

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 Braitto, 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 ricercatori. 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-thtrale-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.

cercato 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'). Proponiamo 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 Napoleonico 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. Perfino 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 Napoleonico che 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 dilettaando 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, affinché 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 Giam-pietro 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 medievalescanti, 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 adeguarvisi, 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 amatoriale, 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 cerimoniale 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 cerimonie 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 spira 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 scioglieva 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 'bollettinario' 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 ASCE, *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 Guarnieri Corazzol 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.