

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

Antonio Carlini

I. Trento. Contesto socio-politico

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

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

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

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

II. Movimento della popolazione

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Trasformazioni politiche e culturali a Trento

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

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

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

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

IV. Il Teatro Mazzurana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Il teatro e il suo pubblico visto dai forestieri

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI. Il teatro diventa Teatro Sociale

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

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

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

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

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

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

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

VII. *Lirica e prosa*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

VIII. Le stagioni teatrali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³² *Ibid.*

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

³⁴ *Ibid.*

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

77



FESTA DA BALLO

NEL NUOVO TEATRO MAZZURANA

PER LA SERA DI DOMENICA 20 GIUGNO 1819.

CHE AVRÀ PRINCIPIO

alle ore 9 fino le 2 della notte.

Per alternare i trattenimenti nel corso dell'attuale Apertura avrà luogo nella sera sopradetta una Festa da Ballo, ove si vedrà trasformato il Palco Scenico in una magnifica Sala di maggior ampiezza della Platea, appositamente dipinta a tale uso.

Vi sarà splendida, e vaga illuminazione, non che una numerosa, e scelta orchestra de' migliori Professori forestieri, e della città.

Verrà osservato il Regolamento apposito prescritto dall'Inclito I. R. Capitanato Circolare per quest'occasione.

All'ingresso delle Sale si pagheranno Car. 30 per persona, e per chi bramasse soltanto di vedere la Festa sarà aperto il Lubione al prezzo di Car. 12 per viglietto.

TRENTO DALL' L. R. STAMP. MONAUNI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² Ibid.

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

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

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

X. Il ruolo del coro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XI. Artisti in viaggio

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

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

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

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

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

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

XII. Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti a Trento

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

1819: *La Cenerentola; Il barbiere di Siviglia; Il turco in Italia*

1820: *L'italiana in Algeri*

1822: *Tancredi*

1823: *Matilde di Shabran*

1824: *Il turco in Italia*

1825: *La Cenerentola*

1826: *Eduardo e Cristina; Tancredi*

1827: *La pietra del Paragone*

1828: *La Semiramide; Eduardo e Cristina*

1829: *Otello*

1830: *La gazza ladra*

1831: *Il conte Ory*⁶²

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

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



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

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

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

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

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

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

140



TEATRO MAZZURANA

L' Impresa si fa un dovere di annunciare al Pubblico, ed alla lodevole I. R. Guarnigione di questa rispettabile Città, che nella sera di Sabato 3 Giugno corrente si darà principio allo Spettacolo già annunciato col titolo:

EDUARDO, E CRISTINA

MUSICA DEL CELEBRE MAESTRO ROSSINI.

Si principierà alle ore 8 precise.

Trento il 1.º Giugno 1826.

L' IMPRESA.

Il Libretto dell'Opera suddetta si trova vendibile al prezzo di carantani 20 Val. di Vienna appresso lo Stampatore Monauni, al negozio Mazzurana dal sig. Giuseppe Givanni, ed all'ingresso del Teatro.

DALL' I. R. STAMPERIA MONAUNI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XIII. Compositori locali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷² TN-BC, MA 5300/74, MA 5300/79.

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

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

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

XIV. Musica strumentale e altre forme di intrattenimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ TN-BC, MA 5300/31.

⁷⁹ TN-BC, MA 5300/109.

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

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

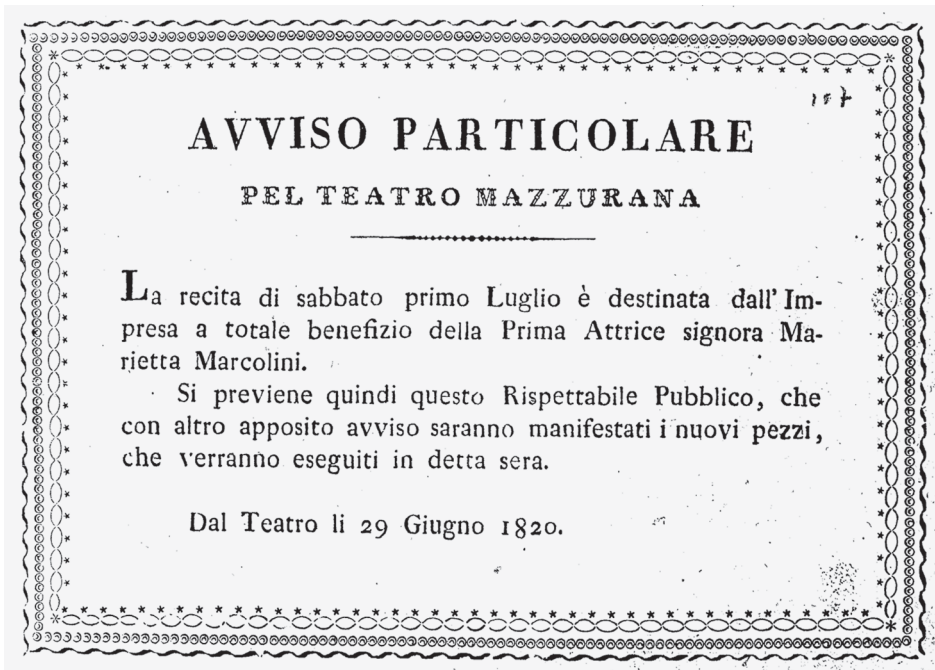


Fig. 4. Avviso per la beneficiata della contralto Maria (Marietta) Marcolini (Firenze 1780-1855) il 1° luglio 1820 (Trento, Biblioteca Comunale, MA 5300/107)

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

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

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



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

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

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

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

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

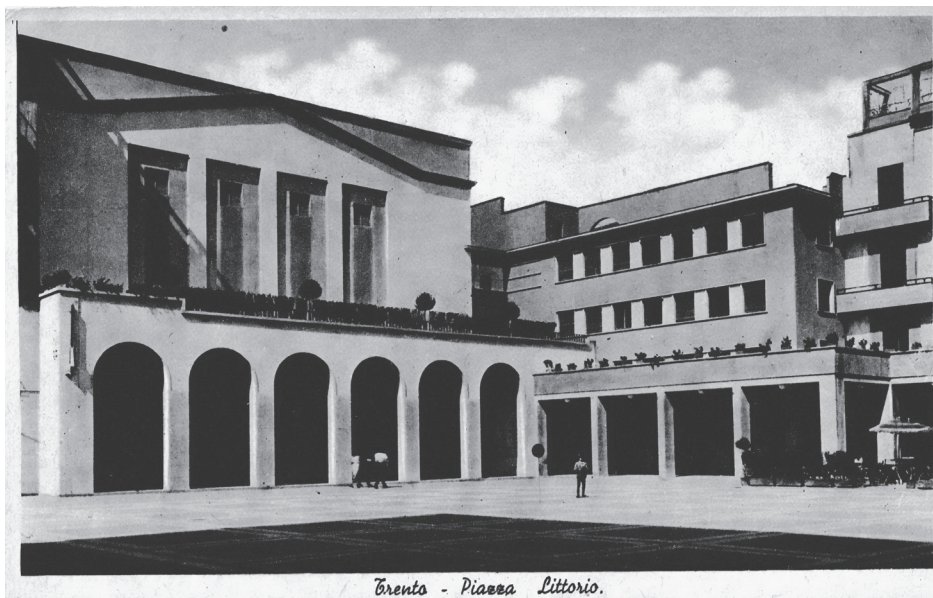


Fig. 6. Cartolina postale. Trento, Piazza Littorio con il retro del Teatro Sociale appena restaurato (ca. 1930) (Trento, Biblioteca Antonio Carlini)



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

PARODOI

Interdisziplinäre Studien
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

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

Band 1 | Volume 1

ERGON VERLAG

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

Edited by

Giulia Brunello, Raphaël Bortolotti
and Annette Kappeler

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

ERGON VERLAG

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

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

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

© The Authors

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

www.ergon-verlag.de

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

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

DOI: 10.5771/9783987400414



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

Table of Contents – Sommario

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

II. Repertoire – Repertorio

Paola Ranzini

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

Nicolò Maccavino

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

Adriana Guarnieri Corazzol

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

Annette Kappeler

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

III. Scenic Material – Materiale scenico

Rossella Bernasconi

Il prezioso sipario di Tranquillo Orsi fra restauro e ricollocazione 295

Maria Ida Biggi

Componente figurativa e pratica teatrale nelle scene del primo Ottocento 315

Raphaël Bortolotti

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

Index 347