie)³ – incantò i caltagironesi, allorché «alle ore nove, ed un quarto» si recarono nel Piano Nobile della città per assistere all’inaugurazione del «nuovo Teatro Grifeo».⁴ Realizzato in poco meno di un anno, esso nasceva dalla trasformazione in teatro della Casa Senatoria, edificio che sin dal 1483 era stato l’emblema del potere politico ed economico della Città.⁵

[...] sin da’ principi del secolo XVIII era in Calatagirone [sic!] molto diletto di drammatici e filarmonici trattenimenti, e particolari teatri si vedean fabbricati nel Palazzo Cimia e in quelli di S[ant]a Barbara e di Bellaprima oltre agli avventizi, che si levavano a maggior comodo di pubblico nella sala del Palazzo senatorio, in qualche chiesa, o in qualche vasta officina [...].⁶

Emanuele Taranto, in questa annotazione, sintetizza quella che fu la peculiarità di ricezione del teatro d’opera a Caltagirone prima della edificazione del teatro Grifeo; certamente un genere assai apprezzato ma che dalla fine del XVII secolo e per tutto il secolo successivo – fu frutto sempre in maniera irregolare e quasi sempre in concomitanza con eventi festivi.⁷ Sino alla costruzione del ‘Grifeo’, infatti, a Caltagirone non si ebbero mai regolari stagioni operistiche, una situazione determinata principalmente da almeno due cause. La prima riguarda il sistema produttivo operistico assimilabile a quello che Franco Piperno definisce «teatro di società»,⁸ fondato sull’allestimento di spettacoli (nella maggior parte dei casi dati in appalto a membri della locale cappella musicale e inscenati in teatri provvisori)

³ Cfr. Gianni Oliva, *Un regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Milano 2012; Paola De Simone/Nicolò Maccavino, *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno. Intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*, 2 voll., Napoli 2020.

⁴ Cfr. PROGRAMMA / PER LA SOLENNIZZAZIONE / Del giorno Onomastico di S. M. (D. G.) / NOI / Conte D. Giuseppe Grifeo / De’ Principi di Partanna, Gentiluomo di Camera, e Maggiordomo / Di Settimana di S. M. (D. G.) Sottintendente del / Distretto di Caltagirone [...], Caltagirone, 22 maggio 1823. Si tratta di un biglietto-locandina custodito fra i documenti dell’Archivio privato della famiglia di Enrico Grifeo, i cui membri, diretti discendenti del Conte Giuseppe Grifeo (primo dedicatario del Teatro), sentitamente ringrazio per aver permesso l’utilizzazione del documento. La mia più profonda gratitudine va anche a Giacomo La Puzza a cui si deve il ritrovamento e la prima segnalazione del documento; cfr. Giacomo La Puzza, Il Palazzo Comunale di Caltagirone. Storia e progetto, in *Valdinoto* 2, 2006, pp. 107-149, qui alle pp. 107-108; Giacomo La Puzza, L’edificazione del Teatro, in Nicolò Maccavino, *Il teatro d’opera a Caltagirone dalla fine del Seicento al primo Novecento*, con un saggio di Giacomo La Puzza, Roma 2012, pp. 63-100, qui alla p. 84.

⁵ Francesco Aprile, *Della cronologia universale della Sicilia*, Palermo 1725, p. 261. Cfr. Giacomo Pace, *Il Governo dei Gentiluomini. Ceti dirigenti e magistrature a Caltagirone tra Medioevo ed Età Moderna*, Roma 1996.

⁶ Cfr. Emanuele Taranto Rosso, Orazione, in *La Festa del Conte in Caltagirone*, Catania 1857, pp. 41-98, qui alla p. 91.

⁷ Maccavino, *Il teatro d’opera a Caltagirone*, pp. 1-61.

⁸ Cfr. Franco Piperno, Il sistema produttivo, fino al 1780, in *Storia dell’opera italiana*, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1987, pp. 1-76, qui alla p. 21.

finanziati *in toto* dal Senato della Città, il quale, senza perseguire fini di lucro, li offriva «per decoro e utile della città».⁹ La seconda è da attribuire al fatto che la città, nonostante il ricco patrimonio e la sua importanza nello scenario politico-economico isolano, per tutto il XVIII secolo scelse di non erigere un 'teatro stabile'; per cui era molto difficile (se non impossibile) pianificare stagioni operistiche in altri periodi dell'anno se non in estate.

Ancora oggi è difficile comprendere le reali motivazioni che indussero gli amministratori civici a compiere tale scelta; tuttavia, e sebbene non si possano escludere *tout court* cause di ordine economico e/o logistico, è palese che vi sia stata una specifica volontà da parte degli amministratori, i quali 'consigliati' dal Clero che aveva un peso notevole anche in seno alla conduzione socio-politico-economica cittadina, e ben conoscendo le cause che avevano portato alla rovina economica e morale diversi esponenti dell'aristocrazia palermitana (rei d'aver profuso ingenti somme di danaro «Pe'l culto quindi di queste donne»),¹⁰ preferirono – almeno *in loco* – non cadere in tentazioni simili! Consequenziale, in tal senso, fu la scelta di osservare rigidamente una delle consuetudini del sistema produttivo operistico in uso a Roma dove, come è noto, sino al 1797 un divieto papale impedì alle donne di calcare le scene romane!¹¹ Non è un caso, dunque, se nella 'morigerata' Caltagirone, bisognerà attendere proprio il 1797 per poter assistere – per la prima volta – alla *mise en scène* della *Nina, o sia La pazza per amore* di Giovanni Paisiello, in cui i ruoli di Nina, Susanna e delle Villane furono interpretati rispettivamente dalle signore Carolina Quagliarini, Ippolita Barzanti, Rosalia e Lucia Labriola.¹²

⁹ Certamente uno degli eventi più attesi e graditi dal pubblico fra quelli previsti dell'intero festino jacopeo, proprio come ci ricorda il gesuita don Ignazio Mancuso che nel 1780 così scriveva: «E per giungere del brio al Pubblico, suole tal volta con provvidenza il Senato farvi rappresentare qualche teatrale componimento in Musica; onde gran numero vi concorre di forastieri dalle Terre, e Città vicine. Un'Opera in musica farsi dovea una volta, e decantata in guisa per la varietà delle Scene, per la vaghezza degli abiti, per la soavità delle note armoniose, che ad esserne spettatori trasse non solamente i Cittadini, ma ancora parecchi curiosi, venuti eziandio da lontano paese»; Ignazio Mancuso, *Vita della Ben'Avventurata Serva di Dio Suor Ignazia Perremuto, Vergine Teresiana Caltagirone*, Caltagirone 1780; cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, pp. 12-13.

¹⁰ Cfr. Roberto Pagano, Le attività musicali nella Sicilia del Settecento, in *La Sicilia nel Settecento. Atti del convegno di studi tenuto a Messina nei giorni 2-4 ottobre 1981*, Messina 1986, vol. 2, pp. 859-899, qui alla p. 866; e Roberto Pagano, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano 1985, pp. 158-159.

¹¹ Cfr. John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna 1993, pp. 47-61 e 79-92.

¹² Libretto in I-CATc (Catania, Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero) con segn. Civ. misc A. 13.22. Presenze femminili che si rilevano a distanza di un secolo dalle prime interpretazioni femminili registrate a Palermo e di circa novanta anni di quelle avvenute nelle scene messinesi; cfr. Anna Tedesco, *Il teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo 1992, p. 28; Maria Rosa De Luca, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze 2012, p. 34. A tal proposito è da evidenziare la presenza della giovanissima Anna Lucia De Amicis (impegnata nel ruolo di Emilia) nel *cast* che, nel 1752, si esibì nel *Catone in Utica*, un *pastiche* con musiche di Egidio Romualdo Duni e «di diversi maestri napoletani», rappresentato – come si legge nel libretto stampato a Caltagirone – nel «Famoso Teatro» della non

La volontà di dotare la città di un luogo stabile che potesse ospitare regolari stazioni di spettacoli operistici (e di prosa), maturata all'inizio del secondo decennio del XIX secolo,¹³ divenne tangibile il 4 novembre 1822. In quel giorno, infatti, i membri del Decurionato riuniti in consiglio deliberavano «che l'attuale Casa Comunale [...] assolutamente puoco adatta ed indecente al servizio del Magistrato serva per potervi costruire un Teatro, opera cotanto di vantaggio, e dalla M[aestà] S[ua] (che D[i]o G[uardi]) approvata in tutti gli Stati Discussi.»¹⁴

Contestualmente si decideva

che tutte le somme necessarie per la costruzione di detta opera restino a sola disposizione del detto Signor Sottintendente, da erogarle in qual *[sic!]* modo, e con quelle misure, che il medesimo crederà più adatte, per cui il Decurionato trasferisce in lui qualunque autorità, o potere che nello stesso risiede, pregandolo bensì ad accettare una inchiesta, che con nuovi titoli subirà eterna la gratitudine de' Caltagironesi.¹⁵

Proprio nel maggio del 1822 il conte Giuseppe Grifeo, dei principi di Partanna, membro di una antica e influente famiglia aristocratica siciliana,¹⁶ era stato eletto in qualità di Sottintendente del Distretto di Caltagirone.¹⁷ Essendo fra i principali sostenitori della costruzione del Teatro, adoperò il prestigio e l'influenza che gli derivavano anche dal nuovo incarico affinché la realizzazione dell'opera venisse compiuta nel più breve tempo possibile. Affidato all'architetto comunale, Salvatore Marino, l'incarico di stendere una relazione contenente la descrizione di tutti gli interventi da effettuare nella Casa Comunale e il calcolo delle spese da affrontare «per rendersi la medesima a teatro», il 3 dicembre 1822 inviava all'Intendente la formale richiesta di approvazione per la costruzione del nuovo edificio. Il 10 dicembre il Marino consegnava la sua minuziosa relazione e nonostante la spesa prevista ascendesse «al prezzo di onze Milleottocentoventisessant'otto, tarì ventidue

lontana «città di Mazzarino»; cfr. Nicolò Maccavino, *Tipologie di mecenatismo e committenza musicale in alcune città del Val di Noto in Sicilia fra Cinque e Settecento*, in *Music Patronage in Italy*, a cura di Galliano Ciliberti, Turnhout 2021, pp. 315-367, qui alle pp. 351-354.

¹³ Tutto questo, ovviamente, va collegato con la capillare diffusione in Italia e in Sicilia del teatro d'opera che si registra nel corso della prima metà del XIX secolo; cfr. Antonella Mazzamuto, *Teatri di Sicilia*, Palermo 1989; Alessandro Loreto, *Musica e Musicisti a Siracusa nel XIX Secolo*, Siracusa 1998, pp. 41-150; Maria Vittoria Marino, Appunti per una storia del Teatro Comunale di Caltagirone. Repertorio cronologico delle opere rappresentate, in *Bollettino* 3, 1994, pp. 81-162; Salvina Miano, *Il Teatro Mandanici e i Teatri minori di Barcellona Pozzo di Gotto (Messina)*, Roma 2010; Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*.

¹⁴ Archivio Storico di Catania, sezione di Caltagirone (in sigla: ASCg.), *Registro degli Atti del Decurionato*, vol. 754, tomo II, dal 26 febbraio 1819 al 11 luglio 1823, c. 338r-v.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Principe di Partanna nonché Gentiluomo di Camera e Maggiordomo di settimana di Sua Maestà, discendeva da una famiglia originaria di Partanna, un centro fortificato divenuto baronia nel 1092, concesso a Giovanni I Grifeo per aver salvato la vita di Ruggero I durante una battaglia con i Saraceni. Nel 1137 la baronia fu concessa a Giovanni II Grifeo con un privilegio emanato da Ruggero II; cfr. Daniela Pedi, *L'attività teatrale a Caltagirone durante la sindacatura di L. Sturzo (1905-1920)*, tesi di laurea, Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini" di Catania, a. a. 2010/11, p. 5.

¹⁷ ASCg., *Registro degli Atti del Decurionato*, vol. 754, tomo II, dal 26 febbraio 1819 al 11 luglio 1823, c. 262.

grana quattro»,¹⁸ l'11 dicembre, appena un giorno dopo, da Catania giungeva la lettera dell'Intendente indirizzata al Grifeo dove si affermava:

Signore, inerendo alle di Lei mirabili premure per la costruzione del Teatro in codesto volume approvo quanto propone circa a tutto ciò che ha riguardato perizia, progetto ed esecuzione d'opera. In quanto alla somma autorizzo prelevarla in ducati 600 sulla rendita straordinaria della corrente gestione [...].¹⁹

Avuta l'approvazione, in data 17 e poi 29 dicembre presso la Cancelleria Comunale furono affissi gli avvisi d'asta e le relative clausole fra cui – segno evidente della volontà del nuovo Sottintendente – quella che indicava «nel giorno venti maggio 1823» la data entro cui si sarebbero dovuti completare e consegnare i lavori.²⁰

Fra le offerte arrivate la scelta cadde su quella presentata (il 21 dicembre) da Agostino Sinatra il quale, oltre ad accettare tutte le condizioni degli avvisi d'asta, si impegnava a «fare e magistrevolmente costruire tutte le opere» al prezzo di 1.200 onze. I lavori iniziarono nei primi giorni di gennaio 1823 e furono ultimati appena quattro mesi dopo, come si apprende da una minuta di lettera del 21 aprile che il conte Giuseppe Grifeo avrebbe inviato all'Intendente, annunciandogli la conclusione dei lavori.²¹ Se i tempi di consegna furono rispettati altrettanto non può dirsi per l'esborso finanziario necessario per la completa trasformazione della Casa Senatoria in Teatro che, così come si rileva nel «Certificato del Nuovo Teatro Grifeo» redatto il 28 agosto 1823 dal perito comunale Giuseppe Patti, alla fine raggiunse la notevole somma di oltre 4.328 onze.²² Se, infatti, con la delibera del 1° maggio 1823 il Decurionato, dopo aver esternato la propria gratitudine

al meritevissimo Sig.^r Conte Grifeo de' Principi di Partanna per le sue provvide cure, ed incessanti sollecitudini addimostrate nel Governo di questa Comune, promuovendola a solidi vantaggi nel regime di sua economia, e di pubblici stabilimenti, e con particolarità per il deciso di lui impegno sull'edificazione d'un Teatro, opera tanta utile in una colta società, già in pochi mesi recato a compimento sotto gli auspici d'uno sì degno Soggetto

all'unanimità decideva «che il novello Teatro portasse il nome fastoso di Grifeo segnandosi nel prospetto del medesimo tale dedica su d'una lapide di marmo, ond'esser di monumento ai posteri».²³

¹⁸ ASCg., *Relazioni*, vol. 766, 1821-1825. Questo *grosso modo* il valore delle monete utilizzate all'epoca in Sicilia: un'onza = 12.75 lire = 3 ducati = 30 tarì; un tarì = 20 grana; un grano = 6 piccioli.

¹⁹ Archivio Storico di Catania (in sigla: ASCt.), Intendenza di Catania, *Opere pubbliche*, vol. 117 C.

²⁰ ASCg., *Relazioni*, vol. 766, 1821-1825, avvisi del 17 e 29 dicembre 1822; cfr. La Puzza, L'edificazione del Teatro, p. 83.

²¹ «Nel darle la doverosa conoscenza che l'opera [del Teatro] trovasi già al suo termine, debbo prevenirla che in corrispondenza all'atto surriferito ho io fatto pagare al liberatario la somma di onze 1000, cioè ducati 600 sugli articoli 122, 123 [...]. Il Sottintendente, G[iuseppe] G[rifeo]». ASCt., Intendenza di Catania, *Opere Pubbliche*, vol. 117 C; cfr. Maria Vittoria Marino, *Rappresentazioni operistiche al Teatro Comunale di Caltagirone dalla sua fondazione all'anno 1919*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a. a. 1991/92, p. 63.

²² ASCg., *Relazioni*, vol. 766, 1821-1825, 28 agosto 1823, cc. 42-69v.

²³ ASCg., *Registro degli Atti del Decurionato*, vol. 754, tomo II, dal 26 febbraio 1819 al 11 luglio 1823, cc. 408v-409r, 1° maggio 1823.



Fig. 1. Salvatore Marino, *Prospetto principale del Teatro Comunale*, ca. 1920

Il 9 maggio deliberava

di pregarsi questo Signor Sottintendente Conte D. Giuseppe Grifeo, affinché, per compire l'opera grandiosa del Teatro, facendo uso del suo solito attaccamento per questo Comune, si compiacesse far fare li scenarij del Tempio, della Camera del Giardino, e del cortile, di cui ne è senza questo Teatro, trovandosi per altro in questa il Pittore D. Luigi Tasca, occasione troppo fortunata, e che non può darsi nell'avvenire; scorgendosi anche nel Signor Intendente del Vallo tutta la possibile propensione; non avendo lasciato questo altro degno funzionario di prestarsi per il vantaggio di questo suolo in tutte le occasioni, che hanno occorso. E nel caso, che trovasi esaurito l'articolo dello Stato Discusso per detto Teatro, che allora le somme si elevassero sulla rendita estraordinaria. Sta sicuro il Decurionato che il Signor Sottintendente, e il Signor Intendente, per la di cui opera si è ottenuto un tanto vantaggio, non ometteranno cosa veruna per il compimento e perfezione d'uno de' migliori Teatri dell'Isola.²⁴

Anche in questo caso le scenografie furono compiute dal palermitano Luigi Tasca in tempi assai rapidi e con la solita maestria. Il Teatro era pronto con viva soddisfazione degli Amministratori della Città (Fig. 1) ma, soprattutto, del conte Grifeo, il quale, per dare il giusto risalto all'evento, ne programmò l'inaugurazione la sera del 30 maggio 1823, giorno in cui nel Regno delle due Sicilie si festeggiava l'onomastico di Sua Maestà re Ferdinando I.²⁵

²⁴ Ibid., c. 415r, 9 maggio 1823; cfr. inoltre Antonino Ragona, *L'attività artistica nell'Ottocento*, in Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, pp. 202-216, qui a p. 212.

²⁵ Come già anticipato se ne apprende la notizia da un biglietto a stampa del 22 maggio 1823 (vedi la nota n. 4) dove, fra l'altro, si indicava che «La sera del giorno [30 maggio] alle ore nove, ed un quarto pomeridiane si aprirà il novello Teatro Grifeo ove ci sarà tripla illuminazione in

Consapevoli dell'importanza dell'evento, le autorità, l'aristocrazia e i cittadini più abbienti esternarono il loro giubilo abbellendo e illuminando le facciate dei loro palazzi e delle loro case, così da creare un perfetto *pendant* alla «tripla illuminazione in cera» predisposta per il Teatro, nel cui interno gli intervenuti, tutti elegantemente vestiti, poterono finalmente ammirare gli splendidi «scenarij» appena realizzati dal pittore Luigi Tasca, lo stesso artista che qualche anno dopo, su incarico del barone Pietro Pisani, decorerà il teatrino del Collegio del Buon Pastore di Palermo.²⁶

Tuttavia, dalle fonti in nostro possesso, nulla trapela sulla rappresentazione (in prosa o in musica) o, più semplicemente, sul programma di concerto eventualmente scelto per essere eseguito durante la serata inaugurale. Un silenzio inspiegabile soprattutto per una città che da secoli disponeva di un'importante e attiva Cappella musicale²⁷ (in quegli anni guidata dal maestro Salvatore Caruso) la cui componente strumentale,²⁸ sarà uno dei perni sui quali, *tout court*, poggerà l'attività del teatro essendo, sin da subito, impiegata come orchestra del Teatro di cui le compagnie melodrammatiche si serviranno per la messinscena delle opere previste nelle varie stagioni. Tuttavia, questo non è l'unico dato anomalo da evidenziare, poiché, per un Teatro sorto in meno di un anno e inaugurato nel 1823, è altrettanto sorprendente dover aspettare il 1830 per avere notizia delle prime rappresentazioni di opere in musica. Dato che stride con diversi documenti coevi

cera. Le Autorità, ed i Cittadini tutti, la sera dello stesso giorno restano invitati ad esternare il loro giubilo colla illuminazione nelle Case di loro rispettiva abitazione».

²⁶ Consuelo Giglio, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo 2006, p. 36.

²⁷ Sull'attività musicale a Caltagirone di cui si hanno notizie sin dal 1569 cfr. Nicolò Maccavino, *Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569-1619*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco. Atti del Convegno di Caltagirone 10-12 dicembre 1985*, a cura di Daniele Ficola, Palermo 1988, pp. 91-110; Luciano Buono, La cappella musicale del Senato di Caltagirone dal 1620 al 1650, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, pp. 111-145; Luciano Buono, I musici della cappella musicale di Caltagirone nel secolo XVII, in *Il Canto dell'Aquila*, a cura di Luciano Buono, Caltagirone 1990, pp. 11-29; Nicolò Maccavino, Manoscritti musicali dell'Archivio musicale Crescimanno, in *Il Canto dell'Aquila*, pp. 66-101; Luciano Buono, Peculiarità istituzionali di due cappelle musicali siciliane nel XVII secolo: Caltagirone e Piazza Armerina, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma. Atti del convegno internazionale di studi, Cento, 13-15 ottobre 1989*, a cura di Oscar Mischiati/Paolo Russo, Firenze 1993, pp. 361-369; Nicolò Maccavino, La cappella musicale di Caltagirone dalla fine del XVII ai primi del XIX secolo, in *Ceciliana per Nino Pirrotta*, a cura di Maria Antonella Balsano/Giuseppe Collisani, Palermo 1994, pp. 133-144; Id., Le cappelle musicali di Acireale, Caltagirone e Piazza Armerina tra Sei e Settecento, in *Polifonie e cappelle musicali nell'età di Alessandro Scarlatti. Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Roberto Pagano, Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2015*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria 2019, pp. 223-292; Id., Maestri di cappella e la loro attività svolta nei secoli XVII e XVIII in alcune Istituzioni musicali della Sicilia orientale: Acireale, Caltagirone, Noto e Piazza Armerina, in *Le métiers du maître de musique d'Église (XVII^e-XVIII^e siècles). Activités, sociologie, carrières*, a cura di Bernard Dompnier/Jean Duron, Turnhout 2020, pp. 119-154.

²⁸ Come si apprende da alcuni documenti del 1825 e del 1831, la cappella musicale, per cui era prevista la somma annua di «onze 412 pari a Ducati 1236», prevedeva un organico composto da diciotto elementi: un maestro di Cappella; un soprano; due tenori; un basso cantante; due suonatori di oboe e due di tromba; sei violinisti; un violoncellista, un suonatore di contrabbasso e un organista; cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, pp. 264-266 e 271.

riguardanti, ad esempio, le suppliche dell'architetto Salvatore Marino che chiedeva il pagamento di somme che gli si dovevano «per il di lui prestato servizio nella fabrica del Teatro con disegno e pianta dell'istesso»,²⁹ oppure relazioni di spesa sui primi «acconci» eseguiti nel Teatro (la prima delle quali risale al 2 ottobre 1825),³⁰ e persino la decisione di assegnare dodici onze l'anno a tale Francesco Accardi per effettuare le pulizie all'interno del Teatro, come si apprende da una delibera del 22 novembre 1823:

Sull'ufficio del Sig. Sottintendente del 27 scorso maggio n. 1715 protocollato al n. 504 riferibile all'elezione da lui fatta del Deputato del Nuovo Teatro Grifeo in persona del B[aro] ne D. Martino Calderara per due anni colle obbligazioni che si enunciano, e colla facoltà di poter esso Deputato adibire persona di sua fiducia per la pulizia del Teatro; letto l'ufficio del suddetto Deputato del 6 agosto ultimo diretto al Patrizio [...] con cui Egli palesa la scelta del sostituto in persona di D. Francesco Accardi all'uopo suddetto, premurando di soddisfarsi il medesimo per aver da più tempo servito nel Teatro; il comitato è di avviso di assignare al detto di Accardi onze dodici all'anno, duraturi per anni due analogamente all'elezione del Deputato. Approvato.³¹

Quest'ultimo documento è importante perché ci informa che, già nel 1823, era stata eletta la Deputazione del Teatro, i cui membri – tre e in carica per due anni – avevano il compito, su indicazione del Decurionato, di seguire con scrupolo e attenzione tutte le attività di restauro e di manutenzione del Teatro.³² Illuminante è in tal senso quanto indicato in una delibera decurionale del 28 aprile 1829 relativa «agli acconci e ripari necessari nel Teatro Comunale» i quali dovevano essere eseguiti «economicamente sotto la sorveglianza della Deputazione del Teatro per la certa sollecitudine delle opere da eseguirsi che al contrario riuscirebbero facendosi in appalto e cottimo».³³ Un incarico dunque assai delicato ma svolto con diligenza tale dalle Deputazioni succedutesi in quegli anni da indurre il Decurionato

a munirsi di dote questo Teatro Comunale, opera grandiosa che è costato tante somme, e che forma l'ammirazione dei forestieri ed il decoro della Città. Considerando di essere necessarie la conservazione del medesimo ed il suo miglioramento, locché non potrebbe

²⁹ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice II, Doc. 16, 18 e 19, pp. 220-221.

³⁰ Ibid., Doc. 20, p. 221.

³¹ ASCg., *Registro deli Atti del Decurionato*, vol. 754, tomo III, 1823-1829; c. 30r, 22 novembre 1823; cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice II, Doc. 16, p. 220.

³² Fra i compiti della Deputazione v'era anche quello riguardante il controllo della vita quotidiana delle Imprese teatrali impegnate nelle recite e quindi di assicurare la disciplina delle prove, garantire la puntualità degli artisti, risolvere le eventuali diatribe che avrebbero potuto sorgere fra loro, controllarne le eventuali assenze e il loro comportamento durante le rappresentazioni, approvare d'intesa con il Sindaco e l'Intendente il cartellone, prendere ogni precauzione contro gli incendi, verificare la decenza, la pulizia e la fedeltà storica del vestiario; cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino 1985, pp. 78-82; Id., Il sistema produttivo 1780-1880, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1987, pp. 77-166, qui alle pp. 99-102; Alessandro Loreto, *Il teatro musicale a Noto 1836-1945*, Siracusa 2009, p. 30.

³³ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice II, Doc. 22, p. 223.

ottenersi senza un'annua assegnazione, viene a darglisi per dote la somma di onzi duecento, onde mantenersi per decoro e vantaggio di questo pubblico.³⁴

Le prime stagioni liriche realizzate presso il Teatro Grifeo si ebbero fra l'estate del 1830 e la successiva stagione di autunno-inverno.³⁵ Ne furono protagoniste la Compagnia di Gioacchino Amari che, fra giugno e luglio, fece rappresentare opere di Bellini (*Il pirata*), Stefano Pavesi (il «Dramma giocoso» *Corradino*), Gioachino Rossini (*Il barbiere di Siviglia*) e Saverio Mercadante (*Elisa e Claudia*, un «melodramma semiserio in due atti»),³⁶ e la Compagnia di canto diretta da Pasquale Recupito la quale fra dicembre 1830 e febbraio 1831 – una volta ottenuto il *placet* dell'Intendente e da parte della censura³⁷ – mise in scena le rossiniane *Semiramide* e *Cenerentola*, l'*Agnese* di Ferdinando Paër, una nuova realizzazione di *Elisa e Claudia* del Mercadante, seguite da *Olivo e Pasquale* di Gaetano Donizetti e dall'opera semiseria *La gelosia corretta* del catanese Giovanni Pacini.³⁸

Le fonti relative agli anni 1832-1840 non ci permettono, allo stato attuale, né di stabilire se, quando e quali furono le opere eseguite, né di conoscere le vere motivazioni che di fatto impedirono il normale susseguirsi di stagioni liriche presso il Teatro caltagironese. I documenti disponibili indicano, invece, le spese effettuate per abbellire e conservare al meglio la struttura del Teatro. Così mentre l'8 febbraio 1833 il responsabile dell'illuminazione del Teatro, Vincenzo Ragusa, consegnava «cento e cinque chine chè la maggior parte erasi ravinati, duodeci cassettoni, con suoi riflessi, tredici lumi pella Musica, e dieciotto Campersini dei corridoi, e la Ninfa compita. Una quantiera grande, una piccola, ed una launetta d'oglio [...]»,³⁹ il 6 aprile 1834 il Decurionato eleggeva Giacomo Perremuto, Gesualdo Libertini e Giuseppe Veronese quali membri della Deputazione del Teatro «Per curare la conservazione, e buona manutenzione del Teatro Comunale, anche in tempo che viene occupato da qualche Comica Compagnia, e per prendere cura del servizio nello stesso, e di tutti gli oggetti, che gli appartengono».⁴⁰

Inoltre, durante la seduta straordinaria del 24 maggio 1835 veniva deliberata la spesa di onze 98 e tarì 13 «abbisognando il Teatro Comunale di molti acconci per la sua conservazione», ma anche per l'acquisto di un lampadario che doveva

³⁴ ASCg., *Registro deli Atti del Decurionato*, vol. 754, tomo III, 1823 - 1829, c. 335, 24 novembre 1828; cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice II, Doc. 21, p. 223.

³⁵ Cfr. Marino, *Rappresentazioni operistiche al Teatro*, p. 22; Marino, Appunti per una storia del Teatro Comunale di Caltagirone, pp. 88-89.

³⁶ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 15, 16 e 17.

³⁷ Emblematiche in tal senso sono due lettere che l'Intendente (Norgarelli) invia al Patrizio con le quali concede il permesso di rappresentare «la Semiramide, la Cenerentola ed Elisa e Claudia [poiché] sono quelle dei quali è permessa la rappresentazione nel Regno»; e, successivamente (lettera del 14 gennaio 1831) una volta ricevuti ed esaminati i rispettivi libretti il permesso di dare le opere *Agnese*, *Gelosia corretta* e *Olivo e Pasquale*. Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 20 e 21.

³⁸ Ibid., Appendice III, Doc. 18-22.

³⁹ ASCg., *Relazioni*, vol. 789, tomo I, c. 132, Caltagirone otto febbraio 1833.

⁴⁰ ASCg., *Registro deli Atti del Decurionato*, vol. 755, tomo 5, 1832-1835, c. 163v, 6 aprile 1834.

«essere galante, di forma moderna e si dovrà acquistare in Palermo, o Catania, o Messina benvisto ad una persona di gusto, designanda dal Sig. Patrizio».⁴¹

Nessuna notizia si ha sulle opere rappresentate a Caltagirone durante la stagione di Carnevale del 1840/41 il cui appalto, assegnato alla compagnia musicale di Luigi Auteri, si protrasse anche per la stagione di primavera.⁴²

Come si evince da un alberano del 13 marzo 1841, contenente l'offerta d'appalto dell'impresario catanese Giuseppe Costanzo per la stagione «autunno carnevale» 1841/42,⁴³ predisporre il calendario di una stagione lirica in un teatro come il Grifeo non era semplice. Pur non potendo stabilire con certezza se il contratto fosse stato alla fine approvato e, dunque, se la stagione poté aver luogo regolarmente, esso è il primo documento integro che fornisce preziose e precise informazioni sugli obblighi che venivano assunti sia dall'offerente sia dall'amministrazione cittadina proprietaria del Teatro. Nel caso specifico il Costanzo offriva una stagione in abbonamento in cui si sarebbero rappresentati sei «spartiti d'obbligo [...] tre [opere] serie e tre farse» (con una predominanza di opere di Rossini, Bellini e Donizetti)⁴⁴ più la possibilità di mettere in scena «degli altri spartiti e farse» a sua discrezione. L'Impresa, che avrebbe iniziato le recite nei «primi di dicembre», si impegnava a scritturare «una prima donna Soprano, un'altra Mezzosoprano, una generica, un primo tenore assoluto, un altro primo tenore, un primo basso cantante, un basso comico, più sei coristi» e si obbligava a «servirsi dell'orchestra che trovasi in questa città» (sei violini, due clarinetti, due corni, un flauto e un ottavino, due contrabbassi e un violoncello) scritturando a proprie spese un primo trombone. Sempre per contratto gli strumentisti locali sarebbero stati pagati dall'Impresario «a spesato serale dovendo li stessi intervenire a tutte le prove».⁴⁵ Le recite previste per ogni settimana non potevano essere più di cinque riservandosi la possibilità di poter recuperare la recita perduta «per imprevedibili di malattia o altro». L'Impresa «in compenso delle sopradette obbligazioni» chiedeva la somma di onze cento «per fondo perduto» che gli si sarebbe dovuta corrispondere in tre rate: la prima alla stipula del contratto, la seconda dopo la prima recita, la terza «dopo messo in scena l'ultimo spartito d'obbligo». I prezzi dei biglietti sarebbero stati così ripartiti:

⁴¹ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice II, Doc. 25 e 26.

⁴² Cfr. Marino, *Appunti per una storia del Teatro Comunale di Caltagirone*, pp. 89-90.

⁴³ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 28.

⁴⁴ Questi i titoli riportati nell'alberano. Serie: «*Fausta* di Donizetti, *Belisario* di Donizetti, *Roberto Devereux* di Donizetti, *Puritani* di Bellini, *Norma* di Bellini, *I Briganti* di Mercandante, *Le siège de Corinto* di Rossini». Buffe e semiserie: «*Ventaglio* di Raimondi, *Turco in Italia* di Rossini, *Gazza ladra* di Rossini, *Corradino* di Rossini, *L'orfanello di Genova* di Ricci, *Chi dura vince* di Ricci, *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti». Ibid.

⁴⁵ Le paghe percepite dagli strumentisti erano le seguenti: «Primo violino onze 8, Concertino onze 5, Capo dei secondi onze 4, altri due violini di riga onze 6, altro violino onze 2, primo clarino onze 6, secondo clarino onze due e tarì 10, primo corno onze due, secondo [corno] onze 2, flauto e ottavino onze 3, primo contrabbasso onze 4, secondo contrabbasso onze 2, violoncello onze 4». Ibid.

Palchi di prima fila e seconda fila di fronte onze 4.8; Tutti dopo li detti 4 laterali e altre onze 4; Detti vicino al proscenio onze 6; Detti di terza fila di prospetto onze 4.6; Detti laterali onze 5; Biglietti di platea: il prezzo resta in libertà dell'impresario, con che però che il prezzo sia meno di un terzo di più del fisso.⁴⁶

Infine, nelle serate di gala o nel caso in cui fossero intervenuti membri della famiglia reale o nel corso di «prime sere di opera nuova», era facoltà dell'Impresario aumentare del doppio il prezzo dei biglietti.

Nell'agosto 1843 sul tavolo del Patrizio giunse, da Messina, la proposta dell'impresario Giovanni Paladino di «dare un corso di rappresentazioni da principiarle la sera del 15 ottobre 1843 e terminarle l'ultimo giorno di Carnevale [1844]».⁴⁷ L'impresario proponeva un *cast* composto dalla prima donna assoluta Rosa Paggiotti e dalla comprimaria Giovannina Mini [o Micci], dalla seconda donna Teresa Sebastiani, dai tenori Giovanni Variale e Filippo Sicuro, e dai bassi (seri e buffi) Domenico Varvaro, Salvadore Millesi e Attilio Terenzi. Completavano la compagnia un suggeritore, un maestro concertatore e sei coristi.

Come nella precedente offerta le opere (serie e buffe) dovevano essere scelte fra una rosa di titoli indicata dal Paladino comprendenti, nella fattispecie, lavori di Rossini, Donizetti, Bellini e Mercadante, ma anche una nutrita schiera di altri autori quali Mario Aspa, Pietro Raimondi, Pietro Antonio Coppola e Salvatore Agnello del quale si proponeva la messinscena della «commedia buffa» *I due pedanti*.⁴⁸ Nel contratto, inoltre, viene riportato il nome del costumista tale «signor Tornabene» e, per la prima volta, la lunga lista dei nomi relativi agli abbonamenti già effettuati. Il Comune, come previsto, corrispose con relativi mandati, ultimo dei quali del febbraio 1844, le cento onze che «a titolo di sovvenzione» si era impegnato di corrispondere all'impresario.⁴⁹

Dopo la stagione 1843/44 il teatro rimase inattivo sino all'autunno del 1845, allorché giunse la nuova offerta d'appalto (per la stagione 1845/46) avanzata dal napoletano Nicola Garofalo. Le recite – dopo il *placet* dell'Intendente del 5 novembre – ebbero inizio il 20 novembre con la messinscena della *Linda di Chamounix* e proseguirono, sino il 31 dicembre, con *I puritani*, *La fidanzata corsa* di Giovanni Pacini e la farsa di Donizetti *Il campanello di notte*. La compagnia scelta dal Garofalo, anch'egli cantante in qualità di basso, e composta da Marietta Marchesini ed Eugenia Rossi (soprani), dai tenori Camillo Giuliani e Luigi De Rosa e dai bassi Placido Terreni, Giuseppe Mascaletrini e Attilio Terenzi, fu, come si legge in un atto del Decurionato del 10 gennaio 1846, «molto applaudita dal pubblico per avere la stessa bene eseguito quegli spartiti che finora ha portato sulle scene».⁵⁰

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 31. Questo documento come numerosi altri mi è stato generosamente segnalato dai professori Giulio e Luciano Buono a cui va la mia più profonda gratitudine.

⁴⁸ Cfr. il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone dal 1823 al 1880*, online in www.nomos-shop.de/shopfiles/anhang_978-3-98740-040-7_mat_online_anhang.pdf.

⁴⁹ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 32, 33, 34 e 35.

⁵⁰ ASCg., *Atti del Decurionato*, vol. 9 Busta 757, c. 263v e segg., 10 gennaio 1846.

Finita la stagione, il Teatro fu oggetto di particolari opere di restauro sia all'esterno che all'interno dell'edificio. Nell'aprile dello stesso anno, infatti, l'ingegnere Luigi Spagna fu incaricato di «abbellire con vaga ed euritmica Architettura gli attuali mostruosi prospetti [del Teatro] al fine di rendere più imponente l'aspetto di un'opera si pubblica, e più belle le strade del Corso ed il piano nobile».⁵¹

La spesa complessiva fu di 3.198 ducati a cui bisogna aggiungerne altri 3.450 spesi (il 10 settembre 1847) per la ristrutturazione di alcuni meccanismi quali «il gioco de' teloni, e [macchinari] di scene [...] senza delle quali, il teatro non può agire»,⁵² più altri 57 pagati (il 15 settembre dello stesso anno) al pittore e scenografo palermitano Gaetano Riolo «per la dipintura delle tre nuove scene» fra cui – come aveva scritto Giuseppe Libertini Guerrera – quella del «tempio, ed il palazzo reale».⁵³

Inaspettatamente le somme per pagare quest'ultima spesa – lo si legge nella nota di pagamento appena riportata (v. nota 51) – furono prese dal fondo annualmente destinato per il funzionamento del Teatro che, dunque, per la stagione 1847/48 si ridusse a 243 ducati. Ciononostante nel prospetto d'appalto presentato da Attilio Terenzi il 16 agosto 1847 e approvato il 6 ottobre, relativo alla prossima stagione autunno-carnevale, l'importo che l'impresario avrebbe ricevuto a fondo perduto dal Comune era di trecento ducati così ripartiti: 240 ducati dovevano essere anticipati venti giorni prima dell'arrivo della compagnia per permettere al Terenzi di «poter occorrere alle prime spese del viaggio, anticipo agli artisti, vestiari, spartiti»; i rimanenti 60 all'inizio del nuovo anno. Tuttavia, la novità più interessante e ghiotta offerta al pubblico caltagironese derivava dal fatto che la stagione si sarebbe inaugurata con *I due Foscari* di Giuseppe Verdi, autore del

⁵¹ ASCg., *Deliberazioni del Decurionato di Caltagirone, Teatro Comunale progetto di Luigi Spagna*, vol. n. 9, 1844-1847, busta n. 757, delibera n. 23, c. 308, 11 aprile 1846.

⁵² ASCg., *Relazioni*, vol. 80, c. 215, 10 settembre 1847: «Incaricato io qui sottoscritto Architetto da il Sig.^r Don Giuseppe Interlandi de' Baroni di Cornito Decurione funzionante da Sindaco di questa Comune di Caltagirone per recarmi tanto sotto nel Teatro Comunale ed ivi relazionare alcuni oggetti che qui sotto vado a descrivere abbisognevoli per il gioco de' teloni, e scene, che senza delle quali, il teatro non può agire. Portatomi quindi sopra luogo coll'assistenza del pittore scenografico Don Gaetano Priola [Riolo], e dei mastri macchinisti, riferisco d'abbisognarvi quanto siegue: 1) una rotula di legname, con il cerchio di ferro per il gioco dell'acqua, che si considera Ducati 1; più una porta per la camera rustica con il suo telaro, tela, ganglieri, e chiodi di che per tutto si considera la spesa di Ducati 80. Più rotula 34 corde, per i così detti teloni a gr. 30 rotula, Ducati 3.90; situatina n. 10 teloni tra nuovi e vecchi a grana 45 per uno consistente in Ducati 4.50; Più n. 3 cagnoli di ferro zoppo nero per assodare bene il legno ove sono attaccate le corde de' teloni si considera rotula 30 ferro, che per ferro, situatina, maestria, si considera Ducati 3.60; Più n. 10 barroni di legname di abeto di palmi 34 e 1/2 per uno ad una foglia da situarsi ne' teloni nuovi quali valutati a grana 65 per uno considera Ducati 6.50; Più un altro a tre fogli che si considera Ducati 2; Più porto e trasporto de' teloni scene ed altro considerati Ducati 2. Somma in tutto Ducati 34.50. Caltagirone lì 10 settembre 1847.»

⁵³ Biblioteca Comunale "E. Taranto" di Caltagirone (in sigla: BCCg.), I-11, 15 settembre 1847: «Signore, di replica al di lei ufficio di ieri n. 1878, il progetto di appalto per la impresa teatrale, le dico che il fondo ammesso per mantenimento del Teatro in quest'anno è di ducati 243, poiché ducati 57 di esso si sono spesi per la dipintura delle tre nuove scene eseguite dal signor [Gaetano] Riolo. Le respingo quindi l'atto suddetto per riformarlo». Cfr. Libertini Guerrera, *Descrizione storico-statistica della Città di Caltagirone*, p. 10.

quale sino ad allora a Caltagirone non si erano mai inscenati melodrammi. Le rappresentazioni della nuova stagione ebbero inizio il 4 novembre e si protrassero sino all'ultimo giorno di Carnevale del 1848, con viva soddisfazione del pubblico ammaliato dalle musiche di Verdi, Rossini (*Gazza ladra* e *Cenerentola*), del solito Donizetti (*Lucrezia Borgia* e *La figlia del reggimento*), di Mercadante (*Il giuramento*) e dei siciliani Pacini e Coppola di cui si rappresentarono, rispettivamente, *La fidanzata corsa* e *Nina pazza per amore*.⁵⁴

Per quanto riguarda gli anni Cinquanta si hanno notizie limitatamente a quattro stagioni operistiche. La prima, relativa agli anni 1852/53, fu affidata allo strumentista-impresario caltagironese Filippo Sortino (l'offerta era del 12 settembre 1852) il quale dal cinque novembre 1852 all'otto febbraio del 1853 fece rappresentare (non più di otto volte ciascuna) sette opere fra cui *I Lombardi alla prima crociata* o altrimenti *I masnadieri* di Verdi, *Il Poliuto* e *Buondelmonte* (rifacimento di *Maria Stuarda*) di Donizetti, *Folco d'Arles* e *Don Checco* di Nicola De Giosa, *L'uomo del mistero* di Pacini e *Crispino e la comare* di Luigi e Federico Ricci.⁵⁵ Lo stesso Sortino nella primavera del 1857 ottenne l'appalto per una serie di recite da darsi, a partire dalla sera di Pasqua, in occasione dei festeggiamenti organizzati nella città in onore del principe Gennaro di Borbone, investito dal padre del titolo di Conte di Caltagirone. Purtroppo, non si hanno notizie né riguardo al cast e ai titoli delle opere rappresentate.⁵⁶

Nella stagione 1855/56 sappiamo che fu presente a Caltagirone una compagnia napoletana diretta da una nostra vecchia conoscenza, Giovanni Paladino, per la quale fu stanziata la somma di ottocento ducati. Anche in questo caso non ci sono noti né i titoli delle opere rappresentate né il nome dei cantanti.⁵⁷ La stagione lirica 1856/57 è legata, invece, al nome di Andrea Pino al quale, per disposizione dell'Intendente, fu permesso di dare

numero sei rappresentazioni nel prossimo settembre in codesto Teatro Comunale, annunciando al tempo stesso che convenga pure il suddetto Municipio lo appalto con suddetto Pini, per la continuazione delle recite sino al prossimo Carnevale, riserbando però l'atto corrispondente alla mia approvazione.⁵⁸

Decisamente più complete sono le informazioni che riguardano la stagione 1858/59 la quale, presentata ancora una volta da Attilio Terenzi all'epoca residente a Caltagirone, si svolse fra il 4 novembre e l'ultimo giorno di Carnevale 1859. Il *cast* era composto dai cantanti Laura Giordano, Virginia Terenzi, Nunzia Storniolo; dal tenore Federico Nenci, dal baritono Luigi Vendemia e dai bassi Giovanni Vitelli e De Nurzio (quest'ultimo definito «*Buffo napolitano*»), a cui bisogna aggiungere: dodici coristi d'ambo i sessi, un suggeritore, un maestro concertatore e un direttore di palcoscenico. L'orchestra composta da ventuno professori era

⁵⁴ Cfr. il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone*.

⁵⁵ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 43.

⁵⁶ Cfr. Ibid., Doc. 50 e 51; Taranto Rosso, Orazione, pp. 9-10.

⁵⁷ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 46

⁵⁸ Ibid., Doc. 48.

quella locale impegnata – così come i cantanti – per almeno le ottanta recite d’obbligo previste per l’intera stagione. Dieci erano le opere che dovevano essere rappresentate, scelte fra le quindici proposte nell’offerta, fra le quali vi erano opere di Verdi (del quale fu eseguito *Il trovatore*),⁵⁹ Pacini, De Giosa, Bellini, Donizetti, Errico Petrella, Raimondi e dei fratelli Ricci. In cambio il comune si obbligava a pagare al Terenzi la somma di ducati 847 tratta dalla somma destinata per fondo perduto.⁶⁰

Prima di passare in rassegna le stagioni liriche del periodo post-unitario, credo sia utile rassegnare qualche rapida considerazione. Il Teatro Grifeo, fortemente voluto dall’Amministrazione della città, da sempre rappresentata dal ceto aristocratico nonostante le aperture all’alta borghesia, non apparteneva a privati né ad alcuna associazione di palchettisti: esso dipendeva interamente dagli organi di governo cittadini (sottintendente, sindaco, decurionato, deputazione teatrale) e provinciale (intendente) che rappresentavano la *longa manus* della corte borbonica. Gli offerenti – spesso veri e propri impresari oppure essi stessi artisti a capo di una compagnia di canto quasi sempre sforniti di capitali – di solito proponevano al sindaco una serie di rappresentazioni d’opere (serie, semiserie e buffe) con una determinata compagnia di cantanti nella speranza che venisse accettata evenienza che comportava la stipula di un contratto. La provenienza di buona parte dei *cast* dei cantanti e degli stessi impresari era meridionale (napoletana o siciliana) e provinciale; l’orchestra e il coro invece erano sempre professionisti locali che operavano nella cappella musicale e nella banda civica.⁶¹ Le opere di cartello presentate, caratterizzate da un certo equilibrio fra i diversi generi operistici (serio, semiserio e buffo), erano dei tre autori che andavano per la maggiore, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, a cui si devono accostare compositori come Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Mario Aspa, Pietro Antonio Coppola, Nicola De Giosa, i fratelli Ricci; solo a partire dalla metà degli anni Quaranta si cominceranno a rappresentare opere di Giuseppe Verdi. La stragrande maggioranza delle stagioni si svolgevano fra l’autunno e il successivo carnevale, ma a volte potevano estendersi anche alla primavera. In tutto questo spazio il pubblico si ritrovava in teatro per quattro-cinque sere la settimana, rappresentando il teatro per una città come Caltagirone, non solo il centro della vita sociale ma uno dei campi aperti della vita pubblica.

⁵⁹ Se ne apprende la notizia da un trafiletto pubblicato a Napoli il 17 aprile 1859 ne *Il Pirata* 24/84, p. 335 che riporta la seguente affermazione: «Il Trovatore anche a Caltagirone; la Signora Olimpia Prata-Nenci è una Leonora di molto talento, e quindi a ragione festeggiata.»

⁶⁰ Maccavino, *Il teatro d’opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 52.

⁶¹ Cfr. Luciano Buono, L’attività bandistica a Caltagirone nel secolo XIX, in *Lenti progressive, contributi di storia, archeologia e comunicazione culturale*, a cura di Associazione Culturale Panta, Caltagirone 2015, pp. 67-112.

L'attività artistica dall'Unità alla stagione 1878/79

Tra il 28 e il 30 maggio 1860 i garibaldini con il sostegno dei rivoluzionari siciliani conquistano Palermo nonostante il bombardamento condotto dalle navi borboniche e dalle postazioni ubicate presso il piano antistante Palazzo dei Normanni e il Castello a Mare. Nonostante la controffensiva le truppe regie il 30 maggio chiesero l'armistizio. Garibaldi, conquistata la città, nomina un governo provvisorio in cui risalta il ruolo di Francesco Crispi. Il 6 giugno finalmente le truppe borboniche che difendevano il capoluogo siciliano capitolano in cambio del permesso di lasciare la città con l'onore delle armi.⁶²

Il neoeletto ministro segretario di Stato per gli Affari Interni della Dittatura di Palermo, Francesco Crispi, il 16 giugno 1860 dà ordine di riaprire i Teatri, e qualche mese dopo il prodittatore Antonio Mordini, con il Decreto n. 526 del 26 settembre conferma la giurisdizione della Soprintendenza ai Teatri e Spettacoli di Palermo su tutta l'Isola istituendo in ogni comune di Sicilia una Commissione di revisione e controllo composta da tre persone che reintroduce di fatto, e come se nulla fosse cambiato, la censura di Stato.⁶³

A Caltagirone il Teatro Grifeo, dove fra maggio e giugno 1857 si erano svolti buona parte dei festeggiamenti in occasione della proclamazione a Conte di Caltagirone del principe Gennaro di Borbone,⁶⁴ nel 1860 viene intitolato all'eroe dei due Mondi: Giuseppe Garibaldi.

Non conosciamo di preciso quando fu deciso il cambio di denominazione; essa, tuttavia, è indicata, la prima volta, in un documento del 24 ottobre 1860 contenente la richiesta dei cantanti Teresina Anfuso, Luigi Bocchi, Alessio Sabatini, Giuseppe Giuliani e Rosalia Mazzei i quali «uniti in società» dichiaravano la loro disponibilità

a dare un corso di recite di opera in musica in questo Teatro Garibaldi, la prima delle quali sarebbe Gemma di Vergy del M° Donizetti [...]. La prima recita potrebbe aver luogo giovedì primo novembre o il sabato tre al più tardi proseguendo, così in avventizio, finché gli interessi lo comportassero [...].⁶⁵

La risposta dell'Intendente Letterio Marino giunse il 25 ottobre e, con essa, il relativo permesso di iniziare le rappresentazioni sin dal 3 novembre.⁶⁶ Le recite, tuttavia, si protrassero per tutto il mese di novembre poiché dal 1º dicembre alla compagnia rappresentata da Luigi Bocchi, subentrò quella messa insieme dal violinista Giuseppe Bonanno e dal «vestiarista» Vincenzo Travia entrambi caltagironesi. I due avevano presentato regolare istanza nel settembre dello stesso anno,

⁶² Cfr. Denis Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Roma/Bari 1983; Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*, Torino 2007; Gianni Oliva, *Un Regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Milano 2012.

⁶³ Cfr. Loreto, *Il teatro musicale a Noto 1836-1945*, p. 92.

⁶⁴ Cfr. Taranto Rosso, *Orazione*, p. 9.

⁶⁵ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 54.

⁶⁶ Ibid., Doc. 55.

impegnandosi a portare sulle scene dieci opere fra quelle scelte «dalle primarie e cospicue famiglie del Casino di Compagnia». Le opere segnalate erano le seguenti: *Orazi e Curiazi*, *Il giuramento* e *Leonora* di Saverio Mercadante; *Macbeth*, *I vespri siciliani* e *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi; *Marin Faliero* di Gaetano Donizetti; *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, *Gli zingari* di Vincenzo Fioravanti, *Il birraio di Preston* di Luigi Ricci e *Il muratore di Napoli* di Mario Aspa. In cambio gli impresari avrebbero ricevuto la somma di trecentocinquanta onze.⁶⁷

Le recite, per un totale di novanta, avrebbero dovuto iniziare non più tardi del 4 novembre e perdurare sino al «sabato di Passione del 1861»; invece la stagione principiò il primo di dicembre e alla data dell'otto gennaio 1861 – come ebbero a confermare i Deputati del Teatro – di recite se ne erano già date venti.⁶⁸ Probabilmente la stagione si svolse sino alla fine regolarmente anche se non mi è stato possibile poter stabilire con esattezza quali furono le opere effettivamente rappresentate. Fra queste – e sono informazioni ricavate da alcuni articoli apparsi ne *L'Interno* un giornale locale – sono da segnalare *Orazi e Curiazi*, *Traviata* (che non compariva fra quelle scelte ma della quale fu molto apprezzata la «Violetta eseguita dalla Donna assoluta signora De Natale»),⁶⁹ *Il giuramento* la cui esecuzione fu giudicata «pessima»,⁷⁰ seguito da *Macbeth* e *Simon Boccanegra*.

Giova qui evidenziare come la lettura di questi primi pungenti e ironici articoli,⁷¹ oltre a fornirci preziose e spesso indispensabili informazioni sulla vita teatrale e musicale della città, al di là dei giudizi espressi sulle interpretazioni dei vari protagonisti, offre interessanti spunti di riflessione in cui si anticipavano quelle accuse di ‘passatismo culturale’ che alcuni esponenti della Scapigliatura avrebbero mosso contro Giuseppe Verdi, trovandovi, come vedremo in seguito, terreno fertile su cui radicarsi.

⁶⁷ Ibid., Doc. 53.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ «La Violetta eseguita dalla Donna assoluta Sig.ra De Natale (qualunque si fossero gli altri artisti) è molto piaciuta e piacerà sempre al pubblico. Ma essa, si va gridando da qualche giovane moderno quanto gli antichi, è decrepita e fuori scrittura. Che importa! Finché ci verran dati gli *Orazi e Curiazi*, sopportereste meglio il *Simon Boccanegra?*» [Anon.], *Notizie Teatrali*, in *L'Interno* 1/1, 9 gennaio 1861.

⁷⁰ «*Il Giuramento*, musica di Mercadante, quanto profonda altrettanto difficolcosa – Esecuzione pessima – tranne dell'a solo di violoncello all'inizio del 2^o atto [che è] stato eseguito con tutta la squisitezza dell'arte del Sig. Giovanni Reale cui facciamo immensi applausi. Perché potessimo altra volta farci [...] sentire questo dramma senza turarci le orecchia, è mestieri che tutti gli artisti, non eccettuando gli ottimi Signor Burgio e Sig.ra Natali, studiassero ancora il canto, e più l'azione mirabilmente tradita. Ma i nostri gentilissimi e generosissimi Impresari lo potran promettere dopo averci fatto sentire la undicesima e dodicesima volta gli *Orazi e Curiazi* ed il *Macbet* [sic!] Oh! questo è niente! Confidiamo nel perenne 'grippe' del tenore De Philippis e tutto sarà da noi ottenuto.» [Anon.], *Notizie Teatrali*, in *L'Interno* 1/7, 23 febbraio 1861.

⁷¹ «Si prega il Sindaco futuro, ed il Presidente del Magistrato Municipale presente, e per essi si prega Sperlinga e Campanella (Nomi storici) di non smorzare i lumi della platea e dei palchetti del Teatro. Come! Nel secolo dei lumi, [sic!] smorzare i lumi prima del tempo! Dunque, Sperlinga e Campanella sarebbero degli oscurantisti!» [Anon.], *Notizie Teatrali*, in *L'Interno* 1/4, 23 gennaio 1861.

La stagione successiva 1861/62 fu affidata all'impresario Giovanni de Filippis che debuttò il 25 dicembre con *Il muratore di Napoli* del messinese Mario Aspa.

Un articolo apparso il 31 dicembre 1861 sulle colonne de *L'Ordine* ci informa della rappresentazione «per appalto sospeso» di *Lucrezia Borgia* la cui «esecuzione riusciva relativamente buona e fu applaudita ripetutamente».⁷² Tuttavia, durante una seduta straordinaria del Consiglio Comunale del 14 marzo del 1862 a seguito di una memoria inoltrata dall'impresario de Filippis, nella quale esprimeva la volontà di voler continuare la stagione nel periodo primaverile, veniva presa le seguente decisione:

Il Consiglio Comunale di Caltagirone addì 14 marzo 1862 in seduta straordinaria ha proferito tra le altre la seguente deliberazione alla quale oltre al Presidente furono presenti n. 17 consiglieri. Si dava lettura al Consiglio di una memoria del Signor Giovanni di Filippis da Napoli impresario delle rappresentazioni teatrali in questa stagione invernale, un che facea considerare al consiglio obbligarsi dare in questa altre 20 recite dagli spartiti Angiola di Ghemme, Ione, e Ballo in Maschera, chiedendo il resto della dote assegnata al teatro, a completare la cifra di £. 5737,50, pari a ducati 1350, giusta deliberato dal Consiglio di cui non precisava la data. Dopo di che il Presidente osservava che il Consiglio comunale addì 31 luglio deliberava per l'impresa teatrale 1861-1862 £. 5737,50 cioè ducati 1350, pure a quattro novembre dello stesso anno considerato che l'impresa non poteva avere inizio allora quando credeva in luglio, ridusse il fondo perduto a £. 4462,50 cioè a ducati 1050, dovendo correre l'impresa dal 1º dicembre 1861 a tutto carnevale 1862. Fu su tale base che De Filippis a 12 novembre contrasse col comune l'obbligo di dare 60 recite, e più perché l'aumento non avesse oltrepassato la 10, dovendo come si è detto aprire il Teatro a 1º dicembre e chiuderlo col Carnevale. Or le rappresentazioni sino al carnevale risultarono n. 38 e quindi si pagò l'impresario De Filippis non l'intiero fondo perduto in £. 4462,50 pari a ducati 1050 ma in proporzione £. 2862,25 cioè ducati 665, e perciò sono rimasti in cassa £. 1636,25 cioè ducati 385. Per la qual cosa se De Filippis potesse ottenere dal Consiglio [...] alla domanda lo potrebbe con aversi non il compimento della dote assegnata in luglio, sibbene di quella deliberata in Novembre che è £. 1636,25 cioè ducati 385. Qui il consigliere Interlandi diceva esser di opinione, che solo nel piacere di vedere sulle scene l'Angiola di Ghemme, poetata dall'esimio professor Guerriero e musicata dal valente maestro cav. Gaetano Crescimanno, [...] annuirsi alla domanda del De Filippis, tranne per la parte del fondo perduto: anzi per dare pieno adempimento al desiderio del Consiglio, che voleva sessanta recite, essendone eseguite 38, deliberava che se ne facciano 22, dando a De Filippis per fondo perduto le residuate £. 1638,25 cioè i ducati 385, a considerazione però che dovranno rappresentarsi l'Angiola di Ghemme, la Ione, il Ballo in Maschera e non altro: che il fondo perduto sia corrisposto di terza parte in terza parte pagabile ciascuna all'andare in scena d'ognuno dei tre spartiti menzionati e che mancando l'impresario a qualunque delle superiori condizioni il Comune si intenda sciolto da qualunque obbligo contratto. Messa ai voti tale mozione il Consiglio si è unanimemente uniformato incaricando la Giunta Municipale a ricavarsi l'annuanza di De Filippis, a curarne la esatta esecuzione. Il Consiglio poi onde esternare la sua gratitudine ai compositori dell'Angiola di Ghemme, ha deliberato unanime la somma, che graverà sul [...] bilancio – sopravanzo di amministrazione – perché sia corrisposta [...] quella poesia astraendosene 500 copie.⁷³

⁷² «La impresa ha dato, per appalto sospeso la *Lucrezia Borgia* del M.º Donizetti. La esecuzione riusciva relativamente buona e fu applaudita ripetutamente, sebbene la parte del baritono si fosse cantata dal basso. La Natale e de Filippis cantarono bene.» [Anon.], *Cronaca Locale, Teatro, in L'Ordine. Gazzetta del Popolo* 1/30, 31 dicembre 1861, p. 127.

⁷³ BBCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi* VIII-106.

Certamente si trattò di un ciclo di rappresentazione di estremo interesse trattandosi di opere che – come *Jone*, ovvero *L'ultimo giorno di Pompei* di Errico Petrella e del capolavoro verdiano *Un ballo in maschera* – venivano inscenate a Caltagirone per la prima volta. Nel caso dell'*Angiola di Ghemme* il pubblico ebbe l'occasione di assistere alla prima esecuzione assoluta di un'opera che era il frutto dell'estro creativo di due artisti caltagironesi: il poeta-letterato Antonino Guerriero e il giovane ma già affermato musicista Gaetano Crescimanno (Figg. 2 e 3).

Mentre non ci sono giunti resoconti giornalistici riguardo le rappresentazioni di *Un ballo in maschera* e di *Jone*, sappiamo che l'*Angiola di Ghemme* fu rappresentata la sera del 16 marzo 1862 riscuotendo un lusinghiero successo come si legge in un articolo del 20 marzo 1862:

È stata data al Teatro Garibaldi la sera del 16 [marzo 1862] l'opera in musica: *Angiola di Ghemme* del Cav. Gaetano Crescimanno. Il libretto è fattura del chiarissimo prof. Antonino Guerriero: noi non siamo giudici competenti, ma ci pare che Romano e Camerano [sic!] si possono allietare con l'Italia della comparsa di questo libretto, dopo a quelle poesie triviali e spesso immorali che han lordato il teatro italiano. La musica – dicono i maestri – non difetti dal canto della scienza, ha molta filosofia, ci è anche del genio ma in qualche coro ed in alcune scene manca di effetto. Tolti pochi nei è opera superiore all'aspettativa, e fa sperare che il Crescimanno prenderà rango fra gli ottimi maestri ed onorerà moltissimo questa sua patria. Il pubblico lo applaudi ripetutamente e lo chiamò spesso sul proscenio.⁷⁴

Per il Crescimanno si trattava di una conferma avendo esordito nello stesso Teatro il 30 gennaio 1858 con *Ada Marescotti*, un melodramma di Antonio Maggiore Grimaldi (Fig. 4).⁷⁵

Tuttavia, a differenza dell'*Angiola*, l'*Ada Marescotti* non compare fra il nutrito gruppo di opere che – come si è già visto – furono rappresentate dalla Compagnia Terenzi nel corso della stagione 1858/59; per cui molto probabilmente si trattò di una rappresentazione fuori cartello. Come ho già avuto modo di osservare in precedenti articoli,⁷⁶ i modelli drammaturgico-musicali di riferimento che si colgono con evidenza in queste opere del Crescimanno sono desunti soprattutto dalle opere di Bellini e Donizetti; ciononostante è con l'*Angiola di Ghemme* che il Crescimanno, come osserva argutamente Carlo Catanzaro, seppe «conciliare i bisogni e le tendenze presenti senza negare i principi dell'arte, senza rifiutare le belle tradizioni senza gretterie senza pregiudizi».⁷⁷ Queste ultime osservazioni sul presunto 'equilibrio' fra progresso e tradizione raggiunto in questa «Tragedia lirica» sono il perfetto *pendant* dell'articolo citato in precedenza del 9 gennaio

⁷⁴ [Anon.], Cronaca Locale, in *L'Ordine. Gazzetta del Popolo*» 1/32, 20 marzo 1862, p. 142.

⁷⁵ Eva Crocellà, *L'Ada Marescotti di Gaetano Crescimanno*, Tesi non pubblicata di Diploma Accademico di 2° Livello, Scuola di Clarinetto, Istituto Musicale «V. Bellini» di Caltanissetta, a. a. 2014/15, pp. 35-38.

⁷⁶ Cfr. Nicolò Maccavino, *Le composizioni giovanili di Gaetano Crescimanno*, Palermo 1992; Id., Il Filippo di Vittorio Alfieri con musiche di Gaetano Crescimanno (Firenze, 1875). Un esempio precoce di Literaturoper?, in Francesco Cilea e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi, Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria 2002, pp. 385-416.

⁷⁷ Carlo Catanzaro, *Il Maestro Gaetano Crescimanno e le sue opere*, Firenze 1886, p. 8.

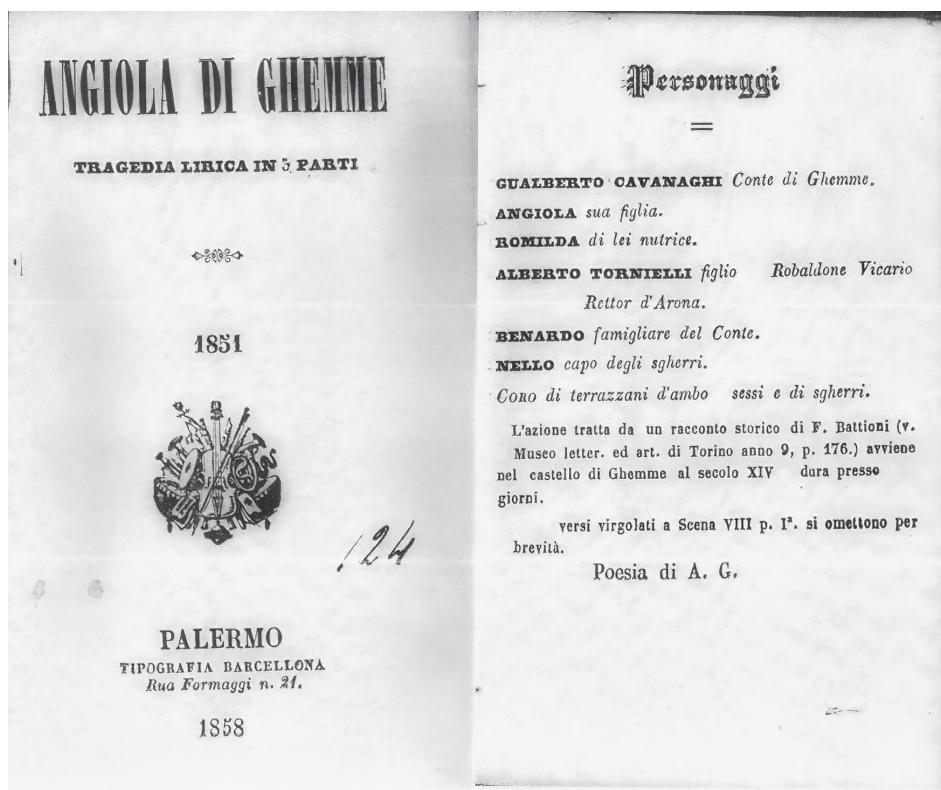


Fig. 2. Antonino Guerriero, *Angiola di Ghemme*, frontespizio (Berkeley, University of California)

1861 (v. la nota 69) e, dunque, che, anche a Caltagirone agli inizi degli anni Sessanta cominciarono a propagarsi le idee sulla ‘musica dell’avvenire’, delle quali Arrigo Boito, assieme Emilio Praga e Franco Faccio, fu uno dei principali sostenitori.⁷⁸ Tali idee, lo si vedrà più avanti, interessarono in prima persona Crescimanno che seguì con la dovuta attenzione le polemiche alimentate da coloro che difendevano il melodramma ‘tradizionale’ ma anche dai «giovani avveniristi», colpevoli dell’«inforestieramento» dell’opera italiana.⁷⁹

Sulle stagioni successive sono davvero poche le informazioni in nostro possesso; il teatro dal 1864 sino al 1868, molto probabilmente, rimase chiuso in modo di poter eseguire importanti lavori di restauro che furono realizzati su progetto dell’architetto Gesualdo Montemagno.⁸⁰ L’interno del Teatro fu così provvisto di

⁷⁸ Cfr. Guido Salvetti, *Il Novecento I*, Torino 1986 (Storia della Musica, vol. 9), pp. 150-151.

⁷⁹ Cfr. Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino 1993 (Storia della Musica, vol. 9), p. 285.

⁸⁰ Cfr. La Puzza, L’edificazione del Teatro, pp. 89-92; Giacomo La Puzza, *L’architettura e l’urbanistica nella stagione dell’eclettismo. Caltagirone: dal 1818 al 1914, progetto e costruzione della città*, Roma 2019, pp. 255-282.

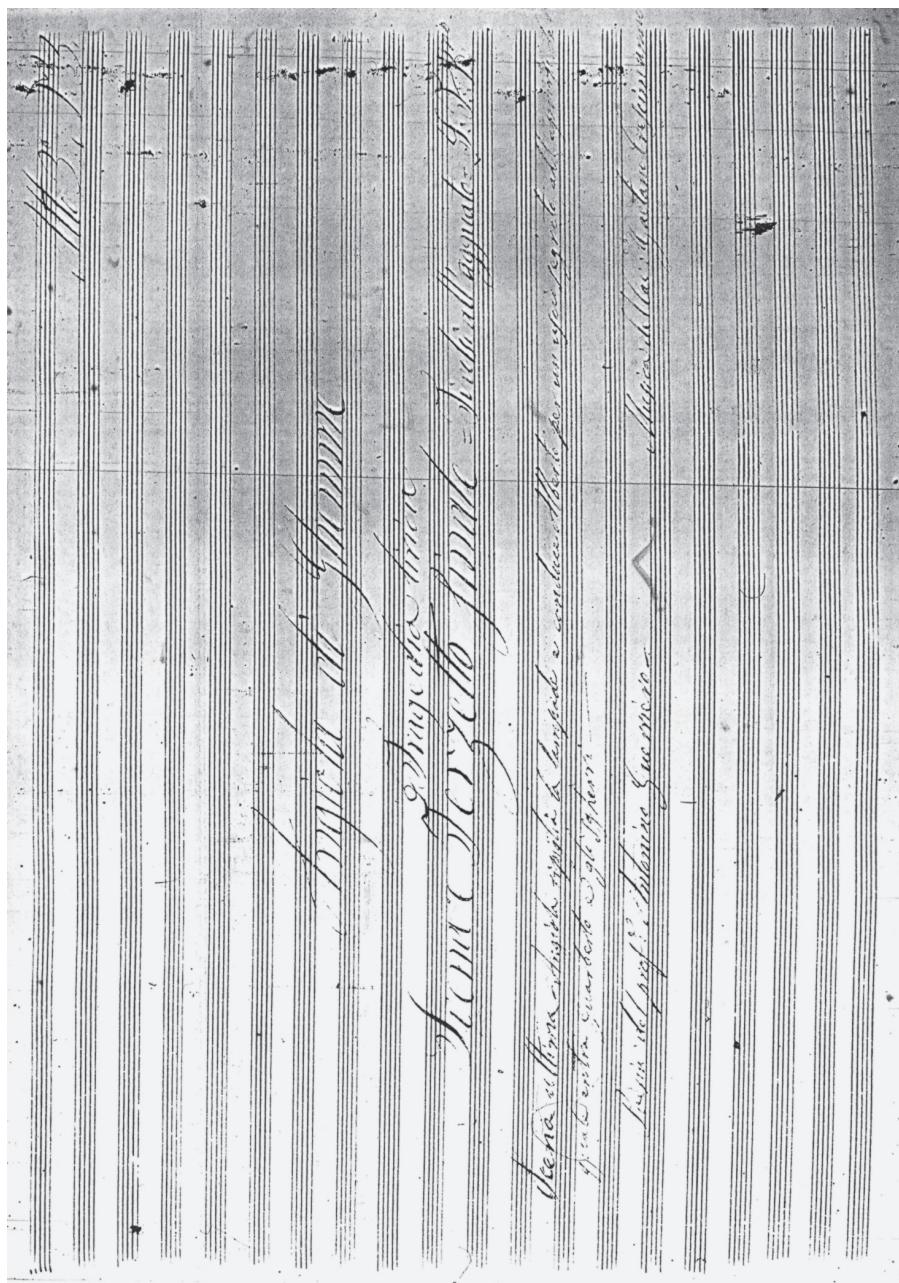


Fig. 3. Gaetano Crescimanno, *Angiola di Ghemme*, frontespizio della partitura autografa (Caltagirone, Archivio privato)

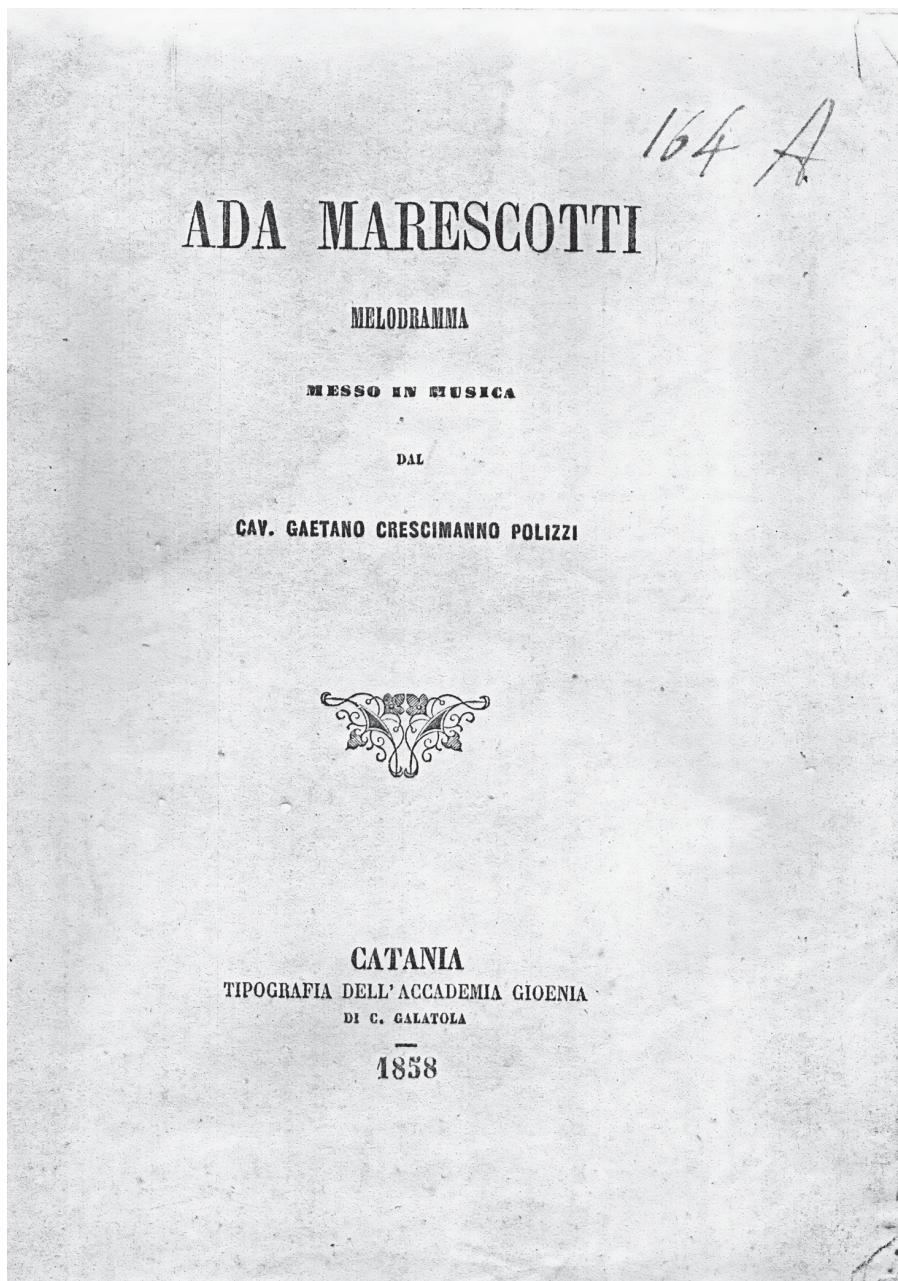


Fig. 4. Antonio Maggiore Grimaldi - Gaetano Crescimanno, *Ada Marescotti* (Caltagirone, Biblioteca Comunale «E. Taranto»)

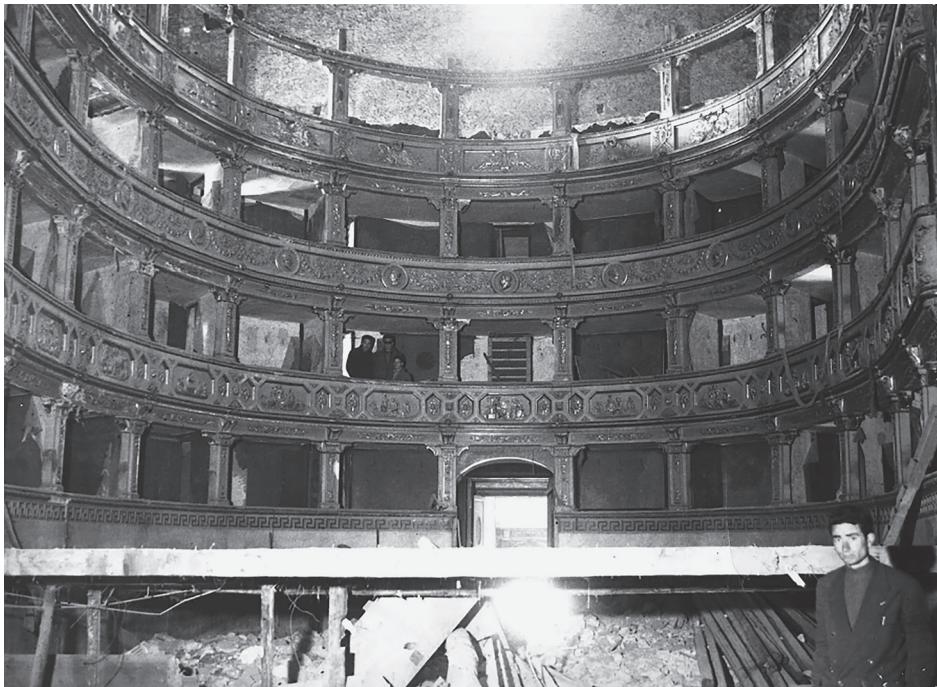


Fig. 5. Interno del Teatro Garibaldi: foto metà XX secolo (Caltagirone, collezione Pace-Gravina)

una platea a forma di ferro di cavallo, di un palcoscenico con boccascena e di tre ordini di palchi sormontati da un loggione (Fig. 5).

I lavori furono realizzati da valenti artisti locali, quali i plastificatori Francesco Bonanno e Giuseppe Failla, l'adornista Santi Ferrara e i pittori Salvatore Luigi Marino e Francesco Vaccaro, ai quali si devono le realizzazioni dei tondi in legno e cartapesta raffiguranti i volti di importanti musicisti del passato, fra cui Giovanni Paisiello (Fig. 6), i rilievi allegorici dei palchetti in legno e cartapesta (Fig. 7) ed infine il velario del teatro (Figg. 8a/b) e lo stemma cittadino collocato nella sommità del boccascena (Fig. 9).

Sempre nel 1868 il Consiglio Comunale di Caltagirone, sempre attento e sensibile alle problematiche annesse alla proficua gestione della complessa macchina teatrale, elaborò e approvò (il 12 giugno) il *Regolamento Pel Teatro Comunale* che fu confermato dal prefetto di Catania il 4 luglio dello stesso anno.⁸¹ Esso prevedeva l'istituzione di una Direzione Teatrale, composta da un presidente e quattro direttori, di due consulte (artistica e medica), una segreteria, più alcune figure di riferimento quali l'architetto e i pompieri, ognuna di essa chiamata ad assumersi determinate responsabilità e a svolgere – secondo il regolamento – precisi compiti. Così, ad esempio, mentre fra le mansioni della «Direzione» vi era quella di

⁸¹ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice IV, pp. 359-363; come si può leggere i vari capitoli rispecchiano in linea di massima le condizioni di consimili regolamenti elaborati negli stessi anni. Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, pp. 216-222.

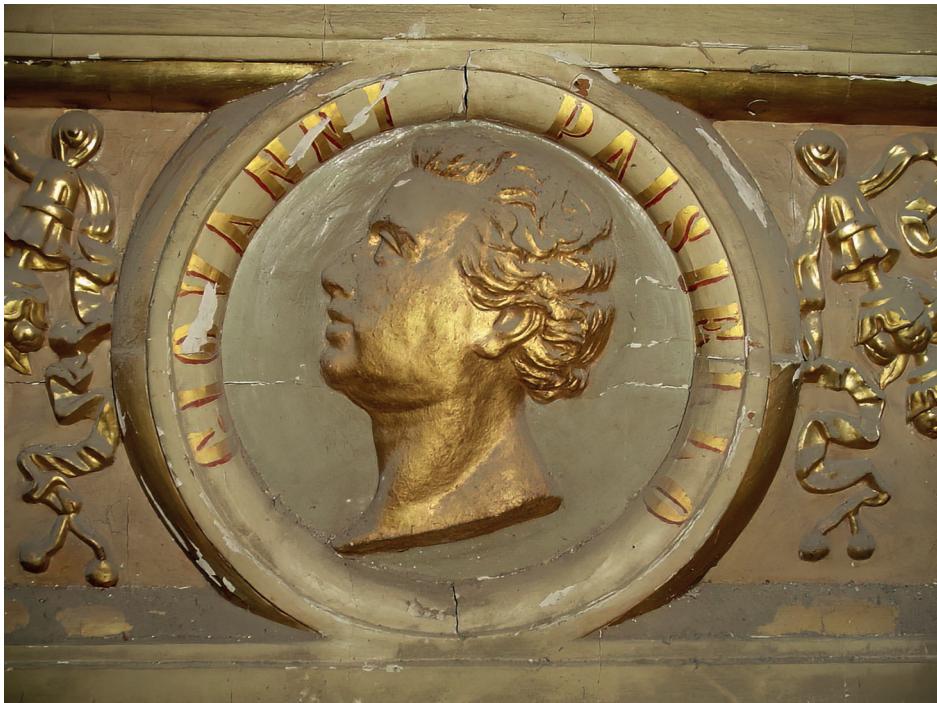


Fig. 6. Interno del Teatro Garibaldi: *Giovanni Paisiello*; tondo in legno, cartapesta e gesso dorato (Caltagirone, Musei Civici «Luigi Sturzo»)

«Prendere la iniziativa dei contratti cogl'impresari, regolarne le condizioni prima di essere trasmessi alla Giunta Municipale per la definitiva approvazione» oppure di confermare «gli artisti e professori del Teatro sia di canto, o di ballo, orchestra, banda, cori e coristi» e ancora «approvare le opere e balli, come pure le produzioni drammatiche, e tutti i generi di spettacoli», la «Consulta artistica» doveva «vegliare sulla convenienza del vestiario, delle scene, attrezzi, macchinisti, affine che tutto riesca analogo e coerente all'opera, a' costumi e carattere dell'azione che viene rappresentata, non che al voluto decoro del Teatro».

L'«Architetto», infine, aveva fra le incombenze visitare «il Teatro in cui si deve darsi lo spettacolo, onde osservare se sia in stato di solidità lo edifizio» e verificare il buono stato di tutte «le macchine, cordame, e tutto ciò che sarà inerente allo spettacolo onde evitare qualunque danno, che potrebbe recare agli artisti, impiegati, ed al pubblico, per incuria di conservazione».⁸²

In ottemperanza alle nuove mansioni spettanti alla Direzione Teatrale, appena approvate nel nuovo *Regolamento*, il 10 luglio 1868, il Municipio di Caltagirone redigeva il seguente «Invito per rappresentazioni Teatrali in musica»:

Sono oramai cinque anni, che il Teatro Comunale Garibaldi di questa Città tace affatto. Però urgente bisogno di rimodellarlo così all'esterno come all'interno, secondo i dettami

⁸² Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, p. 124.



Fig. 7. Interno del Teatro Garibaldi: rilievi allegorici dei palchetti in legno e cartapesta



Figg. 8a/b. Interno del Teatro Garibaldi: velario (Caltagirone, Biblioteca Comunale «E. Taranto»)



Fig. 9. Interno del Teatro Garibaldi: Stemma della città di Caltagirone in legno e cartapesta dorata (Caltagirone, Musei Civici «Luigi Sturzo»)

della civiltà, fu imprescindibile e pur giusta cagione di tal chiusura. Molto si è penato dalle anime gentili per esser prive della più bella tra le arti belle, che è scuola al miglioramento dei cuori, come il più eloquente linguaggio, onde si manifestano le idee del vero e del bene, ma si augura il Municipio, che tanto male or debba cessare, perché nella prossima stagione invernale esso mostrerà la sua gaiezza e la sua lindura; a che fare grosse somme del Comune e valentia di artisti posero mano alacremente. Desiderasi che valenti attori vengano pure a rispondere alla generale aspettazione, che non sarà certo delusa per la parte materiale del Teatro.⁸³

Gli impresari, che volevano presentare la loro offerta, erano tenuti a rispettare tutta una serie di «preliminari» stabiliti dal Comune⁸⁴ fra cui: i limiti temporali di presentazione delle «offerte» (sino al 15 agosto); la durata della stagione («dal 15 Novembre alla Domenica delle Palme»); il numero di melodrammi da rappresentare («nove [...] dei quali cinque serii, due semiserii, due buffi»). Parimenti furono fissate: la dote destinata al Teatro a fondo perduto (£. 10.200), le modalità di pagamento (una terza anticipatamente, ed il resto di 10 in 10 recite) e il costo degli abbonamenti e dei biglietti. Anche il numero dei cantanti e le relative tipologie vocali furono espressamente indicati: «Una prima donna assoluta, Altra prima donna, Un primo tenore assoluto, Altro tenore, Una comprima, Un baritono, Un basso, Un secondo tenore, Una seconda donna, Un secondo basso, Un buffo generico». Un accenno, infine, meritò anche la compagnie orchestrale,

⁸³ ASCg., *Atti diversi Sindaco, Giunta Consiglio*, vol. 75, c. 6v, 10 luglio 1868.

⁸⁴ Tali condizioni saranno su per giù valide anche per gli anni successivi, v. Fig. 10.



Fig. 10. Avviso per Appalto teatrale stagione 1880/81 (Caltagirone, Biblioteca Comunale: *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, III-91)

la quale era al completo sebbene mancante di un suonatore di contrabbasso che, quindi, avrebbe dovuto essere scritturato dall'impresa.⁸⁵

Fra le offerte pervenute, la Direzione Teatrale scelse quella presentata dall'impresario-cantante Tommaso Durante che si impegnò a dare nove opere così come prescritto nell'avviso. Queste erano: *Un ballo in maschera*, *Stiffelio* oppure *La forza del destino* di Verdi; *La favorita* e il *Marin Faliero* di Donizetti, *La sonnambula* di Bellini, *Leonora* di Mercadante seguita da *La contessa d'Amalfi* del Petrella, il *Piiolet, ossia Il portinaio di Parigi* di Serafino Amedeo De Ferrari e il dramma giocoso di Antonio Cagnoni *Don Bucefalo*. Come spesso accadeva in simili circostanze i titoli delle opere previste in cartello potevano subire importanti variazioni, determinate sia per sopraggiunti problemi economici sia, molto più frequentemente, per defezioni riguardanti il cast canoro che di fatto rendevano impossibile l'allestimento; ed è ciò che avvenne nel corso di questa importante stagione operistica, le cui vicende furono narrate e commentate in sapidi e a volte acidi articoli pubblicate nei giornali locali.

Ultimati i lavori di restauro, il 28 novembre 1868 ebbe luogo l'apertura del Garibaldi. L'opera scelta per inaugurare la nuova stagione fu *Un ballo in maschera* come si legge in un articolo apparso ne *L'Interno. Gazzettino municipale* del 3 gennaio 1869:

Il giorno 28 novembre ebbe luogo l'apertura del Teatro Comunale Garibaldi con quintupla illuminazione. C'era gran folla. Si rappresentava *Un ballo in maschera*. Ma l'uditore era così numeroso, meno per lo spettacolo, che per vedere come il Municipio avesse speso lire 100.000 destinate per la costruzione interna del teatro, che fa invero sorpresa. La parte decorativa ideata dall'architetto Sig. Montemagno Gesualdo, ed eseguito dall'adornista Santi Ferrara, dai pittori Vaccaro Francesco e Marino Salvatore, dai plastificatori Failla Giuseppe e Bonanno Francesco, dei quali oggi se ne deplora la perdita, è un capolavoro non solo dal canto dell'arte, ma sippure da quello della esecuzione. Tutto offre quel gusto delicato e quella nobile eleganza propri del Montemagno che in simili cose è affatto inarrivabile. Magnifiche sono anche le tappezzerie e lo scenario eseguito dal Signor Subba Pasquale di Messina; è così squisitamente artistico che allo apparire della sala da ballo fu il Subba chiamato all'onore del proscenio, quantunque assente. Sia lode sincera a tutti essi artisti e al Municipio soprattutto che in tali partite non sa giammai risparmiare zelo e sollecitudini. Lo spettacolo sortì buon successo. Le prime parti furono ben eseguite, e le decorazioni consentivano a quelle richieste dal dramma [...].

Sin qui tutto bene. Il resoconto, tuttavia, assume un altro tono nella seconda parte dell'articolo dedicata al prosieguo della stagione operistica e in cui, oltre alla *Sonnambula*, si fa riferimento alle rappresentazioni del *Trovatore* e di *Crispino e la comare* (opere non previste nell'offerta), ma anche alle *défaillances* di alcuni cantanti:

Al *Ballo in maschera* successe la *Sonnambula* eseguita dalla seconda compagnia. Povera *Sonnambula!* cadde come buttata da più alto monte di Sicilia, qual è Moncibello, si crederebbe che con essa fossero caduti pure gli artisti. Ma questi furono salvati dai signori Abbonati che, malgrado i pretesti spinti dall'impresa, amarono meglio di rompersi il cuore

⁸⁵ Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 61.

già intenerito dalla triste posizione di quei poveri diavoli. Mancomale che il *Trovatore* quan-
tunque oggi decrepito volse per un momento a ricolmare il vuoto lasciato dalla *Sonnambula*.
Esso incontrò l'approvazione del pubblico. Dopo due rappresentazioni del *Trovatore* il te-
atro ha taciuto per dieci sere, atteso il rifiuto di cantare dichiarato in iscritto dal tenore [Ales-
sandro] Ponti, dalla prima donna [Lavinia] Mattei e dal baritono [Ottavio] Paoli perché già
il messo dell'impresa avea ritardato di un quarto d'ora la consegna della quindicina. La dire-
zione teatrale non lasciò spiegare tutta la sua energia sopra un fatto così disgustevole. Avven-
nero non pertanto degli abusi per parte di privati che dovevano reprimersi. La direzione
voleva la chiusura del Teatro, ma reintegrati la Mattei e il Paoli per la sua formale disdetta, si
è già provveduto alla surrogazione del tenore Ponti, il solo che sfornito al qualunque merito
ebbesi anche l'arroganza d'insultare il paese con uno scrittaccio inserito nel numero 21 del
giornale «l'Arlecchino» di Firenze, cui l'avvocato Strazzuso Andrea si è risposto per le rime.
Adesso si rappresenta il *Crespino e la Comare*. Il terzetto dei tre bassi è stato eseguito con
grande verità e il pubblico non si è risparmiato di applaudire gli artisti [Tommaso] Durante,
[Giovanni] Viola-Gimaldi e [Carmelo] Salibra. Anche il coro susseguente è stato applaudito.
Si vorrebbe però che l'orchestra prenda meno sbagli di quelli che finora ha preso [...].⁸⁶

Alessandro Ponti fu sostituito dal tenore Miserocchi che esordì con il *Trovatore* e
fu oggetto di lusinghieri apprezzamenti; nondimeno, rifiutandosi di «cantare lo
Stiffelio», l'impresario fu costretto a sostituirlo con Gabriele Scannapieco «tenore
abilissimo per quanto ce ne dicono le generali e concordi assicurazioni».⁸⁷ Intanto
le recite proseguivano con *Pipelet*, *Traviata* e *Lucrezia Borgia* che, pur con qualche
altro imprevisto,⁸⁸ si alternavano con *Crispino e la comare*. Tutte opere giudicate
«vecchie» in un articolo del 21 marzo 1869:

Sempre cose vecchie! ci si è data un'altra doppia dose di decotto di *Crispino* ed altre due
pillole di *Traviata*, con alcune stille di ammoniaca, quali furono gli indecenti baci del tenore
Scannapiego [sic!] dati sulla mano di Violetta. Pazienza! In certi tempi sul palcoscenico si
fa ciò che pare e piace. La signora De Vero nell'intermezzo del *Crispino* cantò gentilmente il
bacio⁸⁹ credendo di darci un calmante. Essa fu applauditissima, ma ci vuole altro che bacio
onde allenire il mal di nervi de' poveri abbonati. Intanto si parla di una proroga di stagione
almeno per altre 25 recite, che formerebbero il compimento delle 80 recite stabilite nel con-
certo di appalto.⁹⁰

Così come preannunciato dall'anonimo, ma bene informato cronista, la stagione
fu effettivamente prolungata. Tommaso Durante, infatti, il 22 marzo 1869 aveva

⁸⁶ [Anon.], in *L'Interno. Gazzettino municipale* 2/1, 3 gennaio 1869.

⁸⁷ [Anon.], in *L'Interno. Gazzettino municipale* 2/6, 7 febbraio 1869.

⁸⁸ Questa volta apprendiamo la notizia non dalla stampa ma da una dichiarazione della Dire-
zione Teatrale la quale il 23 febbraio 1869 diede le seguenti disposizioni: «[...] ritenuto che la
Donna assoluta S.ra [Lavinia Mattei] Casanova ha i dolori del parto, e sino a che si sgrava e si
rimette in salute, uopo è che si sospendano le prove e la messa in scena della *Lucrezia Borgia*;
perché nel frattempo non rimanga chiuso il Teatro, opina che sino all'andata in scena della
Lucrezia, il che si spera avvenga al più presto o perché la Casanova sgravatasi, lo possa, o per-
ché intanto l'impresa darà altri provvedimenti, si canti prima la *Violetta* della Sig.ra prima
donna [Virginia] Terenzi, ed indi il *Don Pasquale*. Perciò invita gli abbonati a dichiarare se
il consentano, apponendo la loro firma al presente foglio». BBCg., *Teatro e spettacoli. Teatro*
Garibaldi I-31.

⁸⁹ Si tratta della nota romanza *Il bacio* composta da Luigi Arditì su testo di Gottardo Alighieri;
cfr. Daniele Rubboli, *Luigi Arditì. Basta un «bacio» per la gloria*, Busto Arsizio 2003.

⁹⁰ [Anon.], in *L'Interno. Gazzettino municipale* 2/9, 21 marzo 1869.

inoltrato domanda alla Direzione Teatrale chiedendo «la continuazione delle rappresentazioni, e il pagamento della dote rimasta».⁹¹ Riunitasi il 29 marzo la Direzione, presa anche in considerazione «una obbligazione degli abbonati per altre venti rappresentazioni», accordò la richiesta e il pagamento «della dote di £. 971,42 in due rate, e ognuna dopo dieci rappresentazioni».⁹² Le opere eseguite furono tre: *Lucia di Lammermoor*, *Ernani* di Verdi e *Don Checco* di Nicola De Giosa;⁹³ la prevista e attesa *Luisa Miller* non fu invece rappresentata, sostituita da alcuni concerti ('beneficiate') che ebbero per protagonisti il baritono Paoli, la signora Boldrini e la signora Terenzi:

La beneficiata della signora Terenzi che ebbe luogo martedì fu il termine comeché prematuro dello stato normale delle rappresentazioni, tanto dal lato dell'ordine, quanto da quello della pubblica sofferenza. È stato ordinato definitivamente che si sospendano le ulteriori recite di abbonamento, a che il teatro si chiude subito dopo che il basso buffo signor Durante, la comprimaria signora Mazzara, l'orchestra e il corpo dei coristi facciano la loro beneficiata. Parlando della beneficiata della Terenzi, può dirsi che fu brillantissima ed ecco tutto. Fu essa decorata d'ottimi regali, fiori poesie d'ogni genere e di un introito numerario di lire 1.600. Si potrebbe accennare a tante altre minute particolarità ma noi le passiamo sotto silenzio, plaudendo solo il paese per tutta quella espansione di affetti mostrata alla Terenzi. Una parola di vera lode però dobbiamo indirizzare al signor Reale Giovanni per le belle variazioni da lui ideate ed eseguite sul violoncello che resero più divertito lo spettacolo di quella sera, e che onorarono l'artista di meritati applausi con le ripetute chiamate al proscenio.⁹⁴

Particolarmente nutrita fu anche il cartellone delle opere rappresentate al Comunale durante la stagione 1869/70, affidato all'impresario Francesco Tornabene il quale, dal 15 di novembre sino «alla settimana di Passione», allestì *Jone*, *Elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Marin Faliero*, *Luisa Miller*, *Don Bucefalo*, *Puritani*, *L'Ebreo* e *I Lombardi alla prima crociata*. La direzione dell'orchestra fu affidata al maestro Giuseppe Bonanno, che era anche il primo violino dell'orchestra, coadiuvato dai maestri concertatori Gaspare Crescimone, all'epoca maestro della locale cappella

⁹¹ Archivio Comunale di Caltagirone (in sigla: ACCg.), *Atti della Giunta*, vol. 77, c. 140 e segg., 29 marzo 1869; cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 65bis.

⁹² Ibid.

⁹³ «Si contano forse 18 anni dacché udimmo lo *Ernani* eseguito da attori che in quanto a merito artistico si teneano per mediocri. Oggi abbiamo inteso nuovamente lo *Ernani* con una compagnia che si dà l'aria di un merito superlativo, e dal raffronto fatto dalla esecuzione di allora con quella di adesso, sorge una differenza dell'uno al mille, giacché se quella compagnia mandava al limbo una metà di note musicali, questa ne indovina al più 10 per 100 e quel che più ammazza senza alcuna misericordia, l'azione, il sentimento, la delicatezza del canto e quel che so che di grandioso e di piacevole che nella musica di Verdi spicca non di rado dall'affinamento degli accordi. Giovedì si diede il *Don Checco* e al suo solito piacque nel primo atto e si annoiò nel secondo. Non ci resta che udire la *Luisa Miller* e così speriamo di mettere un punto maiuscolo alle rappresentazioni di quest'anno, che già sonosi fatte esose». [Anon.], in *L'Interno* 2/15, 19 aprile 1869. Della presunta rappresentazione dell'*Ernani* alla quale poté assistere il cronista diciotto anni prima, e che dunque dovrebbe essere avvenuta negli anni 1849/50 o 1850/51, purtroppo non si ha notizia, poiché proprio di quelle stagioni non si è conservata alcuna documentazione sulle opere rappresentate. Vedi il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone*, e cfr. Marino, *Appunti per una storia del Teatro Comunale di Caltagirone*, pp. 92-93.

⁹⁴ [Anon.], in *L'Interno* 2/17, 2 maggio 1869.

musicale, e da Giacomo Calì. Mentre ai due maestri concertatori veniva corrisposta una paga mensile di £. 51 cadauno, che diventavano 102 per il primo violino, ai cantanti (primi ruoli e comprimari) spettavano compensi assai più consistenti che oscillavano dalle £. 500 alle £. 300 corrisposti alle prime donne assolute Costanza Susatti ed Enrichetta Scoeller Campanella; dalle £. 550 per il primo tenore Onofrio Trapani alle £. 450 per il primo baritono Giuseppe Morghen, sino alle £. 320 e 250 destinate, rispettivamente, al tenore Gaetano Lambiase e al primo basso Giuseppe Picone.

Nonostante la presenza di Costanza Susatti, soprano dalla «voce fresca limpida e intonata»,⁹⁵ la stagione non fu esaltante, punteggiata da due spiacevoli episodi. Protagonista del primo fu il pubblico che, la sera del 23 gennaio 1870, ebbe «smo- date dimostrazioni [...] in teatro» durante la rappresentazione del *Don Bucefalo*, tanto da costringere il prefetto a scrivere un biglietto alla Direzione Teatrale invitandola a «non permettere che più oltre venghi rappresentato lo spartito intitolato D. Bucefalo»;⁹⁶ del secondo uno dei membri del coro il signor Gesualdo Marino al quale, per motivi che non ci sono noti, furono inflitte due multe che – come prevedeva il *Regolamento* – furono devolute a favore dell'Asilo infantile.

Eco delle non esaltanti recenti stagioni liriche del Garibaldi, giungono inaspettate da Messina in una lettera del 3 maggio inviata al sindaco di Caltagirone dall'impresario Dionisio Mondino il quale, oltre a esprimere la volontà di voler dare un ciclo di rappresentazioni per la stagione 1870/71, spiegava i motivi del cattivo esito delle stagioni precedenti:

Due anni or sono le diressi una lettera, cercando conto del vostro teatro. Ella invece di rispondere alla mia lettera mi mandò a Catania un programma stampato redatto sopra le stesse informazioni domandate colla mia lettera. Dalla lettura di tale programma vidi che non era possibile che un'impresa teatrale era in possibilità di riuscire tanto per la pochezza della vostra come per quella dell'abbonamento ed incassi serali quindi non pensai più pro- porre. Poco dopo, però seppi che l'impresa era stata deliberata al Signor Durante con una scorta maggiore di quella portata nel programma e che l'abbonamento era assicurato ed era una cifra molto più grande. Il teatro però è stato disgraziato in quella stagione per la cattiva scelta della compagnia come lo è stato lo scorso anno col signor Tornabene per lo stesso motivo e per l'imperizia dell'impresario avuta bisogno di terze persone a dirigersi l'impresa persone che non potevano assolutamente fare i di lui interessi. Se io non proposi lo scorso anno è stato perché io non potevo muovermi da Messina avendo una causa molto importante alla Corte d'Appello che ultimamente vinsi definitivamente, quindi quest'anno io vorrei [...] assumere l'impresa e venire personalmente a contrattare: 1º [...] quando fosse uguale a quella data l'anno scorso al signor Tornabene; 2º quando l'impresa fosse deliberata e firmato il contratto entro il uscente mese perché io possa aver tempo di scritturare quegli artisti di cui mi conosco da lunga esperienza teatrale, e dovrei per il bisogno, poiché più tardi per le esigenze e le riserve del Teatro vostro non potrei più trovare artisti buoni e di non grande dispendio. Però per le informazioni raccolte l'impresa del vostro teatro non potrebbe mai riuscire, a mio credere, se non quando nella stagione di quaresima si scioglie la prima compagnia ed invece si portasse il ballo che assieme alla seconda compagnia chiudesse la

⁹⁵ Cfr. Loreto, *Il teatro musicale a Noto 1836-1945*, p. 111.

⁹⁶ BCCg, I-37, *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi, Municipio della Città di Caltagirone*, 25 gennaio 1870. Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 68.

stagione, e sotto questa base, sopra luoco principierò le mie trattative. Dall'animo nobile, gentile ed educato del Signor Sindaco pretendo una prestissima risposta alla presente qualunque essa siasi perché io possa prendere le mie misure e non perdere qualche altro affare che mi si propone. E siccome io sto per ora in villeggiatura prego che la risposta sia indirizzata nel recapito del Caffè dell'Oriente, strada del Teatro Massimo.

Devotissimo Servo, Dionisio Mondino.⁹⁷

Dopo qualche giorno, si materializzò la caustica risposta del sindaco in cui si dichiarava che per quell'anno si sarebbe preferita una stagione di prosa.⁹⁸

Nonostante la lettera del Mondino peccasse di una certa faziosità, indubbiamente conteneva qualche elemento di verità nel momento in cui l'esito infelice delle stagioni era stato determinato dalla cattiva scelta dei cantanti dovuta all'imperizia degli impresari, ma anche, probabilmente, dei membri della locale Direzione Teatrale che a volte, anche in buona fede, non vagliavano con la dovuta oculatezza le varie offerte, come avvenne per le stagioni 1872/73 e 1878/79.

La prima stagione ebbe per protagonista la compagnia melodrammatica dell'impresario-cantante napoletano Francesco Serafini che ottenne l'appalto per un certo numero di rappresentazioni che avrebbe avuto inizio il 28 novembre per concludersi il 25 febbraio 1873.⁹⁹ Tutto sembrava andare per il meglio; era stato persino stipulato un accordo con la «vestiarista» Amalia Zamperoni per la fornitura dei costumi per almeno due delle opere in cartello, *I pirati spagnoli* (di Errico Petrella) e *Lucia di Lammermoor*,¹⁰⁰ quando sorsero i primi problemi. Sempre da

⁹⁷ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 70.

⁹⁸ Cfr. Marino, *Rappresentazioni*, p. 151. Come apprendiamo da un paio di brevi articoli apparsi sulla stampa locale, fu la Compagnia filodrammatica Riolo ad ottenere l'appalto. Assai contrastanti i giudizi espressi dagli anonimi cronisti. Nel primo del 27 novembre 1870 leggiamo che «Lunedì sera la drammatica Compagnia Riolo [...] dava la *Caterina de' Medici*, dramma molto antico il quale non risponde mica al gusto dei tempi. Togli la parte di Caterina tutto il resto domanda ancora pietà e misericordia a' pover spettatori. Ma tutto questo è niente perché il dramma per sé stesso non favoriva gli artisti. La cosa celebre fu unicamente la farsa di cui non sappiamo in alcun modo darne la definizione; e questa farsa così pessimamente e sgarbatamente eseguita che la ricordiamo ancora con nausea». [Anon.], in *La Pubblicità. Gazzettino Popolare Settimanale* 1/5, 27 novembre 1870, p. 4. Nel secondo apprendiamo di un «duplice trattenimento – Drammatico e strumentale» che ebbe per protagonisti ancora una volta «La Compagnia Riolo [la quale] rappresentava il bel dramma del Chiassone *La Pittrice Italiana o La Sorella del Cieco* che disimpegnava discretamente; ed il Sig. Alba Nicolò Caltagirone [il quale], ancor giovinetto, eseguiva con grande abilità delle variazioni sulle opere *Ernani*, *Ballo in maschera* e *Lucrezia Borgia* col suo difficile strumento il bombardino. Si desidera però un maggiore affiatamento con la Orchestra». [Anon.], in *La Pubblicità. Gazzettino Popolare Settimanale* 1/10, 1 gennaio 1873, p. 3.

⁹⁹ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 71. La stagione prevedeva l'esecuzione delle seguenti opere: *Lucia di Lammermoor*, *I pirati spagnoli*, *Un ballo in maschera*, *Don Pasquale* e *Il barbiere di Siviglia*. Vedi il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone*.

¹⁰⁰ Vedi ibid. L'accordo, stipulato a Napoli il 14 novembre 1872, prevedeva che la Zamperoni fornisse «a titolo di semplice nolo [...] e per uso del solo Teatro Comunale e per le sole stagioni Autunno e Carnevale [...] tutto il vestiario occorrente per le seguenti opere: Pirati spagnoli e Lucia» comprendenti «oltre le prime e le seconde parti [...] n° 10 coristi uomini, 4 coriste donne, 12 di Banda [...] 12 comparse, 2 servi di scena e due tappeti». Il termine fissato per la

Napoli, infatti, era arrivata al sindaco la lettera, del 3 dicembre, dell'editore Teodoro Cottrau (Fig. 11) che reclamava il mancato pagamento dei diritti di noleggio di due opere:

Illusterrissimo Sig. Sindaco del Municipio di Caltagirone

È giunto a nostra conoscenza che in codesto Teatro si siano rappresentati i spartiti: *Lucia di Lammermoor*, ed i *Pirati Spagnuoli*, entrambi di proprietà di questo stabilimento, il quale ha ottenuto, anche a norma della legge del 25 Giugno 1865, e relativo regolamento decreto di diritti d'autore per le opere cennate inserito a norma di legge nel supplemento della Gazzetta Ufficiale del regno del 31 Marzo 1866.

Ci crediamo in debito di avvertire la S. V. che non abbiamo mai dato nessun permesso [...] per le cennate rappresentazioni, ed anzi formalmente la proibiamo.

Intanto per le rappresentazioni già fatte avendo il diritto ai danni interassi solidamente contro il Municipio e contro l'Impresario a norma di legge e della uniforme giurisprudenza stabilita, prima di procedere ad atti giudiziari, abbiamo creduto rivolgerci alla S. V. per trovare modo di liquidare in modo amichevole i detti danni.

Laddove non credesse aderire a questa nostra profferta, saremmo obbligati nostro malgrado ad adire i tribunali competenti per la tutela dei nostri diritti vilipesi. In attesa di una sollecita risposta La salutiamo. Cottrau.¹⁰¹

L'immediata risposta del presidente della Direzione Teatrale, il marchese di Santa Elisabetta, che con un telegramma del 9 dicembre inviava la somma di £. 250 dovuta all'editore, chiuse lo spiacevole incidente.

Si era appena pagata la somma dovuta a Cottrau, che l'editore Giulio Ricordi fece recapitare al sindaco, un telegramma il 9 gennaio 1873, e poi, il 16 gennaio, una lettera alla Direzione Teatrale in cui protestava per il mancato pagamento del noleggio relativo agli spartiti di *Un ballo in maschera* e *Traviata*.¹⁰²

Anche in questo caso il pagamento fu effettuato con rapidità e le opere furono rappresentate regolarmente.¹⁰³ Ciò nondimeno i problemi erano appena iniziati, poiché oltre ad essere contestati due cantanti della compagnia, il tenore Campanile e il buffo Castellani, l'impresario, Francesco Serafini, il 14 febbraio si rivolgeva al Presidente della Direzione Teatrale chiedendo che gli fosse concessa la possibilità di completare il numero di recite che per contratto si era obbligato a dare:

Nessun meglio della S. V. può conoscere le avarie e le perdite sofferte dal sottoscritto in questa malaugurata stagione teatrale, non per manco d'introiti che anzi sorpassarono le di lui previsioni, bensì per il cattivo incontro di artisti della Seconda Compagnia sia per la malattia del tenore Parisol, e tante, tante altre cause che tutte concorsero a non poter completare quelle recite ch'egli era in obbligo e che dal 25 novembre ultimo in oggi solo 34 ne poté compiere. Animato dal desiderio addimostrato da questo colto e rispettabile Pubblico a

consegna dei costumi era non oltre il 17 novembre 1872. Per tali obblighi la signora Zamperoni avrebbe ricevuto dal Serafini «lire duecento per ogni spartito all'atto di consegna in Napoli». BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, II-76; cfr. Marino, *Rappresentazioni*, pp. 151-156.

¹⁰¹ Teodoro Cottrau, *Lettera al Sindaco di Caltagirone*, 3 dicembre 1872. BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, II-57. Il corsivo è sottolineato nell'originale.

¹⁰² BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, II-57.

¹⁰³ Vedi il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone*.

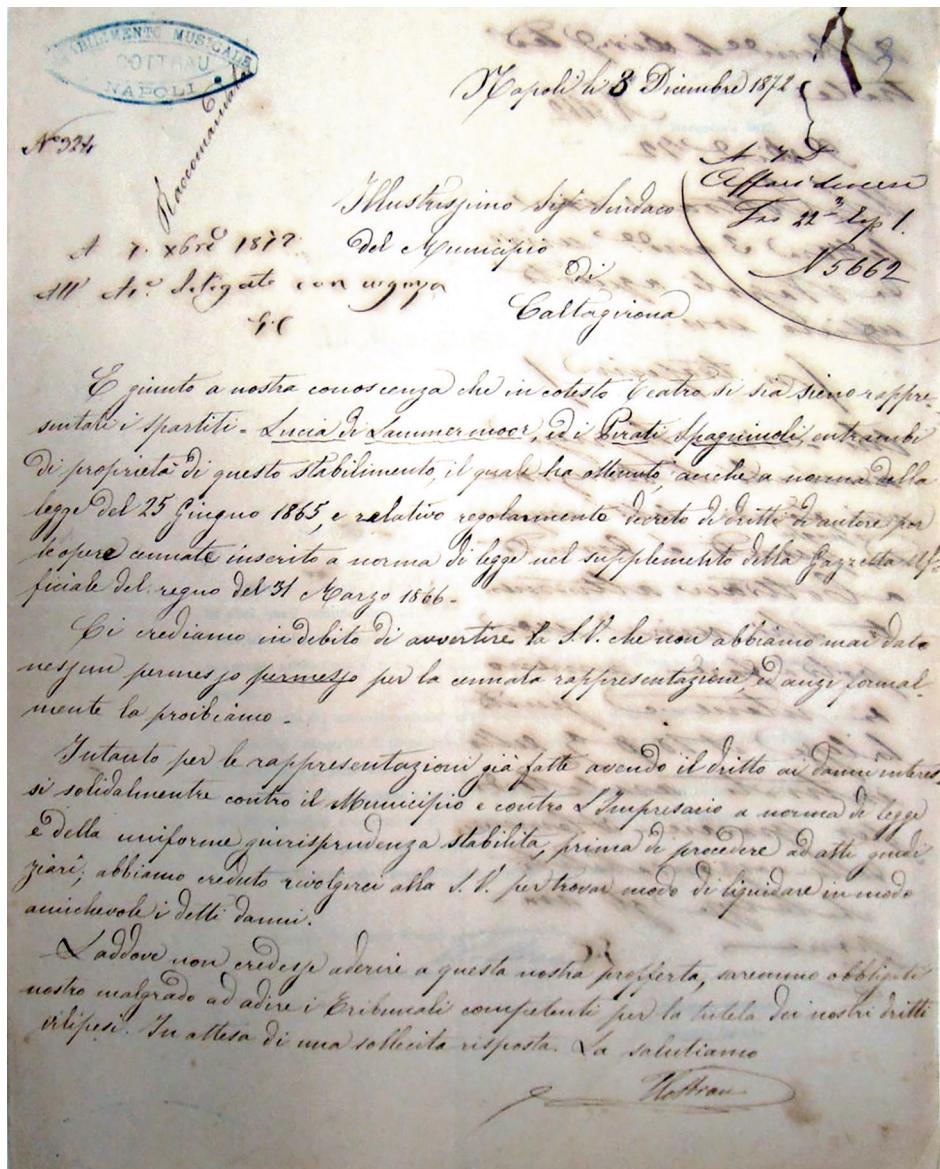


Fig. 11. Lettera autografa dell'editore Teodoro Cottrau (Caltagirone, Biblioteca Comunale «E. Taranto»)

voller continuato in Quaresima altre recite egli si è impegnato a rinnovare quasi per intera la compagnia che sarà composta dalla egregia signora Antonietta de Biggi qual prima donna Assoluta, dal primo Tenore Assoluto sig. Onofrio Trapani dall'altra prima signora Rosalia Trapani, dal baritono Pennestrini Fortunato e da un altro tenore comprimario, che all'uopo si è richiesto da Napoli oltre dal sottoscritto qual Baritono assoluto, e dal Basso Florio. Chiede perciò che il municipio volesse accordargli l'uso gratuito di questo teatro sino a tutto il 30 aprile prossimo come gentilmente egli se l'ebbe sin tutto il 25 del camminante. Gli spartiti sono i seguenti: *Ebreo* – *Ione* – *Don Carlos* [di Vincenzo Moscuzza] – *Gemma di Vergy*. Il debutto sarà con l'*Ebreo*.¹⁰⁴

Non essendoci problemi di ordine economico,¹⁰⁵ il permesso venne accordato e la stagione primaverile iniziata il 15 marzo con l'allestimento dell'*Ebreo* di Giuseppe Apolloni si concluse, dopo l'esecuzione della *Gemma di Vergy*, con la rappresentazione del *Don Carlos* del siracusano Vincenzo Moscuzza. Mentre per Francesco Serafini fu necessario cambiare i cantanti della compagnia perché non all'altezza della situazione o per improvvise malattie, durante la stagione 1878/79 la compagnia del napoletano Pasquale Moscia fallì dopo la messinscena delle prime tre opere in programma: *La forza del destino*, *Il babbeo e l'intrigante* di Errico Sarria e la *Saffo* di Pacini.¹⁰⁶ Eppure la stagione prometteva bene, così come ebbe a scrivere (il 27 novembre 1878) lo stesso Gaetano Crescimanno, secondo il quale «[l]a compagnia in musica condotta dal sig. Pasquale Moscia impresario di questo teatro è composta da artisti che incontreranno con certezza l'approvazione del pubblico, e li ritiene tali per le pruove date nei concerti in corso dell'opera di debutto *La forza del destino*.»¹⁰⁷

Eppure, le cose non andarono bene sotto l'aspetto economico e il Moscia non poté fare altro che dichiarare fallimento e sciogliere il contratto con il Municipio. Informato di ciò che stava accadendo e, forse, su suggerimento di Vincenzo Moscuzza (musicista-impresario nonché buon amico di Gaetano Crescimanno), Pasquale De Luna, altro impresario napoletano, inoltrò una richiesta alla Direzione Teatrale dichiarando la propria disponibilità a continuare la stagione, facendo rappresentare le altre opere stabilite nel contratto precedente, *Ruy Blas*, *Le educande di Sorrento*, *Elisir d'amore*, più *Il birraio di Preston*, con una nuova compagnia composta da cantanti scritturati anche dall'impresario Moscia.¹⁰⁸ Il 28 dicembre, dopo aver esaminata la proposta, il Presidente della Direzione Teatrale «proclamava accettata la proposta di De Luna».¹⁰⁹ Le rappresentazioni (che si concluderanno regolarmente) ripresero quasi subito non con *Ruy Blas*, ma con una ripresa della *Saffo* paciniana che fu molto apprezzata dal pubblico caltagironese.

Ancora una volta, però, una lettera dei primi di gennaio 1878 fatta recapitare al sindaco della Città, ci informa che il Moscia, nonostante il buon esito delle

¹⁰⁴ BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, IX-233; Marino, *Rappresentazioni*, p. 39.

¹⁰⁵ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 74bis.

¹⁰⁶ Ibid., Doc. 78.

¹⁰⁷ BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, III-90.

¹⁰⁸ Cfr. Maccavino, *Il teatro d'opera a Caltagirone*, Appendice III, Doc. 80.

¹⁰⁹ BCCg., *Teatro e spettacoli. Teatro Garibaldi*, III-90.

rappresentazioni, non aveva pagato le *royalties* spettanti all'editore Giuseppe Fabbricatore:

All'Ill.mo Sig. Sindaco di Caltagirone

L'editore di musica Giuseppe Fabbricatore, domiciliato in Napoli, Strada Trinità de' Spagnuoli 6, per effetto di un contratto del 16 novembre 1878 stipulato col Sig. Pasquale Moscia noleggiava l'opera *Saffo* di sua proprietà pel Teatro di Caltagirone, e nell'atto della sottoscrizione gli consegnava tutte le parti di canto e partitura di cori. Col patto secondo di detto contratto si stabiliva il prezzo di Lire 200 sia pel nolo delle parti che pel diritto d'autore trascritto. Col patto terzo il sig. Moscia si obbligava a pagar detta somma non più tardi del giorno 15 dicembre dopo la richiesta che doveva fargli delle parti d'orchestra. Fallita l'impresa Moscia, subentra quella del sig. De Luna il quale pel mezzo dell'agente in Napoli sig. Silvestri non manda la moneta e mercanteggia sul prezzo. Ora è a conoscenza dell'esponente che quest'opera si è data in scena senza il permesso dell'esponente che ne è il proprietario, procurandosi l'orchestra da qualche editore che non ha il diritto di darglielo e ciò forma la frode all'esponente, ragion per la quale ricorre alla lealtà e giustizia della SS. Ill.ma perché obbliga l'impresario in linea amministrativa a pagare il diritto d'autore dell'esponente convenuto in lire 200, prima di esporre querela al procuratore.¹¹⁰

Fra le compagnie succedutesi nel corso degli anni Settanta, quella relativa agli anni 1875/76 dell'impresario Pasquale Izzo – coadiuvato da Vincenzo Moscuzza il quale, per contratto, avrebbe ricevuto personalmente la prima *tranche* di £. 2.000 da utilizzare per «il prezzo della privativa delle opere, lo affitto del vestiario, e del rimanente farà un anticipo agli artisti per le spese di viaggio»¹¹¹ – si distinse sia per la felice scelta delle opere rappresentate sia per i giudizi molto positivi che la stampa locale rivolse ai vari interpreti. Estremamente varia fu la lista delle opere rappresentate grazie alla presenza di due diverse compagnie di cantanti che si alternarono nella rappresentazione di opere serie e buffe. Mentre la prima compagnia eseguì opere quali *Ruy Blas*, *La favorita*, *Maria di Rohan*, *L'assedio di Firenze* e *Il matrimonio segreto*, la seconda si fece apprezzare inscenando le opere buffe *Cicco e Cola*, *Don Checco e Don Pasquale* e i due melodrammi giocosi *Il birraio di Preston* e *Il ventaglio*. La stagione fu inaugurata con il *Ruy Blas*, un dramma lirico nato dalla collaborazione fra Carlo d'Ormeville e Filippo Marchetti che sin dal suo debutto nel 1869 godette di vasta popolarità fra il pubblico italiano, ma anche nel nostro Teatro dove fu allestito in altre quattro stagioni: 1878/79, come si è già ricordato, 1880/81, 1891/92 e 1899/1900. L'opera, rappresentata il 16 novembre 1875, fu accolta positivamente sia dal pubblico sia dalla critica come si può leggere in un articolo del 15 dicembre apparso ne *La Gazzetta di Caltagirone*:

Il 16 novembre scorso la compagnia debuttò con il *Ruy Blas* del Marchetti. Quest'opera sin dal 1869 ha corso con meritati applausi, i principali teatri d'Italia, e qualcuno dell'estero anche da noi è stata accolta con favore sempre crescente, tanto che dopo molte recite della stessa riesce sentito il desiderio di riudirla. Il buon successo è dovuto alla esecuzione che in generale può darsi ottima. Sono stati applauditissimi la ballata di Casilda, l'aria del soprano nel 2° atto, il voluttuoso duetto fra tenore e soprano nell'atto 3°, del quale una sera

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ ASCg., *Atti della Giunta*, vol. 83, cc. 215, 6 agosto 1875.

fu richiesta la replica, il duettino tra baritono e contralto e il terzetto finale del 4° atto. Se non che il pubblico avrebbe dovuto cogliere con pari favore lo elaborato duetto fra baritono e basso, e l'aria del baritono nel 1° atto, non che la Palestrina, il terzetto finale del 2° atto ed il maestoso finale dello atto 3°. [...] La prima donna signorina Maria Luisa Swift dalla bella ed aitante persona, possiede una voce fresca, melliflua estesa, e non priva di agilità, conosce discretamente l'arte della scena, e nel *Ruy Blas* dice certe frasi, che non si può meglio. Però la raccomandiamo d'infrenare un po' la voce in parecchi punti, dov'ella slancia la gola a note alte senza gradazione, o con forza inopportuna che non riesce gradita all'orecchio. Il tenore Angelo Falciai, quando non si rauca, il che avviene non rare volte, ha una bella voce, piena ed energica negli acuti e nei medi, sebbene velata nei bassi, nell'azione è incerto, e spesso distrutto forse perché si tiene preoccupato della sua voce molto cagionevole; pertanto, ha dei momenti felici di entusiasmo e di calore che trascinano il pubblico in applausi. Artista pregevole è il baritono signor Ferdinando Piergentili: sebbene egli non abbia una voce molto estesa, ed appoggi troppo al naso alcune note, pure i suoi mezzi vocali sono graditissimi, pieni ed efficaci, possiede un eletto stile di canto, simpatica ha la figura, occhi espressivi ed intelligenti, e quindi impara la scena. Il carattere di Don Sellustio non può essere meglio rappresentato; l'orgoglio offeso, la dissimulazione, e la raffinata ironia trovano nel Piergentili un interprete non comune. Il basso signor Michele Li Volsi è dotato di un bel volume di voce, omogenea e davvero profonda; la contralto signorina Emilia Borzi esegue con grazia e disinvoltura la parte di Gasilda, e nella geniale ballata del 2° atto è stata applaudita vivamente. Le altre parti eseguono alla meglio il loro compito; ottimo il corpo musicale, men che mediocre quello delle donne. L'orchestra in generale è lodevole per la buona esecuzione.¹¹²

Anche gli artisti della Seconda Compagnia furono assai apprezzati per le loro doti interpretative oltre che musicali:

Il tanto desiderato *Cicco e Cola*, il *Don Checco* e il *Barrapo* [recte: *Birraio*] di Preston ecco le opere rappresentate finora dalla 2^a compagnia buffa, alla quale se dobbiamo giudicare senza immodestia ed inopportuna esigenza spetta la lode di aver eseguito per benino quelle brillanti operette. Molti pezzi che sarebbe lungo enumerare sono stati applauditi. Aggraziata, agile e pieghevole è la voce della prima donna signorina Mariannina Mazzara, canta delicatamente, con freschezza e specialmente nel *Barrapo* [*Birraio*] riesce simpatica per i suoi modi ingenuamente furbeschi. Parimenti gradevole è la vocina del tenore signor Ludovico Balzafiore, che si addimostra sicuro ed informato a una scuola di canto. Il buffo toscano signor Antonio Florio ha soprattutto eseguito egregiamente il laborioso racconto, e la pazza gioia di Cosimo nel 1^o atto del *Cicco e Cola*; egli che tre anni or sono fu da noi apprezzato nel *Don Pasquale*, ha il pregio non comune ai buffi di una voce poderosa ed estesa molto caratteristica, e con la pratica acquistando una maggiore familiarità sulla scena può permettersi una brillante carriera. Il signor Enrico Banco, buffo napoletano, ha davvero movenze comiche che ti strappano il riso, ed è stato applaudito tanto nel *Cicco e Cola*, quanto nel *Don Checco*, però dovrebbe per suo meglio smettere certe scurrilità alla San Carlino. Il baritono Numa Giommi ha un'azione corretta, dice bene il canto del dragone nel *Barrapo* [*Birraio*] ma la sua voce è poco metallica. Degli artisti secondari può dirsi che la comprimaria Concettina Bettinelli è carezzevole nella voce vezzosa nel porgere e nel duetto del 4^o atto con *Cicco* bissato parecchie volte i suoi ardenti sospironi e gli occhi procaci hanno procacciato le simpatie del pubblico; che il secondo basso Carmelo Salibra sa accomodarsi a tutti i caratteri, oggi è Cola, domani papà un'altra volta conte o scudiero. Dopo *Ruy Blas* la prima compagnia ha rappresentato *La Favorita*, però la parte di Eleonora scritta per mezzo soprano, è stata sostenuta dalla contralto signorina Bozzi. Al suo merito non sono venuti meno i

¹¹² [Anon.], in *La Gazzetta di Caltagirone* 1/1, 15 dicembre 1875.

sinceri applausi del pubblico; massime nel duetto del primo atto, nell'aria del 3° e 4° atto, gli altri artisti hanno eseguito benissimo le loro parti. Giovedì 30 dicembre ebbe luogo la beneficenza della prima donna assoluta signorina Swift: il teatro fu illuminato a gala e la esimia seratante accolta festosamente e fatta segno a meritate ovazioni a parte di un pubblico numeroso ed eletto. Ai suoi pregi artistici non mancarono i fiori, le ghirlande ed anco le poesie, delle quali due, un'ode e un sonetto, bellissime; in una terza poesia all'ignoto autore «rapita in estasi di voluttà, di incanto, parve di veder rivivere nell'attrice la Malibran!» [sic!]. Forse domani andrà in scena il *Conte di Chalais* con la prima compagnia. È in concerto *Il matrimonio segreto* del celebre Cimarosa e nutriamo fiducia, che prestamente ci sarà dato di sentire quelle candide e vergini melodie.¹¹³

Nonostante il successo e il buon livello delle esecuzioni, la compagnia, per insufficienza di introiti, rischiò di concludere le rappresentazioni in anticipo; e solo il provvidenziale intervento della famiglia Crescimanno, che approntò le somme mancanti, salvò l'impresa dal *default*:

Proseguono sempre con lieto successo le rappresentazioni musicali. La *Maria di Rohan* ha destato veramente fanatismo, grazie principalmente alla valenzia dell'egregio baritono signor Piergentili. Egli massimo nell'ultimo atto, ha superato se stesso, mostrando sempre più, che alla rara maestria del canto, sa congiungere tale potenza dell'arte drammatica da commuovere il pubblico sino all'entusiasmo [...]. Gli altri artisti han contribuito al buon risultato dell'opera, il tenore Falciai ha riscosso applausi nell'aria del primo atto e nel duetto del secondo atto insieme alla prima donna signorina Swift [...]. Alquanti giorni addietro l'impresa teatrale, per insufficienza di introito, si trovò presso al naufragio e le compagnie erano già pronte alla partenza, quando la distinta famiglia Crescimanno, mossa da raro sentimento di filantropia, approntò la somma necessaria perché le rappresentazioni continuassero sino al termine stabilito. È questo un atto che la onora altamente.¹¹⁴

La stagione 'fortunata' si concluse nel febbraio 1876 con la rappresentazione de *Il ventaglio* (di Pietro Raimondi), del donizettiano *Don Pasquale* e con *L'assedio di Firenze*, melodramma di Vincenzo Moscuzza che veniva inscenato a Caltagirone per la prima volta:¹¹⁵

Alquanti giorni addietro udimmo *L'assedio di Firenze* o *Niccolò dei Lapi* del Maestro Cavaliere Vincenzo Moscuzza, rappresentato dalla [prima] compagnia. In molti pezzi l'esimio Maestro fu applaudito e chiamato al proscenio. Nell'opera in generale ci ha della buona musica e secondo noi le migliori pagine sono: il Largo 'Fallì la misera', nel finale del 1° atto, il racconto di Lisa del 2° atto, il Preludio, il quartetto, il coro delle donne e il Finale dell'atto 3° e quasi tutto il 4° atto, nel quale specialmente sono bellissime il Coro delle donne, l'aria di Bindo 'Prigioniero in queste mura' e la preghiera del Finale. Ma se quest'opera siccome l'altra il *Don Carlos*, rappresentata or son tre anni nel nostro Teatro, addimostra che il Maestro Moscuzza è fornito di cultura e di fine gusto, pure non ci sembra che la sua musica abbia l'impronta dell'originalità; infatti non si avverte alcuna novità negli impasti strumentali, ed in alcune melodie l'imitazione è molto evidente. Del resto le nostre sono impressioni di cronista, e spetta ai cultori della scienza e dell'arte musicale emettere un autorevole giudizio critico. Da parte degli artisti l'esecuzione lasciò poco a desiderare: specialmente il baritono

¹¹³ [Anon.], in *La Gazzetta di Caltagirone* 1/2-3, 3 gennaio 1876.

¹¹⁴ [Anon.], in *La Gazzetta di Caltagirone* 1/4-5, 2 febbraio 1876; cfr. Carmen Costa, *Attività musicale a Caltagirone dal 1861 al 1891*, tesi di laurea non edita, Università di Catania, a. a. 1976/77, pp. 172-175.

¹¹⁵ Vedi il *Prospetto delle opere rappresentate a Caltagirone*.

Piergentili disimpegnò la parte di Nicolò con quell'intuito d'artista che lo ha sempre prediletto in tutte le altre opere.¹¹⁶

Gli articoli riportati si rivelano una preziosa fonte documentaria, poiché oltre a mostrare, *tout court*, le peculiarità della critica musicale che si era sviluppata in quegli anni in una città distante (ma non troppo) dai principali centri di cultura letteraria e artistico-musicale, permettono, al contempo, di acquisire una conoscenza affidabile del «costume musicale» caltagironese di quegli anni e di come si stava evolvendo.¹¹⁷ Oltre ad aneddoti e curiosità si acquisiscono importanti informazioni sulla scelta dei repertori, su ciò che era stato gradito o meno dal pubblico, come pure giudizi sulle interpretazioni dei cantanti, sulle loro qualità vocali e addirittura – quando si aveva la possibilità di ascoltare 'prime absolute' di autori locali come quelle del siracusano Vincenzo Moscuzza o del barone caltagironese Gaetano Crescimanno – di esprimere giudizi sulle qualità estetico-musicali delle opere rappresentate. Insomma, una serie di informazioni parallele in grado di dare calore e colore alla fredda e a volte asciutta elencazione di dati e titoli (peraltro indispensabili) ricavati dai documenti ufficiali amministrativi. Va infine sottolineato che tale attività giornalistica affonda le radici e si nutre dello stesso *humus* culturale di cui si cibano intellettuali, artisti e musicisti autoctoni, i cui frutti non tarderanno a maturare, plasmando e ravvivando la realtà culturale della città di cui il teatro era e sarà, almeno sino allo scoppio del Primo conflitto mondiale, un chiaro simbolo.

¹¹⁶ [Anon.], in *La Gazzetta di Caltagirone* 1/6, 18 febbraio 1876.

¹¹⁷ Cfr. Salvatore Enrico Failla, Ricerche dell'Università de Catania (Italia) sulla stampa periodica locale, in *Periodica Musica* 1/1, 1983, p. 15. È nostra intenzione approfondire la ricerca sull'intera stampa periodica caltagironese con particolare riferimento agli articoli di interesse musicale in essa presenti.

Emozioni in scena: dal libretto al gesto teatrale con musica

A proposito di alcune opere liriche rappresentate nel Teatro di Feltre nel corso dell'Ottocento

Adriana Guarnieri Corazzol

Il testo che segue si propone di trattare la presenza di due sentimenti ampiamente rappresentati nei libretti operistici dell'Ottocento, l'amore e il dolore, considerati nelle loro probabili estensioni sceniche e, quando possibile, associati all'espressione che li unisce nel segno della commozione: quella del pianto. Tra i molti possibili verranno presi in considerazione sette libretti di opere molto note (sei italiane e una francese, nella versione italiana dell'epoca) scelti tra quelli delle opere liriche rappresentate nel Teatro Sociale di Feltre nel corso del secolo.

Un discorso preliminare introduttivo sulle emozioni in scena richiederebbe uno spazio eccessivo in questa sede; nel caso del primo sentimento indicato (l'amore) un panorama bibliografico può però essere utile se circoscritto ad alcuni testi filosofici, letterari (saggi, romanzi) e teatrali (tragedie o commedie) in quanto possibili fonti indirette delle emozioni espresse nei libretti e successivamente portate in scena. Analogamente, sull'argomento può giovare alla contestualizzazione scenico-emotiva dei libretti un inquadramento bibliografico generale del tema amoroso nell'Ottocento, che può avvalersi oggi di testi di storia della mentalità (Solé),¹ di dizionari semiologici (Barthes)² e di classici di storia delle idee (Mosse);³ la ricerca può anche giovarsi di panorami di storia della cultura quali il libro di Martin Bergmann.⁴ Per considerazioni più mirate sui passi dei libretti in tema di amore o di dolore conviene inoltre richiamarsi, anche e soprattutto, a classici filosofici o letterari presumibilmente conosciuti (in tutto o in parte, direttamente o indirettamente) dai librettisti dell'epoca: il *Simposio* di Platone,⁵ *L'arte di amare* di Ovidio⁶ e poi, giù giù nel tempo, la famosa raccolta poetica di Pierre de Ronsard

¹ Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'Époque moderne*, Paris 1976.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977; trad. it. *Frammenti d'un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino 1979.

³ George L. Mosse, *Sexuality and Nationalism. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985; trad. it. *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma/Bari 1984.

⁴ Martin S. Bergmann, *The Anatomy of Loving*, New York 1987; trad. it. *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, trad. di Gaspare Bona, Torino 1992.

⁵ Per tutte le edizioni cfr. Platone, *Simposio*, testo greco a fronte, a cura di Giovanni Reale, Milano 2017.

⁶ Per tutte le edizioni cfr. Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, testo latino a fronte, a cura di Latino Maccari, Torino 1990.

intitolata *Les Amours*, composta intorno alla metà del XVI secolo;⁷ in ambito teatrale e tenendo conto della forte presenza della cultura francese in quella italiana del tempo, *Le jeu de l'amour et du hasard* di Pierre Carlet de Marivaux (1730)⁸ e *Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1778; 1784 per la seconda versione).⁹ Nell'ambito del romanzo possiamo invece richiamare *Julie ou la nouvelle Eloïse* di Jean-Jacques Rousseau (1758: una vicenda ricca di situazioni e argomenti musicali),¹⁰ e *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre (1788 e 1806), che proponeva tra l'altro una pantomima dotata di una splendida scenografia naturale.¹¹ Proseguendo negli anni ma tornando alla trattatistica incontriamo *De l'influence des passions* di Madame de Staël (1796);¹² gli scritti sull'amore di Percy B. Shelley degli anni 1812-1822;¹³ *De l'amour* di Stendhal (uno scritto iniziato nel periodo milanese e stampato successivamente a Parigi nel 1822) e i più tardi *Souvenirs d'égotisme* dello stesso autore, grande frequentatore di teatri (1832);¹⁴ i vari interventi provocatori di Honoré Balzac sull'amore e sul matrimonio;¹⁵ per arrivare a *L'amour – La femme* di Jules Michelet (1858).¹⁶ Si possono richiamare, per lo stesso periodo, anche i filosofi in senso stretto: Arthur Schopenhauer col capitolo quarantaquattresimo («Metafisica dell'amor sessuale») del secondo volume del *Mondo come volontà e come rappresentazione* (1814-1818)¹⁷ e Søren Kierkegaard con *Enten-Eller* (1843).¹⁸

Per quanto riguarda invece il tema del pianto, un elenco dei classici e dei moderni in poesia, nel teatro o nel romanzo richiederebbe evidentemente, in merito a ogni scritto, lunghe liste di singole situazioni specifiche narrate o destinate alla scena:

⁷ Per un'edizione moderna si veda Pierre de Ronsard, *Les Amours*, a cura di Albert-Marie Schmidt, prefazione e note di Françoise Joukovsky, Paris 1974.

⁸ Pierre Carlet de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730 e 1737), trad. it. *Il gioco dell'amore e del caso. Le false confidenze*, a cura di Sandro Bajini, pref. di Lionello Sozzi, Milano 1987, pp. 1-145.

⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, Paris 2001.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Giulia o la nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, a cura di Piero Bianconi, Milano 1998.

¹¹ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, a cura di Davide Monda, Milano 2003 (qui nella versione del 1806). Per la pantomima cfr. le pp. 129-133.

¹² Madame de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations / suivie de / Réflexions sur le suicide*, prefazione di Chantal Thomas, Paris 2000, cap. IV: *De l'amour*, pp. 12-130.

¹³ Per una scelta adatta al tema trattato si può vedere la seguente antologia in traduzione francese: Percy B. Shelley, *De l'amour. Essais et préfaces choisis*, a cura di Robert Davreu, Paris 1991.

¹⁴ Stendhal, *De l'amour*, a cura di Henri Martineau, Paris 1959; Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Paris [1948].

¹⁵ Per estratti significativi cfr. *Opinions sociales et politiques de Balzac. Textes choisis et préfacés*, a cura di Lucien Maury, Paris 1941, pp. 164-181.

¹⁶ Jules Michelet, *L'amour*, in *L'amour – La femme*, ed. critica a cura di Arimadavane Govindane/Thérèse Moreau, Paris 1985, pp. 41-229.

¹⁷ Cfr. Arthur Schopenhauer, *Metafisica dell'amore sessuale. L'amore inganno della natura*, trad. e a cura di Anacleto Verrecchia, Milano 1994.

¹⁸ Per il testo si veda un'edizione italiana dotata di un'interessante introduzione: Søren Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, trad. di Remo Cantoni/Kirsten Montanari Guldbrandsen, a cura di Remo Cantoni, Milano 1976, pp. 5-40.

certamente interessanti, ma eccessive. La stessa considerazione vale per gli studi scientifici sull'argomento. Per un panorama aggiornato di ampia circolazione degli studi sulle emozioni è sufficiente rimandare in questa sede a un manuale divulgativo ad ampio raggio;¹⁹ per studi sul pianto (un tema frequentato spesso dagli studiosi), a un elenco di interventi di particolare interesse letterario o musicologico.²⁰

Questo contributo intende commentare i due stati emotivi indicati dal titolo solo in quanto individuati all'interno di un piccolo numero di libretti di opere liriche rappresentate in una città italiana di provincia nel corso del diciannovesimo secolo. I riferimenti bibliografici proposti nel testo che segue si limiteranno perciò da un lato a studi recenti di carattere letterario, musicologico, scenico o pittoresco utili a illustrare i due sentimenti trattati; dall'altro (nella parte dedicata al pianto) a classici di recitazione teatrale e a manuali ottocenteschi di canto (largamente debitori, come vedremo, nei confronti di precedenti lavori sull'interpretazione scenica). Concluderà il percorso un'illustrazione sommaria dei sette libretti indicati, che si limiterà a richiamare momenti di riso o di pianto enunciati dai versi da intonare ed eventualmente descritti dalle didascalie (di scena e d'azione).

A proposito di quanto detto fin qui risultano particolarmente interessanti due volumi di saggi nati nell'ambito degli incontri promossi dall'Associazione Malatesta. La prima di queste raccolte tratta le passioni espresse in letteratura in epoca moderna;²¹ la seconda è dedicata alle emozioni in quanto passioni in scena: con riferimento, sempre in tempi moderni, a testi teatrali, e con un'apertura finale al cinema muto.²²

La premessa del curatore al volume del 2004 ci fornisce già indicazioni significative elencando tra le passioni prevalenti nel romanzo moderno coppie contrastanti: l'amore e l'odio, la tristezza (espressa attraverso il pianto) e l'allegria (espressa attraverso il riso); segnala inoltre due emozioni spaiate, l'ira e la paura, quest'ultima caratterizzata da un'estrema agitazione del personaggio. Fondamento teorico di tutte queste emozioni sono i classici greci e latini, e a partire dal

¹⁹ Keith Oatley, *Emotions. A Brief History*, Oxford 2004; trad. it. *Breve storia delle emozioni*, trad. di Cristina Spinoglio, a cura di Luigi Anolli, Bologna 2021. Per un'antologia di testi moderni sull'argomento si veda *Les émotions*, a cura di Bernard Rimé/Klaus R. Scherer, Paris/Neuchâtel 1989.

²⁰ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Clara Gallini, Torino 2000 [1958]; Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. XVIIIe – XIXe siècles*, Paris/Marseille 1986; Laura Faranda, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia 1992; Tom Lutz, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Milano 2002 [1999]; Marco Beghelli, L'emblema melodico del lamento. Il semitonio dolente, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale*, a cura di Fabrizio Della Seta/Roberta Montemorra Marvin/Marco Marica, Firenze 2003, vol. 1, pp. 241-280; *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, a cura di Silvia Carandini, Roma 2009; Michael Trimble, *Why humans Like to Cry: Tragedy, Evolution, and the Brain*, Oxford 2012; Matteo Nucci, *Le lacrime degli eroi*, Torino 2013; Marco Menin, *La filosofia delle lacrime. Il pianto nella cultura francese da Cartesio a Sade*, Bologna 2020.

²¹ *Emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma 2004.

²² *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, a cura di Paola Bertolone, Roma 2010.

1649 anche e soprattutto il trattato delle passioni di Cartesio, in cui compaiono anche il sentimento di ammirazione e la reazione di sorpresa.²³ All'interno del volume, Sergio Zatti esamina la nascita di una retorica delle passioni entro l'epica rinascimentale – in Ariosto soprattutto – definendo appunto l'*Orlando furioso* un «atlante delle passioni»;²⁴ Augustin Redondo discute l'incrocio tra comico e patetico nel *Don Chisciotte* («eroe abbassato»);²⁵ Mario Domenichelli, a proposito del romanzo dell'Ottocento (con particolare riferimento a Dickens), parla di un *patetico* che, se accentuato, approda al grottesco, e invita il lettore a considerare «ancora da scoprire [...] ciò che il romanzo dell'Ottocento deve al melodramma»;²⁶ di strategia dell'emozione nel romanzo d'adulterio dello stesso secolo scrive infine Maria Teresa Giaveri.²⁷

L'altro testo – già segnalato – utile a introdurre ancor più nel dettaglio l'argomento del riso e del pianto in quanto emozioni teatrali è ugualmente un volume nato da un convegno dell'Associazione Malatesta: *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*. In questa raccolta spicca, per noi, l'intervento di Paolo Fabbri sul Donizetti operista, nel quale vengono richiamati i suoi «*topoi* drammaturgici»: modi specifici dello stare in scena dei cantanti quali l'immobilità improvvisa che caratterizza le *arie di sortita* delle protagoniste (Lucia, Anna Bolena) e i *concertati di stupore*, nei quali ciascun personaggio si isola rispetto al gruppo e canta tra sé, per se stesso; l'autore vi aggiunge, a titolo d'eccezione, l'esempio dell'aria finale di *Lucrezia Borgia*, la cui cabaletta «*Era desso il figlio mio*» (per altro più tardi cassata dallo stesso musicista) determina un effetto di immobilità proprio nel punto in cui le convenzioni teatrali avrebbero previsto il movimentarsi dell'azione.²⁸

Nello stesso volume un saggio di Carlo Sisi illustra il *gesto teatrale* nella pittura dell'Ottocento, sottolineando tramite numerose riproduzioni di quadri più e meno noti la contiguità tra pittura, teatro di parola e teatro lirico in fatto di espressione mimica e corporea delle passioni. Illustrando via via le varie occorrenze attraverso le immagini, lo studioso percorre nelle sue ragioni culturali questa «pittura-palcoscenico» e, richiamando contestualmente la «consuetudine che Hayez aveva per il melodramma», parla di una nuova «filosofia delle passioni».²⁹ Nel seguito del libro

²³ Cfr. Paolo Amalfitano, Premessa, in *Emozioni nel romanzo*, pp. I-VII (con riferimento a Cartesio, *Passiones Animae*, Amsterdam 1650).

²⁴ Sergio Zatti, Il romanzo rinascimentale e la nascita di una retorica delle passioni, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 25-48, qui a p. 44 (con riferimento a un noto studio di Cesare Segre).

²⁵ Augustin Redondo, Comique et pathétique dans le *Don Quichotte* de Cervantes. Le surgissement des émotions, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 49-71, qui a p. 59.

²⁶ Mario Domenichelli, Voci e registri nel romanzo melodramma di Charles Dickens, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 109-138, qui a p. 138.

²⁷ Maria Teresa Giaveri, Il comico del patetico. Strategie dell'emozione nel romanzo d'adulterio dell'Ottocento, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 139-155.

²⁸ Cfr. Paolo Fabbri, Donizetti drammaturgo. Dalle passioni in tableau alla confessione inconsapevole, in *Verità indicibili*, pp. 49-64.

²⁹ Carlo Sisi, Il gesto teatrale nella pittura dell'Ottocento, in *Verità indicibili*, pp. 105-143, qui a p. 110.

la curatrice, in un suo contributo, mette a confronto le differenti interpretazioni di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse nella *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils (da cui deriva, per noi, il libretto della *Traviata*) sottolineando il fatto che mentre l'attrice francese tendeva a una sorta di eccesso di realismo – provando per esempio, in vista della propria interpretazione, la scena della morte sdraiata dentro una bara e assistendo dal vivo a numerose esecuzioni capitali – Eleonora Duse lavorava invece prevalentemente sul testo:³⁰ un fatto che emerge con evidenza, oggi, dai diciotto copioni annotati dell'attrice resi pubblici da Maria Ida Biggi.³¹

In apertura di questa raccolta Claudio Vicentini illustra, per parte sua, il passaggio dai trattati di recitazione teatrale del Settecento – che pretendevano dall'attore l'evidenza espressiva: un sistema di segni visibili in grado di comunicare passioni e stati d'animo che richiedeva pertanto chiarezza e trasparenza nell'interpretazione – alle esigenze espresse nei trattati di recitazione teatrale dell'Ottocento. Questi ultimi invitavano infatti gli interpreti a scandagliare caratteri e stati d'animo dei personaggi: a far emergere, attraverso il gesto scenico, la propria zona di interiorità in sintonia con le «tensioni sotterranee» dei personaggi, rivivendole in sostanza sul palcoscenico e portando così la recitazione attoriale da un precedente (classico) controllo del sé a un'immersione emotiva precisamente romantica.³²

L'ultimo saggio del volume, firmato da Elena Dagrada, spinge il discorso fino alle soglie della nuova arte: il cinema muto, contemporaneo all'opera lirica e al teatro di parola situati a cavallo tra Otto e Novecento. Il titolo del contributo è già per noi significativo: «Emozioni di celluloido. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini» (dove il termine 'melodramma' è usato nell'accezione letteraria di testo a forti tinte, di grande evidenza visiva). L'intervento, illustrato da numerose immagini, parte da un traguardo cronologico finale: il film *Show people* di King Vidor (1928), nel quale una figlia manifesta nell'ordine – sulla base di precise didascalie – atteggiamenti di meditazione, passione, rabbia, dolore e gioia: espressioni che Dagrada scioglie facendo ricorso a un prontuario di pose sceniche dell'epoca.³³

A questo caso tardo, ma ugualmente significativo per il nostro argomento sotto il profilo delle tecniche e della mimica, la studiosa fa seguire esempi tratti da pellicole del primissimo Novecento quali *The Countryman and the Cinematograph* di Robert William Paul (1901), in cui compaiono espressioni di «gioia pura» e «ammiccamimenti»;³⁴ riproposto da Thomas Edison per gli Stati Uniti nell'anno successivo, il film esibiva ugualmente fotogrammi con didascalie di gioia, paura,

³⁰ Cfr. Paola Bertolone, Canto, incanto, discanto della *Dame aux camélias*. Le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse, in *Verità indicibili*, pp. 145-196.

³¹ Si veda *Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi, ricerca, trascrizione e analisi di Saba Burali/Linda Salmin, progetto grafico e sviluppo software di Daniele Pesce, DVD, Venezia [s. a.].

³² Claudio Vicentini, L'interiorità sfuggente. Coscienza dell'attore e tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento, in *Verità indicibili*, pp. 23-47, qui a p. 38.

³³ Cfr. Elena Dagrada, Emozioni di celluloido. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini, in *Verità indicibili*, pp. 301-327, qui a p. 322, figure 1-5.

³⁴ Ibid., p. 302.

eccitazione amorosa, seguendo lo stesso codice di «pose sceniche codificate» e «gestualità espressiva» tipico delle origini del cinema.³⁵ Nel commentare questi esempi Dagrada parla di ‘metalinguismo’ in quanto linguaggio del corpo (realizzato dal volto o dall’intera figura); ricorda inoltre – osservazione per noi importante – che nel primo cinema muto gli attori erano spesso attori di teatro. In assenza del parlato l’espressione del volto e la gestualità dovevano essere chiaramente allusivi, dunque esagerati, ridondanti, e le emozioni dovevano essere elementari, universali: gioia, paura, rabbia, disperazione. Nel caso del cinema muto le didascalie indicavano quindi sia l’azione (per esempio un dialogo) sia il sentire dei personaggi: il ‘parlato’ compariva tra virgolette, le emozioni erano segnalate fuori virgolette.

Per concludere questa sezione si può aggiungere – in tema, ora, di contiguità tra scena e pittura (stampe o dipinti) – il riferimento ad alcune immagini contenute nel volume *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, curato da Giovanni Godi e Carlo Sisi. Interessanti per il nostro argomento risultano in modo particolare, in questo libro, l’olio su tela *Pia de’ Tolomei e Nello della Pietra* di Giuseppe Pianigiani (1835); l’olio su tela *Addio di Ugo a Parisina* di Bartolomeo Giuliano (1863: ispirato forse da una ripresa dell’opera *Parisina* di Donizetti del 1833); gli oli su tela *Idillio* dello stesso autore (1892). Nel volume meritano attenzione anche due significative foto di scena risalenti all’inizio del nuovo secolo: quella della cantante Ernestina Poli Randaccio nell’*Amica* di Pietro Mascagni e quella di Nunzio Rapisardi nella stessa opera.³⁶

Il caso del teatro di parola

Conviene tornare allora al punto di partenza (storico e ‘tecnico’) del fenomeno, il teatro di parola: un contenitore ‘onnisciente’ che ospita nelle didascalie di scena sia le indicazioni dell’azione sia le sfumature psicologiche. Una volta rappresentato, il lavoro acquista evidentemente sfumature diverse a seconda degli interpreti e della messa in scena; in qualità di testo letterario da realizzare alla presenza di spettatori ha ricevuto perciò nel tempo le attenzioni di numerosi critici e direttori di scena, ricavabili dalle testimonianze pratico-teoriche dell’epoca. Nel Settecento (un’epoca di controllo del testo), ai fini di una restituzione ottimale del personaggio l’attore ‘oggettivava’ la parte: si cancellava in quanto persona. Lo testimoniano i trattati di recitazione dell’epoca, tra i quali spicca *L’art du théâtre* di François Riccoboni (figlio di Luigi), dove già l’indice degli argomenti appare significativo per il nostro tema: vi troviamo un capitolo sul gesto e poi, nell’ordine, sulla voce,

³⁵ Cfr. ibid., p. 312. A conclusione dell’intervento la studiosa richiama giustamente un manuale di arte mimica dell’inizio del secolo (Charles Aubert, *L’art mimique. Suivi d’un traité de la pantomime et du ballet*, Paris 1901).

³⁶ *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di Giovanni Godi/Carlo Sisi, Milano 2001, rispettivamente p. 122 (n. 66), p. 123 (n. 67), p. 125 (n. 68), p. 64 (n. 29) e p. 65 (n. 30).

sulla declamazione, sulla comprensione («intelligence») del testo, sull'espressione, sul sentimento.³⁷ A proposito del gesto l'autore scrive per esempio: «J'en-tends par le geste, non seulement le mouvemens [sic!] des bras, mais encore celui de toutes les parties du corps; car c'est de leur harmonie que dépend toute la grace de l'Acteur.»³⁸ E nel capitolo sul sentimento dichiara che sono più opportuni a teatro quelli spontanei, naturali, che vengono dall'anima: amore, collera, gioia, tristezza, paura; l'odio e il disprezzo, che discendono dalla collera, sono invece sentimenti 'riflessi'. Tra le altre passioni da portare in scena vengono nominati la pietà, la tenerezza, il furore.³⁹ E per quanto riguarda l'amore troviamo un'indicazione preziosa: nella commedia gli innamorati devono avere «un air joyeux & tranquille»; se invece sono «agités d'une violente passion» siamo nella tragedia.⁴⁰

Nel libro il capitolo intitolato «L'Expression» (pagine 36-46) risulta per noi particolarmente interessante: vi si legge che l'attore deve appunto *esprimere*, non *provare* un sentimento: in sostanza, dare l'impressione di provarlo; se è bravo, allo spettatore sembrerà che lo provi veramente. In sostanza Riccoboni figlio vi ha chiarito il suo pensiero affermando che l'interprete deve «demeurer toujours assez le maître de son ame [sic!] pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art»⁴¹: una conferma della tesi esposta da Claudio Vicentini nello studio richiamato in precedenza.⁴²

Già prima di lui il padre Luigi aveva pubblicato un trattato, intitolato *Dell'arte rappresentativa*, in sei capitoli tutti in endecasillabi nei quali poesia e arte scenica risultavano consustanziali di fatto.⁴³ Successivamente, nel 1740, aveva dato alle stampe un panorama dei teatri d'Italia, Spagna, Francia, Inghilterra, Fiandre e Germania che non solo testimoniava la portata del fatto scenico-poetico in termini di universalità (classica), ma rivelava anche, dell'autore, l'esperienza e conoscenza di prima mano della realtà teatrale europea.⁴⁴ Aveva pubblicato inoltre una storia del teatro italiano che ne sottolineava la decadenza intorno al 1660: un'epoca che può apparirci – sul piano dell'importanza e della notorietà europee – come quella di un passaggio del testimone dal teatro di parola all'opera lirica.⁴⁵

Come si è accennato a proposito del contributo recente di Vicentini, nel tracollo dal Sette all'Ottocento il pensiero sull'interpretazione teatrale si modifica;

³⁷ François Riccoboni, *L'art du théâtre, à Madame* +++, Paris 1750, ristampa anastatica Genève 1971.

³⁸ Ibid., p. 5.

³⁹ Cfr. ibid., pp. 45-51 (passim).

⁴⁰ Ibid., p. 60.

⁴¹ Ibid., p. 41.

⁴² Claudio Vicentini, L'interiorità sfuggente.

⁴³ Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa. Capitoli sei*, Londra 1728; ristampa anastatica Bologna 1979. Il primo verso del primo capitolo suona: «S'io volessi cantar d'Amori e d'Armi».

⁴⁴ Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Avec les pensées sur la Déclamation*, Amsterdam 1740; ristampa anastatica Bologna 1969.

⁴⁵ Sull'autore si può vedere anche uno studio storico in tre volumi: Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, Luigi Riccoboni dit Lélio*, 3 voll., Parigi rispettivamente 1943, 1945, 1958 (volumi ricchi di scene e figurini).



Fig. 1 & 2. Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze 1832, Lezione VIII, fig. 1 «Ti plachi il mio dolor», e fig. 8 «Gran Dio pietà»

il cambiamento risulta già evidente, per esempio, nel trattato di arte teatrale di Antonio Morrocchesi del 1832, che insiste palpabilmente sulla centralità della voce in quanto fatto acustico. L'autore vi costruisce un percorso didattico in *crescendo* (sempre più ‘musicale’) che, partendo dalla voce in sé (Lezione I) e passando attraverso l’articolazione (Lezione II) e la pronuncia (Lezione III), approda alla declamazione (Lezione IV). Da qui, a tu per tu col problema della tragedia, parte la successione delle lezioni dalla quinta alla dodicesima, che trattano nell’ordine l’enfasi, le pause, i ‘tuoni’ per approdare infine a cinque lezioni che toccano, nell’ordine, i sentimenti, la mimica, la gestualità.⁴⁶ L’ottava lezione («Del muover gli affetti») si apre così, ormai, a una nuova prospettiva, che risulta anche da due figure, riferite al personaggio di Ermengarda, che illustrano uno degli affetti che ci interessano (Figg. 1 e 2).

Nella lezione corrispondente si afferma che l’attore è tanto più bravo quanto più vive personalmente la parte, calandosi nelle emozioni dei personaggi al punto da farle proprie: l’attore in sostanza ‘estrae’ dal testo le emozioni sulla base della propria personalità ed esperienza di vita, creando così la parte in quanto vissuta da un ‘io’. L’interpretazione sarà perciò ‘firmata’, personale: giocata primariamente non sul piano della bravura tecnica, ma sul piano di una ri-creazione individuale

⁴⁶ Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze 1832; ristampa anastatica Roma 1991.



Fig. 3. Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e nell'animale* (1872), a cura di Gian Arturo Ferrari, Torino 1982, cap. VII, «Depressione, ansietà, afflizione, scoraggiamento, disperazione», figg. 1-7

che esige uno scandaglio del sé in quanto individuo. A questo proposito possiamo allora aggiungere che negli anni del cinema muto delle origini quella personalizzazione in teatro diventerà estrema, fissandosi anche come metodo (con Stanislavskij) e correndo non per caso parallela alle prime acquisizioni psicoanalitiche.

Per chiudere questo argomento, in merito alla comparsa di nuove tecniche e teorie nel corso dell'Ottocento non dimentichiamo infine che nella seconda metà del secolo compare anche un trattato che, pur non rientrando nel filone scenico-musicale, ospita due immagini impossibili da ignorare in questo contesto, poiché la persona fotografata è un attore che mima il pianto (Figg. 3.1-2). Quel dolore 'finto' è seguito da fotografie di dolore 'vero' (Figg. 3.3-7).

Amore e dolore nell'opera lirica

Nonostante l'evidente contiguità, estetica e di tematiche, con il teatro di parola di epoca romantica indagato da Morrocchesi, l'opera lirica dello stesso periodo costituisce evidentemente una realtà a sé in virtù delle sue caratteristiche formali e strutturali. Nell'opera dell'Ottocento il libretto (da mettere in scena anche nei suoi aspetti visivi: costumi, movimenti, posture, espressioni del volto...) consiste primariamente in un testo poetico da intonare: il materiale verbale del canto, veicolo dei vari sentimenti. Quest'ultimo è introdotto o supportato da un'orchestra: da una musica 'pura' (sinfonie, preludi, intermezzi) o di sostegno (accompagnamento strumentale) che anticipa o si rende partecipe delle emozioni espresse dalla parola intonata. Ma il libretto è comunque l'elemento teatrale fondante: con lo scenario in apertura d'atto e gli eventuali cambi di scena successivi all'interno dell'atto; con l'indicazione dei personaggi che 'pronunciano', intonandole, le proprie 'battute' e indossano i costumi di scena; con le didascalie sceniche (stampate tra parentesi qua e là nel testo, in corsivo e in tondo) che regolano i movimenti dei cantanti-attori e dei cori e ne suggeriscono la mimica (il riso, il pianto...). È un testo la cui realizzazione richiede inoltre costumi adeguati alle vicende portate in scena e un'illuminazione opportuna (notte/giorno, all'aperto/al chiuso). Le consuetudini attoriali dei cantanti che intonano i versi dei libretti e si muovono sul palcoscenico sulla base delle didascalie d'azione risultano pertanto tradizionalmente (e necessariamente) mediate dal teatro di parola: ne derivano le caratteristiche in fatto di gestualità, movimenti, espressioni.

Per quanto riguarda le didascalie (di scena, d'azione o di quanto altro rivelati il libretto in fatto di attitudini dei personaggi: sentimenti, reazioni, impulsi), escono nel corso del secolo trattati di canto che prevedono capitoli o sezioni speciali di *Arte scenica*, debitori o contigui ai testi di recitazione teatrale. E questi trattati – teorici e pratici – che si occupano della voce in quanto melodrammatica prendono nel tempo la direzione di cui abbiamo detto: una sempre più accentuata personalizzazione del fatto interpretativo inteso come vocalità 'da scena' (già considerato, per esempio, da François Boisquet all'inizio dell'Ottocento).⁴⁷ Nella seconda metà del secolo si muovono in questa direzione i due testi ai quali si è fatto principalmente riferimento per questo lavoro: da un lato la *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* di Leone Giraldoni,⁴⁸ dall'altro l'*Estetica del canto e dell'Arte melodrammatica* di Enrico Delle Sedie,⁴⁹ già autore di un corposo trattato di «canto e declamazione lirica» in lingua francese pubblicato a Parigi nel 1874⁵⁰ e del suo

⁴⁷ Cfr. François Boisquet, *Essai sur l'art du comédien chanteur*, Paris 1812.

⁴⁸ Leone Giraldoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864.

⁴⁹ Enrico Augusto Delle Sedie, *Estetica del canto e dell'Arte melodrammatica*, 4 libri, Livorno 1885 (a spese dell'autore), poi Milano 1886.

⁵⁰ Enrico Augusto Delle Sedie, *L'Art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris 1874.

corrispettivo italiano:⁵¹ dotati entrambi di tavole dei ‘segni’ indicativi delle sfumature emotive richieste agli interpreti, con un aumento netto (rispetto al manuale di Giraldoni) del ventaglio espressivo ottenibile per il tramite della tecnica di canto melodrammatica.

Per quanto riguarda quest’ultimo, nei limiti delle espressioni di amore e dolore e per un confronto con i testi di recitazione teatrale e le immagini del cinema muto già richiamate, sarà sufficiente ricorrere ad alcune citazioni e a un’immagine. Il capitolo sesto, per esempio, intitolato «De’ timbri, accenti ed effetti drammatici della voce. Dello studio de’ differenti stili negli antichi maestri», si occupa del timbro «aperto» o «chiuso»: il primo «esprime generalmente tutti i sentimenti espansivi dell’anima quali la gioia, la collera, ecc.»; il secondo «viene usato per esprimere tutte le passioni che denotano concentramento dell’anima, siccome la vendetta, l’odio, la collera soffocata ecc.»⁵² Distinguendo il timbro dal punto d’appoggio, indicando in quest’ultimo la chiave per esprimere la disperazione e specificando poco più avanti i vari *accenti*, l’autore scende poi nel dettaglio della concreta realizzazione:

Il punto d’appoggio della voce si potrà spostare solo per esprimere sentimenti particolari, come per esempio il singhiozzo della disperazione che si caratterizzerà perfettamente, appoggiando la voce in gola; come pure si otterrà agevolmente l’accento delle lacrime o di qualunque altro sentimento patetico dell’anima, portando la voce alle fosse nasali. Vi sono altri sentimenti che i timbri non sono sufficienti a palesare, per cui la voce dovrà aver ricorso ad altri mezzi od accenti; come saranno per esempio lo *strascinamento* della voce, lo *staccato*, lo *slancio* ecc.⁵³

Non mancheranno in seguito utili indicazioni di carattere pratico in merito, per esempio, agli effetti e agli accenti: «Lo strascinamento della voce si dovrà usare con molta parsimonia, e solo quando si vorrà esprimere un sentimento profondamente doloroso dell’anima, come: lo strazio, l’ironia, l’amor deluso ecc.»⁵⁴ Effetti e accenti verranno quindi sistemati in un’apposita tavola nella pagina seguente (Fig. 4).

Il settimo capitolo («Necessità dello studio indispensabile dell’azione scenica, con qualche cenno sulla mimica in generale») affronta poi l’argomento della mimica in quanto collegata strettamente ai sentimenti da esprimere, e a proposito del nostro tema recita:

si esprimerà un sentimento di *compassione* o di *amore*, se tenendo la testa inclinata verso la spalla che riguarda l’interlocutore, si volta alquanto dal medesimo lato che si tiene inclinata abbassandola leggermente verso il petto; il quale ultimo movimento, [sic!] corrisponde perfettamente allo stato concentrato dell’anima dal quale nascono quei sentimenti di profonda compassione o di amore.⁵⁵

⁵¹ Enrico Augusto Delle Sedie, *Arte e fisiologia del canto*, Milano 1876; ristampa anastatica Bologna 1979.

⁵² Giraldoni, Guida Teorico-Pratica, pp. 45-51, qui a p. 45.

⁵³ Ibid., pp. 46-47.

⁵⁴ Ibid., p. 47.

⁵⁵ Ibid., pp. 56-57.

EFFETTI	Timbro misto esprimente stato normale	dell' anima
	detto chiuso » » concentrato	
ACCENTI	detto aperto » » eccentrico	
	« <i>Strascinamento</i> della voce esprimente lo strazio	
	<i>Staccato</i> » » il singhiozzo	
	<i>Slancio</i> » » l' energia	

Fig. 4. Leone Giraldoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864, p. 48, Compendio degli effetti ed accenti drammatici della voce

Sempre a proposito di questi sentimenti (ora in quanto concentrati vs eccentrici) l'autore prosegue con un elenco di «nove espressioni particolari» (nell'ordine: indifferenza, noia, stanchezza fisica o morale, disprezzo, concentrazione mentale, stupore, meraviglia, energia) da realizzare con il gioco degli occhi e delle sopracciglia:

I tre suddetti stati degli occhi (*normale, concentrato ed espansivo*) possono venire modificati da due movimenti addizionali delle sopracciglia, cioè: alzandone la base, oppure la parte corrispondente alle tempie. Nel primo caso caratterizzeranno un sentimento profondo di *afflizione*, che potrà variare d'intensità secondo il movimento dell'occhio.⁵⁶

Questo gioco mimico rimanda a una tavola delle varie espressioni stampata nella pagina fuori testo collocata tra le pagine 56 e 57 (Fig. 5).

Nel seguito il discorso didattico proseguirà con indicazioni analoghe rivolte alla mano, alla bocca, al petto, a braccia e gambe del cantante.⁵⁷

Come già accennato, anche la pubblicazione parigina di Delle Sedie sarà un metodo di insegnamento largamente fondato sull'espressione e dotato di apposite tavole dei segni molto articolate, significative delle infinite sfumature d'espressione richieste agli allievi.⁵⁸ La stessa materia, trattata nell'edizione italiana del 1886, dispiega, nel confronto con il manuale di Giraldoni, addirittura una moltiplicazione dei tratti espressivi richiesti agli allievi. Come in Giraldoni, anche in Delle Sedie compare l'esigenza della precisione comunicativa, portata ora preferibilmente dal piano fisiologico a quello psicologico, particolarmente approfondito e puntato in questo caso sul teatro di parola. Con riferimento alla *Congiura de' Pazzi* di Alfieri leggiamo per esempio:

Il *lamento* esagera la sventura per indurre l'uditore alla compassione.

La voce dovrà avere un suono grave e leggermente gutturale, l'accento, lamentevole, il tono debole [...]. La fisionomia prenderà una attitudine triste, abbattuta e sconvolta; il gesto consisterà di movimenti ora calmi e con abbandono, ed ora energici, supplichevoli o disperati.⁵⁹

⁵⁶ Ibid., pp. 57-58.

⁵⁷ Ibid., pp. 58-59.

⁵⁸ Cfr. Delle Sedie, *L'Art lyrique*.

⁵⁹ Delle Sedie, *Estetica del canto*, libro IV, Lezione IV, p. 24.

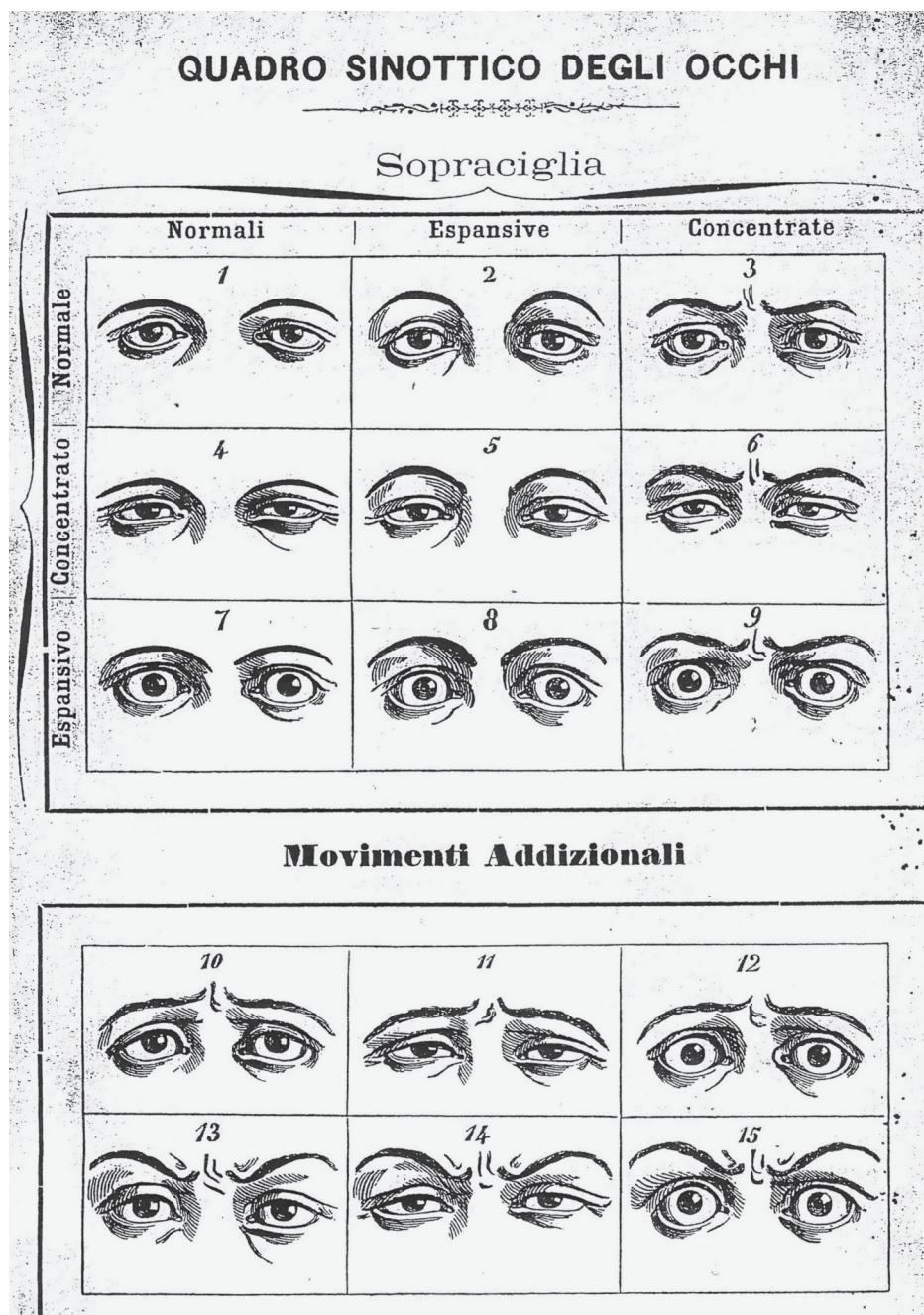


Fig. 5. Leone Giraldoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864, *Quadro sinottico degli occhi*, s.n.

Per quanto riguarda il nostro tema possono pertanto essere sufficienti alcune immagini – sempre destinate ad attori del teatro di parola – dedicate rispettivamente a ‘tristezza’, ‘dolore profondo’ e ancora ‘dolore profondo’ (Figg. 6a-c).⁶⁰

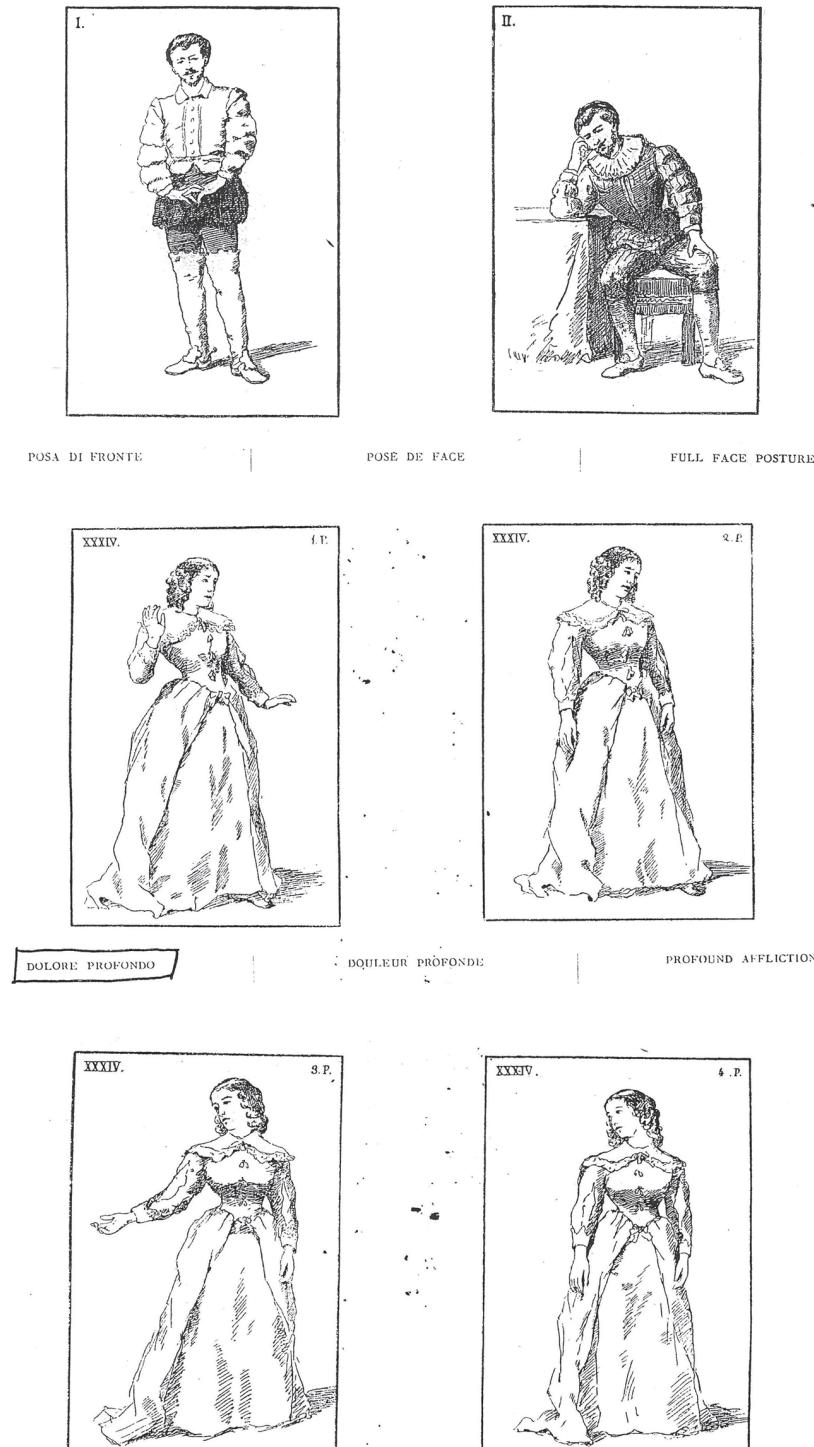
Per concludere l’argomento è importante richiamare, infine, una collana editoriale di grande rilievo che prende l’avvio con il *Mefistofele* di Arrigo Boito (nella sua versione definitiva): le «Disposizioni sceniche Ricordi», relative a opere importanti prese in carico dalla Casa. La collana – attualmente in ristampa – proponeva i libretti delle opere unitamente alle relative disposizioni sceniche ed era pertanto arricchita, per ciascuna opera, oltreché dalla disposizione scenica corrispondente (atto per atto e dettaglio per dettaglio), da indicazioni precise di regia. Quel volume d’esordio conteneva così, in apertura, anche «Avvertenze per i Cantanti» che specificavano per il protagonista e poi via via per tutti gli altri personaggi i tratti del «volto», del «corpo» e del «carattere» – comprensivo quest’ultimo del ‘carattere morale’.⁶¹

Opere ed emozioni in scena a Feltre

Su queste basi e con un’attenzione esclusiva ai temi fin qui trattati procederà l’esame (succinto) dei sette libretti, disposti nell’ordine dell’anno della messa in scena delle opere relative nel Teatro Sociale di Feltre, a prescindere dall’anno della loro prima rappresentazione. Libretti di opere comiche si alterneranno a libretti di opere serie o ‘di mezzo carattere’, allo scopo di fornire un quadro per quanto possibile complessivo, nonostante l’esiguità del loro numero, del ventaglio di espressioni sceniche relative all’amore e al pianto o ad altre emozioni ad essi intrecciate. E un primo, semplice dato di osservazione ci colpisce a questo proposito: in questi libretti si piange anche nell’opera comica e si ride anche nell’opera tragica (per esempio in modo beffardo oppure empio). Il dato ci indica che sulla scena lirica dell’Ottocento l’elemento decisivo è costituito dal *contrasto* delle emozioni, che permette una maggiore varietà di condotte musicali e sceniche all’interno di una stessa produzione. Se nel Settecento l’opera seria si concludeva con una o più morti e l’opera buffa con il coronamento di uno o più amori, nell’Ottocento la tipologia operistica, pur mantenendo questo schema, tende ad arricchirsi di sfumature e si amplia perciò decisamente: assume talvolta il sottotitolo, neutro e tecnico, di ‘melodramma’ (cioè dramma per musica) ma persegue in generale un principio di varietà. Accade così che, nel corso del secolo, l’identità drammatica vada via via precisandosi, dando luogo a una costellazione di specificazioni di genere (‘opera’, ‘dramma lirico’, ‘opera-ballo’, ‘dramma musicale’ e così via) ladove, viceversa, la generica denominazione di ‘melodramma’ andrà ad accomunare, per esempio, una commedia pastorale che si conclude con un matrimonio

⁶⁰ Delle Siede, *Estetica del canto*, pp. 29, 57, 58.

⁶¹ Cfr. l’edizione moderna: William Ashbrook/Gherardo Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano 1998 (Disposizioni sceniche Ricordi, vol. 1), pp. 35 e segg.

Fig. 6. Enrico Delle Siede, *Estetica del canto*, pp. 29, 57 e 58

dopo un certo numero di intoppi tragicomici come *L'elisir d'amore* e una tragedia che si conclude con la morte della protagonista ma ospita quadri di festa in tutti e tre gli atti come *La traviata*. Se dunque i libretti che verranno richiamati brevemente nel seguito prevedono tre sole indicazioni di genere ('melodramma', 'dramma lirico', 'melodramma buffo'), non va dimenticato che una più ampia certità avrebbe portato a contemplarne un numero assai maggiore: l'opera dell'Ottocento procede di fatto in direzione del superamento dei generi classici (tragedia e commedia), al fine di aderire sempre più realisticamente alle vicende trattate.

Nell'*Elisir d'amore* (un «melodramma» di Felice Romani musicato da Donizetti e andato in scena nel 1832, rappresentato a Feltre nel 1840) il taglio comico si desume dal lieto fine e dal numero esiguo dei personaggi: un soprano (Adina), un tenore (Nemorino), un baritono (Belcore), un buffo comico (Dulcamara) e un altro soprano non protagonista (Giannetta), più due specificazioni di coro («Villani e Villanelle», «Soldati e Suonatori del Reggimento») e quattro comparso.⁶² L'ambiente è pastorale (contadino) e la vicenda è una storia sentimentale che parte da un rifiuto e si risolve in un successo. La componente affettiva è trattata con estremo garbo: Nemorino, respinto da Adina (un'inguaribile civetta), beve il 'filtro' dell'imbroglio Dulcamara (in realtà vino Bordeaux) e la conquista; nella realtà, però, è la conspicua eredità che egli riceve da uno zio a destare prima l'interesse delle graziose compaesane e poi, di riflesso, la gelosia di Adina, la quale prende in tal modo coscienza dei propri sentimenti. Il testo è caratterizzato da notevoli sottigliezze psicologiche; librettista e compositore montano un meccanismo perfetto dove amore e dolore risultano emozioni assolutamente contenute, di carta velina. Il dolore del Nemorino respinto, così come il suo amore, sono poco più che cenni di sentimento spazzati via da un ottimismo di fondo; lo stesso che nella scena VIII dell'atto I spinge il tenore, ubriaco, a cantare a squarcia-gola, sicuro di conquistare Amina per aver bevuto il presunto filtro d'amore. Potremmo dunque parlare di un amore ilare (per illusione) e di un dolore momentaneo, quasi una nuvola di passaggio (atto I, scena I) resa peraltro innocua dal buon carattere del protagonista. Per Feltre un'opera recente e di allestimento non dispensioso; ancora preromantica (illuministica) nel modo in cui è rimarcato il ruolo decisivo della condizione socioeconomica del protagonista (l'eredità) sul felice scioglimento della vicenda.

Il «dramma lirico» *Nabucco* di Temistocle Solera, musicato da Verdi e andato in scena nel 1842, viene rappresentato a Feltre nel 1845; si tratta quindi di un'opera più attuale della precedente, promossa evidentemente nella scia della lettura patriottica che il pubblico le ha decretato nei teatri maggiori, nonostante l'ambientazione esotica e lontana nel tempo (a eludere, come di consueto, i divieti della censura). Suddiviso in 4 parti (non atti), oltre ai protagonisti il libretto prevede una partecipazione corale imponente: «Soldati Babilonesi», «Soldati Ebrei»,

⁶² Felice Romani, *L'elisir d'amore. Melodramma giocoso in due atti*, Milano 1832, p. [3].

«Leviti», «Vergini Ebree», «Donne Babilonesi», «Magi», «Grandi del regno», «Popolo»:⁶³ otto compagini, ognuna dotata ovviamente del costume adatto. Le parti principali sono quelle di Nabucodonosor, baritono (re di Babilonia); Zaccaria, basso (pontefice degli Ebrei attaccati dagli Assiri); Ismaele, tenore (nipote del re di Gerusalemme); Fenena, soprano (figlia di Nabucodonosor ridotta schiava); Abigaille, soprano (creduta figlia di Nabucodonosor e ugualmente ridotta schiava). I sentimenti personali che emergono nell'intricata vicenda sono decisamente articolati: nella prima parte, per esempio, assistiamo all'ira (cantata tra sé, scendendo da cavallo) di Nabucodonosor («Si finga, e l'ira mia | Più forte scoppiera»; atto I, scena VII) e poco oltre, precisata dalla didascalia, alla sua «gioja feroce» («Mio furor, non più costretto»; ivi).⁶⁴ È interessante quindi notare che oltre alle parole da intonare vi sono, qui come altrove, didascalie di scena che indicano all'interprete un'emozione precisa da comunicare. In altre circostanze il sentire dei personaggi è espresso invece direttamente nelle parole del canto: nella parte II, scena I, per esempio, Abigaille «esce con impeto, avendo una carta fra le mani» ed esclama: «Su tutti il mio furore | Piombar vedrete» (recitativo). Più avanti Zaccaria imputerà a Nabucodonosor il suo «pazzo orgoglio» (parte II, scena VIII) e il Re sarà colpito da un fulmine. Dopo la presa di potere della figlia presunta, quest'ultimo sarà devastato dalla vergogna: «Oh di qual' onta aggravasi | Questo mio crin canuto! [...] L'ombra son io del re» (intonato tra sé, come indica la messa in parentesi dei versi; parte III, scena III). Vengono dunque presentati sentimenti forti, messi scenicamente in rilievo: orgoglio, sopraffazione, vendetta, vergogna. Né manca il dolore collettivo, nel famoso lamento corale «Va pensiero sull'ali dorate» (parte III, scena IV) intonato dagli Ebrei in Babilonia: espressione di rimpianto per l'amata patria e occasione di pianto per la sua perdita.⁶⁵

Con la prossima opera ci imbattiamo in un altro «dramma lirico» in 4 parti, composto da Verdi a due anni di distanza dal precedente: *Ernani*, su libretto di Francesco Maria Piave, presentato alla Fenice di Venezia nel 1844 e ripreso a Feltre nel 1852. Si tratta in questo caso di un testo le cui didascalie sceniche precisano perlopiù l'azione, ma si diffondono anche in dettagli psicologici. I sentimenti predominanti sono l'amore, l'ambizione e l'onore. L'amore è il collante tra i quattro protagonisti (Ernani, tenore; Don Carlo, baritono; Don Ruiz Gomez de Silva, baritono; Elvira, soprano); tre uomini innamorati della stessa donna, che ovviamente ne ricambia uno soltanto: Ernani, un giovane aristocratico divenuto un bandito che alla fine si darà la morte per mantenere la parola data. Silva, grande di Spagna, è un vecchio ambizioso e vendicativo; Don Carlo (futuro Carlo V) un innamorato fervido ma sopraffatto dall'ambizione. L'opera è soprattutto un dramma d'azione e d'intreccio, in cui però i sentimenti emergono con estrema forza: anche quelli negativi come l'odio (Elvira, «Non v'ha gemma»; parte I,

⁶³ Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Milano 1842, p. [3].

⁶⁴ Ibid., pp. 12-13.

⁶⁵ Ibid., pp. 15-16, 20 e 25-26.

scena IV) e il disprezzo (Elvira, «Lo splendor d'una corona»; parte I, scena VII). A governare azione e musica sono i diversi moti dell'animo: amore, furore, fierezza (in tutti); rabbia, orgoglio, rammarico (in *Ernani*); ira e sete di vendetta (Silva, «Scellerati, il mio furore»; parte II, scena V); rimpianto congiunto a brama di potere (Carlo, «Oh de' verd'anni miei [...] E vincitor dei secoli»; parte III, scena II). I sentimenti individuali prevalgono, con l'eccezione di uno squarcio che contiene quella che chiameremmo l'emozione risorgimentale, con l'arrivo alla Lega dei cospiratori e il tipico coro prequarantottesco «Si ridesti il Leon di Castiglia» (parte III, scena IV). Il suicidio finale di *Ernani* ha una componente impietosa: Elvira vorrebbe uccidersi anche lei per il dolore, ma *Ernani* moribondo le impone di vivere («Vivi... d'amarmi e vivere, | Cara... t'impongo... addio»; parte IV, scena ultima).⁶⁶ Si tratta dunque di un libretto (e un'opera) in cui amore e dolore, intrecciati, prevalgono su tutto.

Il prossimo, per noi, è il libretto del *Barbiere di Siviglia*: un «melodramma buffo» in 2 atti su libretto di Cesare Sterbini messo in musica da Rossini, rappresentato nel 1816 al Teatro Argentina di Roma; a Feltre nel 1852, dopo gli anni di chiusura del Teatro Sociale, motivata presumibilmente dagli eventi storici. I personaggi principali sono cinque: il conte d'Almaviva, tenore; il dottor Bartolo, basso comico; la sua pupilla Rosina, contralto, prima donna; il barbiere Figaro, baritono, primo buffo; il maestro di musica Basilio, basso cantante; cui si aggiungono la governante Berta, altri servitori, un ufficiale, cori e comparse; la scena si svolge a Siviglia. L'opera è molto nota ed è quindi più che sufficiente richiamarne i momenti di interesse nell'ambito del nostro tema: l'amore del Conte per Rosina (a partire dalla Cavatina iniziale); quello per il denaro dichiarato apertamente da Figaro, personaggio caratterizzato da un buon umore costante («All'idea di quel metallo»; atto I, scena IV); l'amore di Rosina per Almaviva, di cui inizialmente ignora l'identità («Una voce poco fa | Quá nel cor mi risuonò | Il mio cor ferito è già»; atto I, scena V) alternato alla stizza per i continui impedimenti; quello senile di Bartolo, il tutore di Rosina perennemente gabbato e arrabbiato («Basta, basta, per pietà. [...] Ma che barbara giornata!»; atto II, scena II); la passione reciproca del Conte e di Rosina (a due: «Cento smanie io sento addosso»; atto I, scena XIV). Alla fine del primo atto compare anche un tipo particolare di emozione, precipuo dell'opera lirica, in quello che si può considerare il 'concertato di stupore' per antonomasia, allorché tutti i personaggi si trovano pietrificati sul palcoscenico, in preda a un'emozione di totale sconcerto e sbalordimento («Freddo/a ed immobile | Come una statua»; atto I, scena ultima). Il secondo atto moltiplicherà colpi di scena e peripezie amorose, con l'aggiunta di una riflessione 'filosofica' di Berta («Ma che cosa è questo amore | Che fa tutti delirar?»; atto II, scena VI).⁶⁷ In

⁶⁶ Francesco Maria Piave, *Ernani. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Venezia 1844, pp. 7, 9, 17, 24, 26, 32.

⁶⁷ Cesare Sterbini, *Almaviva o sia l'inutile precauzione. Commedia* [libretto], Roma 1816, pp. 17, 20, 44, 35, 41, 56.

conclusione, l'opera è caratterizzata da un'azione diffusa e pervasiva, i cui amori cadono in una girandola di eventi che, per così dire, li centrifuga.

Come la precedente, anche *La traviata* è un'opera notissima, ma questa volta di taglio tragico. Questo «melodramma» in 3 atti andato in scena nel 1853 alla Fenice di Venezia, e ripreso nel 1868 a Feltre, fu composto da un Verdi residente a Parigi sin dal 1847 (in alternanza con Busseto dal 1849). Il libretto di Francesco Maria Piave mette in campo una prima donna (Violetta Valéry, soprano), un primo tenore (Alfredo Germont), un primo baritono (Germont padre), e una lunga serie di comprimari e seconde parti; nonché cori importanti – articolati («Signori e Signore») e talvolta pittoreschi («Mattadori, Piccadori e Zingare») – e comparse (servi, maschere). La vicenda si svolge a «Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa». L'allusione alla corrida nei *matadores* non appare casuale: abbinata al colore celestiale (letteralmente) del preludio, essa ci dice che la protagonista è una vittima predestinata. Nell'atto I Violetta mostra dapprima indifferenza quando Alfredo le si dichiara («Amar non so [...] Altra cercar dovete»; atto I, scena III); ma poi, rimasta sola, è colta da un dubbio («Ah forse è lui»; atto I, scena V), provvisoriamente fugato dal miraggio di una vita spensierata e colma di divertimenti («delirio vano è questo!... »). Il II atto presenta uno stacco temporale che offre l'immagine di un amore libero e felice, ma guastato dall'arrivo del padre di Alfredo, il quale strappa alla protagonista la promessa di lasciare l'uomo che ama. Amore e dolore si alternano così nell'attitudine scenica di Violetta; e la stessa alternanza – questa volta di amore nell'animo e di dolore in un corpo prossimo a cedere alla malattia – si realizza in modo ancor più netto nell'atto finale, attraverso il contrasto tra la festa che «impazza» per le vie di Parigi e una passione ardente e reciproca; approvata persino da quel padre così moralista, e destinata a sublimarsi nella morte in scena.⁶⁸

Si tratta dunque di un'opera di amore-e-dolore al massimo grado; alternativa, nella nostra sequenza, alla *Sonnambula*, «melodramma» in 2 atti di mezzo carattere, affine al genere semiserio, su libretto di Felice Romani, andata in scena a Milano nel 1831 e rappresentata a Feltre nel 1889. I personaggi sono pochi e collocati in un ambiente pastorale, come nell'*Elisir d'amore*: qui il Conte Rodolfo, signore del villaggio, basso; Teresa, molinara, mezzosoprano; Amina, orfanella, soprano; Elvino, ricco possidente del villaggio, tenore; Lisa, ostessa, innamorata di Elvino, soprano; Alessio, contadino, basso; un Notaro, tenore; un unico coro di contadini e contadine. Si tratta di una vicenda di amori incrociati, gelosie e sospetti. Rabbia e dispetto sono incarnati dal personaggio di Lisa («Tutto è gioja, tutto è festa... | Sol per me non v'ha contento»; atto I, scena I), spasimante del futuro sposo della protagonista Amina. Quest'ultima piange, ma di gioia, nel primo atto, nel momento in cui i futuri sposi si scambiano la promessa. L'arrivo in carrozza del Conte, che mostra grande ammirazione per la sposa, costituisce l'evento inatteso

⁶⁸ Francesco Maria Piave/Giuseppe Verdi, *La Traviata* [libretto], Venezia 1853, pp. [4], 9, 10, 11, 29.

che dà la stura a un complesso e sottile gioco di tentazioni, dubbi e gelosie. Con il cambio di scena («Stanza nell'osteria»; atto I, scena VIII) assistiamo al primo episodio di sonnambulismo, durante il quale Amina, introdottasi nella camera del Conte, crede di rivolgersi al fidanzato geloso («Ingrato! a me t'appressa... | Amo te solo, il sai»; atto I, scena IX) e costringe il nobiluomo, fortemente tentato, a svignarsela dalla finestra. L'atto si chiude con un concertato in cui Elvino ritira la promessa di matrimonio («Non più nozze [...] la tua voce orror mi fa»; atto I, scena XI). L'atto II rimetterà le cose a posto, con il Conte impegnato a salvare l'onore della protagonista e con la seconda apparizione di Amina sonnambula, la quale, parlando e piangendo in sogno *coram populo*, rivela in trasparenza tutto il proprio animo («Ah, non credea mirarti»; atto II, scena ultima); Elvino finalmente capisce e tutti esultano per la felice conclusione della vicenda.⁶⁹ Piani e amori sono dunque mescolati equamente, ma per una volta nella direzione del lieto fine.

Di carattere opposto è l'ultima opera di questa lista, il «dramma lirico» in 5 atti *Faust* (dal *Faust* di Goethe), musicato da Charles Gounod su un libretto di Jules Barbier e Michel Carré; rappresentato a Parigi, al Théâtre Lyrique, nel 1859 e in prima italiana alla Scala di Milano nel 1862; messo in scena a Feltre nel 1899 nella traduzione italiana di Achille de Lauzières. I protagonisti sono il Dottor Faust (tenore), Mefistofele (basso), Valentino (baritono), Wagner (basso), Margherita (soprano), Siebel (mezzosoprano) e Marta (mezzosoprano). La compagnie corale è decisamente nutrita: «Studenti – Soldati – Borghesi – Ragazze – Matrone, ecc.» popolano le scene pubbliche della vicenda, che si alternano equamente a quelle private. Per quanto riguarda l'amore e il dolore, i due sentimenti compaiono, in circostanze diverse, in un ventaglio di sfumature psicologiche molto articolato: all'inizio, nello studio del vecchio Faust, quando il pensiero della morte è interrotto da un coro interno di giovinette («La vaga pupilla | Perché celi ancor? [...] Ormai la natura | Si destà all'amor»; atto I, scena I); nella quarta scena del II atto, nel momento in cui Mefistofele fa comparire Margherita (Faust: «Angel del cielo, io t'amo»); nella prima scena del III atto, quando Siebel, innamorato, pensa a Margherita («Parlatele d'amor – o cari fior [...], Ditele che il mio cor – langue d'amor») e successivamente Faust, preso da «Arcano turbamento», intona l'aria «Salve, o casta e pia dimora»; nella scena X dello stesso atto, con il duetto d'amore, e nell'XI, con Margherita alla finestra («D'amore in estasi | Son io rapita»), prima che Faust la raggiunga. Al principio dell'atto IV il dolore prende il sopravvento: nel rimorso di Margherita (scena I: «Lonta su me piombò»), nella vana sua attesa del ritorno di Faust e nell'aria che ella intona all'arcolaio («E finger degg'io, | Il pianto celar»), conclusa da un pianto dirotto. Nella scena II l'amore torna a prevalere, ma ancora mescolato alle lagrime di Margherita nel dialogo con Siebel («Sì, l'amo ognor»); seguiranno il duello tra Faust e Valentino e la morte di quest'ultimo (scene VIII e IX). Nell'atto V Margherita, che ha ucciso il suo

⁶⁹ Felice Romani, *La Sonnambula. Melodramma* [libretto], Milano 1831, pp. 9, 21-22, 25-26, 36.

bambino, è in prigione; Faust entra per portarla via con sé e ha luogo il grande duetto d'amore (scena II), nel quale Margherita delira nel ricordo del loro primo incontro; ma (scena ultima) si rifiuta di partire con lui, chiede perdono a Dio e muore: la sua anima sale in cielo e Faust «disperato la segue cogli occhi», poi «cade in ginocchio e prega».⁷⁰

⁷⁰ Jules Barbier/Michel Carré, *Faust. Dramma lirico in quattro atti* [libretto], trad. di Achille de Lauzières, Milano 1862, pp. [3], 6, 19, 20, 23, 33, 34, 35, 48.

Of Women, Folly, Reading and Revolts

The Repertoire of Feltre's Teatro Sociale in the Nineteenth Century

Annette Kappeler

I. Provincial theatres in the Veneto and Lombardy regions

In the beginning of the nineteenth century, the Veneto and Lombardy regions experienced a hitherto unknown boom of theatre building and renovating; many smaller and middle-sized towns like Feltre established new venues for (socio-)cultural events, and they competed with one another in an exposition of civic pride.¹

The French and Habsburg governments supported theatres in the occupied territories. Theatre was seen as an instrument of control and influence: under the Napoleonic occupation at the beginning of the century, theatre was considered a means of contributing to the education of the masses and forming public opinion.² In an 1825 official document of the Habsburg government, the theatre is described as an important support for the internal security of a region because big parts of the population spend the late hours of the day in a place that can easily be controlled.³ For the governments that promoted these theatrical activities, the theatre thus served three functions: 'civic education' for a still vastly non-literate society (lower classes of which were nevertheless mostly excluded from theatre performances), propaganda for their governance, and surveillance of social gatherings in an easily accessible public space.

While gatherings in the theatre were encouraged, assemblies were prohibited in most other contexts. Endorsing the theatre while preventing other forms of meetings⁴ led to a situation where the theatre was often the only social centre of a town: "Those who did not live in Italy before 1848 cannot understand what the theatre was then. It was the only field open to manifestations of public life, and everyone took part in it", writes Michele Lessona in *Volere è potere* in 1870.⁵ Many

¹ See Giulia Brunello's article in this volume, pp. 121–137; Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna 2001, p. 28.

² Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma/Bari 1992, p. 7; Claudio Toscani, "D'amore al dolce impero". *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca 2012, p. 17; Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796–1805*, Milano 1887, pp. 179–184.

³ Fabian A. Stallknecht, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart 2001, p. 139; Sorba, *Teatri*, pp. 36, 39.

⁴ Stallknecht, *Dramenmodell*, p. 125.

⁵ "Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848, non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l'unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte." All translations by the author. Michele Lessona, *Volere è potere*, Firenze 1869, p. 298.

theatres in towns like Feltre were thus the most important (and often the only big and legal) venue for assemblies: the upper and middle classes gathered there to exchange news, to keep informed, to socialise, to eat, to play games of chance, and to see many different kinds of theatrical performances. However, the theatre in the Habsburg territories was not a place where ideas and opinions could be expressed freely. They were under constant surveillance,⁶ texts for performances were censored in advance, and performances were monitored by censors.⁷

Provincial theatres in the Veneto and Lombardy regions – with the few exceptions of the court theatres – were not public institutions. They were organised in self-governed societies that were financed by selling or renting out boxes.⁸ Each theatre society had its own regulations that defined its modes of governance and organisation.⁹ In general assemblies, a presidency was elected who was then responsible for financial matters, the contact with censors and the playing schedule.¹⁰ Both the Napoleonic and the Habsburg governments supported this associative mode of organisation as a “potentially positive element, which allowed the exercise of daily control over the mood of public opinion.”¹¹ At the same time, however, theatres were feared by the government as places where conspiracies could grow.¹²

The Feltre theatre, located in a Renaissance building in the middle of the town, was already used for theatre performances in the seventeenth century. In the beginning of the nineteenth century, it stayed closed for several years and was for example used for accommodating soldiers.¹³ It reopened in 1813 as an autonomous theatrical association now called the Teatro Sociale. As in many other towns, a theatre society was established, which commissioned the renovation of the theatre.¹⁴ The first recorded performances in the nineteenth century date back to February 1820, but there is a source dating from 1816 granting permission for the staging of an opera buffa.¹⁵

This statement has to be relativised: even provincial theatres were probably not accessible to everyone because of entrance prices, dress codes and their location in towns. Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1890–1870*, Harlow 1983, p. 249.

⁶ Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA, Inneres, PHSt 839, *Organisierung der Zensur in Lombardo-Venetien*, 1815.

⁷ Sorba, *Teatri*, p. 36.

⁸ Ibid., p. 104.

⁹ For Feltre, for example, see in Polo Bibliotecario Feltrino “Panfilo Castaldi” (hereafter PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*, 19 February 1812.

¹⁰ Sorba, *Teatri*, p. 79.

¹¹ “[...] elemento potenzialmente positivo, che consentiva l’esercizio di un controllo quotidiano sugli umori dell’opinione pubblica.” Ibid., p. 81.

¹² Ibid., p. 118.

¹³ Archivio Storico del Comune di Feltre (hereafter ASCF), Serie 30, *Regno d’Italia 1805-1813*, n. 650, 1809/1810, *Alla municipalità di Feltre*, 14 March 1809. The Feltre theatre was partly closed during these years, and there was a provisory smaller theatre vis-à-vis of the theatre building. Antonio Vecellio, *Storia di Feltre. Volume Quarto*, Feltre 1877, p. 458; Adriano Rota, *Feltre Napoleonica*, Treviso 1984, p. 103.

¹⁴ PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*, 19 February 1812.

¹⁵ ASCF, Serie 32, *Atti 1814-1868*, n. 659, 1816.

The theatre society was closely linked to the local amateur theatre group and to the town's orchestra and brass band,¹⁶ which, as in many other towns, performed regularly in the theatre.¹⁷ In addition, travelling troupes visited the Feltre theatre, typically for a few weeks, bringing their own repertoire and sometimes their own scene designs.¹⁸ The public consisted of box owners (or leasers) and spectators who paid an evening's fee. Prices for these latter tickets were relatively low and were affordable for a considerable part of the town's and the adjacent countryside's population;¹⁹ however, lower social classes were probably excluded from theatre performances because of ticket prices, dress codes and working schedules.²⁰

It is possible to reconstruct a network of troupes that performed similar repertoire in different provincial theatres. Periodicals mention the troupes' itinerary, revealing that they visited towns like Feltre, Belluno and Ceneda, where they performed the same repertoire.²¹ Once in a while, provincial theatres hosted special events with famous troupes or solo musicians. Such was the case for a performance of Francesco Sandi and Giovanni Peruzzini's *La fidanzata d'Abido*, which was heard in Feltre in 1858.²² The Milan Conservatory orchestra and singers travelled to Feltre for this occasion. Often these events were inspired by a special link between an artist and a town such as Feltre – in this case, the composer Sandi was a Feltre native.

Feltre had a very active amateur theatrical society (the members of which were often also part of the theatre society consisting of the box owners), for which several pieces were especially written, such as Luigi Jarosch's *Avaro* (1845).²³ Amateur orchestras often performed so-called *accademie* (concerts) and musical theatre. They consisted of local players²⁴ or players from nearby cities.²⁵ The

¹⁶ ASCF, Serie 30, *Regno d'Italia 1805-1813*, n. 650, 1809/1810, *La Presidenza del Consorzio del Teatro*, 1809; PBF, *Fondo Storico*, *Affiche* [s.n.], *Società filarmonica in Feltre*, 1859.

¹⁷ Meldolesi/Taviani, *Teatro e spettacolo*, p. 195.

¹⁸ Kenneth Richards/Laura Richards, Part Three: Italy, in *Romantic and Revolutionary Theatre, 1789-1860*, ed. by Donald Roy, Cambridge 2003, pp. 439–523, here p. 444; PBF, *Fondo Storico*, *Affiche* n. 10, *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, 13 September 1825.

¹⁹ Michael Walter, "Die Oper ist ein Irrenhaus". *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, pp. 318, 323.

²⁰ Stallknecht, *Dramenmodell*, pp. 136, 295. The term 'popolo' has led to some confusion in this context. In general, it does not include very low strata of society but describes a civic middle class. Roberto Leydi, The Dissemination and Popularization of Opera, in *Opera in Theory and Practice, Image and Myth. Part II: Systems*, ed. by Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Chicago/London 1988, pp. 287–376, here p. 295.

²¹ E.g. [Anon.], Sommerstagione u. s. w. in Italien, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 43/46, 1841, coll. 956–958, here col. 957.

²² PBF, *Fondo Storico*, *Affiche* [s.n.], *La fidanzata d'Abido*, 1858.

²³ Luigi Jarosch, *L'avaro. Opera in due atti. Scritta per i dilettanti feltresi*, Feltre 1844.

²⁴ See Gisla Franceschetto, *Il teatro sociale di Cittadella*, Padova 1975, p. 28; Carlo Piastrella, Il teatro di Crema, in *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico. Quattrocento anni di storia cremasco fra musica, scene e bel canto*, ed. by Carlo Piastrella, Crema 1999, pp. 13–43, here p. 33; Guido Bussi, I giovani dilettanti filodrammatici nell'800, in *La Scena e la memoria. Teatri a Este 1521-1978*, ed. by Sileno Salvagnini, Este 1985, pp. 125–140, here p. 125.

²⁵ See Sileno Salvagnini, *Architettura e immagini dello spettacolo a Este*, in *La Scena e la memoria. Teatri a Este 1521-1978*, ed. by Sileno Salvagnini, Este 1985, pp. 11–36, here p. 17.

provincial theatre's orchestras, at least in the first half of the century, were surprisingly small: there were about fifteen to thirty players.²⁶ Whereas we often imagine nineteenth-century Italian opera performed by big professional orchestras in major halls, the majority of theatres in what is today Northern Italy performed with relatively small musical forces. Most of the population heard the operas of Donizetti and Verdi played by about twenty amateur or semi-professional musicians and a handful of singers in medium-sized halls.

For the Feltre theatre, we can trace back performances for most parts of the nineteenth century, and we are thus able to reconstruct a good part of its repertoire. In this article, I will ask the following questions:

1. What kind of performances were held in the Teatro Sociale in Feltre during the nineteenth century?
2. What are the main topics with which these performances engaged?
3. Was Feltre's repertoire representative of Northern Italy's provincial theatres?

II. The repertoire of Feltre's Teatro Sociale

Throughout the nineteenth century, most theatres in smaller or medium-sized towns in Northern Italy seemed to host a variety of (musical) theatre and dance performances, concerts, lectures, festivities, pedagogical events, and spectacles like magician's shows and acrobatics. In the case of Medicina (near Bologna), there is evidence of rope dancers, acrobats and shows of exotic animals.²⁷ However, some of these theatres explicitly excluded such types of performance in their regulations (such as Castelfranco).²⁸

Provincial theatres did not always have continuous performances during the nineteenth century, and they did not always maintain records of performances. Some theatres preserved documentation of their performance history in archives, and these are real treasure troves. In the case of Feltre, we are lucky to have found a vast number of playbills dating back to the nineteenth century in the communal historical archive and the local library. Feltre's theatre performances are also often mentioned in contemporary periodicals, in homages of artists and in repertoire lists of itinerant theatre troupes. While the Feltre theatre did not preserve its

²⁶ For example, in Lodi there were eighteen to twenty-four players, see Laura Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato. Storia del teatro musicale a Lodi dal XVII al XX secolo*, Lodi 1993, p. 36; in Voghera, twenty-three to thirty-two players, see Alessandro Maragliano, *Teatro di Voghera*, Casteggio 1901, pp. 30, 67; in Medicina, twenty players, see Luigi Samoggia, *Il teatro di Medicina. Dal Seicento al Novecento. Vicende, personaggi, attività*, Medicina 1983, p. 13; in Russi, only fourteen players, see Paolo Fabbri, *Teatri di Russi. Dal Vecchio al nuovo Comunale*, Ravenna 1979, p. 23; and in Sassuolo, twenty players, see Natale Cionini, *Teatro e arti in Sas-suolo*, Modena 1902, p. 125.

²⁷ Samoggia, *Il teatro di Medicina*.

²⁸ Archivio Storico Comunale di Castelfranco (hereafter ASCC), *Fondo Teatro accademico*, Serie 3 Delibere, statuti e regolamenti 1778-1966, *Regolamento del Teatro accademico*, 1844.

libretti or musical scores, most of the repertoire mentioned in the playbills is still accessible in historical printed editions; however, some works, sadly, seem forever lost.

For the first three decades of the nineteenth century, the extant repertoire list of Feltre's Teatro Sociale is almost certainly incomplete; playbills and other sources from this period conserved in local archives and libraries are relatively rare. What we do know is that itinerant troupes performed various genres such as pantomimes, including *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca* by Alessandro Fabbri (1820; staged in Feltre in 1825), and musical theatre and spoken pieces such as *Andromeda e Perseo* by Giuseppe Avelloni (presented in Feltre in 1825; now apparently lost), and *Eduardo Stuard* by August von Kotzebue (1804; performed in Feltre in 1825), translated from German.²⁹ We also know that the local amateur theatre troupe and orchestra performed an opera by Luigi Velli and Giovanni Bellio (*Il barbiere di Gheldria*, 1829) in 1839.³⁰

During the 1840s, the Feltre theatre began to host a larger number of opera performances presented by professional troupes. Operas that are still part of today's repertoire were performed in Feltre and many other medium-sized theatres during this period, including *L'elisir d'amore* (Gaetano Donizetti, Felice Romani, 1832; Feltre, 1840), *Marin Faliero* (Gaetano Donizetti, Giovanni Emanuele Bidera, 1835; Feltre, 1840), *Beatrice di Tenda* (Vincenzo Bellini, Felice Romani, 1833; Feltre, 1841), *La vestale* (Saverio Mercadante, Salvadore Cammarano, 1840; Feltre, 1841), and *Nabucco* (Giuseppe Verdi, Temistocle Solera, 1842; Feltre, 1845).³¹

²⁹ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 10, *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, 1825; Affiche [s.n.], *Andromeda e Perseo*, 1825; Affiche n. 8, *Eduardo Stuard*, [1825]. The German piece seems to be based on a French drama by Alexandre Duval: August von Kotzebue, *Eduard in Schottland, oder die Nacht eines Flüchtlings. Ein historisches Drama in drey Akten von Dueval, aus dem vom Verfasser mitgetheilten Manuscript frey übersetzt*, Augsburg 1804. Italian imprint: Augusto di Kotzebue/Teodore de Lellis, *Eduardo in Iscozia. Dramma storico*, Venezia 1805.

³⁰ PBF, *Fondo Storico*, FII 50, *Il barbiere di Gheldria*, 1839. This piece was also performed in Oderzo, see Cesare Musatti, Il Teatro Sociale di Oderzo, in *Ateneo Veneto* 1/3, 1914, pp. 5–24, here p. 7; and in Russi, see Fabbri, *Teatri di Russi*, p. 25.

³¹ *L'elisir d'amore*, *Marin Faliero* in Feltre, see *Allgemeine musikalische Zeitung* 42/46, 1840, col. 955; *Beatrice di Tenda* in Feltre, see *Allgemeine musikalische Zeitung* 43/46, 1841, col. 957, *La vestale* in Feltre, see *Il pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri* 7/26, 1841, p. 104. *Nabucco* in Feltre, see *Il pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri* 11/25, 1845, p. 106. *L'elisir d'amore* was also performed in this period in the provincial theatres of Asolo, see Luigi Comacchio, *Storia di Asolo*, Asolo 1984, p. 123; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 84; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 13; in Medicina, see Samoggia, *Il teatro di Medicina*, p. 13; in Oderzo, see Musatti, Il Teatro Sociale di Oderzo, p. 15; in Rovigo, see Sergio Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo. 1819-2003*, Rovigo 2003, p. 244; and in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 196. *Marin Faliero* was also presented in Chioggia, see Paolo Padoan, Il teatro Garibaldi, in *Chioggia. Rivista di studi e ricerche* 7/9, 1993, pp. 59–86, here pp. 75f.; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 87; in Lugo, see Michele Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, Lugo 1916, p. 34; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 105; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 243. *Beatrice di Tenda* could be seen in the theatres of Este, see Teresa De Bello, *Note sugli spettacoli operistici al teatro sociale (1813-1913)*, in *La Scena e la memoria. Teatri a Este 1521-1978*, Este

During the 1850s, this tendency towards more representations of Italian operas continued with performances of *Ernani* (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, 1844; Feltre, 1852), *Il barbiere di Siviglia* (Gioachino Rossini, Cesare Sterbini, 1816; Feltre, 1852), *I due Foscari* (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, 1844; Feltre, 1854) and *I Lombardi alla prima crociata* (Giuseppe Verdi, Temistocle Solera, 1843; Feltre, 1856).³² In 1858, Feltre hosted a special performance: Sandi and Peruzzini's *La fidanzata d'Abido*, which had been first performed in Milan and was reproduced with the same cast in Feltre in the same year. That Sandi was Feltrinese was acknowledged through a lot of tributes, some of which survive today in printed form.³³ At the same time, there was a trend towards spoken theatre performed by itinerant troupes. Their repertoire was partly drawn from translations of French authors into Italian, such as Paul de Kock and Charles Varin's *I Misteri del Fumo* (Feltre, 1853) or Joseph Bouchard's *Lazzaro il mandriano*, announced in Feltre as *La Taverna di S. Maria* (1847).³⁴

The first half of the 1860s saw a decline of theatre performances in Feltre, most likely due to political circumstances during the Risorgimento. In the beginning

1985, pp. 117–125, here p. 117; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 87; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, p. 34; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, pp. 40f.; in Medicina, see Samoggia, *Il teatro di Medicina*, p. 13; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 244. *La vestale* was also performed in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, p. 45; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 105; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 244. *Nabucco* could be seen in Este, see Salvagnini, *Architettura e immagini*, p. 27; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 89; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, p. 42; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, pp. 72, 126; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 248.

³² *Ernani* and *Il barbiere* in Feltre, see *Il pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri* 18/22, 1852, p. 88; *I due Foscari* in Feltre, see *La fama* 13/81, 1854, pp. 323f.; *I Lombardi* in Feltre, see *La fama* 15/79, 1856, p. 316. *Ernani* was also played in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, pp. 75f.; in Este, see Salvagnini, *Architettura e immagini*, p. 27; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 98; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro*, p. 40; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 7; and in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 199. *Il barbiere di Siviglia* was presented in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, pp. 75f.; in Este, see Salvagnini, *Architettura e immagini*, p. 155; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 77; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro*, p. 26; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 24; in Oderzo, see Musatti, *Il Teatro Sociale di Oderzo*, p. 1; in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 241; and in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 139. *I due Foscari* was also performed in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, pp. 75f.; in Cittadella, see Franceschetto, *Il teatro sociale di Cittadella*, p. 26; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 47; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, p. 38; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 7; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 245. *I Lombardi* was seen in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, pp. 75f.; in Este, see Salvagnini, *Architettura e immagini*, p. 27; in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 90; in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro*, p. 38; in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 63; in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 245; and in Russi, see Fabbri, *Teatri di Russi*, p. 27.

³³ PBF, Fondo Storico, Affiche [s.n.], *Al maestro Francesco Sandi*, [1858].

³⁴ PBF, Fondo Storico, Affiche n. 9, *La Taverna di S. Maria ovvero il muto lazzaro mandriano alla corte di Firenze*, 1847; Affiche n. 11, *I misteri del fumo*, 1853. The latter piece was also performed in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 208.

of 1866, the theatre hosted performances of acrobatics by an English troupe (Stephen Ethair)³⁵ and *accademie* – concerts with varied programmes: bits and pieces from operas and instrumental music as well as occasional poetry and short lectures. These *accademie* involved local professionals and amateur players and singers as well as pupils from the local music school.³⁶ Pieces drawn from the French repertoire such as Édouard Brisebarre's *Signora di Sant Tropez*³⁷ (Feltre, 1867) or Julien de Maillan and Auguste Boulé's *Macchia di sangue*³⁸ (1835; Feltre, 1867) stayed surprisingly popular for quite a while after the end of the Napoleonic regime, many of them considered today either as 'minor' genres and seen as going against the taste of the epoch.³⁹

After Italy gained independence from the Habsburg empire, there was a shift towards spoken theatre with a heavily socio-political content, partly performed by local amateurs. Amateur and itinerant professional troupes staged a lot of plays that seem to have provided an opportunity to engage in political and social debates. The Feltre theatre entered into a phase of theatre 'obsession' with new performances every month – sometimes every week – covering topics such as cruel warfare, unjust imprisonment, and, very often, old and new gender roles. In 1866, only weeks after independence from the Habsburg empire was won, Antonio Scalfini's *I misteri della polizia austriaca* (1860) – which had been on the Habsburg censorship lists since its publication – was performed in Feltre.⁴⁰ The piece's central theme is the 1853 revolt in Milan, which was not politically successful but created a powerful echo in the middle-class press. The insurgents rebelled against the Habsburg government, failed and were imprisoned or executed.⁴¹ *I misteri* shows an Italian count involved in revolutionary activities who, after the failed revolt, continues to lead a group of insurgents. The Habsburg commander of police is obsessed with surveillance and organises a dense network of spies, who infiltrate the local population and pressure them with sexual violence.⁴² The noble count ends up in prison, where he awaits his execution. At the end of the

³⁵ PBF, *Fondo Storico*, Affiche nn. 4 and 8, *Stephen Ethair*, 1866.

³⁶ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 23, *Accademia vocale ed istrumentale*, 1870.

³⁷ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 14, *La Signora di Saint-Tropez ossia la moglie del Corsaro*, [1867]. This piece could also be seen in Oderzo, see Musatti, *Il Teatro Sociale di Oderzo*, p. 21; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 206.

³⁸ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 52, *La macchia di sangue ovvero il figlio del giustiziato*, 1867. This piece was also performed in Russi, see Fabbri, *Teatri di Russi*, pp. 32f.

³⁹ "Se si scorrono i repertori degli anni '70, si nota il declinare ormai inarrestabile della tragedie (Alfieri, Monti, Pellico, Cossa, più qualche novità di Shakespeare), ed all'opposto una capillare divulgazione del gusto francese (*feuilleton*, dramma in costume, *grandguignol*, populismo, realismo sentimentale ed a forti tinte), tanto attraverso gli adattamenti di testi transalpini (dei varî Dumas, Scribe, Sardou) quanto mediante italiani infranciosati (Cicconi, Castelvecchio, Gherardi Del Testa)." Fabbri, *Teatri di Russi*, p. 27.

⁴⁰ See the *Journal für Österreich's Leihbibliotheken* 4, 1863, p. 109. PBF, *Fondo Storico*, *I misteri della polizia austriaca ovvero i liberali e le spie*, 1866.

⁴¹ Catherine Brice, *Exile and the Circulation of Political Practices*, Cambridge 2020, p. 27.

⁴² Antonio Scalfini, *I misteri della polizia austriaca*, Milano 1860, p. 7.

piece, he is freed, and the voices of the insurgent local population can be heard on stage.⁴³

During the 1870s and 1880s, the local amateur group and itinerant professional troupes continued to perform many spoken theatre pieces, still partly drawn from the French repertoire, such as Eugène Scribe and Ernest Legouvé's *Una battaglia di donne* (1851; Feltre, 1875),⁴⁴ alternating with performances of instrumental and vocal music (*accademie*) and operas, many still well-known today, such as *La traviata* (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, 1853; Feltre, 1888).⁴⁵ What seems to have been new during this period is a special interest in pieces in local languages,⁴⁶ such as performances of Giacinto Gallina's *El moroso de la nona* (1875; Feltre, 1879) in Venetian.⁴⁷

During the 1890s there is a record of many performances of spoken theatre pieces at the Feltre Teatro Sociale, now largely by Italian authors, with exceptions such as a piece by the German-speaking author Hermann Sudermann (*L'onore*, 1889; Feltre, 1891).⁴⁸ The local amateurs were mostly involved in performances of music, and the music-theatre repertoire tended to be less exclusively Italian with a larger number of pieces from other European regions, such as Federico Chueca and Joaquín Valverde's *La gran via* (1886; Feltre, 1894) or Ambroise Thomas, Jules Barbier and Michel Carré's *Mignon* (1866; Feltre, 1894).⁴⁹

The repertoire of the Feltre theatre was not unique; rather, it reflected programming tendencies in the Veneto and Lombardy regions. In the first third of the nineteenth century, the playing schedule of most provincial theatres was varied (with dance, acrobatics, magician's shows, etc.) and not strongly canonised.⁵⁰ From the 1840s on, however, sources suggest a stronger canonisation of a national repertoire, especially with respect to lyrical theatre, with also many spoken pieces

⁴³ Ibid., pp. 43, 52, 85.

⁴⁴ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 71, *Una battaglia di donne*, 1875; Affiche n. 22, *Un laccio d'amore*, 1870. *Una battaglia di donne* played in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 95; in Oderzo, see Musatti, *Il Teatro Sociale di Oderzo*, p. 21; in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 181; and in Russi, see Fabbri, *Teatri di Russi*, pp. 32f.

⁴⁵ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Alla egregia Paolina Marilli*, 1888. *La traviata* was also presented in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, pp. 75f.; in Este, see Salvagnini, *Architettura e immagini*, p. 27; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 247.

⁴⁶ In Italian, the term 'dialect' would most likely be used for these languages. It simply describes a linguistic system with a limited regional extension without reference to a particular social class or to a limited recognition. See keyword "dialetto" in Treccani, online under www.treccani.it/vocabolario/dialetto_res-545debd7-0018-11de-9d89-0016357eee51/ (05/09/2022).

⁴⁷ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 44, *El moroso de la nona*, 1879. This piece was also played in Cittadella, see Franceschetto, *Il teatro sociale di Cittadella*, p. 40

⁴⁸ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 37, *L'onore*, 1891.

⁴⁹ PBF, *Fondo Storico*, Affiche n. 10, *La gran via*, 1894; *Mignon* in Feltre, see *Le Ménestrel. Musique et théâtre* 50/39, 1894, p. 309. *La gran via* was also seen in Chioggia, see Padoan, *Il teatro Garibaldi*, p. 76; and in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 209. *Mignon* was performed in Lugo, see Rossi, *Cento anni di storia del teatro di Lugo*, p. 64; in Bassano, see Remo Schiavo, *Il teatro a Bassano*, in *Storia di Bassano*, Bassano 1980, pp. 617–635, here p. 630; and in Rovigo, see Garbato, *Il Teatro Sociale di Rovigo*, p. 253.

⁵⁰ Samoggia, *Il teatro di Medicina*.

translated from French and a strong interest in pieces in local languages, though these latter two trends faded at the end of the century.⁵¹ Not even the performances of acrobatic troupes in the second half of the nineteenth century is particular to the Feltre stage.⁵² Provincial theatres from the Veneto and Lombardy regions often staged a largely Italian lyrical repertoire during a good part of the nineteenth century, written by composers like Donizetti, Verdi, Bellini and Rossini, still part of the canonical opera repertoire today.⁵³ Not until the end of the century did provincial theatres in these regions include a bigger number of operas by composers like Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod or Richard Wagner.⁵⁴

What seems to be special about the Feltre repertoire is what was *not* staged: many other provincial theatres in Veneto and Lombardy had a strong interest in dance performances (as had theatres in major cities) during the nineteenth century. Apart from the aforementioned pantomime in the 1820s, we cannot find any trace of dancers in the Feltre theatre. Many other provincial theatres also featured marionette theatre throughout the nineteenth century – for Feltre, we cannot find any examples of this genre either.⁵⁵

III. Topics of the Feltre repertoire

What were the main topics of the pieces performed in nineteenth-century Feltre? I will present a few dominant themes; my choice of subjects is not in any way exhaustive but should be understood as a selection of topics that stand out and have important socio-political implications for the period under investigation. Most pieces that were played in Feltre from the 1840s on can also be traced to other theatres in the Lombardy and Veneto regions; thus, we may treat Feltre as a representative example of programming for these provincial theatres as well.

⁵¹ Venetian pieces were performed in many provincial theatres. Carlo Goldoni's *Quattro rusteghi* (1760; Feltre, 1867), was also performed in Oderzo, see Musatti, *Il Teatro Sociale di Oderzo*, p. 9; and in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 187.

⁵² The “ginnasti bassanesi” could be seen in Asolo, see Comacchio, *Storia di Asolo*, p. 124. There were gymnastic spectacles performed in Cittadella, see Franceschetto, *Il teatro sociale di Cittadella*, p. 28; and in Este, see Bussi, *I giovani dilettanti filodrammatici*, p. 132. In Russi, there was a performance of a “compagnia acrobatica e mimica”, see Fabbri, *Teatri di Russi*, p. 31; and in Sassuolo, a performance of a “compagnia ginnastica-mimica-plastica”, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, pp. 208, 184.

⁵³ See note 32.

⁵⁴ Exceptions include *Il crociato in Egitto* (Giacomo Meyerbeer, Gaetano Rossi, 1826), performed in Lugo in 1826, see Giovanni Manzoni, *Spettacoli teatrali e altre manifestazioni culturali e folkloristiche in Lugo di Romagna dal 1711 al 1920*, Lugo 1984, p. 34.

⁵⁵ Dance performances were common in Sassuolo, see Cionini, *Teatro e arti in Sassuolo*, p. 129; marionette theatre was popular in Lodi, see Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, pp. 36, 94; and in Voghera, see Maragliano, *Teatro di Voghera*, p. 25.

Gender roles

Unsurprisingly, pieces performed in Feltre (and in other provincial theatres in Northern Italy) were very much engaged with deliberations of nineteenth-century gender roles. While the emphasis was on marriages of convenience, illicit love, and women's honour in the first half of the century, pieces performed from the 1840s on are very much concerned with the importance of maternal love.

The first source of a piece performed in Feltre during the nineteenth century is an article in the *Gazzetta privilegiata di Venezia* on 18 February 1820 that describes a performance of Ferdinando Paér and Luigi Buonavoglia's very popular opera *Agnese* (1809) by local youth and musicians from Venice and Feltre. The newspaper correspondent writes:

Faithful to my commitment, I write to you from Feltre, where my first stop was. Appropriately and against my expectations, I found in this city a very elegant little theatre of beautiful forms and excellent taste [...]. *L'Agnese* was performed to a large audience, and some well-educated young people from the leading families of this city, as well as some brave young Venetians, who were entrusted with the first parts, showed no ordinary skills.⁵⁶

The piece tells the story of a young woman who elopes with her lover, gets pregnant and is abandoned by the father of her child. The young woman's father rejects her, is driven mad by his daughter's shortcomings and is institutionalised in a 'mad house', where a few scenes of the opera take place. The young heroine is able to make herself recognised by her father, is pardoned, and reconciles with her now-recovered father. Even her child's father regrets his doings and returns to the young woman.⁵⁷ While the events of the piece are driven by illicit love and the repudiation of a 'shameless' daughter, her actions do not seem to be unpardonable; she is characterised as 'innocent', and the story ends well.⁵⁸

In Federico Ricci and Gaetano Rossi's *La prigione di Edimburgo* (1838), performed in Feltre in 1840, another young woman (Giovanna) is abandoned by the father (Giorgio) of her illegitimate, dead child. Giorgio quickly finds another wife (Ida), marries her secretly and fathers another child. Giovanna is driven mad by the loss of her baby and abducts Ida's child, believing it is hers. When Ida's baby cannot be found, Ida is imprisoned for its presumed murder and condemned to death while Giovanna is taken in for theft. During a fire in prison, Ida is freed and reunited with her husband and child; Giovanna dies in the fire. While in

⁵⁶ "Fedele al mio impegno vi scrivo da Feltre, dovè la mia prima Stazione. Opportunamente e contro la mia aspettazione ho trovato in questa Città un assai elegante Teatrino di belle forme e di ottimo gusto [...]. Si rappresentò *l'Agnese* col concorso di numerosi spettatori, e dimostrarono non ordinaria maestria tanto alcuni ben educati giovani delle primarie famiglie di questa Città, quanto alcuni valorosi giovani Veneziani, ai quali furono affidate le prime parti." [Anon.], Squarcio di lettera di N.N di Roveredo ad N.N. in Venezia, in *Gazzetta privilegiata di Venezia*, 18 February 1820, s. p.

⁵⁷ [Ferdinando Paér/Luigi Buonavoglia], *L'Agnese. Dramma semiserio in musica* [libretto], Bologna 1813, pp. 9, 16, 22.

⁵⁸ Ibid., p. 44.

Agnese, illicit sex and motherhood out of wedlock could be pardoned, and the child's father was characterised as guilty of abandonment, in *La prigione di Edimburgo* the guilty mother and her illegitimate child die while the guilt of the child's father is never mentioned.⁵⁹

Pieces that put maternal love at the centre of the storyline were plentiful in the repertoire of the Feltre Teatro Sociale: Joseph Bouchardy and Pietro Manzoni's *Lazzaro il mandriano* (Feltre, 1847),⁶⁰ *I Lombardi alla prima crociata* (1843; Feltre, 1856),⁶¹ and Augusto Lancetti's *Gloria del 1808* (Feltre, 1866)⁶² are but a few examples.⁶³ A very explicit demonstration of the values of motherhood and procreation within marriage can be found in Felice Cavallotti's *Lea* (1882; Feltre, 1891). In this piece, the teenage male protagonist has married a young girl who is then repudiated by her family. When her mother is taken ill, she wants to see her and is subsequently sent to a convent by her family while her husband is made to believe she is dead.⁶⁴ He gets over the loss of his young wife, marries again and fathers a child. When his first wife turns up at his doorstep, he is torn between the two women, but the case is quickly resolved as there can be no real marriage without procreation: "He is my right, it is the mother who sanctifies the marriage, it is the mother!... You, no mother, are the barren dream, the nothingness: I am the family, the whole!",⁶⁵ comments the second wife. The first wife (who is not a mother) thus has no choice: she commits suicide to legitimise her husband's second marriage.⁶⁶

A big portion of the pieces performed in Feltre during the nineteenth century engage with questions about women's roles and relationships within families. The theme of illicit love is a dominant one, but its treatment changes over time, from forgiving positions towards women's illicit relationships to a more negative view of 'dishonoured' or 'guilty' women. In the second half of the century, women's characters tend to be no longer focused on their roles as lovers and wives but instead on their unique role as a mother. This implicates putting last other desires of women, to the point that wives without children can be sacrificed without further ado. This corresponds with Katharine Mitchell's conclusions in her 2021 study on

⁵⁹ F. R., Un po' di tutto, in *Il pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri* 6/25, 1840, p. 102. [Federico Ricci, Gaetano Rossi], *La prigione di Edimburgo*, Novara [1845], p. 40.

⁶⁰ Joseph Bouchardy/Pietro Manzoni, *Lazzaro il mandriano ovvero Cosimo I. soprannominato il padre della patria. Dramma in quattro parti*, Milano 1843 (Biblioteca ebdomadaria teatrale, Vol. 410), p. 57

⁶¹ Giuseppe Verdi/Temistocle Solera, *I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico in 4 atti* [libretto], Firenze 1843, pp. 13, 19.

⁶² Augusto Lancetti, *L'abbandono o una gloria del 1808. Dramma in tre atti*, Milano 1855 (Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri, Vol. 6/1), p. 18.

⁶³ All mentioned Feltre productions in this text rely on sources in PBF, *Fondo Storico*.

⁶⁴ Felice Cavallotti, *Lea. Dramma in tre atti in prosa con un prologo in versi*, Milano 1917, pp. 53, 60, 68.

⁶⁵ "È lui il mio diritto, è la madre che santifica le nozze, è la madre!... Voi, non madre, siete il sogno sterile, il nulla: io sono la famiglia, ossia il tutto!" *Ibid.*, p. 97.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 104.

gender on the Italian stage in the nineteenth century. According to her, “new technologies and inventions were fuelling misogynistic and patriarchal attitudes towards real and represented women” in the second half of the century.⁶⁷ At the “crucial juncture in Italy’s nation-making process”⁶⁸, “[m]oral regeneration was [...] as much an aim of the Risorgimento as political unification”,⁶⁹ which included a focus on women’s honour. While literacy levels were still very low in the 1860s, there was a trend of opening girls’ schools during the 1880s.⁷⁰ Some women now called for equal rights (such as Adele Cortesi in 1848), but even personalities like Giuseppe Mazzini, who supported the feminist movement, held a very conservative view of women’s ‘natural’ designation as a wife and mother.⁷¹

In the world of the theatre, and especially the opera, the ‘Magdalene’ archetype seems to dominate in the late nineteenth century:

Fallen Women were [...] blamed for their so-called transgressions and punished with their deaths at the end of the narrative’s denouement, in which themes of forbidden or unrequited love, adultery, out-of-wedlock pregnancy, abandonment, shame, prostitution, and financial ruin dominated.⁷²

But, as Mitchell argues, these ‘fallen women’ cannot be reduced to a product of a misogynistic imagination. They are also the object of admiration, desire and pleasure for both male and female spectators.⁷³ Attending such theatre performances with female protagonists who did not bow to social norms “opened up for women [...] spectators new ways of feeling and thinking about their sexual, social, and economic selves.”⁷⁴ It is thus an oversimplification to limit one’s observations to ideologies promulgated by the piece’s plot: even if the lives of female characters often end in death, their portrayal opened up new possibilities for dealing with patriarchal society in an emancipated way.

Mental health

The emphasis on women’s roles as wives and mothers is often linked to an interest in the mental health of female protagonists and their relatives. Their psychological state is frequently very precarious, often due to excessive feelings, such as after the loss of a child.

In the aforementioned piece *Agnese* (1809), the female protagonist’s father ends up in chains in a mental asylum because of his excessive feelings due to his

⁶⁷ Katharine Mitchell, *Gender, Writing, Spectatorships. Evenings at the Theatre, Opera, and Silent Screen in Late Nineteenth-Century Italy and Beyond*, New York 2021, p. 1.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge 2007, p. 15. See also Mitchell, *Gender, Writing, Spectatorships*, p. 9.

⁷⁰ Ibid., pp. 8, 2.

⁷¹ Ibid., pp. 11f.

⁷² Ibid., p. 4.

⁷³ Ibid., p. 3.

⁷⁴ Ibid., p. 2.

daughter's illicit sexual behaviour. The father's illness is depicted in his delusion about her supposed death while she is still very much alive. His physicians do not think he can be healed, but his daughter makes him recover and pardon her.⁷⁵ In *La prigione di Edimburgo* (1838), it is the female protagonist (Giovanna) herself who becomes irrational due to the abandonment by her lover and the loss of her child. Her state is described as follows: "Giovanna appears distracted, slowly, and smiling – She stops, advances, and in all her actions and in her physiognomy one can see her mental alienation".⁷⁶ She imagines her child still being alive, performs gestures relating to it, and abducts her rival's baby believing it is hers. In the end, Giovanna dies while her former lover, his new wife and their baby are reunited in a happy ending.⁷⁷

The case of the opera *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti, Salvadore Cammarano, 1835; Feltre, 1888)⁷⁸ is a more famous one: Lucia's lover Edgardo is banished from the castle (where she lives) because of a family feud. She is tricked into another marriage, but Edgardo reappears and curses her. Lucia loses her mind over these events and kills her husband. Her illness is shown as a delusion where she is happily married to her beloved one and described as mental alienation in the stage directions, as is Giovanna's in *La prigione di Edimburgo*: "The paleness of her face, her bewildered look, everything announces the suffering she endured and the first symptoms of mental alienation".⁷⁹ Lucia does not perceive what is happening around her;⁸⁰ she is deathly pale, resembles a ghost and is on the edge of dying:

Her hair is dishevelled, and her face, covered with a deathly pallor, makes her resemble a spectre rather than a living creature. Her petrified gaze, convulsive movements, and even an unfortunate smile manifest not only a frightening dementia, but also the signs of a life already drawing to a close.⁸¹

At the end of the piece, Lucia dies, and Edgardo takes his own life.

The thematisation of mental health in nineteenth-century theatre is often seen as an "expression of an increasing interest in emotional aspects in [...] society as

⁷⁵ Paër/Buonavoglia, *Agnese*, pp. 9, 25, 28, 31.

⁷⁶ "Giov. comparisce astratta, lentamente, e sorridendo – Si ferma, avanza, ed in tutta la sua azione e nella di lei fisionomia si scorge l'alienazione mentale". Ricci/Rossi, *La prigione di Edimburgo*, p. 8.

⁷⁷ Ibid., pp. 22, 30, 37, 40.

⁷⁸ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Alla egregia Paolina Marilli*, 1888.

⁷⁹ "[L]a pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti ch'ella sofferse, ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale". [Gaetano Donizetti/Salvadore Cammarano], *Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in due parti*, Napoli 1835, p. 16.

⁸⁰ Ibid., p. 16.

⁸¹ "[H]a le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile ad uno spettro, anziché [sic!] ad una creatura vivente. Il di lei sguardo impietrito, i moti convulsi, e fino un sorriso malaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anco i segni di una vita, che già volge al suo termine." Ibid., p. 32.

well as in clinical psychiatry".⁸² Already at the beginning of the century, it became very popular to include so-called 'mad' scenes in theatre pieces, especially opera.⁸³ The concept of 'mental alienation' was popularised by, amongst others, the French psychiatrist Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804–1884), who introduced the idea of a continuity between normality and mental illness.⁸⁴ The protagonists of operas can thus change from a state of good mental health to one of 'alienation' and – as in the case of *Agnese* – back to 'normality'.

In all the aforementioned cases, characters go 'mad' in relation to unwanted female sexual behaviour. The representation of 'mad' women in nineteenth-century theatre has often been understood as the subjection of these characters under a patriarchal regime, but also as a liberating gesture which allows them an escape to behaviours outside societal norms within the frame of mental illness. 'Mad' behaviour, in this sense, is relative to a society's construction of 'normality' and 'sanity' and can be understood as a mode of resistance to a dominant order. Women, in this sense, 'escape' from a tight patriarchal regime to a world of less regulated behavioural norms – not as a wholly conscient choice, but as a reaction under extreme duress. This view of mad scenes is closely linked to their correlation with the feminine and the threatening nature of female sexuality in nineteenth-century theatre.⁸⁵

Lucia's behaviour is clearly a danger for the order of her society, as are those of Agnese, Giovanna and Lea. These women threaten family bonds and power relations, and all of them can express themselves within the verbal, gestural and musical languages of mad scenes in the theatre, but all of them (except Agnese) end up dead. As Smart suggests, the signification of mental health in nineteenth century theatre is never a simple one: "[C]onflicting interpretations are the norm, and any 'rational' explanation of operatic meaning is riddled with contradiction and ambiguity."⁸⁶ The pieces presented in Feltre thus reflect an interest in psychiatry and especially in the 'female' nature of madness. They give space to women's expression of 'otherness' but restrict it to a brief moment in a plot that condemns their protagonists to an early death.

⁸² Andreas Erfurth/Paul Hoff, Mad Scenes in Early 19th-Century Opera, in *Acta Psychiatria Scandinavica* 102/4, 2000, pp. 310–313, here p. 310.

⁸³ Ibid., p. 311. The verbal description of 'mad' protagonists is often accompanied by their musical characterisation which can imply a deconstruction of musical formal elements. Ibid., p. 312; Mary Ann Smart, The Silencing of Lucia, in *Cambridge Opera Journal* 4/2, 1992, pp. 119–141, here p. 133.

⁸⁴ Erfurth/Hoff, Mad Scenes, p. 310.

⁸⁵ Smart, The Silencing of Lucia, p. 119–121.

⁸⁶ Ibid., p. 140.

Reading and writing

Another topic closely linked to gender roles is that of reading and writing. In a society where literacy levels were very low until the 1860s,⁸⁷ and many regions were taking the first steps towards increasing literacy among a larger part of the population, the ability to read and write is a constant theme in nineteenth-century Italian theatre. In the repertoire of Feltre, one can notice a particular insistence on the importance of reading and writing throughout the century. Written documents are often used in intrigues, misleading protagonists and/or deciding their fate; often whole scenes are dominated by writing materials, and they play a major role in defining gender roles and social classes.

One of the very first pieces performed in Feltre in the nineteenth century, *Eduardo in Iscozia* (August von Kotzebue, 1804; Feltre, 1825), opens with a secret letter that threatens to reveal the identity of the male protagonist;⁸⁸ the opera *Nabucco* is dominated by secret documents;⁸⁹ the piece *Lazzaro il mandriano ovvero Cosimo I soprannominato il padre della patria* (Joseph Bouchardy, Pietro Manzoni, 1843; Feltre, 1847) revolves around a multitude of secret letters;⁹⁰ and in *Lucia di Lammermoor* (1835; Feltre, 1853) counterfeit letters seem to prove the infidelity of Lucia's lover, which entices her to sign a marriage contract with another man, pitting her oral vow with her lover against the written marriage contract.⁹¹ Letters and written documents thus dominate the plots of a number of pieces performed in Feltre, and writing materials and furniture associated with writing were also very present on stage throughout the century.⁹²

It is often the female protagonists who read and write on stage and who are confronted with written documents that decide their fates. Even the poorer female characters can often read and write and are sometimes able to copy music, such as in *Il biricchino di Parigi* (François Alfred Bayard, Émile Vanderburch, 1836; Feltre, 1866)⁹³ and in *1812 e 1814 ossia la croce d'oro* (Mélesville, Girolamo Giacinto Beccari 1840; Feltre, 1867).⁹⁴ The idea that women should not read much

⁸⁷ Mitchell, *Gender, Writing, Spectatorships*, p. 8.

⁸⁸ Kotzebue/Lellis, *Eduardo in Iscozia*, p. 3.

⁸⁹ Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Milano 1842, p. 15.

⁹⁰ Bouchardy/Manzoni, *Lazzaro il mandriano*, pp. 16, 75.

⁹¹ Donizetti/Cammarano, *Lucia di Lammermoor*, pp. 14, 19, 21.

⁹² See, for example, [Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier)/Pierre-Frédéric-Adolphe Carrouche], *Le nozze di Cornelio*, Firenze 1853, p. 3. Premiered in 1848, presented in Feltre in 1877: PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Le nozze di Cornelio*, 1877.

⁹³ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Il birichino di Parigi*, 1866. [François Alfred Bayard/Émile Vanderburch], *Il biricchino di Parigi. Melodramma* [libretto], Milano 1841, p. 27.

⁹⁴ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *La croce d'oro*, 1867. Mélesville [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]/Girolamo Giacinto Beccari, *1812 e 1814 ossia la croce d'oro. Commedia in quattro atti*, Milano 1842, p. 12.

(common in the eighteenth century) is not represented in the theatrical repertoire in nineteenth-century Feltre.⁹⁵

Reading and writing are very often linked to an idea of national identity. In *Silvio Pellico e le sue prigioni ovvero i carbonari del 1821* (Luigi Gualtieri; Feltre 1867), the majority of the population cannot read because the Habsburg regime has kept them in ignorance.⁹⁶ In Paolo Ferrari's *Marianna ovvero le due rivali* (1862; Feltre 1872), the importance of studying written documents in order to understand political circumstances and liberate one's country plays an important role.⁹⁷ Reading and writing are thus essential for the construction of a national identity. In *I misteri della polizia austriaca*, all documents are issued in German, which the local population does not understand, and this fact contributes to a great reluctance towards the foreign regime.⁹⁸

Scenes of reading and writing, written documents and writing materials⁹⁹ were omnipresent in the repertoire of the Feltre theatre and other nineteenth-century Northern Italian provincial theatres. The ability to read and write was understood as both a disciplinary act that imposes a certain way of thinking and of deportment and as a liberating practice,¹⁰⁰ which is very often adopted by young women.¹⁰¹ More generally, nineteenth-century theatre highlights the power of the written language – its capacity for manipulation and forcing people into submission – but also the power it can give to the subjected to stand up for their rights.

Revolts, Nationalism and the Masses

Nineteenth-century Italian theatre was very much engaged with the idea of political revolt and national 'liberation' in general. While pieces performed in Feltre in

⁹⁵ Günther Stocker, Lost in a Book. Ein kurzer Streifzug durch die Literaturgeschichte des immersiven Lesens, in *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, ed. by Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte, Heidelberg 2020, pp. 367–386, here p. 373.

⁹⁶ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Silvio Pellico e le sue prigioni ovvero I carbonari del 1821*, 1867. Luigi Gualtieri, *Silvio Pellico e le sue prigioni ovvero i carbonari del 1821. Dramma in tre atti*, Milano 1861, p. 4.

⁹⁷ PBF, *Fondo Storico*, Affiche [s.n.], *Marianna ovvero le due rivali*, 1872. Paolo Ferrari, *Marianna. Dramma in tre atti*, Milano 1876, p. 24.

⁹⁸ Scalvini, *I misteri*, p. 25.

⁹⁹ Konrad Feilchenfeldt, "Ich schreib's euch auf, diktiert ihr mir!" Theatralik des Schreibens in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, in *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, ed. by Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, pp. 369–388, here p. 374.

¹⁰⁰ Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger, Einleitung, in *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, ed. by Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, pp. 9–24, here p. 11. Jadwiga Kita-Huber, Leseszenen in den Erzählungen Jean Pauls. Zur Inszenierung und Reflexion einer Kulturtechnik, in *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, ed. by Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte, Heidelberg 2020, pp. 155–180, here pp. 157f.

¹⁰¹ Irina Hron, Quasi una Fantasia. Die Lust am Leser, in *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, ed. by Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte, Heidelberg 2020, pp. 31–44, here p. 32.

the beginning of the century often played a ‘domesticating’ role by showing illegitimate revolts that must be put down, as early as the 1840s, works were staged that depicted successful revolts against political authorities. In the second half of the century, theatre pieces sometimes even portrayed conspiracies against the Habsburg empire, promoted sacrificing for the ‘fatherland’ and displayed black-and-white nationalism. The portrayal of ‘popular’ revolts remained relatively rare in theatre pieces – the ‘masses’ were often shown as too uneducated for an uprising, and revolts or conspiracies were typically allotted to characters representing the intellectual elite. Very closely linked to the thematisation of revolts is the representation of social groups: while pieces performed in the first half of the century mostly show lower social classes as contented with subordination to their masters, pieces in the second half of the century sometimes criticise working conditions, power abuse and social inequalities.¹⁰²

In Alessandro Fabbri’s *Il ritorno di Pietro il Grande in Mosca* (1820; Feltre, 1825), a revolt is portrayed as illegitimate and has to be put down by a faithful German military unit.¹⁰³ Just a decade later, in *Marin Faliero* (Gaetano Donizetti, Giovanni Emanuele Bidera, 1835; Feltre, 1840) the people rise up against an unjust state,¹⁰⁴ and in *Nabucco* (1842; Feltre, 1845), the Israelites, condemned to hard labour, develop a sense of national unity.¹⁰⁵ In this era, revolts in theatrical pieces are often carried out by the more powerful members of society, such as in *Ernani* (Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, 1844; Feltre, 1852).¹⁰⁶ Only weeks after the independence, Scalvini’s *I misteri della polizia austriaca* was shown in Feltre, a work which depicts a conspiracy against the Austrian occupation and underlines the importance of a national identity and language.¹⁰⁷ Similarly, *Silvio Pellico e le sue prigioni ovvero i carbonari del 1821* (Luigi Gualtieri, 1862; Feltre, 1867) shows the planning of a revolt against the Habsburg empire.¹⁰⁸

In this context, the opera chorus plays an essential role. While choruses are mostly shown as affirmative unities in pieces represented in Feltre until 1840,¹⁰⁹ choruses in works from the 1840s on are often separated in different groups.¹¹⁰ They now have their own agency on stage and make tumultuous movements

¹⁰² See, for example, Sandi’s *Fidanzata d’Abido*, [Francesco Sandi/Giovanni Peruzzini], *La fidanzata d’Abido. Tragedia lirica in tre atti* [libretto], Milano 1858, p. 19.

¹⁰³ Alessandro Fabbri, *Il ritorno di Pietro il Grande in Mosca. Ballo eroico-pantomimico diviso in cinque atti*, Roma 1820, p. 3.

¹⁰⁴ Gaetano Donizetti/Giovanni Emanuele Bidera, *Marin Faliero. Tragedia lirica* [libretto], Bergamo 1841, p. 37.

¹⁰⁵ Verdi/Solera, *Nabucodonosor*, p. 23.

¹⁰⁶ Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave, *Ernani. Dramma Lirico in quattro parti* [libretto], Milano 1844, p. 31.

¹⁰⁷ Scalvini, *I misteri*, pp. 9, 24, 25.

¹⁰⁸ Gualtieri, *Silvio Pellico*, p. 4.

¹⁰⁹ See, for example, Luigi Velli/Giovanni Bellio, *Il barbiere di Gheldria. Opera buffa* [libretto], Venezia 1829, p. 5; Gaetano Donizetti/Felice Romani, *L’elisir d’amore. Melodramma giocoso* [libretto], Trieste 1834, pp. 5f. Premiered in 1832, Feltre 1840.

¹¹⁰ See, for example, Ricci/Rossi, *La prigione di Edimburgo*, p. 6.

on stage relatively late in the century, such as in *Lucia di Lammermoor* (Feltre, 1888).¹¹¹

Many researchers have argued that nineteenth-century opera played an important role in a nation-building process, where the chorus as “a mass of people singing together” is fundamental for the inspiration of theatre-goers.¹¹² After the French Revolution, the theme of political struggle, according to Parakilas, creates “a growing need for choruses”¹¹³ throughout European theatres. This ‘singing mass’ constitutes a powerful link between the stage and the audience as well as between life and drama, not least in a very literal sense because the choirs in provincial towns were mostly constituted of local amateurs.

Where earlier forms of choruses often represented fixed power relationships, the ‘tumultuous’ chorus with its own actions on stage now frequently stood for a crisis in the state.¹¹⁴ It could represent different groups of people or different camps in a crisis, but from the 1840s on, it was very often used as a representation of ‘the people’ in general:

The chorus was a group of actors who could represent ‘the people’ as a mass – exactly what the drama of liberalism required – their voices organized, as only music could organize them, into sustained, unified, and commanding utterance that expressed their identity, independence, unity, and importance.¹¹⁵

The most explicitly political operas showed a mobilised people as a whole, as a nation struggling against oppression.¹¹⁶ With the tumultuous chorus, nineteenth-century opera creates a very powerful image of political assembly and thereby of political struggle: according to Parakilas, “nineteenth-century opera presented as an eternal formula of political life [...] what was at the time a new model of public assemblies still being tested in politics.”¹¹⁷ While Parakilas observes that spoken theatre in the Italian peninsula turned away from the political and toward domestic dramas in the second half of the nineteenth century, in the Feltre repertoire, there remains an engagement with political themes of uprisings against oppression in dramas throughout the century.¹¹⁸

¹¹¹ Donizetti/Cammarano, *Lucia di Lammermoor*, p. 27.

¹¹² Krisztina Lajosi, Shaping the Voice of the People in Nineteenth-Century Operas, in *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*, ed. by Timothy Baycroft/ David Hopkin, Leiden 2012, pp. 27–48, here p. 36.

¹¹³ James Parakilas, Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera, in *19th-Century Music* 16/2, 1992, pp. 181–202, here p. 185.

¹¹⁴ Ibid., pp. 183f.

¹¹⁵ Ibid., p. 184.

¹¹⁶ Ibid., p. 189.

¹¹⁷ Ibid., p. 199.

¹¹⁸ Ibid., p. 185.

Conclusion

The Feltre repertoire reveals tendencies that were representative of provincial Northern Italian theatres of the nineteenth century and that distinguished them from major theatres. As the social centre of a geographical area, provincial theatres had to create an interest in theatre among all those strata of society rich enough to pay an entrance fee. These theatres provided a variety of 'spectacles' until the middle of the century, but even late in the century many theatres were hosting some events like acrobatic performances.

The repertoires from provincial theatres witnessed the canonisation of an opera repertoire from the 1840s on (many works of which remain part of the modern opera canon). But even later on in the century, theatres did not represent exclusively opera, they used their theatre stages for balls and socio-political discourses, and they specialised in spoken theatre (partly in the Venetian language) and what we would call concerts today, staying a platform for local amateur troupes and providing a space of engagement in socio-political debates. Accordingly, part of the Feltre repertoire is still performed in today's opera houses, but part of it has long been forgotten. While opera was frequent on the Feltre stage, dance performances and marionette theatre seem not to have been offered there, or at least, we cannot find any trace of these genres, which seems surprising considering their importance in other major and minor theatres of the region.

Feltre's choice of repertoire suggests a very pronounced interest in gender roles, mental health, the importance of reading and writing and the nation-building process as an intellectual project, themes that were probably common among most theatres during the second half of the nineteenth century. The sources from Feltre suggest a surprisingly French (and partly German) repertoire up to the 1880s whereas the programming of other theatres show an earlier 'Italianisation'. One reason for this is likely the late separation of the Veneto region from the Habsburg empire and its close transalpine connections. While other theatres were constructing a unified national repertoire, the Feltre theatre was still engaging in the idea of translating and adapting a larger European canon of literature and theatre traditions.

III. Scenic Material – Materiale scenico

Il prezioso sipario di Tranquillo Orsi fra restauro e ricollocazione

Rossella Bernasconi

Il sipario storico del Teatro Sociale di Feltre, unico sipario conservato dello scenografo Tranquillo Orsi, era già stato restaurato quarant'anni fa. In quell'occasione, tuttavia, non aveva potuto essere ricollocato perché il teatro stesso, chiuso dal 1929, necessitava di restauro e adeguamento.

Il sipario rimase arrotolato in deposito fino al 2018, quando si riconsiderò la sua collocazione. Io venni incaricata, in qualità di restauratrice, della predisposizione di un progetto di intervento e dell'esecuzione dello stesso. Vennero quindi eseguite diverse operazioni per rifunzionalizzare l'opera nell'ipotesi di poterla ricollocare in teatro.

L'articolo presenta le problematiche legate all'utilizzo di un sipario storico in un ambiente teatrale modificato.

Il restauro del sipario

Il Teatro Sociale di Feltre ha la particolarità di essere stato ricavato al primo piano di un edificio preesistente, utilizzando il grande ambiente che era originariamente la Sala del Maggior Consiglio. Si tratta quindi di un teatro di dimensioni piuttosto ridotte e senza torre scenica.

All'inizio del XIX secolo l'architetto Giannantonio Selva progettò lo spazio teatrale su modello di quanto realizzato per il Teatro La Fenice di Venezia e la decorazione si concluse nel 1843 ad opera dello scenografo Tranquillo Orsi, che realizzò anche il sipario (Fig. 1).¹

La chiusura del teatro nel 1929 determinò la conservazione dello spazio teatrale, con le decorazioni dei palchetti, del soffitto e del sipario; questo fatto costituisce una rarità in generale (altri teatri sono stati distrutti o modificati in modo radicale, eliminando i vecchi apparati scenici) e in particolare per quanto riguarda l'opera dell'Orsi. A Venezia, infatti, la sua opera è andata bruciata per ben due volte e altre opere teatrali sue non si sono conservate.

Già alla fine degli anni '70 del secolo scorso il sipario venne restaurato (Ditta Velluti di Feltre) ma da allora rimase in deposito in attesa del completo ripristino del teatro. Nel 2018 venne di nuovo preso in considerazione per valutare la possibilità di utilizzarlo come sipario all'interno del teatro, nell'ambito dell'importante progetto «Nuovi scenari» del Comune di Feltre. A conclusione di questo lavoro

¹ *Il teatro comunale di Feltre*, a cura di Cristiano Velo, Padova 2019. Vedi anche i contributi di Giulia Brunello, Annette Kappeler e Raphaël Bortolotti in questo volume.



Fig. 1. Sipario di Tranquillo Orsi dopo il restauro (© Lorenzo Kleinschmidt)

il sipario è stato collocato provvisoriamente per un breve periodo sul fondo del palcoscenico (Fig. 2), in attesa della decisione sulla sua collocazione definitiva e della conclusione dei nuovi lavori di adeguamento del teatro.

Lo studio dello stato di conservazione di questa particolare opera d'arte ha portato infatti a diversi ragionamenti e confronti circa la sua collocazione definitiva. In questa occasione si presentano non tanto le problematiche di restauro quanto invece le considerazioni sul futuro utilizzo di quest'opera nel contesto di un teatro storico che ha subito trasformazioni e adeguamenti per rispondere alle nuove esigenze produttive.

Partiamo dall'osservazione del sipario: si tratta di un grande dipinto su tela le cui misure sono 6,60 metri di altezza e 8,60 metri di larghezza, le dimensioni del boccascena. La raffigurazione è molto interessante; si tratta infatti di un artificio teatrale in cui viene dipinto un sipario all'italiana che si apre su un finto fondale dove è raffigurata una scena collocata in una radura boscosa, con un concerto per Minerva e Giove alla muta presenza di una statua. Apollo citaredo è al centro della scena, alla sua destra Pan suona la siringa, ai suoi piedi vi è altro giovane sileno. Il finto sipario è costituito da tendaggi bianchi con decori azzurri e con frange dorate, concluso in alto da un arlecchino azzurro con frange e nappe dorate.

Quest'opera è dipinta su un supporto costituito da undici teli regolari cuciti perfettamente in verticale, e questo non è scontato; a volte infatti troviamo l'utilizzo di tele diverse per misura e orditura (Fig. 3).



Fig. 2. Sipario in teatro nella collocazione temporanea su fondo del palcoscenico (© Lorenzo Kleinschmidt)

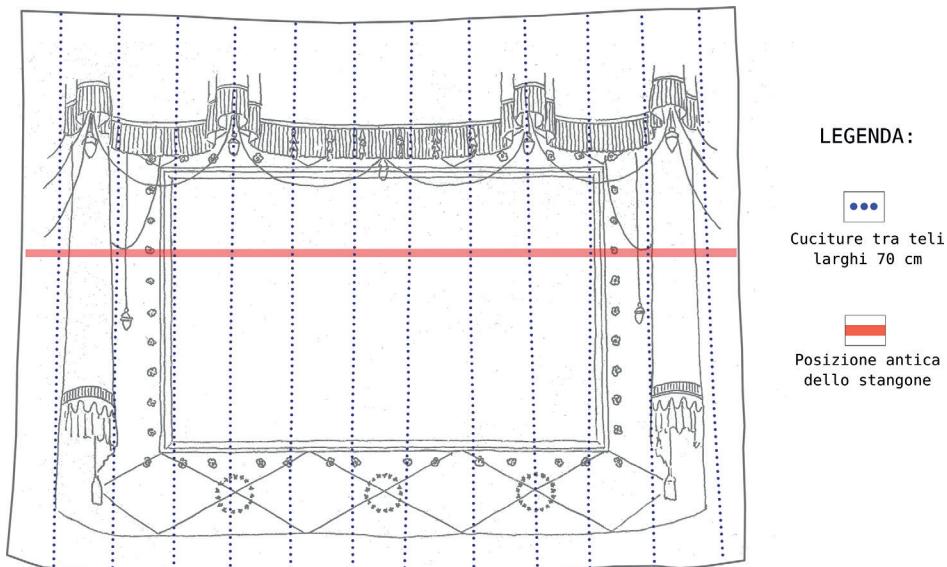


Fig. 3. Grafico delle cuciture verticali e la posizione dello stangone orizzontale

La pittura veniva realizzata a tempera, una tecnica che produce una superficie pittorica opaca, adatta alle luci della ribalta, ma che risulta poco elastica e mal sopporta i movimenti. Gli scenografi all'epoca ne erano ben consapevoli ed infatti utilizzavano stesure pittoriche piuttosto sottili (Figg. 4, 5). Nel sipario di Feltre si ritrova una particolare lavorazione per ottenere effetti di doratura e argentatura, sulle frange e sulle nappe dei tendaggi dipinti e sulle stelline; un particolare interessante perché si collega con le dorature dei decori a rilievo dei palchetti e del soffitto. Questa doratura è ottenuta con l'applicazione di foglie metalliche su di un materiale ceroso di un certo spessore, che con il tempo è caduto in molte parti (Figg. 6, 7).

Un dato molto importante è costituito dalla posizione dello stangone, che è l'elemento che serve per alzare e abbassare il sipario (Fig. 8). Il movimento e l'agancio dello stangone costituiscono elementi di degrado per la tela e per il colore; questa lunga asta di legno veniva infatti fissata alla tela dipinta attraverso chiodi metallici dal fronte (Fig. 9); con la movimentazione del sipario si formano delle pieghe nette che producono nel tempo il distacco del colore (Fig. 10); il peso dello stangone stesso determina l'origine di tensioni e deformazioni della tela che si accentuano nel tempo. Con l'uso continuo si verificano poi frequentemente delle lacerazioni verso i margini esterni.

Uno dei problemi affrontati nel restauro del 2018, dopo che il sipario rimase in posizione arrotolata su rullo per più di quarant'anni, è stata la perdita della planarità della tela (Figg. 11, 12).

Il nostro lavoro è stato eseguito con l'opera posizionata in orizzontale, e il trattamento di queste deformazioni, appianate attraverso un tensionamento perimetrale eseguito gradatamente con umidificazioni controllate dell'opera, ci ha permesso di constatare una buona risposta della tela (Fig. 13). Essa aveva infatti conservato ancora un discreto grado di elasticità, migliorato anche da un trattamento eseguito in fase di restauro.

Tutto questo porta alla valutazione che il sipario potrebbe essere movimentato nuovamente.

Durante il nostro intervento abbiamo avuto l'opportunità di confrontarci con Deniel Perer (musicista feltrino), con Raphaël Bortolotti (ricercatore della Hochschule der Künste di Berna), entrambi impegnati nello studio degli apparati scenici del teatro di Feltre, e soprattutto con Jean-Paul Gousset, direttore tecnico dell'Opéra Royal di Versailles. Da questo confronto è emerso come in Francia generalmente si tenda a musealizzare l'opera originale sostituendola con una copia.

Dal punto di vista storico e conservativo infatti sappiamo che la maggior parte dei sipari è andata distrutta proprio a causa dell'utilizzo. Nel nostro specifico caso questo è l'unico sipario conservatosi di Tranquillo Orsi. Ci si pone quindi l'interrogativo se sia giusto utilizzarlo o non sarebbe più corretto musealizzarlo.

Musealizzare vuol dire però decontestualizzare completamente un'opera d'arte così particolare, nata nel teatro, per il teatro e per un utilizzo teatrale. Nel caso in questione va anche considerato che il Teatro Sociale di Feltre ci è giunto con tutta



Fig. 4. Particolare della sottile stesura pittorica a tempera, prima del restauro; la fragilità della pellicola pittorica provoca distacchi e cadute

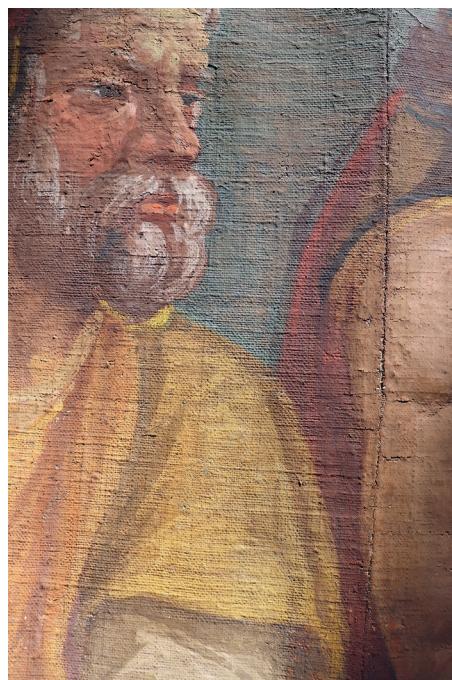


Fig. 5. Particolare della sottile stesura pittorica a tempera



Fig. 6. Particolare del materiale ceroso in spessore come base per argentatura

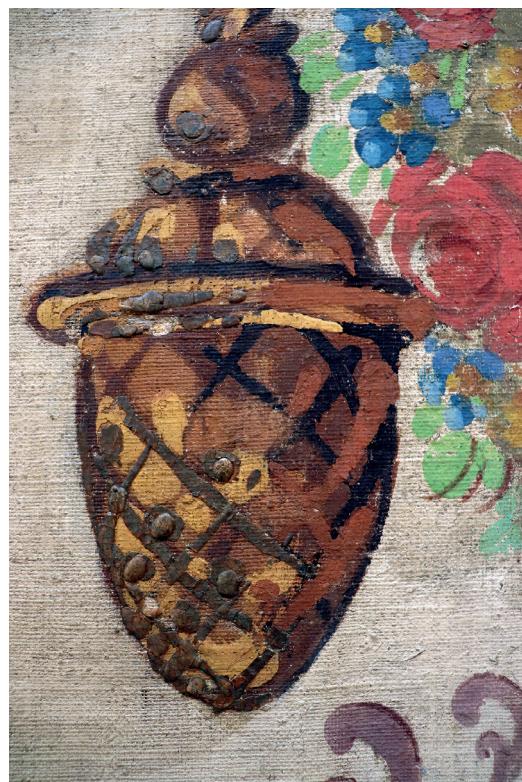


Fig. 7. Particolare del materiale ceroso in spessore come base per doratura



Fig. 8. Particolare di uno stangone in legno applicato ad un sipario



Fig. 9. Particolare da retro della zona dove era applicato con chiodatura lo stangone al sipario di Feltre



Fig. 10. Particolare della parte laterale destra del sipario con sostituzione di parti lacerate e fori di chiodi

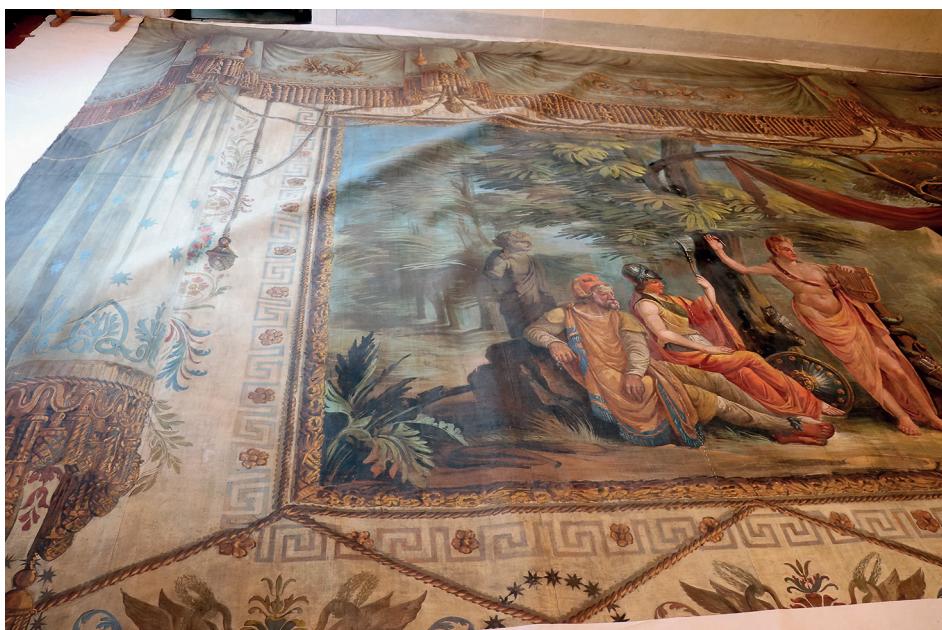


Fig. 11. Ondulazione del telo dipinto, particolare



Fig. 12. Ondulazione del telo dipinto



Fig. 13. Il sipario durante il tensionamento perimetrale

la decorazione coeva e dello stesso scenografo. Di questa ‘amputazione’ il teatro ne avrebbe una conseguenza mediata dalla copia; il sipario originale invece perderebbe gran parte del suo significato, legato proprio alla fruizione nell’ambiente per cui era stato creato.

In queste valutazioni, dopo aver analizzato l’opera, abbiamo verificato come si presenta ora il teatro dove andrebbe ricollocato il sipario.

Per prima cosa si evidenzia l’inesistenza di una torre scenica con spazio sopra la graticcia, dove vi è invece la falda del tetto del palazzo pretorio con la sua inclinazione; inoltre le misure dell’altezza e della profondità dello spazio del bocca-scena dove si posiziona il sipario, spazio già molto ridotto in origine, risultano ora ancor più ridotte a causa dell’inserimento di nuovi impianti e corpi illuminanti (Figg. 14, 15).

Le esigenze contemporanee di utilizzo del teatro hanno comportato infatti modifiche che non hanno tenuto conto della ricollocazione del sipario e che, per certi aspetti, sono in conflitto con quella della sua buona conservazione.

In merito alla possibile ricollocazione sono state considerate anche altre esperienze.

Ma è necessario una breve spiegazione sui tipi di piegatura dei sipari (Fig. 16).

La migliore movimentazione è il cosiddetto sollevamento in prima, in cui il sipario viene sollevato senza piegature, quando la torre scenica è molto alta. Il sollevamento in seconda prevede la piegatura a metà, con l’innalzamento dello stangone posto alla base. In spazi minori invece si prevede la presenza dello stangone intermedio: il sollevamento in terza, dove lo stangone intermedio, collocato ad un terzo dalla base, viene sollevato, il colore si trova all’interno della piega, e il telo risulta piegato in tre parti. Infine, ed è il caso del sipario di Feltre, il sollevamento in quarta, con lo stangone posizionato a due terzi dalla base e la piegatura in quattro parti.

Un esempio relativo al primo caso è il grande sipario del Teatro San Carlo di Napoli (Giuseppe Mancinelli, *Il Parnaso*, 1854, mt. 11,75 × 16,80). Qui la torre scenica è molto alta e il sipario, pur con le sue enormi dimensioni, può salire completamente senza piegature (Fig. 17). Inoltre, in un restauro di diversi anni fa, il sipario è stato vincolato ad un grande telaio in modo che la tela rimanga tesa senza sollecitazioni (Fig. 18). Ma anche così, l’utilizzo può determinare inconvenienti, tanto che l’opera ha subito accidentalmente una grande lacerazione.

Il sipario che Alessandro Sanquirico, uno dei maestri di Tranquillo Orsi,² realizzò per il Teatro Sociale di Como (*La morte di Plinio il Vecchio*, 1813, mt. 8,63 × 13,47) presentava la movimentazione originale in terza (Figg. 19, 20).³ Nello spazio teatrale a Como si poteva però, con qualche aggiustamento, inserire il sipario piegato a metà invece che in tre parti. Così, durante il restauro, è

² Giovanni Battista del Bon, *Avvertimenti agli amatori della pittura ed agli artisti*, Venezia, 1834, p. 45.

³ Nella foto del retro si può osservare come in questa opera siano state utilizzate tele di diverso tipo, al contrario di quanto osservato per l’opera di Feltre.

SOLUZIONE 2: SIPARIO PIEGATO IN QUARTA

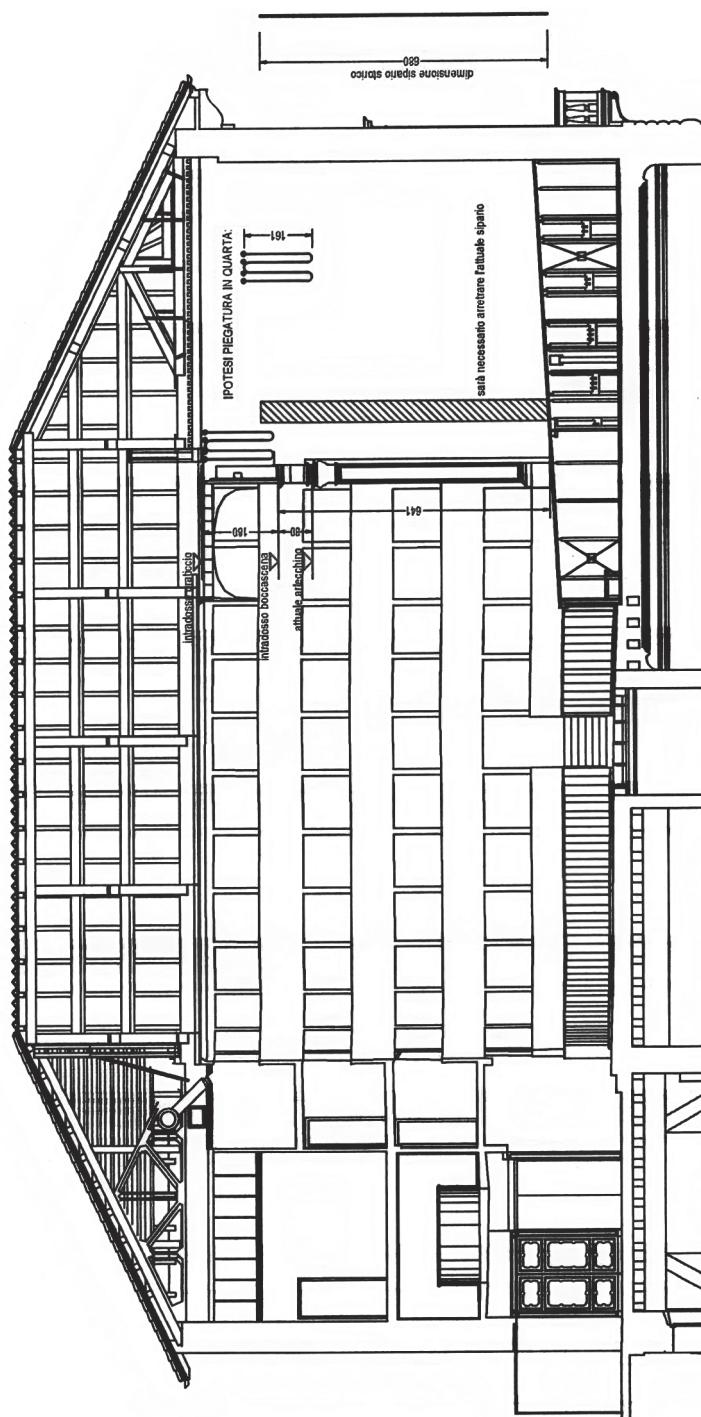


Fig. 14. Sezione del teatro con ipotesi del ricolloccamento (© Marco De Giacometti)



Fig. 15. Lo spazio sopra il boccascena come si presenta attualmente, con il sipario all'italiana e con i corpi illuminanti



Fig. 16. Disegno dei vari tipi di movimentazione dei sipari: Sollevamento dei sipari in prima (a), in seconda (b), in terza (c)



Fig. 17. Il sipario del teatro San Carlo di Napoli di Giuseppe Mancinelli, 1854, raffigurante *Il Parnaso*

stato eliminato lo stangone intermedio e il sollevamento avviene ora in seconda (Figg. 21, 22).

Per avere una piegatura sicura è stato inserito alla base, dietro il nuovo stangone, un elemento cilindrico molto stretto che condiziona la piegatura in tutta la larghezza. Così questo sipario, che era rimasto in deposito per più di trent'anni, viene di nuovo utilizzato; con cautela certamente, in poche occasioni e con un preciso protocollo di uso. Per la maggior parte del tempo rimane piegato sotto la graticcia, in un apposito alloggiamento protetto.

Tornando allora al nostro sipario abbiamo valutato la possibilità di migliorare la piegatura determinata dallo stangone (Figg. 23, 24); abbiamo realizzato un modellino di prova per simulare una piegatura morbida, e con l'utilizzo di laminati in fibra di carbonio (Fig. 25). Per predisporre questo modellino abbiamo pesato il sipario che è risultato molto leggero: 38 kg.

Per concludere: il nostro parere di restauratori è che l'opera in sé potrebbe essere di nuovo utilizzata, migliorando la piegatura; il problema maggiore resta l'inserimento nello spazio teatrale.

Alla fine di questa presentazione desidero mostrare con una fotografia (purtroppo di scarsa qualità) di un sipario inutilizzato da molti anni e in attesa di restauro, le condizioni di conservazione in cui si trovano spesso queste opere al momento del restauro. Si tratta del sipario del teatro Condominio di Gallarate (VA), di Gerolamo Induno, 1862, che raffigura il *Plebiscito di Napoli del 21 ottobre*

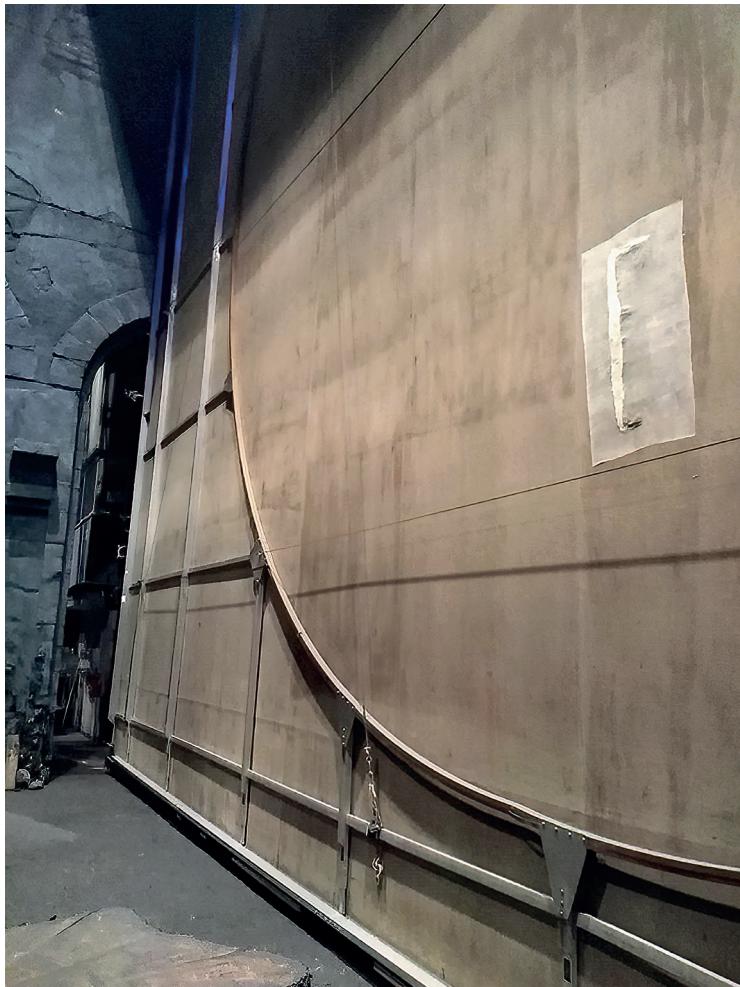


Fig. 18. Il retro del sipario del teatro San Carlo di Napoli fissato su un grande telaio perimetrale, con la lacerazione al centro

del 1860, con una stretta tempistica di realizzazione rispetto ad un fatto appena avvenuto, come ci ha raccontato, con altri esempi, Paola Ranzini nel suo intervento (Fig. 26).⁴

⁴ Vedi l'articolo di Paola Ranzini «Rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia'. Da Carmagnola alle arene di Milano e Firenze: la parabola di *Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate di Milano* (Antonio Fassini)», in questo volume, pp. 195-210.



Fig. 19. Il sipario del teatro Sociale di Como di Alessandro Sanquirico, 1813, raffigurante *La morte di Plinio il Vecchio*, dopo il restauro



Fig. 20. Il retro del sipario del teatro Sociale di Como: si nota lo stangone fissato a 1/3 dell'altezza e le tele diverse per tipo e dimensione

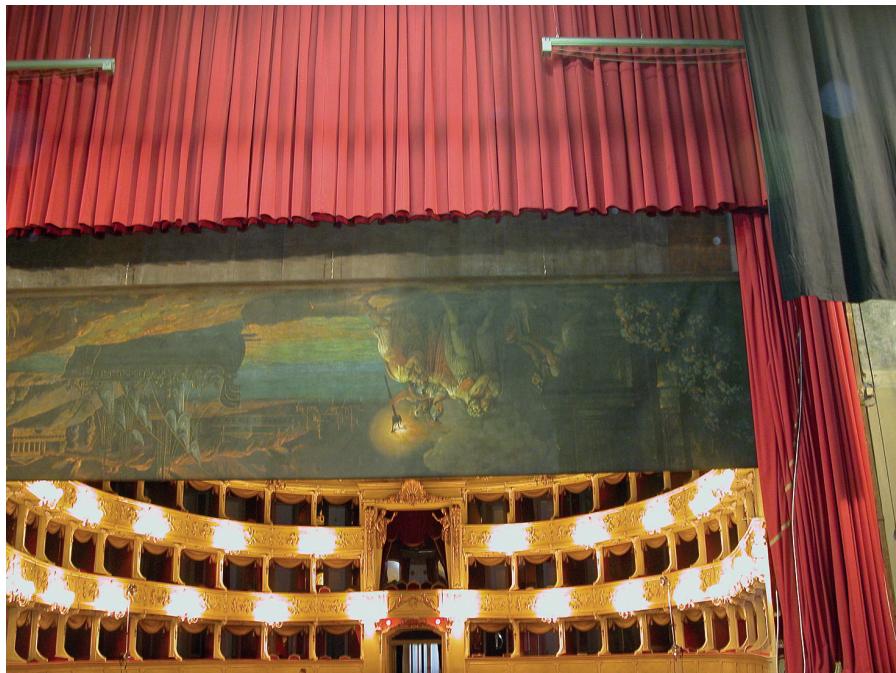


Fig. 21. Il sipario del teatro Sociale di Como in fase di sollevamento



Fig. 22. Il sipario del teatro Sociale di Como in fase di sollevamento: in alto si intravvede lo spazio di alloggiamento sopra la graticcia

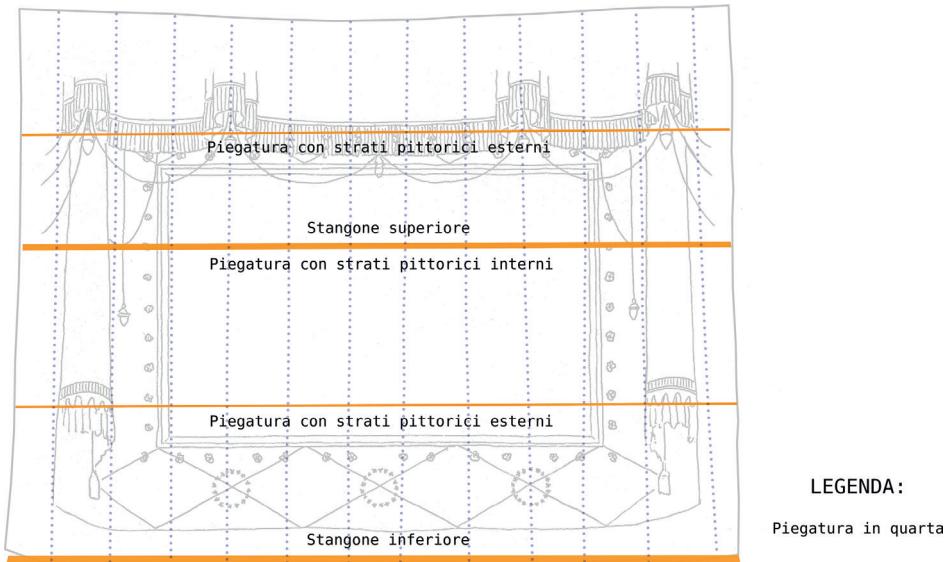


Fig. 23. Grafico in cui si evidenziano le piegature con il colore all'interno, lungo lo stangone, e all'esterno

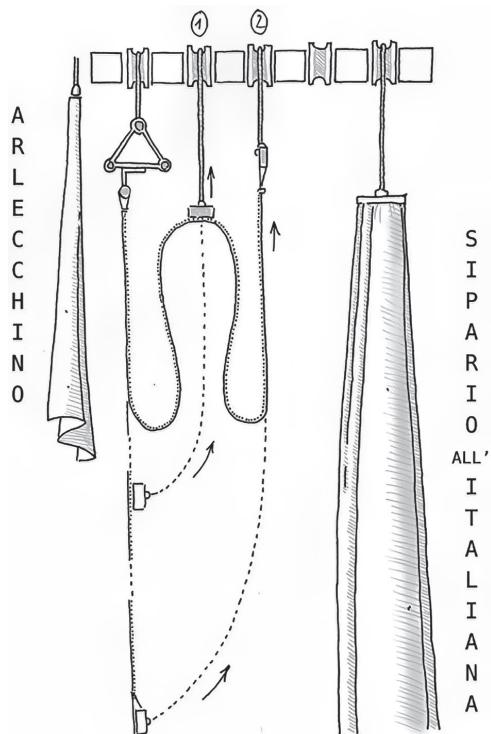


Fig. 24. Disegno delle piegature con il condizionamento della piega lungo lo stangone



Fig. 25. Modello di piega condizionata



Fig. 26. Particolare del sipario del Teatro Condominio di Gallarate (VA) di Gerolamo Induno, 1862, raffigurante *Il Plebiscito di Napoli*

Componente figurativa e pratica teatrale nelle scene del primo Ottocento

Maria Ida Biggi

Nel primo Ottocento, la pratica scenografica realizzata nei piccoli e medi teatri italiani si avvale, nella maggior parte dei casi, della presenza di artisti che operano nelle grandi città, generalmente legati ai ‘teatri di cartello’ in cui sono responsabili dell’intero comparto scenico. La componente visiva o figurativa dell’allestimento teatrale all’epoca è tenuta in grande considerazione e scene, costumi e illuminazione occupano una buona parte dei costi per la messa in scena di opere in musica e drammi recitati, molto meno per il teatro comico che si basa su altri strumenti di richiamo per il pubblico. L’impianto prospettico e la tecnica pittorica sono applicati con le stesse modalità, così come la macchinistica e la struttura del palco sono identici anche se con misure minori e in ogni caso la scenografia è verificata in relazione alla possibilità di fruizione e alla dimensione dello spazio a disposizione del pubblico. Le condizioni sociali mutano, ma la cerchia dei fruitori che frequenta i teatri si allarga moltissimo e la circolazione dei titoli si distribuisce nei teatri dei centri più piccoli. La componente scenografica, tradizionalmente trascurata dalla storiografia perché considerata una materia a mezza via tra la storia del teatro e la storia dell’arte, negli ultimi anni ha goduto dell’interesse di studiosi di grande statura che le hanno restituito l’influenza che nella realtà aveva. In effetti non sarebbero comprensibili tutti gli sforzi fatti, dal Seicento in avanti, per creare uno spazio idoneo a contenere e a rendere ben visibili le scenografie, se non si desse a queste l’importante peso che meritano nell’intera filiera dello spettacolo. Nell’Ottocento, poi, queste avevano veramente un ruolo fondamentale legato alle diverse tipologie di spettacolo che si sono venute a sviluppare, ognuna delle quali aveva necessità di uno spazio e di una scena idonea. Pietro Gonzaga definisce, all’inizio dell’Ottocento, la scenografia “musica per gli occhi”, e ne motiva la rilevanza.¹ Il presente intervento pone una serie di domande a cui si tenterà di dare risposte offrendo alcuni esempi: Alessandro Sanquirico per l’area lombarda e marchigiana, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara per quella veneta e croata.

L’ambizione di trattare molti argomenti necessari per introdurre un discorso serio e approfondito sulla scenografia porta a considerare troppi fattori e citare nomi fuor di misura quindi, qui di seguito, si tenterà soprattutto di tener presente lo scopo e le finalità di questo incontro che è quello di occuparsi della storia dei teatri minori o di provincia. Per fare questo, ho scelto il ricco periodo del primo

¹ Pietro Gonzaga, *La musica degli occhi e l’ottica teatrale*. Opuscolo tratto da una più grande opera inglese sul senso comune, in *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2006 (Linea Veneta, vol. 18), pp. 1-43, qui a p. 2.

Ottocento, perché si collega agli anni di maggiore operosità del teatro di Feltre che è il motore da cui è partita questa importante ricerca.

La pratica scenografica che si realizza nei teatri piccoli o di provincia, nella maggior parte dei casi, vede impegnati artisti che stabilmente operano nei teatri delle città maggiori, e poi, all'occorrenza, prestano la loro opera anche in teatri di diversa dimensione. Tra i maggiori scenografi della fine del Settecento, mi piace ricordare come primo esempio Pietro Gonzaga, innanzitutto perché è bellunese, nato a Longarone e quindi nelle vicinanze di Feltre, e poi perché, come vedremo, è personalità artistica prestigiosa per la sua attività di scenografo sia a Milano, dove è stato responsabile dell'atelier dell'appena costruito Teatro alla Scala, dal 1780 circa al 1792, quando parte per la Russia, dove è capo dei maggiori teatri di Pietroburgo, ma anche per aver prestato la sua opera in molti teatri minori italiani, e non solo.²

Poi, necessario e imprescindibile è Alessandro Sanquirico, maestro della scenografia italiana e esponente di grande spicco della scuola lombarda,³ ma anche per lui è necessario sapere che è stato scenografo che ha collaborato con molti piccoli teatri, tra cui quello di Fermo nelle Marche, dove sono ancora esistenti alcuni fondali da lui dipinti. E ancora due maestri veneti, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara che, pur essendo entrambi scenografi titolari al Teatro La Fenice, hanno dato un importante impulso alla produzione scenografica dei teatri minori soprattutto in area veneta e istriana.⁴

Nei primi decenni dell'Ottocento, in Italia e in Europa, l'arte scenografica vive una grande stagione innovativa che contribuisce a modificare il gusto degli uomini di teatro e del pubblico, predisponendoli ad accogliere i principi sui quali si fonda il nuovo codice visivo. La concezione neoclassica, in ambito teatrale, ha portato all'applicazione dei principi di verosimiglianza, di rigorosa correttezza stilistica e di unitarietà di ambientazione all'interno della singola rappresentazione ed ha sottolineato l'importanza di considerare il rapporto tra la figura dell'attore/ cantante e la prospettiva scenica. Una rinnovata concezione scenografica che, inoltre, rifiuta la costruzione tridimensionale, l'impalcatura dell'apparato prospettico tradizionale della scena barocca, a vantaggio delle semplificazioni strutturali e delle seduzioni di atmosfera, concentrate su un unico fondale dipinto, sviluppando quindi le premesse della più semplificata scena-quadro settecentesca. L'elaborazione pittorica crea il carattere e l'effetto della scena. Partendo dall'azione critica verso la scena barocca svolta da alcuni teorici trattatisti, Francesco Algarotti, Antonio Planelli, Francesco Milizia, si considera il livello estetico della rappresentazione teatrale e si discute sulla dimensione percettiva che si identifica

² Maria Ida Biggi, Introduzione, in *La musica degli occhi*, pp. VII-XXIX.

³ Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corthia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico. Il Rossini della pittura scenica*, Pesaro 2007 (Iconografia rossiniana, vol. 4).

⁴ Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato. Scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia 1995; Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820-1839*, Venezia 1996.

con «artificio che le arti usano al fine di piacere a nostri sensi» e il livello patetico cioè l'«artificio che le arti adoperano per muovere le nostre passioni».⁵

In questo momento, quindi, la componente visiva ha una autorevolezza notevolissima nell'idea stessa di spettacolo e nelle attese degli spettatori. I primi anni dell'Ottocento sono significativi anche perché offrono una mole enorme di materiale iconografico, a differenza di quanto accaduto durante il secolo XVIII, per il quale è molto difficile recuperare materiale grafico che spesso, inoltre, si presenta con notevoli difficoltà di identificazione e datazione. O meglio, alcuni artisti hanno lasciato una grande quantità di materiali grafici, ma per altri, invece, non è possibile rintracciare bozzetti o riproduzioni. Un esempio è la numerosa famiglia Mauro che ha lavorato molto nel Veneto, in Italia e in tutta l'Europa e i cui componenti sono stati molto autorevoli e famosi durante il Settecento, sia come scenografi, che come architetti teatrali e dei quali, purtroppo, esistono soltanto alcuni, pochissimi, singoli schizzi o disegni.

A questo proposito, quindi, è da sottolineare quanto sia un fattore fondamentale la ricchezza documentale esistente per conoscere le modalità di produzione ed esecuzione della scenografia che, come tutta l'attività teatrale, è un'arte effimera e quindi necessita di documenti che possano essere di diversa natura, come disegni superstizi, incisioni o descrizioni scritte, per poter essere conosciuta e studiata. Fortunatamente qui a Feltre esiste un sostanzioso giacimento di reperti che sono a disposizione di chi studia il teatro.

In questi anni, l'importanza assunta dalla componente figurativa comporta anche un notevole aumento dei costi da sostenere per l'allestimento di spettacoli di opere e balli. Molto meno costoso è l'apparato scenico per l'attività comica e per il teatro recitato che si basa su altri strumenti di richiamo per il pubblico e spesso sfrutta quanto è già presente in un teatro, come la dotazione o scene utilizzate per eventi particolarmente prestigiosi, adattando le scenografie esistenti alle proprie necessità. Questo dimostra che la tecnica pittorica e l'impianto prospettico non cambiano con il mutare del genere di spettacolo, bensì resta il gusto per quel tipo di immagine scenica e l'utilizzo dello stesso spazio teatrale.

Nella realizzazione delle scenografie, anche la macchinistica assume un ruolo determinante ed è importante osservare che sostanzialmente, in quest'epoca, è molto simile nei teatri maggiori e in quelli minori, anche se logicamente nei teatri più piccoli è più raccolta, ristretta, centralizzata, addensata, meno numerosa che in quelli grandi. Ma le caratteristiche degli elementi funzionali sono identiche in tutti i teatri. I carretti che Sanquirico disegna per muovere le scene e arredare il palcoscenico della Scala di Milano sono uguali a quelli di Feltre; quindi, l'impianto e l'impostazione sono le stesse, varia la piantazione, la misura, la dimensione, ma gli strumenti sono equivalenti nella forma. Il macchinista del Teatro La Fenice di Venezia, si reca a lavorare a Padova o a Cittadella, e pertanto, le modalità di realizzazione e le potenzialità del palcoscenico sono spesso le medesime o al

⁵ Gonzaga, *La musica degli occhi*, p. 38.

limite molto somiglianti. Essenziale è tener presente che la scenografia nei piccoli teatri si struttura in relazione a questa possibilità e soprattutto in base alle modalità di fruizione che il pubblico ha in relazione alla dimensione dello spazio teatrale.

Gonzaga nei suoi numerosi testi, e in particolare in *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*, dedicato all'architettura teatrale, pubblicato a Pietroburgo nel 1817, affronta il tema dello stretto collegamento che esiste tra le dimensioni del contenente, cioè dell'edificio teatro, e quello che si realizza sul palcoscenico e quindi alle possibilità di ricezione del pubblico.⁶ Anche la resa prospettica viene verificata e controllata in base alla dimensione dello spazio in cui si trovano gli spettatori.

Quello che muta sono le condizioni sociali degli spettatori, cambia la società e in relazione a questo si creano più e diversi tipi di teatro; inoltre, in questi anni, si assiste alla definitiva formazione del repertorio teatrale che, diffondendosi, muta profondamente le modalità produttive dello spettacolo; e ancora fra i fattori da considerare nelle tante trasformazioni va ricordato che anche i mezzi di trasporto si sviluppano notevolmente, permettendo uno scambio di materiali dello spettacolo fino a poco tempo prima impensabile; in conseguenza interviene una mutazione della produzione della scenografia che porta ad un aumento dei pittori scenografi che si strutturano attraverso una nuova e diversa organizzazione produttiva; questo porterà progressivamente, nel corso del XIX secolo, alla creazione di laboratori e atelier che concentrano la produzione non più legata al singolo teatro, e porteranno all'affermazione di un sistema di distribuzione mediante il noleggio delle scene che coinvolgerà soprattutto i teatri di dimensioni ridotte. Ancora, questo complesso di fattori produce l'irradiamento e l'affermazione dei modelli di scenografia da riproporre, su esempio del sistema francese.

Nell'Ottocento, pur considerando quello che si è affermato in precedenza, la scenografia ha un ruolo legato alle diverse tipologie di spettacolo, ognuna delle quali ha bisogno teoricamente di un determinato tipo di scene, anche se poi analizzando nel dettaglio e attraverso i singoli documenti, si intende che molto spesso si usano e si riciclano le scenografie prodotte per l'opera lirica, anche per altri tipi di spettacoli. È emblematico l'esempio di Adelaide Ristori che usa gli stessi elementi scenici del teatro lirico per le sue produzioni di prosa più importanti, così come per i costumi si rivolge agli stessi costumisti e per la realizzazione dei suoi abiti di scena utilizza i medesimi sarti.

È utile citare ancora Gonzaga che nel testo *La musica degli occhi* affronta il tema della componente visiva dello spettacolo, ricordando i suoi anni milanesi, in cui ha lavorato in moltissimi teatri di centri minori nel nord Italia; qui esprime considerazioni generali sul ruolo dello scenografo e sulla sua funzione nella buona riuscita dello spettacolo. Prima di tutto afferma che lo scenografo deve essere libero di interpretare quanto gli viene indicato dal poeta o dal coreografo,

⁶ Pietro Gonzaga, *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*, in *La musica degli occhi*, pp. 133-159.

mediante le didascalie sceniche e tramite indicazioni personali dirette. E, in questo modo, racconta della vita quotidiana dello scenografo nella relazione con chi scrive i testi che in alcuni casi ha un ruolo esecutivo e, in molti casi, è lo stesso direttore di palcoscenico; quindi, ha una connessione diretta e pratica con chi realizza le scene. Gonzaga considera l'importanza di questa libertà, di cui deve poter godere lo scenografo, come di un concetto di grande rilevanza per capire lo sviluppo che la scenografia prende nell'epoca romantica.⁷ Contestualmente si superano le modalità barocche di costruire una scena indipendente dal soggetto del testo rappresentato e ovviamente si sono perse le rigide regole barocche cancellate dalle idee neoclassiche che, alla fine del Settecento, iniziano a farsi spazio nei teatri e nella pittura scenica. All'inizio dell'Ottocento e fino agli anni Venti o Trenta, lo scenografo partecipa alla produzione dello spettacolo come un vero e proprio artista e come tale viene preferito e scelto dai committenti che, di volta in volta, sono gli impresari o i presidenti delle società che gestiscono i teatri.

In questa direzione, sostiene Gonzaga, la scenografia, che lui definisce «pittura scenica», ha una propria autonomia espressiva e un ruolo fondamentale nella finzione scenica necessaria allo spettacolo. A questo proposito dichiara:

Nella finzione della scena, la decorazione simula il luogo in cui si svolge l'azione. Il luogo dunque deve necessariamente essere rapportato e conveniente all'azione [...]. Eppure sentivo che si poteva andare oltre e che l'aspetto generale della scena [...] avrebbe potuto esso stesso divenire espressivo ed annunciare, preparare, assecondare e rinforzare le passioni rappresentate per mezzo della poesia e della pantomima. La musica che tenevo sempre accanto a me e che riusciva spesso così bene a dare forza alle passioni e ad amplificarle associandovi i propri impulsi, me ne diede l'esempio. Credevo anche di avere qualche vantaggio su di essa per la certezza, la chiarezza e la durata dei segni che la pittura impiega. Pungolato dall'elaborazione ragionavo così: Tutto accade nello *spazio* e nel *tempo*, così gli spettacoli sulla scena hanno la loro *durata* e la loro *dimensione*. L'arte del musicista regola tutto ciò che avviene nel tempo, e l'arte del decoratore tutto ciò che si dispiega nello spazio. Perché dunque la mia arte non avrebbe potuto essere altrettanto patetica dell'altra? Il grande segreto, in questo caso, è di saper combinare le cose *le une accanto alle altre*, come il musicista le sa arrangiare *le une dopo le altre*. Occorre dunque studiare tutti i rapporti possibili che le differenti combinazioni delle forme possono avere sul sentimento, attraverso la mediazione della vista.⁸

Gonzaga è uno dei pochissimi scenografi che riflette sul proprio mestiere e sul ruolo dello scenografo, all'intero spettacolo, infatti, scrive nel 1815 un opuscolo intitolato *Opinione dello scenografo Gonzaga sull'economia degli spettacoli* in cui analizza il problema dell'organizzazione nella produzione dello spettacolo in relazione al tipo di spazio disponibile e il ruolo che lo scenografo assume.⁹

Gonzaga considera fra i mezzi necessari alla realizzazione di una buona scenografia, la luce che definisce «veicolo della visione» così come l'aria sonora è lo strumento per la musica; «lo scenografo intelligente» – scrive – «può trarre tutto

⁷ Gonzaga, *La musica degli occhi*.

⁸ Pietro Gonzaga, Informazione al mio capo o Chiarimento conveniente dello scenografo Pietro Gonzaga sull'esercizio della sua professione, in *La musica degli occhi*, pp. 45-96, qui a p. 64.

⁹ Pietro Gonzaga, *Opinione dello scenografo Gonzaga sull'economia degli spettacoli*, in *La musica degli occhi*, pp. 129-131.

il vantaggio che vuole dalla massa di luce che si trova tra lo spettacolo e lo spettatore, se sa preparare artisticamente la superficie delle scene, in modo da inviare i raggi luminosi trasformati in immagini illusorie.»¹⁰ La grande differenza – sottolineata – è che nella musica tutto scorre rapidamente e passa, mentre nella scenografia tutto è permanente.

Parla della luce come lo strumento per creare ottime immagini illusorie, proprio perché l'uso della tecnica pittorica è lo strumento dell'illusione e usa i colori per esprimersi. Infatti, sostiene che la grandezza della scenografia deriva dal fatto che, all'aprirsi del sipario, l'apparato scenico è la prima arte che si vede e che coinvolge l'attenzione dello spettatore. Gonzaga, comunque, conosce le difficoltà del suo mestiere, ma non si scoraggia, e sostiene che nella scenografia tutto deve essere 'sentito' e che esiste una risorsa per quest'arte che è costituita dalla possibilità di sfruttare la fisionomia degli edifici e dei paesaggi che può incidere profondamente sul significato della scena e può trasformarla in un'arte mimica. Distingue, quindi, diversi gradi di perfezione a cui l'artista può tendere e specifica che lo scenografo deve essere un artista poeta, perché deve arrivare a colpire lo spirito dello spettatore. E aggiunge che è privilegiato, rispetto al musicista, poiché attraverso il corretto uso della luce, può permettere che si colga la totalità dei rapporti espressivi in un'unica visione.¹¹

Altra affermazione di Gonzaga meritevole di riflessioni è: «L'illusione a teatro prende il posto della realtà.»¹² La verisimiglianza sulla scena è una assoluta necessità, poiché l'ambientazione sul palco deve essere credibile e più naturale per essere accettabile, deve coinvolgere maggiormente il sito che precede l'azione e la accompagna. Anzi ogni azione ha bisogno di un luogo adatto per essere rappresentata nel migliore dei modi, poiché l'ambientazione precede e accompagna l'azione scenica. Nella conclusione, Gonzaga sottolinea il suo ruolo di scenografo, affermando che:

l'uomo, che s'incarica di dare degli spettacoli, dovrebbe avere per lo spazio del teatro la stessa attenzione che il musicista deve avere per la scelta dello strumento sul quale deve operare e sul quale deve conformare il suo soggetto, e la bontà di questo aumenterà naturalmente all'abilità dell'artista. Le relazioni del *contenente* al *contenuto* sono così immediate per gli spettacoli del teatro ed i rapporti ne sono così reciproci che trascurarle sarebbe distruggere tutto l'effetto, le buone creanze e l'accordo.¹³

A questo proposito è assai rivelatrice e indicativa l'incisione del 1820 di Alessandro Sanquirico che unisce nella stessa immagine l'interno della sala del Teatro alla Scala di Milano e una sua scenografia montata per il ballo *La conquista di Malacca*. Questa visione congiunta di sala e palco con scenografia chiarisce molto bene i rapporti esistenti tra la struttura architettonica dell'enorme invaso teatrale di un teatro grande come quello della Scala e la costruzione scenica realizzata al

¹⁰ Gonzaga, Informazione al mio capo, p. 65.

¹¹ Ibid., pp. 65-71.

¹² Gonzaga, La musica degli occhi, p. 26

¹³ Ibid., p. 43.

di là dell'arco del boccascena. Si può ricordare qui quanto scrive Stendhal a proposito delle scene dipinte da Sanquirico e dello stupore che queste producevano nel pubblico all'apertura del sipario.¹⁴

In questi anni non esistono scuole specificamente ed esclusivamente di scenografia: gli scenografi frequentano le Accademie, come quella di Brera, in cui si tengono corsi di pittura, ornato, prospettiva, architettura e altre materie e poi passano a fare pratica negli atelier dei teatri maggiori, dove trovano attivi grandi laboratori di scenografia, molto spesso posizionati nell'ampio sottotetto. Alla Scala, ad esempio, lo studio di scenografia è diretto da Paolo Landriani, anch'egli scenografo, che diviene maestro di tutti gli esponenti della scuola ottocentesca di scenografia milanese, iniziata dal suo maestro Pietro Gonzaga, alla fine del XVIII secolo.

Inoltre, in questi anni si assiste ad un grande ampliamento dei soggetti storici che vengono realizzati nelle scenografie, fatto che ovviamente va di pari passo con l'allargamento dei riferimenti storici nei testi teatrali, nei drammi, nei libretti d'opera e negli argomenti dei balli che è bene non dimenticare. Infatti, questi ultimi costituiscono in quest'epoca il primo passo verso la spettacolarizzazione di fonti storiche o romanzzate che vengono utilizzate come nuove trame per balli che, con lo svilupparsi del cosiddetto coreodramma, assumono un ruolo considerevole anche nella produzione di nuove scenografie. Lo scenografo deve produrre elaborati apparati scenici anche per gli spettacoli di danza che vanno in scena con la stessa rilevanza e con lo stesso impegno economico delle opere in musica. Molti sono gli esempi di spettacoli di danza che, grazie all'impegno di coreografi come Onorato e Salvatore Viganò, Gaspare Angiolini, Gaetano Gioja, Francesco Clerici o Pietro Angiolini, si assumono il ruolo di presentare soggetti di provenienze disparata, dalla classicità, ai drammi shakespeariani, ai romanzi di Walter Scott, e che aprono le porte a tematiche nuove e attuali nei teatri di tutta Europa. Materiali e bozzetti di Alessandro Sanquirico e Giuseppe Borsato costituiscono esempi molto cospicui e fecondi di scene progettate per balli, in cui si vedono per la prima volta ambienti mai prima utilizzati in scenografia. Romanzi storici forniscono fertili spunti per ambientazioni medievaleggianti e in stile *troubadour*, ma anche le leggende e le storie locali si trasformano in temi e contenuti per balletti narranti che abbisognano di sfarzose scene affollate di riferimenti geografici e naturali, a cui poi si aggiungono le ambientazioni paesaggistiche con una natura selvaggia, o riprese di ambientazioni classiche o orientaleggianti, insomma il repertorio si amplia a dismisura.

¹⁴ «Nulla predispose meglio ad essere commossi dalla musica di quel leggero brivido di piacere che si prova alla Scala all'alzarsi del sipario, al primo apparire di uno scenario magnifico.» Stendhal [Henri Beyle], *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino 1992, p. 239. (Orig. francese: «Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à la Scala au lever de la toile, à la première vue d'une décoration magnifique.» Stendhal, *Vie de Rossini. Seconde Partie*, Paris 1824, p. 507).

Quindi, la figura dello scenografo si va avvicinando sempre più a quella dell'artista eclettico a tutto tondo che si deve porre in sintonia con il testo poetico o musicale e deve mettere la propria sensibilità a servizio della rappresentazione, per la buona riuscita della stessa. Il lavoro dello scenografo è elemento cardine della produzione teatrale di quest'epoca e stimola l'interesse da parte dell'industria dello spettacolo e dell'editoria musicale; in quest'epoca, inizia il grande interesse per la pubblicazione delle riproduzioni a stampa o incise delle scene che diventano un elemento molto utilizzato per diffondere l'immagine dello spettacolo teatrale. La scena è un ambito attraverso il quale è possibile visualizzare le storie che sono narrate nella rappresentazione teatrale e la scenografia diventa lo strumento per provocare l'interesse degli spettatori e per coinvolgerli nelle storie raccontate. Inoltre, la riproduzione a mezzo stampa assume il ruolo di far conoscere quanto si produce nei teatri, oltre che diffondere il modello prodotto dalle maggiori personalità artistiche e dai teatri nazionali più importanti e, di conseguenza, divenire un prototipo da riproporre nei teatri minori o di provincia.

Gli scenografi dei primi anni dell'Ottocento hanno un forte interesse per la documentazione storica; infatti, conoscono e studiano le fonti iconografiche, frequentano le biblioteche delle Accademie di Belle Arti o dei palazzi privati che appartengono a collezionisti ed amanti delle arti, ricchissime di volumi illustrati. Il loro procedimento di lavoro, in particolare quello di Sanquirico, è basato sulla sua grande preparazione storica e iconografica: lo scenografo milanese ha uno straordinario rapporto con Robustiano Gironi, bibliotecario di Brera, il quale lascia molte testimonianze sulle frequentazioni degli scenografi in biblioteca e arriva a definirli *homme de génie*, come faceva anche Stendhal e, nel 1829, Gironi così presenta Giovanni Perego, scenografo milanese precocemente scomparso.

Sanquirico quindi passa molto tempo a sfogliare volumi illustrati con le fonti iconografiche necessarie al suo lavoro di progettazione scenica. Poi, però, il suo metodo creativo lo porta ad elaborare il materiale studiato, attraverso la sua invenzione e la sua fantasia e quindi a produrre una immagine non pedissequamente ripetitiva, ma composita, in cui le informazioni vengono rielaborate, ingrandite e trasformate in un ambiente immaginato e inedito. Questo processo, basato su documenti veri, dimostra la grande capacità ideativa dello scenografo che partendo da documenti storici riesce a produrre un impianto scenico che non è la perfetta riproduzione della fonte, ma una rivisitazione molto fantasiosa. Stendhal allude all'arte di Sanquirico in termini elogiativi, citando la sua «terribile immaginazione», sostenendo la sua «perfezione dell'arte» nella decorazione scenica.¹⁵ Bastano pochi esempi per ricordarne la straordinaria bravura: alcuni suoi disegni, databili 1817, evidenziano un'illuminazione tutta dipinta e bisogna arrivare agli anni Trenta per poter pensare di avere fonti di luci più evolute con cui San-

¹⁵ «M. Sanquirico me semble le surpasser par ses divines décosations. Elles sont telles, que ce soir nous remarquions que personne ne peut même imaginer rien de mieux. C'est la perfection d'un art.» Stendhal [Henri Beyle], *Rome, Naples et Florence. Seule édition complète*, Paris 1865 (Oeuvres complètes), p. 402.

quirico lavora, oltre che alla Scala, anche in teatri minori fornendo la dotazione o scenografie per singoli spettacoli a Cremona, Piacenza, Fermo, Pesaro, Trieste, Varese, Canzo in provincia di Como e a villa Borromeo nell'Isola Bella per il teatro delle marionette.

Ma quello che importa è capire come, per Sanquirico, si è arrivati alla creazione di un mito e di un modello sicuramente prodotto dalla grande ammirazione per il lavoro dello scenografo milanese, ma il tutto va collegato anche al fatto che l'arte teatrale è arte effimera e quindi l'operazione degli stampatori, degli editori e delle case editrici musicali è stata quella di capire questo problema e comprendere che, per riproporre il modello, è necessario fornire copie che siano visibili e utilizzabili. Inizialmente, vengono riprodotte soltanto alcune scene scelte per ogni titolo, quelle che hanno avuto più successo. Poi, negli anni Venti, arriva la casa editrice musicale Ricordi che intelligentemente pubblica, invece, per ogni titolo tutte le scene, fornendo, quindi, una documentazione completa dell'intero allestimento scenico che con queste incisioni diventa un modello replicabile. Nell'introduzione alle litografie che raccolgono le bellissime riproduzioni delle scene arricchite dalla presenza dei personaggi in costume, si leggono chiaramente le finalità di questa operazione editoriale: «per gli studiosi, per gli scenografi e per la memoria dei posteri».¹⁶ Il caso dell'utilità per gli scenografi è evidente in molti esempi poiché utilizzavano queste tavole per copiare e creare le loro scenografie, tra cui forse uno dei più significativi è quello di Romolo Liverani che ripropone molte scene di Sanquirico nei teatri di Ravenna, Forlì, Faenza, Lugo, Senigallia e altri centri minori della Romagna, dove lavora fino oltre la metà dell'Ottocento. È importante sottolineare che queste immagini sono così apprezzate che vengono considerate immagini affidabili, sono 'una sicura guida', quindi assumono proprio il ruolo del modello che può essere ripreso da molti in diverse situazioni senza tema di errore. Ancora, queste incisioni divengono veri e propri oggetti d'arte che procurano un utile economico, un introito alla vendita, tanto che Sanquirico, coadiuvato dai suoi fratelli, incisori d'arte, produce una serie di stampe di altissima qualità che raffigurano alcune sue scene abitate da personaggi e acquerellate, che vengono vendute ai collezionisti.

Per concludere cito velocemente altri esempi, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara, entrambi scenografi alla Fenice di Venezia, il primo dal 1809 al 1823, il secondo dal 1820 al 1839. Borsato nella sua ampia produzione scenografica ha avuto la fortuna di firmare le prime rappresentazioni assolute delle opere rossiniane *Tancredi*, *Sigismondo* e *Semiramide*, oltre ad aver curato la messa in scena di importanti spettacoli di danza a cui ha fornito splendide scenografie. L'attività di Borsato alla Fenice permette di conoscere molti dettagli dell'organizzazione teatrale di quest'epoca, grazie alla ricca documentazione amministrativa, che mostra concretamente le modalità di gestione di un teatro all'epoca e i modi in cui sono regolate le condizioni di lavoro dello scenografo. Vi si trovano anche i contratti

¹⁶ Alessandro Sanquirico, *Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi*, Milano 1827, pagina introduttiva senza numero.

firmati dalla «Presidenza del Teatro» e dallo scenografo che fanno capire quanto la componente figurativa dello spettacolo sia importante nella scelta degli artisti tanto da venir gestita esclusivamente dalla presidenza che seleziona personalmente l'artista che dovrà disegnare le scene per l'intera stagione, decidendone il compenso e gli oneri di cui lo scenografo dovrà farsi carico, a differenza della parte musicale che è gestita direttamente dall'impresario. Ad esempio, il contratto datato 7 dicembre 1822 firmato da Borsato per l'intera stagione 1822/23 riporta le condizioni stabilite dall'amministrazione per il suo impegno e precisa che le scene dovranno essere del «carattere ordinato dai compositori dei balli e dai poeti delle opere dovendosi interamente soddisfare li medesimi».¹⁷ Inoltre, stabilisce che lo scenografo dovrà dipingere almeno ventidue scene e tutte quelle che eventualmente serviranno.

Ancora racconta che lo scenografo si impegna a consegnare al macchinista con almeno tre giorni di anticipo rispetto all'andata in scena «tutto l'occorrente interamente dipinto e completo cioè teloni, teleri, pezzi qualunque relativi acciò possa tutto approntare per le prove generali che si debbono fare a piacere del capo dei balli e del poeta» e anche

qualsiasi pezzo staccato come fondali, troni ed altro, stando all'ordinazioni dei poeti e dei compositori dei balli. Il macchinista stesso sarà agli ordini dello scenografo per tutto quanto necessiterà, e fra i compiti a completo carico del pittore, vi saranno l'imprimitura delle tele, la colla, il legno e il carbone necessari alla realizzazione delle tele dipinte [...].¹⁸

Tutto questo conferma le modalità del rapporto di lavoro: infatti, il poeta e il coreografo hanno il compito di dare le indicazioni dei soggetti da dipingere, cioè le didascalie sceniche e discutere con lui lo stile da adottare nelle scene e l'organizzazione tecnica dello spettacolo, le sequenze delle mutazioni tra scene corte e scene lunghe e la realizzazione degli effetti di luce.

E infine, il fatto che lo scenografo venga scelto per curare una intera stagione, significa che i proprietari del teatro decidono di affidare a lui la propria immagine e il gusto pittorico che il teatro vuole adottare. La scelta di un artista di alto livello, come Borsato, testimonia la volontà di magnificenza nell'allestimento e dimostra l'impegno finanziario con cui la presidenza e i soci sostenitori del teatro vogliono affrontare l'organizzazione di una singola stagione, puntando su importanti compositori e cantanti, ma considerando anche l'aspetto figurativo come elemento determinante del successo. Borsato è un grande artista, decoratore e disegnatore di arredi di primo livello, basta ricordare il suo lavoro per l'ala napoleonica di Palazzo Reale in piazza San Marco, ma è anche un maestro di scenografia nell'utilizzo della tecnica della scena quadro realizzata su un grande fondale con alcuni elementi vicini al boccascena per creare lo spazio agibile, oppure nella produzione di scene lunghe create con molti elementi che si sviluppano in profondità per lasciare una ampiezza tale da permettere la presenza di molte persone sul palco.

¹⁷ Citato in Biggi, *Giuseppe Borsato*, p. 134.

¹⁸ Ibid.

Mentre dell'attività teatrale di Borsato si conosce solo la fase ideativa, mediante i bozzetti di progetto, per il suo successore Francesco Bagnara si conservano, oltre ai disegni preparatori per il laboratorio di scenografia, moltissimi disegni 'memorativi', cioè fatti a posteriori dallo stesso artista che su grandi album raccoglie, in una sorta di fotografia ante litteram, la registrazione della sequenza delle scene da lui disegnate per opere e balletti. Questa collezione di materiali iconografici costituisce un enorme giacimento di immagini sceniche che possono essere studiate e paragonate alla produzione coeva di Tranquillo Orsi.

Questi documenti straordinari rendono l'idea del montaggio nel singolo spettacolo, nelle sequenze di scene corte e lunghe, restituendoci anche lo stile dell'artista che ha avuto modo di progettare alcune importanti prime, tra gli altri di compositori come Bellini e Donizetti, avvicinandosi così alla scena romantica. Importante è ricordare che Bagnara, che è stato così a lungo responsabile della scenografia di un grande teatro come la Fenice di Venezia, ha disegnato moltissime scene e decorato molte sale di teatri minori o di provincia, tra cui Belluno, Vicenza, Padova, Treviso, Rovigo, Adria, Cittadella, fino a Pola in Istria, per opere, balli e molte compagnie drammatiche.

Letteratura

L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore Mercedes Viale Ferrero, a cura di Maria Ida Biggi/Paolo Gallarati, Alessandria 2010.

Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2016 (Storia dello spettacolo. Saggi, vol. 25).

Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato. Scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia 1995.
 Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820- 1839*, Venezia 1996.

Maria Ida Biggi, La scenografia dei balli teatrali alla Fenice nel primo Ottocento, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze 1996 (Studi di musica veneta, vol. 23), pp. 265-286.

Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, Pesaro 2007 (Iconografia rossiniana, vol. 4).

Giulio Ferrari, *La Scenografia. Cenni storici dall'uso classico ai nostri giorni*, Milano 1902.

Romolo Liverani, scenografo, a cura di Marcella Vitali, Faenza 1990.

Franco Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma 2013 (Le dimensioni del teatro. Studi superiori, vol. 893).

Elena Povoledo, voci: Scenografia, Scenografo, Scenotecnica, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 8: *Peri-Sio*, Roma 1961.

- Elena Povoledo, Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque, in *Anatomy of an Illusion. Studies in Nineteenth-Century Scene Design*, Amsterdam 1969, pp. 31-34.
- Corrado Ricci, *La scenografia italiana*, Milano 1930.
- Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino 1980 (Storia del Teatro Regio di Torino, vol. 3).
- Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano 1983.
- Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, pp. 1-122.
- Mercedes Viale Ferrero, *Staging Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, Cambridge 2004, pp. 204-215.
- Ludovico Zorzi, voce: Scena, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12: *Ricerca-Socializzazione*, Torino 1981.

Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy

The Stock Scenery of Feltre's Theatre

Raphaël Bortolotti

The theatre of Feltre is unusual in possessing original, well-preserved stage equipment and set elements (wings, backdrops, the proscenium curtain, stage machinery and props) that can be dated back to the mid-nineteenth century.¹ At that time, like many other provincial towns in the Veneto, Feltre had a theatre run by a group of citizens organised into a society that offered the town's inhabitants a place to come together and a space for entertainment that could accommodate both touring companies and local amateur troupes.

Every small Italian town of that time had its own theatre with its own sets and machinery,² but these provincial theatres have since been transformed or have simply disappeared. The stage equipment they used has rarely been preserved. These theatres were usually equipped with 'stock scenery' – sets that were not created for a specific performance but were intended to be re-used in different productions.³ They were thus an integral part of the theatre, and painters gave them a generic character so that they could be adapted to different productions.

Given the large number of city theatres of this type in nineteenth-century Italy, investigating them is a broad field that requires researchers to examine rare, often scattered sources that seldom allow one to draw conclusions without lapsing into generalities. However, since Feltre still has its original scenic materials as well as archival documents relating to the theatre administration and the dramatic representations given there, we propose using Feltre as a concrete example, articulating it within the context of Veneto in the nineteenth century, and then extrapolating and identifying putative artistic and theatrical practices relating to the sets of Italian provincial theatres.

We will first try to identify the distinctive characteristics of these scenic elements, beginning with the first mentions of sets in the archives relating to the restoration of the theatre in the years 1804–1813. We shall then proceed to examine the stage repertoire in the course of the nineteenth century before opening

¹ These different elements are the subject of an article dealing with the technical aspects of provincial theatres. See Raphaël Bortolotti, *Les décors et machines originaux du théâtre de Feltre. Enjeux techniques d'une scène de province dans l'Italie du XIXe siècle*, in *Performing Arts and Technical Issues*, ed. by Roberto Illiano, Turnhout 2021 (Staging and Dramaturgy. Opéra and the Performing Arts, Vol. 4), pp. 235–268.

² Esteban de Arteaga already described this phenomenon in his treatise on Italian theatre published at the end of the eighteenth century: "In ogni piccola città, in ogni villaggio si trova inalzato un Teatro." Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Dalla sua origine fino al presente. Tomo secondo*, Bologna 1785, p. 84.

³ For a full definition of stock scenery, see Elena Povoledo, Dotazione, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Vol. 4: *Dag-fam*, ed. by Silvio D'Amico, Rome 1957, p. 912.

up our field of investigation to other theatres in the province of Veneto by comparing their stage repertoires with that of Feltre.

We will then investigate the function of sets in a provincial theatre. The dramatic repertoire presented in Feltre will allow us to compare these stock scenes with the different scenic locations required by theatrical works, allowing us to reflect on the conditions of representation and to correlate them to the Italian theatrical system. In doing so, we will outline the expectations that the different protagonists in provincial theatre had of these objects (ranging from the audience to sponsors, professional actors and local, amateur thespians). The theatre of Feltre thus invites us to open a window onto common, widespread practices and a provincial reality that was representative of the majority of theatres in nineteenth-century Italy.

The characteristics of Feltre's stage sets

In Feltre's archives, various contracts between the theatre board and a certain Domenico Curtolo, master builder, document the renovation of the theatre that was undertaken at the beginning of the nineteenth century. Different clauses reveal the needs and expectations of the theatre board regarding the scenography and allow us to examine some of the characteristics of stock scenery. In an initial contract in 1804, Curtolo undertook to

create the sets and the stage in their most modern form [...] so that the changes of scene can be carried out in a decent manner. The movement of the wings and borders will be carried out by a machine under the stage. There will also be a grid above the stage. So many things that have never been seen before in this theatre [...].⁴

The theatre's patrons wanted to provide their theatre with a stage system that they associated with qualities of modernity and efficiency. They may have had the Fenice Theatre in Venice in mind, which had opened a few years earlier and was considered one of the most efficient in Italy.⁵ In fact, when they decided to initiate the restoration of their own theatre, they turned first to La Fenice's architect himself, Giannantonio Selva, to draw up a project.⁶

⁴ “L'orditura del Scenario, ed il Palco del medesimo sarà ridotto nella forma la più moderna, e di più la Tessitura delle Arie sarà fatta in modo, che potranno essere eseguite le trasfigurazioni in maniera decente. La tessitura intanto delle quinte, quanto delle Arie sarà costruita, e condotta da una Machina riposta sotto il Scenario. Sarà egualmente formato il Pradelone d'appoggio sopra il detto Scenario, cose tutte, che fin ora non vi sono mai state”. Polo Bibliotecario Feltrino “Panfilo Castaldi” (PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 February 1804.

⁵ This assessment is particularly evident in the highly competitive context of the creation of Fenice. See Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 1, part 2: *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venice 1996, p. 185.

⁶ The municipality of Feltre still preserves a letter from Giannantonio Selva to a nobleman from Feltre concerning the renovation project. PBF, *Fondo storico*, *Lettera di Gian Antonio Selva a Domenico Berettini*, 15 June 1802.

A new contract drawn up a few years later specifies the constitution of the sets. They were to comprise “complete scenes with borders and wings, backdrops, curtains”.⁷ These elements refer to the traditional system as found in most theatres at that time, consisting of wings on the sides, plus backdrops and borders.⁸ Mechanisms placed underneath and above the stage allowed these different elements to be set in motion in order to perform ‘a vista’ changes.⁹ This type of stage machinery, which was widespread at the time, seems to have been considered a constituent element of a modern, efficient provincial theatre.

The 1811 contract also specifies that “the whole [will be] painted by a good and intelligent hand, according to the rules of art and perspective”.¹⁰ This clause reveals both the theatre board’s willingness to provide the theatre with quality scenery and highlights the specificity of a stage painter’s required skills in the nineteenth century. However, when the theatre was inaugurated in 1811, Domenico Curtolo’s son, Giovanni Curtolo, seems to have been obliged to provide the theatre with makeshift sets in order to ensure a minimum assortment of scenes.¹¹ Two years later, the wings could still not be made “according to modern theatre practice, due to a lack of knowledge”.¹² An inventory from 1831 nevertheless lists a complete repertoire of stock scenes, with wings and backdrops.¹³ The society had probably turned to a qualified set designer to complete the scenery whose identity remains unknown today. The inventory nevertheless states that some sets are in poor condition and need to be replaced.¹⁴ In 1842, the theatre board hired the scenographer Tranquillo Orsi to renovate the decorations of the theatre’s

⁷ “Di dare alestite completamente con Soffitti ed arie analoghe quinte, tende, tendon”. PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 February 1811.

⁸ This system was Italian in origin and had been used in European theatres since the seventeenth century. It reached its apogee in the nineteenth century. See George Izenour, *Theater Technology*, New York 1988, p. 13.

⁹ In addition to the set elements, the remains of this system can still be found in Feltre, such as rails under the stage, stage wagons, and masts to support the backstage frames.

¹⁰ “Il tutto dipinto da buona e intelligente mano secondo le regole dell’arte e della prospettiva”. PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 February 1811.

¹¹ “Sicome il progettante [Giovanni Curtolo] sottoscritto per la ristrettezza del tempo trova impossibile di completare il Scenario di tutto le otto sudichiarate trasformazioni nel prefissato tempo, così di queste s’impegna di darne alestite quella quantità che sarà bastante per l’apertura dell’Opera di Settembre 1811”. PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 February 1811.

¹² “Mancano li telleri delle quinte nel modo più menomabile ad uso de moderni teatri [...] per mancanza di cognizione”. PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Lavori che rimangono da eseguirsi a norma del contratto del 20 febbraio 1811 a farci di Gio. Curtolo*, 26 March 1813.

¹³ Archivio Storico del Comune di Feltre (ASCF), Serie A, *Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, Inventario del Teatro*, 1831.

¹⁴ “Un giardino di carta con sei quinte in mal ordine esistente nella sala come inservibile”. Ibid.

auditorium. On this occasion, the painter created nine scenes.¹⁵ The choice of artist is not insignificant, because Orsi was a renowned set designer at the time. He had trained with Paolo Landriani and Alessandro Sanquirico at La Scala in Milan, had worked as one of the main set designers at La Fenice in Venice, taught perspective as a professor at the Academy of Fine Arts in Venice, and realised the ceiling of the Fenice auditorium during its renovation of 1837.¹⁶ In addition to guaranteeing stage materials of quality, hiring an artist of such stature who was a member of an august institution also enhanced the reputation of Feltre's theatre, as is illustrated by a contemporary report of the inauguration of the theatre after Orsi's restoration work:

And Feltre too has a theatre that is worthy of a gracious city, not a small town. The old one is being restored and redesigned, and Professor Orsi has transformed it with his beautiful paintings into a real jewel of good taste and elegance. [...] Great applause was given to the artists, but even more to the noble painter and to those whose ideas and attentiveness occasioned this elegant restoration work, thereby demonstrating that the homeland of Vittorino does not lag behind any other city in the advancement of culture.¹⁷

The choice of Tranquillo Orsi thus had a direct impact on the reputation of the theatre society and enabled it to assert itself on the regional cultural scene.

Let us return to the contract of 1811. The title of this contract specifies the purpose of Curtolo's interventions: "they must make the theatre usable for any type of performance".¹⁸ This reflects the need for a provincial stage to be versatile, capable of hosting different productions. In small towns, theatre often represented the prime focal point for its people: a place where the locals could meet and where all kinds of entertainment could be presented. Curtolo also undertook to "build the most important and necessary scenery, which will be delivered with their wings, backdrops, ceilings and borders, etc."¹⁹ This last clause is significant, because certain stock scenes were considered indispensable for the proper functioning of a provincial theatre. It is therefore necessary to identify this "important and necessary" scenery more precisely.

¹⁵ Tranquillo Orsi writes in his memoirs: "ò dipinto il teatro di Feltre unitamente a nove scene ed un sipario". These memoirs are held by the Museo Correr in Venice and have been published by Maria Ida Biggi. See Maria Ida Biggi, Tranquillo Orsi, in *Venezia arti* 6, 1997, pp. 153–158, here p. 158.

¹⁶ Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 1, part 2: *Venezia e il suo territorio*, p. 243.

¹⁷ "E Feltre anch'ella or possiede un teatro, degno di non piccola e ben gentile città. Si restaurò, si riformò l'antico, e il professor Orsi lo fece con le sue belle pitture un vero gioiello di buon gusto e d'eleganza. [...] Grandi applausi si mandarono a' cantanti, ma più ancora all'egregio pittore e a chi ebbe il pensiero e la cura dell'elegante restauro a dimostrare che la patria di Vittorino non rimane indietro a nessun'altra città nell'avanzamento della cultura." [Anon.], *Notizie teatrali*. Feltre, in *La moda. Giornale di mode, letteratura, arti e teatri* 8/53, 25 September 1843, p. 424.

¹⁸ "In modo servibile a qualunque rappresentazione". PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 February 1811.

¹⁹ "Alestire le più importanti e necessarie scene che saranno dateci con le loro quinte, tende, arie, soffitti, ecc." PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 4 May 1810.

The composition of the stock scenery

Numerous archival documents list different scenic and set elements in the Feltre theatre: contracts, invoices and inventories.²⁰ They allow us to follow the vicissitudes of these elements throughout the nineteenth century. Some elements appear in the very first mentions of scenery and are thereafter listed in successive documents. Other elements seem to change their name: the “cabinet” is sometimes called a “room”,²¹ the “temple interior” becomes a “vestibule”, and the “prison” becomes an “underground space”.²² Some scenes make fleeting appearances. For example, an inventory of 1831 mentions the existence of a “room” and a “garden” in paper (in poor condition). Other scenes were added to the repertoire at a later date: from the second half of the century onwards, a “rustic room” and a “sea view” were added to the inventory lists,²³ as were various paper scenes by a painter from Feltre and assorted accessories (statues, flower vases, bushes, fireplaces, doors, etc.).²⁴

However, some caution is required when drawing information from these documents. They tell us nothing about restorations and transformations that the decor might have undergone over the course of the century. For example, there is no mention of the intervention of Tranquillo Orsi in 1842. Furthermore, such lists depend on the precision and knowledge of the person who compiled them. As we have seen, different terms are sometimes used to define the same scenery. This variability reminds us of how the scenic locations represented by these sets could be subject to flexibility of interpretation. Such multiple possibilities are sometimes

²⁰ In addition to the abovementioned contract of 1810, the town archives also include theatre inventories dated 1831, 1853 and 1879–1889. See ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro*, 1831; ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853; ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Teatro 1879*; ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1880*; ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1883-1889*. There is also a bill for the cost of scenery from the early nineteenth century: PBF, Fondo Storico, G VI 90 bis, *Nota di spese, e fattura degli seguenti Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undated [1811].

²¹ “camera”, ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro*, 1831, and “gabinetto”, ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853.

²² “l'interno d'un tempio” PBF, Fondo Storico, G VI 90 bis, *Nota di spese, e fattura degli seguenti Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undated [1811], and “atrio” ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853. “prigione”, PBF, Fondo Storico, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 February 1811, and “sotterraneo” ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1879*.

²³ “camera rustica” and “porto di mare”, ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853.

²⁴ The inventories mention the name ‘Tonelli’ (ASCF, Serie A, *Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853). This was the landscape painter and scenographer Mosè Tonelli, who trained with Tranquillo Orsi and Francesco Bagnara at the Academy of Fine Arts in Venice. See Antonio Vecellio, *I pittori feltrini*, Feltre 1894, pp. 256f.

even made explicit, as in an undated invoice stating that the “prison” can also be used as a “subterranean space”, while a “forest” can also be used as “countryside”.²⁵ Nevertheless, these documents testify to the persistence of certain scenic locations constituting the core of Feltre’s scenic repertoire throughout the nineteenth century. They can be listed as follows: palace, cabinet, noble room, simple room, square, forest, vestibule, subterranean space, rustic room and maritime horizon.

The dissemination of stock scenery in Veneto

If we consult the inventories of various theatres in the Veneto region dating from the mid-nineteenth century that were similar in size to Feltre, we can compare their repertoire of stock scenery with that of Feltre (Table 1).²⁶ However, such comparisons call for caution. As mentioned earlier, these lists offer only a partial view of the stock scenery extant in the provinces, and there is a certain lexical instability when we try to identify each scene. Nevertheless, it is possible to consider these scene designations not as descriptions of specific spaces, but rather as “stage conventions”²⁷ or, as Erika Fischer-Lichte puts it, a type of space that the spectator can clearly identify and that refers to archetypal narrative plots.²⁸ It then becomes possible to compare these scenic locations not for their materiality or for the more or less mimetic space that they depict,²⁹ but rather for their dramatic function within the performance and the space that they symbolise.

The inventories of these different theatres reveal clear similarities. They have a comparable number of stock scenes (between nine and eleven) and the same categories of scenic location as in Feltre. The Castelfranco inventory is particularly interesting. When this theatre re-opened in 1858, the sets realised by Giuseppe Bertoja are assessed by stage designer Francesco Bagnara as “complete and modern stage equipment”.³⁰ Such a repertoire of stock scenes thus seems to have been

²⁵ “Una prigione forzata che servir possa da sotterraneo [...]. Un Bosco forzato che servir possa da Campagna boscarecia”. PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Nota di spese, e fattura delli seguenti Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undated [1811].

²⁶ For Schio, see Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 2: *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venice 1985, p. 326; for Legnago, see *ibid.*, p. 154; for Castelfranco, see Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 4: *Treviso e la marca Trivigiana*, Venice 1994, p. 152.

²⁷ See Martine De Rougemeont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 60 as well as Paul Stefanek, Remarks on the Aesthetics and Sociology of Drama, in *Maske und Kothurn* 25, 1979, pp. 139–144.

²⁸ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Vol. 2: *Vom “künstlichen” zum “natürlichen” Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1988, p. 76.

²⁹ For the different notions of theatre space, see Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, Paris 2015, p. 45. For the nineteenth century in particular, see also Anne Ubersfeld, *L’espace du drame romantique*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène: du romantisme à la Belle Époque*, ed. by Isabelle Moindrot, Paris 2006, pp. 24–32.

³⁰ See Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, Vol. 4: *Treviso e la marca Trivigiana*, p. 152. Francesco Bagnara was at that time one of the most renowned scenographers in Veneto. See Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice. 1820–1839*, Venice 1996.

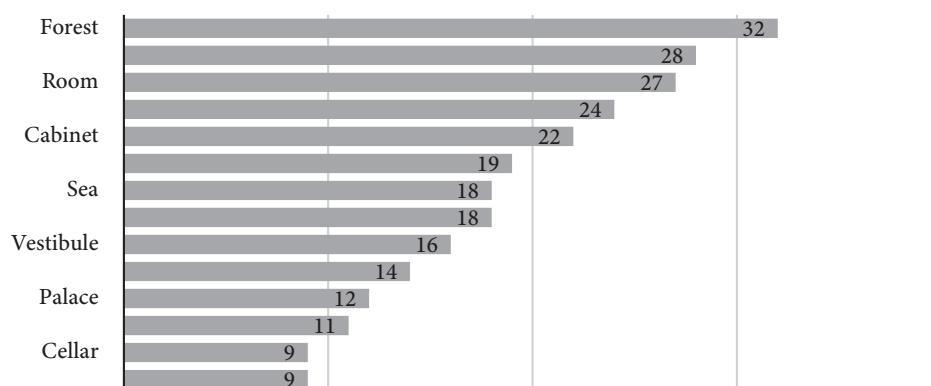
Table 1: Examples of stock scenery in provincial theatres in Veneto

Feltre, 1810–1889	Schio, 1856	Castelfranco, 1858	Legnano, ca 1840
Palace	Palace	Gallery	Palace
Cabinet	Hall with large door	Cabinet	Cabinet
Noble room	Room	Room	Noble room
Simple room	Room	-	-
Square	Square	Square	Square
Forest	Forest	Forest	Forest
Horizon	Mountain	Horizon	-
Vestibule	Temple	-	Vestibule
Subterranean space	Subterranean space	Prison	Subterranean space
Rustic room	Rustic room	Rustic room	Rustic room
-	Pavilion	Garden	Garden

deemed appropriate into the second half of the nineteenth century, and continued to reflect the idea of modernity as expressed in Feltre at the beginning of the century.

Taking as our basis the remarkable work in identifying theatres in Veneto that was carried out some thirty years ago by Mancini, Muraro and Povoledo, we have been able to use various archival documents from the eighteenth to nineteenth centuries to collate the repertoire of stock scenery of 54 theatres in this region. We have drawn up a diagram showing the most frequent scenery names occurring in these sources (Table 2).

Table 2: Occurrences of Stock Scenes in the Veneto Theatre Archives



Sources: These data are taken from 153 archival documents in the various volumes of Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, published between 1985 and 1996.

Once again, the uncertain reliability of the sources on which this analysis is based means we should not draw any hasty conclusions. Nevertheless, it is significant to observe that Feltre's stock scenes correspond to the most frequently cited scenic locations in the archival documents. Provincial theatres in the Veneto thus seem to have had a relatively constant, established repertoire of stock scenery.

The fact that we have original scenic materials at our disposal in Feltre means we can extend our investigation into iconography, especially in correlation with the wide circulation of theatrical images in the nineteenth century. As Viale Ferrero has explained, technical progress in the reproduction of images since the end of the eighteenth century, and especially in the nineteenth century, favoured the diffusion of general typological models of scenography that were linked to the most frequently performed operas. These were then reflected in the stock scenery of the theatres.³¹ We are thus in a position to cross-reference different iconographic sources to try and identify common characteristics and observe correlations between the Feltre scenery and images otherwise in circulation. However, the scarcity of original scenic materials and the very varied nature of the sources (including sketches and engravings) mean that we cannot jump to any conclusions.

Let us take as an example an emblematic scene of the repertoire: the 'reggia' – the palace scene. There were many iconographic adaptations of these scenes. We here offer three examples of 'regge' that were intended to be used as stock scenes. The first is an engraving taken from a treatise published in 1785 by Baldassare Orsini, illustrating the palace scene planned for the theatre in Perugia (Fig. 1). The second is a sketch for an amateur theatre in Milan by Alessandro Sanquirico – one of the more important stage designers of the first half of the nineteenth century (Fig. 2). The third is a sketch by Francesco Bagnara for the stock scenery of the Belluno Teatro Sociale, realised in 1834 (Fig. 3).³² These three examples were explicitly identified as stock scenes, and we can add one more: an engraving by Sanquirico illustrating a 'camera nella Reggia di Tito' for Mozart's opera *La Clemenza di Tito*, published by Ricordi in 1832 in one of his "collections of theatrical scenes" that were widely distributed throughout Italy and also in the rest of Europe (Fig. 4).³³ And finally, we have a sketch by Tranquillo Orsi himself that was found in one of his sketchbooks held by the Museo Correr in Venice (Fig. 5).

³¹ Mercedes Viale Ferrero, L'invenzione replicabile, in *Alessandro Sanquirico. Il Rossini della pittura scenica*, ed. by Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, Pesaro 2007, pp. XXIX–LIV, here pp. XXXIII–XXXV.

³² Francesco Bagnara writes at the bottom of the sketch: "Teatro di Belluno. Per Dotte".

³³ Alessandro Sanquirico, *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala di Milano*, Milan 1832. On this topic, see Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, Vol. 5: *La spettacolarità*, ed. by Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Turin 1988, pp. 1–122, here pp. 87f.

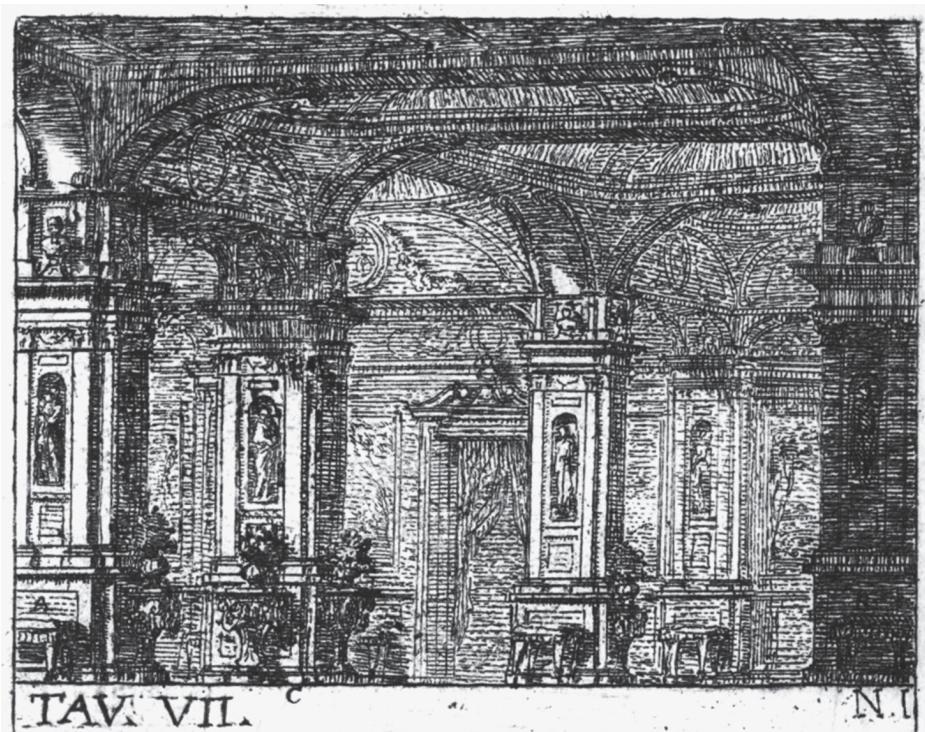


Fig. 1: Baldassarre Orsini, camera Regia, table 7 in *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, Perugia 1785 © Getty Research Institute, Los Angeles (92-B21614)

Despite apparent differences at first sight, it is possible to observe that these different examples of palace scenes share similar characteristics, a similar composition and architectural structure, a similar treatment of perspective *per angolo*, a comparable arrangement of light and shadow areas, and the use of a decorative lexicon referring to Antiquity. These examples would seem to corroborate the existence of typological models. Now that we have the opportunity to inspect original palace scenery, we can extend this hypothesis to the scenic elements of the Feltre Theatre. Only the wings of the palace have been preserved. On the back of these are precise indications for their position on the stage, allowing us to set them up virtually (Fig. 6). We then tried to replace the missing backdrop with another backdrop painted by Alessandro Sanquirico for the stock scenery of the Teatro dell'Aquila in Fermo in the Marche region (Fig. 7). The result of this montage is significant: the Feltre wings and the Fermo backdrop complement each other and constitute a palace scene close to the iconographic model that we have traced through the abovementioned sketches and engravings. It is surprising how elements from such distant theatres can be combined. However, it would be premature to draw any concrete conclusions from such similarities, as we would have to extend our corpus of images to other scenographers and to stock scenery from other theatres. We would also have to endeavour to collect

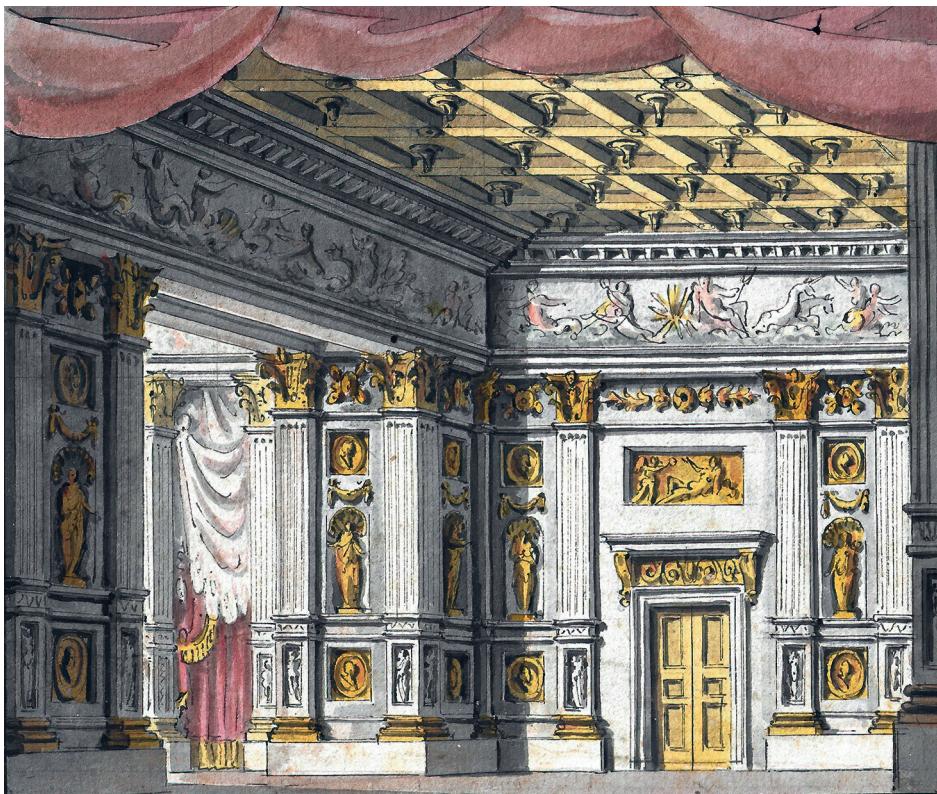


Fig. 2: Alessandro Sanquirico, classical room, sketch of scenery, drawing and watercolour. © Accademia Filodrammatici, Milan

more original materials. All the same, these initial observations support the idea that stock scenes were based on relatively established, consistent iconographic patterns, supported by the circulation of engravings and theatrical images that flourished in the early nineteenth century.³⁴

Scenic locations in the theatrical repertoire

By comparing Feltre's repertory of stock scenery with the dramatic repertoire performed on the theatre stage, it is possible to investigate the function and use of these sets in the provinces. However, it is first necessary to examine the scenic locations required by these theatrical works. Feltre's dramatic repertoire was very diverse and encompassed a plurality of performance forms (operas, ballets, pantomimes, melodramas, comedies, vaudevilles, etc.) with very different staging

³⁴ Cfr. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, pp. 87f.

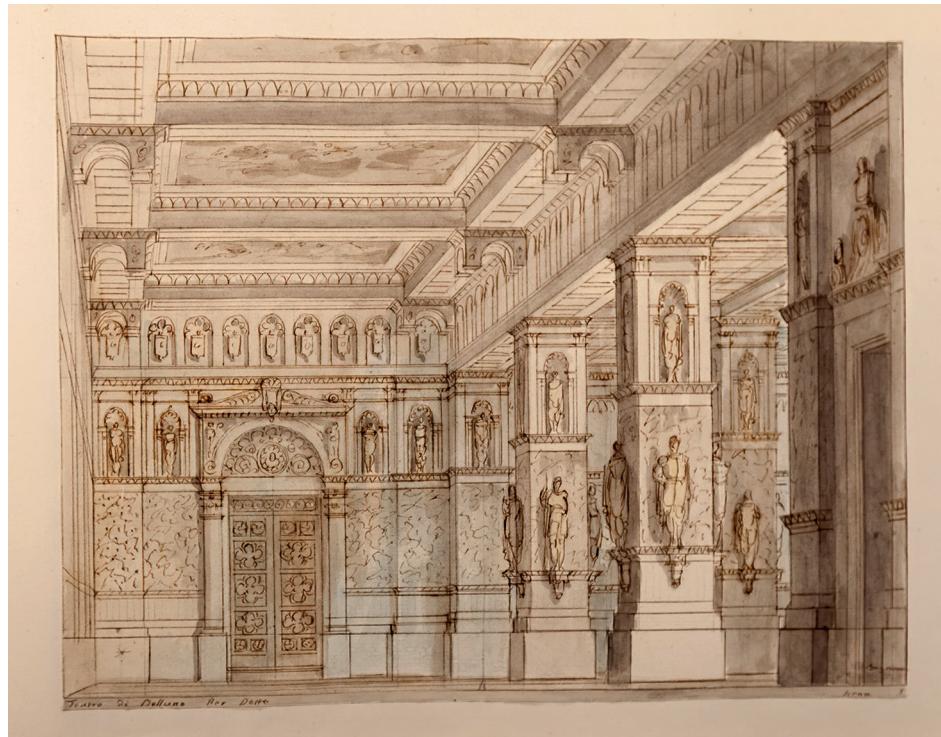


Fig. 3: Francesco Bagnara, *Teatro di Belluno. Per Dotte*, drawing and watercolour, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venice. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5987)

requirements.³⁵ The stage directions printed in the booklets for the lighter repertoire (such as comedies, farces and suchlike) offer succinct, generic stage indications that could be met by the stock sets.³⁶ But in historical dramas and lyrical tragedies, the stage descriptions are full of details indicating the location and the historical period of the required sets as well as the lighting, the atmosphere to be created, and technical specifics related to the action.³⁷ Viale Ferrero notes such a difference in musical theatre, which she links to a distinction in genre typology

³⁵ For a detailed study of the repertoire performed at the Feltre theatre in the nineteenth century, see Annette Kappeler's essay in this volume, pp. 273–291.

³⁶ This is the case, for example, for Goldoni's play *I rusteghi*, presented in Feltre in 1866, which only requires as its setting a room of undefined character: "Camera in Casa di Lunardo". Carlo Goldoni, *I rusteghi*, Lucca 1810 (Collezione completa delle commedie del signor Carlo Goldoni, Vol. 17), p. 202.

³⁷ For example, in the second act of Verdi's opera *Nabucco*, presented in Feltre in 1845: "Sala nella reggia che risponde nel fondo ad altre sale; a destra una porta che conduce ad una galleria, a sinistra un'altra porta che comunica cogli appartamenti della Reggente. È la sera. La sala è illuminata da una lampada; [...] rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sulla corona del Re. Nabucodonosor atterrito sente strapparsi la corona da una forza soprannaturale". Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti*, Milan 1842, pp. 17 and 20.



Fig. 4: Alessandro Sanquirico, Camera nella reggia di Tito, hand-coloured aquatint in *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala di Milano*, Milan 1832. © Getty Research Institute, Los Angeles (93-B15110)

already established in the early eighteenth century: on the one hand there were the ‘opere giocose’ whose basic requirements could be met by stock sets representing general subjects. On the other hand, there were the ‘opere serie’ that required specific sets that reinforced the concept of the ‘verisimilitude’ of the staging – in other words, the concordance between the sets and the dramatic action.³⁸ In the nineteenth century, this verisimilitude became central with the rise of both musical and non-musical dramas based on historical topics, which led to an increased demand for historical and geographical accuracy on the part of scenographers.³⁹

³⁸ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, pp. 4–7. On the ‘disjunction’ between these different genres, see also Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris 1998, pp. 83f. On the concept of ‘verisimilitude’, see Ubersfeld, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, p. 100.

³⁹ The concept of ‘verisimilitude’ had thus changed in relation to previous centuries. Whereas in the nineteenth century it expressed an idea of historical and geographical accuracy, in the seventeenth and eighteenth centuries it instead described internal coherence within a play. See Annette Kappeler, *L’œil du Prince. Auftrittsformen in der Oper des Ancien Régime*, Paderborn 2016, pp. 38–40.

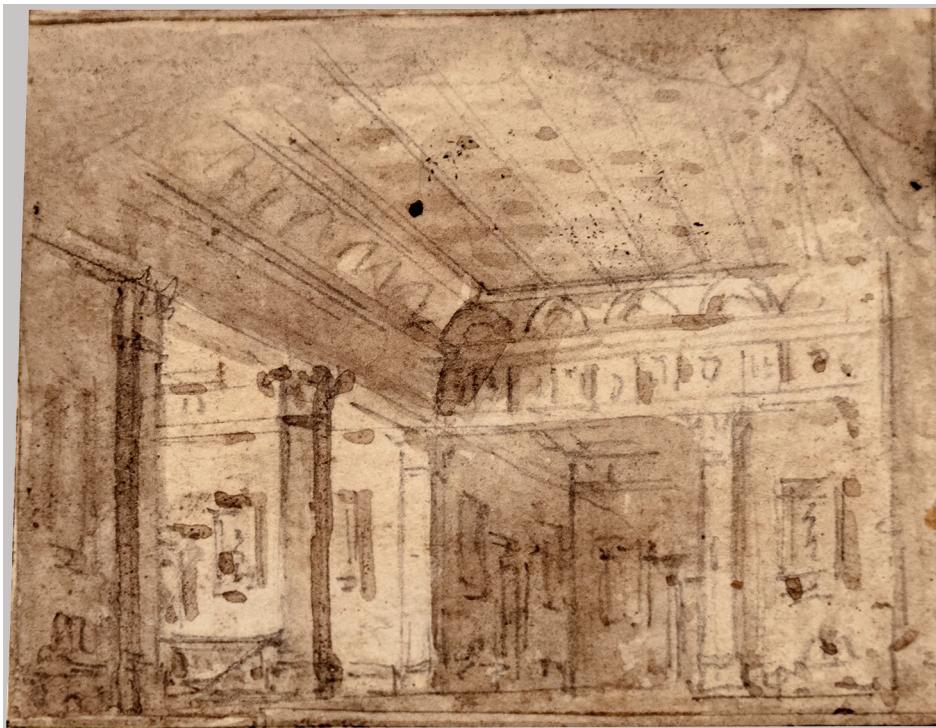


Fig. 5: Tranquillo Orsi, sketch of scenery, drawing and watercolour, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 6001)

This created not only a discrepancy between these dramas and the rest of the repertoire (comic opera, certain forms of spoken theatre, etc.) but also a gap between provincial-theatre practice with generic stock scenes and this new type of repertoire requiring historical and ethnographic accuracy and specific sets for each production.

In order to explain this discrepancy in the scenic repertoires required, it is necessary to take into account the socio-cultural and economic reality of provincial Italian theatres. They had access to far more modest economic resources than theatres in the larger cities. Provincial theatres were generally dependent on the endowment provided each year by their box owners. In the smaller provincial theatres, this fund was barely enough to cover running costs (staff salaries, lighting, maintaining the equipment, etc.).⁴⁰ Creating new sets incurred extraordinary expenses, as did renovating a theatre's interior ornamentation, such as was the case in Feltre, for example. For these small theatres, their sets represented

⁴⁰ See, for example, the various account books of the Feltre theatre; ASCF, *Serie A, Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1879*; ASCF, *Serie A, Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1880*; ASCF, *Serie A, Carteggio generale della categoria V*, classe 10, b. 21, *Inventario del Teatro 1883-1889*.



Fig. 6: Virtual reconstruction: position of the wings of the palace scene on Feltre's stage. Made by the author.



Fig. 7: Virtual reconstruction: the wings of Feltre's palace scene with the backdrop of Fermo's palace scene in the background. Made by the author.

a significant investment and were preserved, reused and restored when necessary. The stock sets in use in the provinces were thus dependent on the limited financial means available and were essentially a result of practical and economic necessity.⁴¹

However, amateur theatrical practices experienced considerable development from the eighteenth century onwards, and especially in the nineteenth century. Amateurs were particularly active in provincial theatres⁴² and their productions were generally confined to a relatively stable, well-defined repertoire of plays. This led the scenographers hired by amateur companies to orient their sets according to recurring typologies and a clearly codified set of scenic images.⁴³

By contrast, operas with their historical scenery became increasingly popular in the nineteenth century. They gradually formed the core of the professional repertoire and made their way onto provincial stages.⁴⁴ The concept of visual verisimilitude that they conveyed is supported by a wide distribution of engravings and lithographs depicting characteristic scenes from these plays.⁴⁵ These images stand out as representative of the performances presented on the great stages of the major cities, and in this sense have some claim to a certain artistic and historical reliability. They thus assume the function of a 'model' or guide to be consulted when staging the historical dramas they illustrate.⁴⁶

The function and use of stock scenes

Despite the special demands they made, the Feltre Theatre Society regularly staged operas requiring very specific historical locations and periods. These included, for example, fifteenth-century Milan for Bellini's *Beatrice di Tenda*, presented in 1841,⁴⁷ and Ancient Mesopotamia for Verdi's *Nabucco* in 1845.⁴⁸ Their scenic requirements raise questions about how a provincial theatre dealt with the

⁴¹ Rosenfeld depicts a very similar situation in England at the same time. See Sybil Rosenfeld, *Georgian Scene Painters and Scene Painting*, Cambridge 1981, p. 23.

⁴² There are traces of amateur groups active in Feltre throughout the nineteenth century, such as when the "dilettanti di Feltre" presented the comedy *Il Barbiere di Gheldria* by Luigi Velli in 1839, with music by Bellio (PBF, *Fondo Storico*, F II 50, *Il Barbiere di Gheldria nel Teatro sociale di Feltre il 25-08-1839*, p. 45); in 1867, the Società filodrammatica presented *Francesca da Rimini* by Silvio Pellico (PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *I Quattro Rusteghi*, 23 June 1867); and in 1845, an opera was even composed by Luigi Jarosch for the "dilettanti feltresi" (Luigi Jarosch: *L'avaro. Opera in due atti. Scritta per i dilettanti feltresi*, Feltre 1844).

⁴³ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, pp. 77–80.

⁴⁴ Ibid., pp. 9f.

⁴⁵ A journalist even speaks of a "torrent of lithographs" ("torrente di litografie"), [Anon.], Dell'arte prospettica, e principalmente della pittura scenica in Lombardia, in *Il Politecnico* 1/2, 1839, pp. 158–167, here p. 164.

⁴⁶ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, p. 88.

⁴⁷ [Anon.], I teatri. Feltre, in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 6/80, 7 ottobre 1841, p. 322 [recte 320].

⁴⁸ [Anon.], Teatri. Feltre, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 5/82, 11 ottobre 1845, p. 342.

new stage requirements of verisimilitude in this type of repertoire. Although Feltre's sources do not allow us to develop any real hypotheses for this subject, periodicals and various treatises on theatre management published in the first half of the nineteenth century allow us to identify factors that determined stage practices in the smaller centres.

In his *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli* ("Advice on the Art of Directing Performances") of 1825, addressed to a hypothetical provincial theatre director ironically named "Filosceno", Carlo Ritorni states that stock scenery is primarily intended for use in opera buffa and the spoken theatre. The biggest spectacles, by contrast, had to be staged in a special way.⁴⁹ Nevertheless, even the scenes of the most complex dramas performed in Feltre could be associated with one of the categories of location among its stock scenery. In Verdi's opera *Nabucco*, for example, the libretto requires a temple interior, a palace hall, a garden and a royal apartment.⁵⁰ The generic nature of stock scenes, however, compels us to set aside any notions of historical or geographical verisimilitude. In fact, the places represented by these sets are less significant for their mimetic, illustrative function than for their function in the drama. As Southern has suggested, they embody the places required by the staging by means of their intrinsic qualities, not through their correspondence to the subject being depicted.⁵¹

In this respect, the degree to which the scenery matched the subject matter seems to have differed in the provinces and the major centres. This is particularly reflected in reviews of performances. In reviews on productions in the big cities, the pretext of respecting (or not respecting) historical and geographical verisimilitude is often stated as a determining criterion for judging the quality of the sets. For example, a journalist of the *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* in 1846 praised the scenery of a production at the Teatro Apollo in Venice for its "decency, luxury and respect for customs".⁵² As Viale Ferrero notes, criticism of scenography in the nineteenth century was highly codified.⁵³ Reviewers generally used normative arguments based on a few fixed criteria that were repeated over and over again: beauty, decency and verisimilitude. However, the criterion of verisimilitude for scenery does not appear in reviews or reports of performances in the smaller centres. For example, at the Teatro Sociale in Schio in 1835, the reviewer

⁴⁹ "Altro è lo scenario che si allestisce appositamente per un grande spettacolo, altro è quello che deve rimanere sempre in dote al teatro per i drammi ordinarii ad uso de' comici, e delle Opere Buffe". N. N. [Carlo Ritorni], *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli. A Filosceno direttore degli spettacoli della città di L...*, Bologna 1825, p. 60.

⁵⁰ Solera, *Nabucodonosor*, p. 7, 14, 20, 25.

⁵¹ Richard Southern, *Changeable Scenery. Its Origin and Development in the British Theatre*, London 1952, p. 358.

⁵² "In generale la drammatica Compagnia Lombarda merita lode per la osservanza de' costumi e per la decenza anzi il lusso delle decorazioni." [Anon.], Venezia. Teatro Apollo, in *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* 6/35, 2 May 1846, pp. 143f, here p. 144.

⁵³ Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino 1980 (Storia del Teatro Regio di Torino, Vol. 3), p. 361.

simply refers to the magnificence of the set, “which is not provincial”.⁵⁴ In the provinces, these reviews were mainly aimed at promoting the theatre company and presenting the town in question as a leading cultural centre in the region. In his essay on the economics of theatres, Giuseppe Rossi-Gallieno recommends that theatre directors should not rely on reports in periodicals, which were often written in line with the purely personal interests of their editors.⁵⁵ A certain tolerance of dramatic verisimilitude seems to have been commonly accepted in the provincial theatres. Even a particularly demanding theatre critic in matters of scenography such as Giuseppe Grassi was prepared to accept anachronism when it was necessitated by economic reasons.⁵⁶ The relevance of the scenery to the dramatic situation was therefore primarily dependent on the means available to the theatre in question.

In addition to the issue of verisimilitude, countless reviews refer to the sets presented by visiting troupes on the provincial stages.⁵⁷ The generally laudatory tone of these articles suggests that they were intended as an advertising strategy to promote a production, as at the Teatro Sociale in Belluno, where the sets for a production of the opera *Roberto Devereux* in 1842 were judged “worthy of [the impresario] Cattinari”.⁵⁸ Travelling troupes are a determining factor in understanding how provincial theatres in nineteenth-century Italy functioned. As Meldolesi and Taviani have pointed out, the Italian theatres were organised differently from those in other European countries,⁵⁹ for it was deemed of greater importance to participate in major tours by travelling companies than merely to perform in the metropolitan centres. There also seems to have been a correlation between a theatre’s perceived ‘value’ and the reputation of the troupes that performed there. In his 1839 treatise, Rossi-Gallieno explained to directors that a theatre’s value was proportional to the quality and taste of the artists they would be able to hire.⁶⁰

⁵⁴ “[...] si è aperto quel grazioso ed elegante teatro: le decorazioni, le scene, il vestiario spiravano una magnificenza non da provincia.” [Anon.], *Teatri. Schio – Apertura del teatro, in Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà* 1/35, 30 October 1835, pp. 139f, here p. 140.

⁵⁵ “Generalmente parlando le compilate relazioni de’ giornali sono dettate a seconda delle affezioni e degli interessi degli estensori. Se alla verità sagraffassero, e gli uni e le altre, rimarrebbero ad esso loro ben pochi associati. Il poco nè si desidera, nè tanto meno si vuole, il molto in ogni modo si cerca ottenere.” Giuseppe Rossi-Gallieno, *Saggio di economia teatrale dedicato alle melodrammatiche scene italiane*, Milan 1839, p. 16.

⁵⁶ As Viale Ferrero has observed, the columnist Giuseppe Grassi stands out for the precision and richness of his observations on scenography. See Viale Ferrero, *La scenografia*, p. 345.

⁵⁷ Regarding the sets of touring companies in the provinces, see Cyril Triolaire, *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l’Empire*, Clermont-Ferrand 2012, pp. 230–235; Max Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVII^e siècle. Personnel et répertoire*, Paris 1986, p. 94, and Rosenfeld, *Georgian Scene Painters and Scene Painting*, pp. 23–29.

⁵⁸ “A Belluno il *Roberto Devereux* alle stelle. [...] Le decorazioni e il vestiario sono degni del Cattinari.” F. R., *Un po’ di tutto*, in *Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri* 8/18, 2 September 1842, p. 76.

⁵⁹ Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Rome 2010, pp. 136f.

⁶⁰ Rossi-Gallieno, *Saggio di economia teatrale*, p. 15.

The further up their theatre was in the hierarchy, the better their prospects of hosting well-known artists. This kind of virtuous circle also had an effect on a theatre's stock of scenery. Ritorni stated that it was the director's responsibility to ensure that his scenery was well painted, "because in theatres of the second rank that are parsimonious and the scenery is of mediocre beauty, they cannot have any claims to better quality [productions]."⁶¹

Conclusion

Let us sum up. The Italian provincial theatres of the first half of the nineteenth century had a relatively well-defined established body of stock scenery. This situation was determined by the socio-cultural and economic specificities of these theatres (their limited financial means, and having a single stage available for all performances, whether professional or amateur). In addition, the various aspects of the sets in a theatre could enhance its reputation (if it had a complete stock of scenic repertoire, modern stage machinery and well-made sets by a renowned painter). The scenery was therefore one means of establishing a theatre's standing within the Italian theatrical hierarchy, and could help it to enter into the touring programmes of the best travelling companies. These troupes were then likely to bring better quality sets with them.

These theatrical troupes, for their part, could count on a relatively constant stock of scenery in the provincial theatres where they performed. We may therefore suppose that the *capocomici* or *impresari* responsible for the performances arranged for the manufacture of the extra scenic elements they would need, according to the specific needs of the works presented. The quality of these sets probably depended on the financial means at their disposal. Indeed, it seems that the painters were particularly subject to the financial pressures of the impresarios. As Seragnoli has observed, the work of the theatrical painter was a mercantile object, and this fact had an inevitable impact on the quality of the end product.⁶² In this regard, Ritorni remarks that "to paint theatrically means to paint [...] with an eye towards the light technician's oil and the impresario's purse".⁶³ However, the creation of sets by a renowned scenographer could also be exploited commercially, as in the advertisement for a production of *Il ritorno di Pietro il Grande Czar* presented in Feltre in 1825, which stated that "the large square scene has

⁶¹ "Però ne' teatri secondarii, dove vuolsi procedere con parsimonia, quando le scene siano di mediocre bellezza non si pretenda di più." N. N. [Carlo Ritorni], *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli*, pp. 59f.

⁶² Daniele Seragnoli: La materialità e l'idea. Il tema della scenografia nella riflessione critica di Carlo Ritorni, in *Informa di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, ed. by Marinella Pigozzi, Reggio Emilia 1985, pp. 189–199, here p. 192.

⁶³ "E dodici anni dopo viene posto il quesito 'se in teatro sia meglio dipinger bene o teatralmente. Cioè secondo il gusto pittorico o con occhio 'caritatevole verso l'olio e la borsa dell'illuminatore e dell'impresario'". Ibid., quoting Carlo Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio. Istoria critica*, Bologna 1837, pp. 41f.

been created by Francesco Bagnara".⁶⁴ Companies thus took their own sets on their long tours, despite all the difficulties involved in transporting bulky equipment, not to mention the complications of having to keep adapting their scenic elements to different stages.

Stock scenery has been little studied thus far, but it offers us the example of a common, widespread practice that was constitutive of the reality of most provincial theatres in Italy at the time. It can reveal to us the expectations of the various protagonists involved in provincial Italian theatre in the first half of the nineteenth century. The members of the theatrical societies, impresarios, actors, musicians, painters and spectators all had a clearly defined relationship with these scenic elements that reflected their own function within the Italian theatrical system. In this way, the scenery allows us to observe a complex socio-cultural fabric in a new light.

Considering the relationship of the spectators to these elements in particular can open up a space for reflection on their reception and remind us not to lose sight of the main purpose of the sets: the performance itself. There was a multitude of factors that impinged on the spectators' theatrical experience in the nineteenth century. For example, we must bear in mind that the lights in the auditorium remained on during a performance, and that the spectators might have been at least as attentive to what was happening in the auditorium as to what was being played out on the stage.⁶⁵ If we are to understand the real impact of the scenery, it is essential to consider it as one component of an entire theatrical experience and investigate its function within the overall performance.

⁶⁴ "Vi sarà pure la gran Scena rappresentante una Piazza popolata illuminata a giorno del Sig. Bagnara". PBF, Fondo Storico, G VI 90 bis, Affiche n. 10, *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca ossia La gran congiura de Strelitz*, 13 September 1825.

⁶⁵ See Meldolesi/Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, p. 123.

Index

Numbers followed by “n” refer to footnotes

- [Anon.]
Le cinque gloriose giornate di Milano 205
La congiura di Fiesco in Genova 205n
La conquista di Malacca 320f.
La disfatta di Federigo Barbarossa a Legnano 204n
Un episodio della guerra d'Italia 205
Era mio figlio! 204
La finta sonnambula 205n
I martiri della Sicilia 205n
Milano nel 1848 e Milano nel 1859 208f.
Una moglie che si getta dalla finestra 204
Ein Raaber Bürger 185
Reise nach Tyrnau 185
Una rivoluzione di Bologna nel 1527 205n
Il trionfo della Lega Lombarda 204n
I vagabondi 204
La vittoria di Goito 206
Accardi, Francesco 218
Adria 122f., 136f., 325
Agnello, Salvatore 221
I due pedanti 221
Alba, Nicolò 242n
Alessandri, Aniceto 143
Alessandri, Flavio 143
Alfieri, Vittorio 133, 139, 141, 279n
Bruto secondo 205f.
La congiura de' Pazzi 262
Merope 133
Polinice 141
Algarotti, Francesco 316
Alighieri, Gottardo 239n
Alt, [Frau] 188
Amari, Gioacchino 219
Angiolini, Gaspare 321
Angiolini, Pietro 321
Apolloni, Giuseppe 80, 87, 245
L'Ebreo 80, 87, 240, 245
Apporti, Ferrante 116
Ala 90
Anfossi, Pasquale 91
Anfuso, Teresina 225
Anzoletti, Giuseppe 102
Arditì, Luigi 99, 239n
Il bacio 239
Ariosto, Ludovico 254
Orlando furioso 254
Armellini, Quirino 83
Arrigoni, Renato 122n
Arteaga, Esteban de 327n
Aspa, Mario 221, 224, 226f.
Il muratore di Napoli 226f.
Asolo 137, 277n, 281n
Asti 197, 205
Aubert, Charles 256n
L'art mimique 256n
Auteri, Luigi 220
Avelloni, Giuseppe 277
Andromeda e Perseo 277
Bacchi (Siena) 140
Bach, Johann Sebastian 109
Badia Polesine 22, 47
Bagnara, Francesco 123n, 315f., 323, 325, 331n, 332, 334, 337, 345
Balzac, Honoré de 252
Balzafiore, Ludovico 247
Banco, Enrico 247
Barbié (Carmagnola) 197
Barbier, Jules 270, 280
Baroni, Augusto 163
Baroni, F. 146
Barzanti, Ippolita 213
Bassano 22, 47, 90, 123n, 280n
Battaglia, Giacinto 114n
Luisa Strozzi 114n
Battistotti Sassi, Luigia 198, 203f.
Battu, Léon 82
Bäuerle, Adolf 185n
Aline, oder Wien in einem anderen Weltteil 185n
Bayard, Jean-François Alfred 82, 287
Il bircichino di Parigi 287
Bazzani, Signor 104
Bazzigotti, Raffaele 102
Bazzini, Antonio 204
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 252
Le mariage de Figaro 252
Beccari, Girolamo Giacinto 287
1812 e 1814 ossia la croce d'oro 287

- Beethoven, Ludwig van 99
String Quartet op. 59/3 99
- Bellini, Vincenzo 80, 89, 112–114, 124, 130, 140, 145, 219–221, 224, 226, 228, 238, 277, 281, 325, 341
Beatrice di Tenda 114, 124f., 133n, 136, 145, 204, 277f., 341
I Capuletti e i Montecchi 125, 130, 145
Norma 114, 125, 132n, 145, 220n
Il pirata 112, 114, 145, 219
I puritani 145, 220n, 221, 240
La sonnambula 114, 127n, 145, 226, 238f., 269f.
La straniera 112–114, 145
- Bellio, Giovanni 277, 289n, 341n
Il barbiere di Gheldria 277, 289n, 341n
- Bellotti-Bon, Luigi 34n, 35n, 60n
- Belluno 19f., 22, 31, 35, 37, 41, 44f., 47, 56, 60, 62, 66, 123–127, 132, 133n, 135f., 275, 316, 325, 334, 336, 343
- Benati, Emilio 84
- Beneggi, Giovanni 116
- Benini, Gaetano 35, 60
- Berettini, Domenico 121, 328
- Berlin 105, 185
- Berlioz, Hector 117
- Bernhardt, Sarah 255
- Bertalan, Carl Joseph von 185n
- Bertoja, Giuseppe 332
- Bettinelli, Concettina 247
- Bezdeck, Giuseppe 102
- Bidera, Giovanni Emanuele 277, 289
- Bilesimo, Antonio 41, 135
- Bimboni, Giovanni 105
- Bimboni, Oreste 105f.
- Bini, Teresa 205n
- Birch-Pfeiffer, Charlotte 183f.
- Bizet, Georges
Carmen 163
- Blumlacher, Anna 172, 187–189
- Blumlacher, Josef 172, 187, 189
- Bobbio 99
- Bocchi, Luigi 225
- Boisquet, François 260
- Boito, Arrigo 229, 264
Mefistofele 264
- Boldrini, Federico 130f.
- Boldrini, [signora] 240
- Bologna 42, 67, 89f., 110, 116n, 148, 276
- Bolzano (Bozen) 92, 189
- Bon, Francesco Augusto 34n, 60n, 204n
- Bon, Laura 34n, 35n, 60n
- Bonanno, Francesco 232, 238
- Bonanno, Giuseppe 225f., 240
- Bonghi, Ruggero 82
La elezione del deputato 82
- Bonporti, Francesco Antonio 91
- Borghini, Tommaso 144
- Borgo Valsugana 90
- Borlenghi, Angelo 156, 165f.
- Borromeo, Carlo 198
- Borsato, Giuseppe 123n, 315f., 321, 323–325
- Borzi, Emilia 247
- Botero, Giuseppe 83
Riccarda 83
- Bottesini, Giovanni 99
- Botticelli, Pio 113
- Bouchardy, Joseph 278, 283, 287
Lazzaro il Mandriano (La taverna di S. Maria) 278, 283, 287
- Boulé, Auguste 279
Macchia di sangue 279
- Bozzi, [signorina] 247
- Bracci, Braccio 142, 144
Placidia 142, 144
- Bratislava (Pressburg) 179f.
- Břeclav (Lundenburg) 176, 179
- Brescia 90, 92, 116
- Briccialdi, Giulio 99
- Brilla, Antonio 74
- Brisebarre, Édouard 279
Signora di Sant Tropez 279
- Brno (Brünn) 186
- Bruck 176
- Bruxelles 103
- Bucarest 105
- Budapest 178, 188
- Budweis see České Budějovice
- Buffa (Valsugana) 90n
- Buonavoglia, Luigi 141, 282
- Buonomo, Alfonso
Cicco e Cola 246f.
- Burgio, [signor] 226n
- Busseto 269
- Cagnoni, Antonio 238
Don Bucefalo 238, 240f.
- Caldarera, Martino 218
- Calì, Giacomo 241
- Caltagirone 211–249
- Cambiaggio, Carlo 150
- Caminer, Antonio 130n

- Cammarano, Salvadore 277, 285
 Campana, Fabio 114
Giulio d'Este 114
 Campanile, [tenore] 243
 Campo Lomaso 150
 Candelpergher, Albino 96
 Cantarelli, Marietta 95
 Canzo 323
 Capua, Marcello da 145
 Caregaro Negrini, Antonio 150
 Carlo Alberto di Savoia 198–200, 202f., 206
 Carlo Emanuele I di Savoia 74
 Carmagnola 195–197, 204, 207f., 210
 Carmouche, Pierre-Frédéric-Adolphe 287n
Le nozze di Cornelio 287n
 Carré, Michel 270, 280
 Cartesio see Descartes, René
 Caruso, Salvatore 217
 Casanova, Andrea 74n
 Castaldi, Panfilo 36, 62
 Castelfranco Veneto 22, 35, 42, 47, 60, 67,
 126, 131, 133, 136, 276, 332f.
 Castellani, [buffo] 243
 Castelvecchio, Riccardo di see Pullè, Giulio
 Castenaso 110
 Catania 215, 220, 232, 241
 Cattaneo, Carlo 199
 Cattinari, Antonio 38, 63f., 343
 Cavallotti, Felice 283
Lea 283, 286
 Cavour, Camillo Benso di 209
 Cayre, Angelo 196
 Cecco, Picco 99
 Celje (Cilli) 176
 Ceneda 275
 Cerretani, Pier Antonio 144
La Pia 144
 Cerrito, Fanny 132
 Cervantes, Miguel de
*El ingenioso hidalgo Don Quixote de la
 Mancha* 254
 Ceschi (Valsugana) 90n
 Ceschi, Pietro Francesco 90n, 109f.
 Cesena 102n
 České Budějovice (Budweis) 169, 176f.
 Český Krumlov (Krumau) 176
 Chiabrera, Gabriello 74
Amadeide 74
 Chiassone (Chiassone), David 242n
La pittrice italiana 242n
 Chinali, Antonio 135n
 Chioggia 137, 277n, 278n, 280n
 Chopin, Frédéric 165f.
 Chueca, Federico 280
La gran via 280
 Cicconi, Luigi 279n
 Ciconi, Teobaldo 82, 84, 142, 196n
La figlia unica 82, 84
Garibaldini 196n
Le mosche bianche 84
La statua di carne 84
Troppi tardi 196n
 Cilli see Celje
 Cimarosa, Domenico 91, 145, 248
Il matrimonio segreto 246, 248
 Cioffi, Luigi 208
 Cittadella 22, 35, 47, 60, 123n, 278n, 280n,
 281n, 317, 325
 Cividale 137
 Clerici, Francesco 321
 Coccia, Carlo 109
Clotilde 113n
 Cochetti, Luigi 141f.
L'Armonia consegna... 142
La corte di Giove... 142
I numi dell'Olimpo 142
 Cogniard, Hippolyte 71
L'argent, la gloire et les femmes 71
 Cogniard, Théodore 71
L'argent, la gloire et les femmes 71
 Colbran, Isabella 110
 Como 156, 304, 308, 310f., 323
 Coppola, Pietro Antonio 221, 223f.
Nina pazza per amore 223
 Corelli, Pietro 205n
Napoli nel 1798 al 99 205n
 Cortese, Giuseppe 74n
 Cortesi, Adele 284
 Cossa, Pietro 279n
 Costa, David 205n
 Costantinopoli 124
 Costanzo, Giuseppe 220
 Cottrau, Teodoro 243f.
 Crema 113
 Cremona 323
 Crescimanno, Gaetano 227–231, 245, 248f.
Ada Marescotti 228, 231
Angiola di Ghemme 227–230
 Crescimone, Gaspare 240f.
 Crispi, Francesco 225
 Croff, Giovanni Battista
Fantasie sopra motivi del Nabucco 134n

- Curiel, Giuseppe 160
 Curtatone 144
 Curtolo detto Bissa, Domenico 122, 328–330
 Curtolo detto Bissa, Giovanni 122, 329
 Czerny, Carl 116
Quatuor concertant 116
 Czerwenka, Julie Leopoldine 176
- D'Alberti, Eugenia 103
 D'Apponti, Elisa 160
 D'Aste, Ippolito Tito 196n
Spartaco 196
 D'Azeffio, Massimo 133
 D'Ennery, Adolphe Philippe 82f.
La capanna dello zio Tom 83
Maria Giovanna 83
I postiglioni del villaggio d'Alby 83
La preghiera dei naufraghi 83
La Signora di Saint Tropez 83
 Dalla Baratta, Gaetano 102, 104, 124
 Dalla Bona, Federico 116
 Dall'Ongaro, Francesco 82, 84
Il Fornaretto 82, 84
 Dante Alighieri 144
Divina Commedia 144n
 Darmstadt 185
 Darwin, Charles 259
L'espressione delle emozioni 259
 De Amicis, Anna Lucia 213n
 De Angelis, Filippo 145
 De Biggi, Antonietta 245
 De' Carbonin, Giacinto 82
 De Ferrari, Serafino Amedeo 80, 238
Pipelè (Pipelet) 80, 238f.
 De Filippis (Philippis), Giovanni 226n, 227
 De Giosa, Nicola 223f., 240
Don Checco 223, 240, 246f.
Folco d'Arles 223
 De Gregori, Giosuè 156–161
 De Lagrange, [signora] 134n
 De Luna, Pasquale 245f.
 De Lutti, Vincenzo see Lutti, Vincenzo de
 De Méric (Deméric), Joséphine see Méric, Joséphine de
 De Natale, [signora] 226
 De Nurzio, [signor] 223
 De Paoli, Giuseppe 116
 De Rosa, Luigi 221
 De Vero [signora]
 Degasperi, Antonio 102
 Del Vivo, Antonio 205n
- Delaporte, Michel 71
L'argent, la gloire et les femmes 71
 Delle Sedie, Enrico Augusto 260–262
Estetica del canto ... 260–262, 265
L'art lyrique 260–262
 Descartes, René (Cartesio) 254
 Desenzano 166
 Diabelli, Antonio 135n
 Dickens, Charles 254
 Distefano, [signore] 211
 Doepler, Theodor von 99, 116
 Donizetti, Gaetano 80, 89, 103, 112–114, 126,
 132, 140, 142, 145, 148, 150, 160, 219–221,
 223–228, 238, 248, 254, 266, 276f., 281,
 285, 289, 325
Anna Bolena 114, 254
Belisario 220n
Il Borgomastro di Saardam 132
Il campanello di notte 221
Le convenienze e inconvenienze
 teatrali 220n
Don Pasquale 80, 103, 114, 150, 239n, 242n,
 246–248
L'elisir d'amore 112, 114, 136, 240, 245, 266,
 269, 277, 289n
L'esule di Roma 114
Fausta 220n
La favorita 80, 105, 163, 166, 238, 246f.
La fille du régiment 223
Il furioso all'isola di San Domingo 112, 114
Gemma di Vergy 80, 114, 126, 136, 142, 225,
 245
Linda di Chamounix 160f., 221
Lucia di Lammermoor 78, 80, 114, 160, 163,
 240, 242–244, 254, 285–287, 289
Lucrezia Borgia 80, 103, 114, 160, 223, 227,
 239, 242n, 254
Maria di Rohan (Il conte di Chalaïs) 80,
 160f., 246, 248
Maria Stuarda (Buondelmonte) 223
Marin Faliero 78, 80, 113f., 226, 238, 240,
 277, 289
Olivo e Pasquale 219
Parisina 114, 256
Il Poliuto 223
La regina di Golconda 114
Roberto Devereux 80, 114, 220n, 343
 Donzelli, [tenore] 160
 Doveri, Alessandro 140
 Ducati, Giuseppe Maria 91

- Dumas, Alexandre fils 83, 255, 279n
La dame aux camélias 255
Le Demi-Monde 83
Dumas, Alexandre père 82f., 279n
Le Comte de Monte-Cristo 83
Kean 83
Urbain Grandier 83
Duni, Egidio Romualdo 213n
Catone in Utica 213n
Durante, Tommaso 238–241
Duse, Eleonora 255
Duse, Luigi 133, 136
Duval, Alexandre 277
Duver, Félix-Auguste 81
Una moglie per un Napoleone d'oro 81
Duvreyrier, Anne-Honoré-Joseph see
 Mélesville
- Edison, Thomas 255
Este 22, 47, 277n, 278n, 280n, 281n
Ethair, Stephen 278f.
- Fabbri, Alessandro 277, 289
Il ritorno di Pietro il Grande 277, 289, 344f.
Fabbricatore, Giuseppe 246
Faccio, Franco 229
Faenza 140, 323
Failla, Giuseppe 232, 238
Falciai, Angelo 247
Falconieri, Carlo 74
Fano 115
Fassini, Antonio 195, 197–204, 206–210
Luigia 195, 198–204, 206–210
Fassini, Francesco Antonio 197n
Inno a Dio 197n
Feltre 19f., 22, 24, 28f., 31–42, 44f., 48f., 53,
 56–67, 102, 121–133, 135–137, 251, 264,
 266–270, 273–291, 295–309, 316f., 327–345
Feltre, Vittorino da 36, 62, 127, 330
Ferdinando I d'Austria (di
 Asburgo-Lorena) 117
Ferdinando I di Borbone 212, 216
Ferdinando II di Borbone 223
Ferdinando III di Asburgo-Lorena 141
Fermo 139–142, 145–148, 316, 323, 335, 340
Ferrari, Paolo 82, 288
Marianna 288
Prosa 82
Ferroni-Capelli, Giuseppina 81
Festi, [conte] 92
- Fioravanti, Vincenzo 142
Il ritorno di Columella 142
Gli zingari 226
Firenze 74, 113n, 117, 195, 206–208, 210, 239
Florio, Antonio 245, 247
Fontanellato 103
Fonzaso 41, 135
Forlì 323
Forti, Luigi 82
Lord Giorgio Bramber 82f.
Mayno della Spinetta 83
Stenterello Asino d'Oro 81n
Suor Estella 83
Le ultime ore di padre Ugo Bassi 83
Francesco Carlo d'Austria 117
Frinta, Procopio 102
Fröhlich, [Herr] 188
Fusarin, Benedetto 114n
Fusarin, Letizia 114n
Fusinato, Arnaldo 93f., 112, 114n
- Gabetti, [tenore] 205n
Galleano, Alessandro 205n
Balilla 205n
Gallerate 308, 313
Galli Bibiena, Antonio 142
Gallina, Giacinto 280
El moroso de la nona 280
Galuppi, Baldassare 91
Galvany, Maria 163
Garelli, Federico 205
La caduta di Messina 205
Garibaldi, Giuseppe 209, 225
Garofalo, Nicola 221
Gazzoletti, Antonio 150, 163
Generali, Pietro 109
Gennaro di Borbone 223, 225
Genova 72–76, 134
Gentili, Pietro 131
Gherardi Del Testa, Tommaso 279n
Giacometti, Paolo 82–84, 196
Cristoforo Colombo 83f.
La donna in seconde nozze 84
Lucrezia Maria Davidson 84
La morte civile 83f.
Pellegrino Piola 84
Siamo tutti fratelli 84, 196
Gigliucci, Giovanni Battista 147f.
Gioja, Gaetano 321
Giommi, Numa 247

- Giordani, Giuseppe 141
La distruzione di Gerusalemme 141
- Giordano, Laura 223
- Giovanelli, Benedetto 97
- Giraldoni, Leone 260–263
Guida teorico-pratica ... 260–263
- Gironi, Robustiano 322
- Giuliani, Camillo 221
- Giuliani, Giuseppe 225
- Giuliano, Bartolomeo 256
Addio di Ugo a Parisina 256
Idillio 256
- Göding see Hodonín
- Goethe, Johann Wolfgang von 96, 270
Faust 96, 270
- Goldoni, Carlo 130, 136f., 144n, 281n, 337n
I quattro rusteghi 281n, 337n
La vedova scaltra 144n
- Gonzaga, Pietro 315–321
- Gorizia (Görz) 189
- Gounod, Charles 270, 281
Faust 270f.
- Govean, Felice 81n, 84
I Valdesi 81n, 84
- Grassi, Giuseppe 343
- Gregor, Joseph 171f.
- Grifeo, Giovanni I 214n
- Grifeo, Giovanni II 214n
- Grifeo, Giuseppe 211f., 214–216
- Grimaldi, Antonio Maggiore 228, 231
- Grisi, Giuditta 125f.
- Gritti, Camillo 38f., 64
- Gualtieri, Luigi 288f.
Silvio Pellico 288f.
- Guastalla 137
- Guerrazzi, Francesco Domenico 144
- Guerriero, Antonino 227–230
- Guglielmi, Carlo 145
- Guglielmi, Pietro 109
- Györ (Raab) 171, 176, 179–184, 189–191
- Hain, Rudolf 183
Sennora Pepita 183, 187
- Hall 90
- Hamburg 93, 105
- Haydn, Joseph 92, 165f.
- Hayez, Francesco 254
- Heine, Heinrich 108
- Hietzing 177
- Hippoliti (Valsugana) 90n
- Hodonín (Göding) 179
- Humphreys, William 147
- Iglau see Jihlava
- Imola 141
- Induno, Gerolamo 308f., 313
Il Plebiscito di Napoli 308f., 313
- Innsbruck 89f., 169, 189
- Interlandi, Giovanni 222n, 227
- Internari, Giovanni 81
- Isera 107
- Izzo, Pasquale 246
- Jaime Adolphe 81n, 82
Il denaro del diavolo 81n
- Janos, [Major] 180f.
- Jarosch, Luigi 35, 61, 125, 130, 275, 341n
Lavaro 35, 61, 125, 275, 341n
Giulia 125, 130
- Jarro (Giulio Piccini) 35n, 60n
- Jihlava (Iglau) 176f., 189
- Kaiser, Friedrich 183
Die Frau Wirthin 183f.
- Karmarsch, [Herr] 187
- Kellerman, Christian 99
- Kierkegaard, Søren 252
Enten-Eller 252
- Klosterneuburg 177
- Koch, [Frau] 180
- Kock, Paul de 278
- Königsberg 93
- Kotzebue, August von 277, 287
Eduard in Schottland 277, 287
- Krems 176, 189
- Krumau see Český Krumlov
- La Farina, Giuseppe 143
Matteo Palizzi 143
Sette anni di schiavitù 143
- Labriola, Lucia 213
- Labriola, Rosalia 213
- Laibach see Ljubljana
- Lainate 134n
- Lambertini, Raffaele 72, 81f.
L'assassino di Abramo Lincoln 82
Lelezione del deputato 82
Gabriele Chiabrera 83
- Lambiase, Gaetano 241
- Lamporo 87
- Lancetti, Augusto 283
Gloria del 1808 283

- Landriani, Paolo 321, 330
 Landshut 189
 Langer, Anton 183f.
Ein Judas von Anno Neune 183f.
 Lanner, Giuseppe 117
 Lauzanne de Vaurossel, Augustin Théodore 81
Una moglie per un Napoleone d'oro 81
 Lauzières, Achille de 270
 Legnano 332f.
 Legouvé, Ernest 280
Una bataglia di donne 280
 Lenzerini, Stefano 116
 Leoben 176
 Leoncavallo, Ruggiero
Pagliacci 163
 Leopoldo II di Lorena 143
 Lessona, Michele 25, 50, 273
 Lewald, August 93f., 101
 Li Volsi, Michele 247
 Libertini, Gesualdo 219
 Libertini Guerrera, Giuseppe 211f., 222
 Liverani, Romolo 323
 Livorno 116n
 Ljubljana (Laibach) 169, 176, 189
 Lobetti-Bodoni, Giuseppe 205n
 Lodi 134n, 276n, 277n, 278n, 281n
 Lodron, [famiglia] 90
 Lolli, Roberto 145
 London (Londra) 126
 Longarone 316
 Lugo 277n, 278n, 280n, 281n, 323
 Lundenburg see Břeclav
 Lutti, Vincenzo de 150, 160, 162–164
Alpinismo 160, 162
Berengario di Ivrea 163
La Regata 160, 162–164
- Maffei, Andrea 103, 115, 150, 163
 Maffei, Cesare 144n
 Magenta 209
 Majeroni, Eduardo 81
 Malibran, Maria 248
 Malugani, Amalia 205n
 Mancinelli, Giuseppe 304, 308
Il Parnaso 304, 308
 Mancini, Cesare 205
 Mancuso, Ignazio 213
 Mantova 89
 Manzoni, Pietro 283, 287
 Marburg see Maribor
- Marchesini, Marietta 221
 Marchetti, Filippo 246
Ruy Blas 245–247
 Marchioni, Merope 71n
 Marcolini, Maria 113, 116f.
 Marenco, Carlo 141
Pia de' Tolomei 141
 Mares, Gaetano 116
 Maresio Bazolle, Antonio 41n, 66n, 132
 Mariani, Angelo 102–104
Sinfonia in sol minore 102f.
 Maribor (Marburg) 176f.
 Marino, Gesualdo 241
 Marino, Letterio 225
 Marino, Salvatore Luigi 214, 216, 218, 232, 238
 Marivaux, Pierre Carlet 252
Le jeu de l'amour et du hasard 252
 Marradi, Nestore 144
 Martini, Erminia 78
 Martinsberg see Pannonhalma
 Marzi, Ercole 135
 Marzi, Luciano 135
 Mascagni, Pietro 89, 256
Amica 256
Cavalleria rusticana 163
 Mascaletrini, Giuseppe 221
 Mastrocinque, Ludovico
Caterina de' Medici 242n
 Mattei, Alessandro 141
 Mattei, Giuseppe 141
 Mattei Casanova, Lavinia 239
 Mauro, [famiglia] 317
 Mayr, Giovanni Simone 116, 145
 Mazza, Vincenzo 142
 Mazzara, Mariannina 240, 247
 Mazzarino 214n
 Mazzei, Rosalia 225
 Mazzetti, Antonio 92
 Mazzi, Giuseppe 103f.
 Mazzini, Giuseppe 143, 284
 Mazzucano, Alberto 103
 Mazzurana, Felice 92, 96, 98, 108
 Medicina 42, 67, 276, 277n, 278n
 Mela (Mele), Giovanni Battista 80
 Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) 287
1812 e 1814 ossia la croce d'oro 287
Le nozze di Cornelio 287n
 Mendelssohn, Felix 117, 165f.

- Mercadante, Saverio 109, 113f., 131, 140, 142, 160, 219–221, 223f., 226, 238, 277
Il bravo 114
I Briganti 220n
Caritea, regina di Spagna 131
Elisa e Claudia 219
Emma d'Antiochia 114
Il giuramento 114, 160, 223, 226
Leonora 226, 238
Orazi e Curiazi 226
La vestale 114, 124, 142, 277, 278n
Mercey, Frédéric 94–96
Méric (Deméric), Joséphine de 126f.
Messina 74, 220f., 227, 238, 241f.
Meyerbeer, Giacomo 281
Il crociato in Egitto 281n
Micci, Giovannina see Mini, Giovannina
Michelet, Jules 252
L'amour – La femme 252
Milano (Milan) 22, 25n, 29f., 39, 47, 50n, 54f., 64, 82, 86, 90, 92–94, 103, 105, 117f., 124, 126, 132–136, 160, 163, 195f., 198–204, 208–210, 252, 269f., 275, 278f., 316–318, 320–323, 330, 334, 341
Milizia, Francesco 316
Miller (Vanda-Miller), Luisa Wanda 160f.
Millesi, Salvadore 221
Minardi, Tommaso 141
Mini (Micci), Giovannina 221
Miniati, Clorinda 71
Miniati, Eleonora 71n
Miniati, Odoardo 71, 81f.
Un Cavaliere d'Industria 81n
Denaro! Gloria! E donne! 71, 78
Giustizia e Clemenza Sovrana con Stenterello Carceriere 81n
Sposalizio, arresto e condanna di morte di Stenterello 81n
Stenterello Barbiere Maldicente 81n
Stenterello di ritorno dall'altro mondo 81n
Stenterello Protettore della famiglia d'un fucilato 81n
Minuto, Francesco 72n
Minuto, Sebastiano 71f., 75, 78
Miraglia, Corrado 126
Misericordia, [tenore] 239
Modena 137
Modena, Gustavo 136, 206
Mondino, Dionisio 241f.
Montagnana 123n
Montanara 144
Montemagno, Gesualdo 229, 238
Monteverdi, Claudio 89
Monti, Vincenzo 279n
Morandi, Morando 116
Mordini, Antonio 225
Moreau de Tours, Jacques-Joseph 286
Morelli, Alamanno 204n
Morelli, Cosimo 140
Morelli, Rosmunda 142
Morganti, Vincenzo 103
Morghen, Giuseppe 241
Mori 90
Morlacchi, Francesco 114
Tebaldo e Isolina 114
Morrocchesi, Antonio 258, 260
Lezioni di declamazione ... 258
Moschini, Gaetano 116
Moscia, Pasquale 245f.
Moscuzza, Vincenzo 245f., 248f.
L'assedio di Firenze 246, 248f.
Don Carlos 245, 248
Mosonmagyaróvár
(Ungarisch-Altenburg) 180
Mozart, Wolfgang Amadeus 92, 334
La Clemenza di Tito 334, 338
Muggiò, Francesco 205
München (Munich/Monaco) 91
Muzio, Emanuele 103f.
Giovanna la pazza 103
Muzzi, Olimpia 140
Napoleon 24, 49, 91, 177, 199n, 273, 279
Napoleon III 209
Napoli (Naples) 25n, 30f., 50n, 55f., 94, 99, 135, 223f., 227, 242–247, 304, 308f.
Natali (Natale), [signora] 226
Nenci, Federico 223
Nestroy, Johann 183f.
New York 163
Niccolini, Giovanni Battista 196n, 204n
Giovanni da Procida 196n, 204n
Nini, Alessandro 114f.
La marescialla d'Ancre 114f.
Nizza 148
Norgarelli, [signore] 210n
Novara 144, 204, 206
Novello, Clara 147f.
Oderzo 136, 277n, 278n, 279n, 280n, 281n
Ormeville, Carlo d' 246

- Orsi, Tranquillo 33, 38, 58, 64, 126, 135n, 136, 295–304, 325, 329–331, 334
- Orsini, Baldassare 334f.
- Osele, Domenico 91
- Osele, Giovanni 92
- Oss Mazzurana, Paolo 92
- Otto, Carl 188
- Ovid 251
- Ars amatoria* 251
- Pacini, Giovanni 95, 101, 103, 109, 113f., 148, 160, 219, 221, 223f., 245
- Gli arabi nelle Gallie* 101, 114
- Il barone di Dolsheim* 95
- La fidanzata corsa* 221, 223
- La gelosia corretta* 219
- Saffo* 102n, 103, 114, 148, 160, 245f.
- L'uomo del mistero* 223
- Pacini, Luigi 113
- Padua (Padova) 35, 39, 60, 64, 102, 124, 136, 317, 325
- Paër, Ferdinando 109, 141, 219, 282
- Agnese di Finzenry* 141, 219, 282–286
- Pagani, Ettore 142
- Paggetti, Rosa 221
- Paisiello, Giovanni 91, 232f.
- Nina* 213
- Paladino, Giovanni 221, 223
- Palermo 213n, 217, 220, 225
- Panicali, Vincenzo 96, 115
- Pannonhalma (Martinsberg) 181
- Paoli, Ottavio 239f.
- Paris (Parigi) 95, 126, 142, 206, 252, 269f.
- Parisol, [tenore] 243
- Parma 90, 134, 137
- Partanna 214n
- Passau 189
- Patti, Giuseppe 215
- Paul, Robert William 255
- The Countryman and the Cinematograph* 255f.
- Pausch, Oskar 172
- Pavesi, Stefano 109, 113f., 116, 219
- Corradino* 219
- Ser Marcantonio* 113f.
- Sinfonia* 116
- Pavia 134, 136
- Pedrotti, Carlo 80
- Pellico, Silvio 30, 55, 204n, 279n, 341n
- Francesca da Rimini* 30, 55, 204, 341n
- Pennestrini, Fortunato 245
- Perego, Giovanni 322
- Pergine 90
- Perremuto, Giacomo 219
- Perugia 334
- Peruzzini, Giovanni 275, 278
- Pesaro 323
- Petrella, Errico 80, 224, 228, 238, 242
- La contessa d'Amalfi* 80, 238
- Jone* 227f., 240, 245
- I pirati spagnoli* 242–244
- Le Precauzioni* 80
- Piacenza 134, 323
- Pianigiani, Giuseppe 143, 144n, 256
- Pia de' Tolomei e Nello della Pietra* 256
- Storie di Pia* 144n
- Piave, Francesco Maria 267, 269, 278, 280, 289
- Piazzola sul Brenta 90
- Piccini, Giulio see Jarro
- Picone, Giuseppe 241
- Piergentili, Ferdinando 247–249
- Pieve Santo Stefano 144
- Pighi, Carlo 116
- Pilotto, Vittorio 38, 63
- Pinamonti, Gioseffo 94
- Pinerolo 205n
- Pino, Andrea 223
- Pio (Pius) IX 26, 51, 145f., 148, 198f.
- Pisani, Pietro 217
- Pistrucci, Filippo 143
- Ponchielli, Amilcare
- La Gioconda* 166
- Ponti, Alessandro 239
- Planelli, Antonio 316
- Plato 251
- Symposium* 251
- Pleyel, Ignace 116
- Pola 325
- Poli Randaccio, Ernestina 256
- Praga, Emilio 229
- Praha (Prague) 105
- Praloran, Francesco 37, 62
- Prata-Nenci, Olimpia 224n
- Prati, Giovanni 93n, 115, 150
- Pressburg see Bratislava
- Puccini, Giacomo 89
- La Bohème* 163
- Tosca* 166
- Pullè, Giulio 82, 279n
- Il Maledetto* 82

- Quagliarini, Carolina 213
- Raab see Györ
- Radetzki, Josef 198, 199n, 200–202
- Ragusa, Vincenzo 219
- Raimondi, Pietro 220n, 221, 224, 248
Il ventaglio 220n, 246, 248
- Ramaccini, Adelaide 205
- Rapisardi, Nunzio 256
- Ravenna 102, 323
- Reale, Giovanni 226n, 240
- Recupito, Pasquale 219
- Regini, Antonio 205n
- Reina, Domenico 113
- Rellstab, Ludwig 109
- Ricci, Federico 223f., 282
La prigione di Edimburgo 282f., 285f., 289n
- Ricci, Luigi 80, 114, 142, 220n, 223f., 226
Un'avventura di Scaramuccia 114
Il birraio di Preston 80, 226, 245–247
Chiara di Rosemberg 114
Chi dura vince 220n
Crispino e la comare 80, 223, 238f.
Il disertore per amore 142
La gabbia dei matti 114
Il nuovo Figaro 114
L'orfanello di Genova 220n
- Riccoboni, François 256f.
- L'art du théâtre* 256f.
- Riccoboni, Luigi 256f.
Dell'arte rappresentativa 257
Réflexions historiques et critiques 257
- Ricordi (Milano) 115, 134, 146, 264, 323, 334
- Ricordi, Giovanni 103f.
- Ricordi, Giulio 243
- Ridolfi, Elena 78
- Rigoli, Paolo 90
Il Mago 90
- Riolo [compagnia] 242n
- Riolo, Gaetano 211, 222
- Riolo, Stefano 133
- Ristori, Adelaide 81, 318
- Ristori-Bellotti, Luigia 34n, 60n
- Ritorni, Carlo 342, 344
Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli 342
- Riva del Garda 107, 149–167
- Roda Roda, Alexander 177
- Rohfeld, [Herr] 187
- Roma (Rome) 37, 62, 90, 95, 116, 133–135, 196, 202, 213, 268
- Romanelli, [baritono] 160
- Romani, Felice 204f., 266, 269, 277
- Ronsard, Pierre de 251f.
Les Amours 251f.
- Rossi, Emiliano 106
- Rossi, Eugenia 221
- Rossi, Gaetano 281n, 282
- Rossi, Giulio 159
- Rossi-Gallieno, Giuseppe 343
- Rossini, Gioachino 80, 89, 91, 102, 108–114, 116, 125, 130, 140, 145–148, 219–221, 223f., 268, 278, 281, 323
Il barbiere di Siviglia 80, 91, 103, 108–110, 114, 163, 219, 242n, 268f., 278
La Cenerentola 91, 109, 219, 223
Il conte Ory 109
Corradino 220n
La donna del lago 145
Eduardo e Cristina 109, 111
La gazza ladra 109, 113n, 220n, 223
Inno a Pio IX 107, 112, 145f.
L'italiana in Algeri 109f., 125, 130
Otello 109f., 113n
Matilde di Shabran 109
Mosè in Egitto 116
La pietra del Paragone 109
La scala di seta 145
Semiramide 109, 145, 147, 219, 323
Le siège de Corinto 220n
Sigismondo 323
Sinfonia 116
Sorgi Italia che l'ora è venuta 110
Stabat Mater 145, 148
Tancredi 109, 145, 323
Tre cori religiosi (Fede, Speranza, Carità) 112
Il turco in Italia 91, 109, 140n, 220n
- Rousseau, Jean-Jacques 252
Julie 252
- Rovereto 89f., 107, 166
- Rovigo 22, 47, 123n, 277n, 278n, 279n, 280n, 325
- Rubini, Geremia 131
- Ruggero I di Sicilia 214n
- Ruggero II di Sicilia 214n
- Russi 276n, 277n, 278n, 279n, 280n, 281n
- Sabatini, Alessio 225
- Sabbatini, Giovanni 205n
Masaniello 205n
- Sacile 137

-
- Saint-Pierre, Jacques-Henri Bernardin de 252
Paul et Virginie 252
- Salibra, Carmelo 239, 247
- Salieri, Antonio 91
- Salò 166
- Salzburg 90
- Sambolino, Benedetto 72
- Sambolino, Francesco 73n
- San Martino 209n
- San Matteo 121f.
- San Vigilio 93f., 99
- Sandi, Francesco 102, 124, 275, 278, 289n
La fidanzata d'Abido 102, 124, 275, 278, 289n
- Sanquirico, Alessandro 142, 304, 310f., 315–317, 320–323, 330, 334–336, 338
La morte di Plinio il Vecchio 304, 310f.
- Sant'Agata Feltria 102
- Santa Elisabetta, [marchese di] 243
- Santi Ferrara, [signore] 232, 238
- Sardou, Victorien 279n
- Sarria, Errico 245
Il babbeo e l'intrigante 245
- Sassi, [signore] 198
- Sassuolo 276n, 277n, 278n, 280n, 281n
- Savona 71–88
- Scalvini, Antonio 81f., 84, 279, 289
I misteri della polizia austriaca 279, 288f.
I misteri di Milano 82, 84
- Scannapieco, Gabriele 239
- Schiller, Friedrich 115
Die Räuber 115
- Schio 93, 150, 332f., 342f.
- Schirach, Baldur von 171n
- Schmid, [Herr] 186–188
- Schopenhauer, Arthur 252
Die Welt als Wille und Vorstellung 252
- Schreiber, [Herr] 188
- Schwarz, [Fräulein] 187
- Scoeller Campanella, Enrichetta 241
- Scott, Walter 321
- Scremin, Antonio 35n, 60n, 137
- Scribe, Eugène 84, 279n, 280
Una bataglia di donne 280
La Canonichessa 84
Una catena 84
Roberto il Diavolo 84
- Sebastiani, Teresa 221
- Séjour, Victor 81n
Il denaro del diavolo 81n
- Segusini, Giuseppe 20, 45, 123n, 132
- Seligmann, Hippolyte Prosper 134n
Nocturne expressif 134n
- Selva, Giannantonio 121f., 295, 328
- Senigallia 323
- Serafini, Francesco 242f., 245
- Serato, Maria 99
- Servadio, Giacomo 142
Elvira 142
- Sevilla (Siviglia) 268
- Shelley, Percy B. 252
- Sicuro, Filippo 221
- Siege, Adolf 169, 174, 176f.
- Siege, Gustav 169, 171, 176
- Siege, Ignaz 169–191
- Siege, Josef 169, 172, 175, 177, 186
- Siege, Leopoldine 176
- Siege, Therese 180f.
- Siena 139–144
- Signori, Bartolomeo 82
I pescatori del Rodano 81n, 82
- Siligrandi, Luigi 127
- Silvestri, [signore] 246
- Sinatra, Agostino 215
- Siracusa 245, 249
- Shakespeare, William 81, 202, 279n, 321
Julius Caesar 202
Macbeth 81
- Sivori, Camillo 99
- Skalica (Skalitz) 179
- Solera, Temistocle 31, 56, 266, 277f.
Nabucodonosor 31, 56, 266f.
- Solferino 209n
- Sorrentino, Giuseppe 115n
- Sortino, Filippo 223
- Spagna, Luigi 222
- St. Petersburg 95, 316, 318
- Stael, Germaine de 252
De l'influence des passions 252
- Stanislavskij, Konstantin 259
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 252, 321f.
De l'amour 252
Souvenirs d'égotisme 252
- Sterbini, Cesare 268, 278
- Storniolo, Nunzia 223
- Stradella 198
- Strazzuso, Andrea 239
- Stuttgart 93
- Subba, Pasquale 238
- Sudermann, Hermann 280
Lonore 280

- Sue, Eugène 81f.
I misteri del popolo 81
- Susatti, Costanza 241
- Swift, Maria Luisa 247f.
- Taranto Rosso, Emanuele 212
- Tartaglia, Fortunato 205n
Guido di Biandrate 205
- Tasca, Luigi 211, 216f.
- Terenzi, Attilio 221–224, 228
- Terenzi, Virginia 223, 239n, 240
- Terni, Rachele 205n
- Terreni, Placido 221
- Thomas, Ambroise 280
Mignon 280
- Thun, [conti] 115
- Tognallo, Giacomo 80, 87
- Tonelli, Mosè 331n
- Torino 73f., 76, 113, 135, 195f., 204–206
- Tornabene, Francesco 221, 240f.
- Tortarolo, Gerolamo 76
- Trapani, Onofrio 241, 245
- Trapani, Rosalia 245
- Travia, Vincenzo 225f.
- Trenčianske Teplice
(Trentschin-Teplitz) 176f.
- Trento 89–119, 157, 166
- Treviso 60, 123n, 325
- Trieste 35, 60, 132, 134, 137, 189, 323
- Trnava (Tyrnau) 171, 176f., 179f., 183f., 186f., 189–191
- Truzzi, Luigi
La gioia delle madri 134n
- Tyrnau see Trnava
- Ungarisch-Altenburg see Mosonmagyaróvár
- Urmacher, Davide 114f.
Il masnadiero 114f.
- Usiglio, Emilio
Le educande di Sorrento 245
- Vaccaj, Nicola 109, 114, 131f.
Giulietta e Romeo 114
Saladino e Clotilde 132
- Vaccaro, Francesco 232, 238
- Valverde, Joaquín 280
La gran via 280
- Vanderburch, Émile 287
Il bircchino di Parigi 287
- Vannini, Attilio 143
- Varese 134n, 323
- Variale, Giovanni 221
- Varin, Charles 278
I Misteri del Fumo 278
- Varvaro, Domenico 221
- Velli, Luigi 277, 289n, 341n
- Velluti (Feltre) 295
- Vendemia, Luigi 223
- Venezia (Venice) 26, 29, 31, 35, 38f., 41, 51, 54, 56, 60, 63f., 66, 89, 113n, 115, 122f., 125–127, 130–132, 134–136, 143, 195f., 205n, 267, 269, 281n, 282, 295, 316f., 323–325, 328, 330f., 334, 342
- Venturini, Luigi 143
- Verando, Agostino 72n
- Verando, Carlo 72n
- Verdi, Giuseppe 31, 56, 79f., 89, 102f., 112–115, 145, 150, 154, 160, 206n, 222–224, 226, 238, 240, 266f., 269, 276–278, 280f., 289, 337n, 341f.
L'assedio d'Arlem 103
Attila 103f., 114
Un ballo in maschera 80, 105f., 163, 227f., 238, 242n, 243
- I due Foscari* 150, 154, 160, 222, 278
- Ernani* 80, 104, 112, 114, 145, 160, 240, 242n, 267f., 278, 289
- La forza del destino* 238, 245
- I Lombardi alla prima crociata* 80, 103, 112, 114, 146, 204n, 223, 240, 278, 283
- Luisa Miller* 103, 160, 240
- Macbeth* 107, 226
- I masnadieri* 103, 114f., 223
- Nabucco* 31, 56, 107, 112, 114, 126, 134–136, 145, 266f., 277, 278n, 287, 289, 337n, 341f.
- Rigoletto* 80, 163, 240
- Simon Boccanegra* 226
- Stiffelio* 238f.
- La traviata* 80, 226, 239, 243, 255, 266, 269, 280
- Il trovatore* 80, 135, 224, 238f.
- I vespri siciliani* 226
- Verona 72, 89f., 102
- Veronese, Giuseppe 219
- Versailles 298
- Vianelli, Felice 105f.
- Vicenza 123n, 137, 325
- Vidor, King Wallis 255
Show people 255
- Vienna see Wien
- Viezzoli, Girolamo 131f.
- Viganò, Onorato 321

-
- Viganò, Salvatore 321
Villa, Francesco 205n
Villafranca 209
Viola-Gimaldi, Giovanni 239
Vismara, Antonio 82
 Assassino del presidente ... 82f.
Vitelli, Giovanni 223
Voghera 276n, 277n, 278n, 280n, 281n
Wagner, Richard 92, 102, 281
 Lohengrin 92n
Wallner, [Fräulein] 187
Wauer, [Herr] 186
Weiss, Betty (Barbara) 176, 180f., 186
Wien (Vienna) 29, 54, 95, 103, 105, 117, 134,
 135n, 171, 176, 179–186, 188, 190
Wilhelmi, [Fräulein] 187
Zamperoni, Amalia 242f.
Zandonai, Riccardo 89
Zanella, Giovanni Battista 116
Zavarise, Girolamo 107
Zibello-Parma 103
Znojmo (Znaim) 176f.

