

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 Braitto, 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 pianico 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-diecimila 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'uditorio 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'avarò* – 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 «decentemente 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, tappezzeri, 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, manzione 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 disporre. 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, vaudeville, 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 offrire 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 dell'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 impresari, 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 mettevano 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 Jacopo Bernardi*, Feltre 1879, p. 58.

⁵³ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 2004 (¹1992), 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, sottolinea 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 pubblici «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. Accademia 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 goldoniani*, 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 *Glissons 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 Scremin 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.

