

CRISTINA SCUDERI è musicologa attiva nella ricerca e nell'insegnamento presso la Karl-Franzens-Universität di Graz (Austria), dove ha ottenuto l'abilitazione scientifica (*venia legendi*). Ha insegnato anche presso le Università di Firenze, Padova, Venezia, e collabora con l'Università di Vienna, l'Università Statale di Milano e l'Università di Udine. Ha svolto attività di ricerca musicologica nelle Università di Friburgo (CH), Stuttgart e Bayreuth (DE) con sovvenzioni del Ministero degli Affari Esteri e del Deutscher Akademischer Austausch Dienst, presentando regolarmente i risultati del suo lavoro a convegni nazionali e internazionali.

Diplomata in organo e composizione organistica, clavicembalo e musica elettronica, ha inoltre lavorato in vari conservatori italiani e ha collaborato con il Teatro La Fenice di Venezia.

Dal 2005 è responsabile organizzativo del Festival di Nuova Musica "Contemporanea" e del Concorso Internazionale di Composizione "Città di Udine" per Taukay Edizioni Musicali.

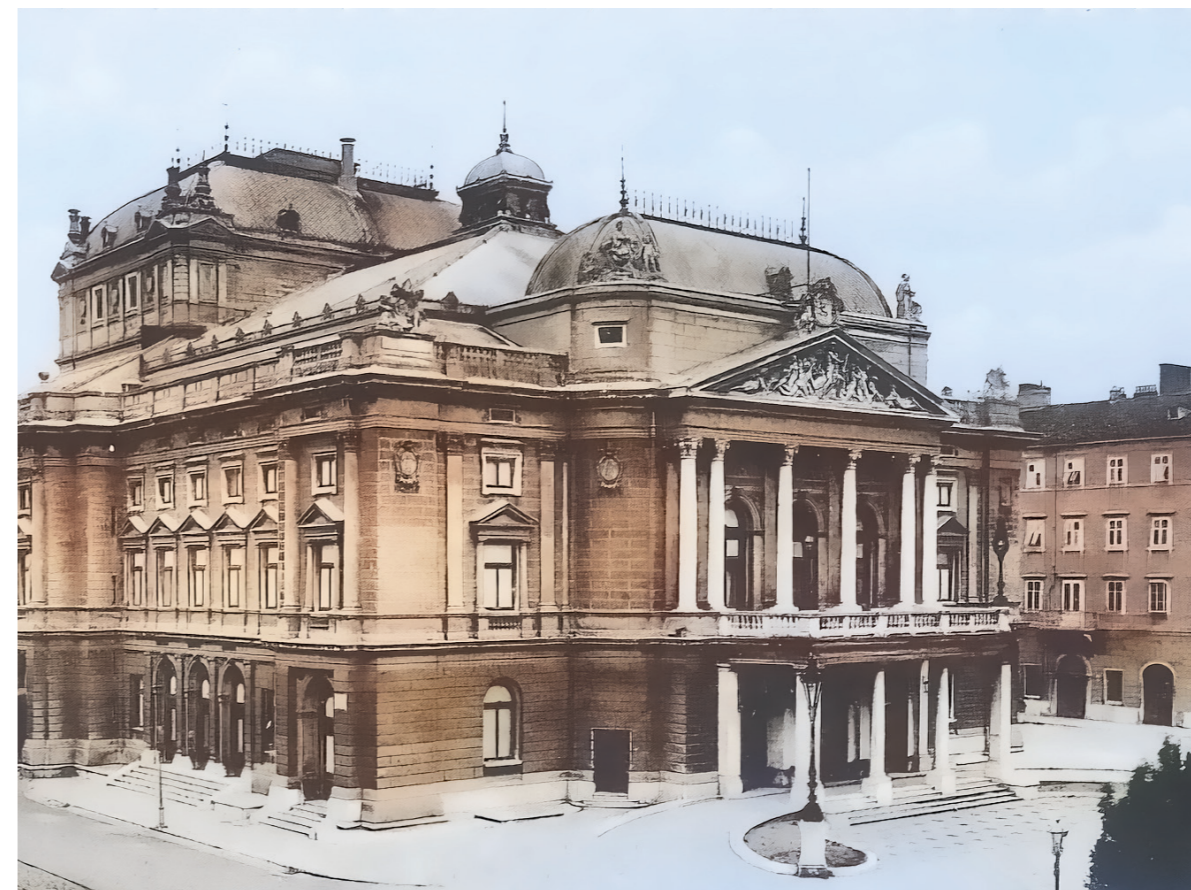
Il libro offre una panoramica sul sistema di produzione operistica nei teatri d'Istria, Fiume e Dalmazia nel periodo compreso tra 1861 e 1918, alla luce dei network multiculturali tra impresari, direttori teatrali, cantanti, musicisti ed editori. La ricca documentazione inedita proveniente dagli archivi e biblioteche di Pola, Fiume, Zara, Sebenico, Spalato e Ragusa ha consentito per la prima volta di osservare in modo unitario i teatri di queste città per quanto concerne pratiche, procedure e consuetudini organizzative.

Sono stati indagati nel dettaglio il meccanismo di sovvenzioni alle stagioni d'opera, il ruolo dell'ammontare della dotazione o assenza di finanziamento pubblico sulla tipologia e qualità di spettacolo, le strategie di mediazione attuate dagli agenti e il modo in cui si strutturava la loro comunicazione. Un importante censimento di impresari e agenti attivi in loco ha portato all'identificazione di chi in prima persona gestiva i complessi network operistici. L'analisi di centinaia di lettere, testimonianza di un costante scambio tra impresari e direzioni, ha consentito di esaminare a fondo le proposte di stagione d'opera. Quali erano le richieste più comuni che gli impresari avanzavano alle direzioni teatrali? Quali erano le condizioni imposte da queste ultime? Chi e sulla base di quali criteri vinceva un appalto?

La minuziosa mappatura del repertorio operistico rappresentato nelle singole località ha permesso di riflettere sull'alternanza di titoli italiani, francesi o tedeschi nei cartelloni, così come di tracciare gli spostamenti del materiale di scena e del personale artistico. I contratti o documenti di pagamento ad esso riferiti hanno messo in luce le effettive condizioni lavorative dell'epoca, portando ad una più generale riflessione su vantaggi e svantaggi professionali a carico di cantanti e musicisti che si esibivano presso questi teatri.

Microstorie e concreti casi studio in questa ricerca si intrecciano sulla base di un'unica comune macrostoria, che è quella del tardo impero asburgico osservato sotto la lente del vivace mix culturale dato dalla coesistenza dell'elemento croato, italiano e austriaco.

ORGANIZZARE L'OPERA (1861-1918)
TEATRI DELL'ADRIATICO ORIENTALE



CRISTINA SCUDERI

ORGANIZZARE L'OPERA (1861-1918)

TEATRI DELL'ADRIATICO ORIENTALE

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Libreria Musicale Italiana



CRISTINA SCUDERI

LIM

STUDI E SAGGI



· 51 ·

Studi e saggi



. ** .

Publicato con il supporto finanziario
della Karl-Franzens-Universität Graz



Institut für
Musikwissenschaft

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso
dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali
del Ministero della cultura



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

In copertina: Fiume, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, cartolina postale (elaborazione grafica).

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa (in forma elettronica, meccanica o fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-

CRISTINA SCUDERI

ORGANIZZARE L'OPERA

Teatri dell'Adriatico Orientale
(1861–1918)

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Per Vittorio Vella

SOMMARIO

Ringraziamenti	IX
Abbreviazioni	XI
Fondi consultati	XII

ORGANIZZARE L'OPERA TEATRI DELL'ADRIATICO ORIENTALE (1861–1918)

Introduzione	3
Teatri e organizzazione operistica in Istria e Dalmazia: il progetto	3
Stato dell'arte, materiale archivistico e tipologia di fonti	9
Direttive di ricerca	17
1. Le sovvenzioni alle stagioni d'opera	23
1.1. <i>Presenza, provenienza e ammontare della dote</i>	23
1.2. <i>In assenza di dote: quali possibilità di finanziamento?</i>	32
1.3. <i>I palchettisti: identità e ruolo</i>	38
1.4. <i>Censimento palchettisti nei teatri della costa</i>	47
2. La ricerca dell'impresario	65
2.1. <i>Le regole del gioco: il capitolato d'appalto</i>	65
2.2. <i>Provenienza e identità degli impresari</i>	94
2.3. <i>Gli agenti teatrali: quali strategie nelle mediazioni?</i>	102
2.4. <i>Censimento impresari e agenti nell'Adriatico orientale</i>	116
3. Proporre la stagione d'opera	159
3.1. <i>La proposta d'appalto tra richieste e vincoli</i>	159
3.2. <i>Richiesta di referenza su impresari e artisti. Solvibilità degli impresari</i>	169
3.3. <i>Network teatrale nell'Adriatico orientale</i>	176

4. La scelta dell'impresario	183
4.1. <i>Il contratto d'appalto</i>	183
4.2. <i>La licenza di rappresentazione e la censura</i>	185
4.3. <i>Le stagioni operistiche a Pola</i>	195
4.4. <i>I contratti d'appalto e le stagioni operistiche a Fiume</i>	209
4.5. <i>I contratti d'appalto e le stagioni a Zara</i>	240
4.6. <i>I contratti d'appalto e le stagioni a Sebenico</i>	275
4.7. <i>I contratti d'appalto e le stagioni a Spalato</i>	315
5. Il repertorio operistico nei teatri dell'Adriatico orientale (1861-1918)	341
5.1. <i>Tipologia di opere e repertorio</i>	341
5.2. <i>Presenza e circuitazione dei compositori locali nelle programmazioni operistiche</i>	362
5.3. <i>Repertorio operistico buffo e compagnie lillipuziane</i>	371
5.4. <i>Integrità delle partiture?</i>	374
6. Spostamenti del personale artistico e materiali di scena	379
6.1. <i>Viaggi e alloggi per gli artisti</i>	379
6.2. <i>Le scenografie, i costumi di scena, le calzature, gli attrezzi</i>	384
6.3. <i>I noleggi del materiale musicale</i>	392
7. Condizioni lavorative del personale artistico	397
7.1. <i>Reclutamento cantanti</i>	397
7.2. <i>Contratti con cantanti</i>	401
7.3. <i>Le beneficiarie</i>	420
7.4. <i>I coristi</i>	430
7.5. <i>Gli orchestrali</i>	439
Nota conclusiva	469
Fonti d'archivio (manoscritte, dattiloscritte, a stampa)	473
Periodici storici	501
Bibliografia	509
Sitografia	524
Indice dei nomi	527

RINGRAZIAMENTI

Molte persone hanno contribuito in varia misura a questo lavoro. Desidero ringraziare tutto lo staff dell'Istituto di Musicologia della Karl-Franzens-Universität Graz, a partire dal suo ex direttore ed ora decano della Facoltà di Scienze Umane prof. Michael Walter che ha sempre incoraggiato il completamento di questo lavoro, assieme alla direttrice professoressa Susanne Kogler, le mie colleghe Saskia Jaszoltowski, Monika Voithofer, Martina Bratic, Ingeborg Zechner, Elisabeth Probst, le assistenti Susanne Göttlich, Stefanie Liang, e le segretarie Melanie Rieger e Marion Hintsteiner. Sono grata in particolare a Noemi Silvestri per avermi assistita nelle questioni di editing e traduzioni. Questo progetto si è sviluppato presso il detto istituto e sono stati necessari diversi viaggi di ricerca a più riprese per il recupero della consistente mole di documenti archivistici della costa istriana e dalmata: per questo si desidera ringraziare il Büro für Internationale Beziehungen (BIB) della Karl-Franzens-Universität di Graz.

Sono estremamente riconoscente allo staff degli archivi, fondazioni e biblioteche dove è stato possibile condurre la ricerca. Desidero ringraziare Emilio Medici e Cristina Zacchigna del Museo Schmidl di Trieste, Ivana Paula Gortan Carlin dell'Università di Pola, Bruno Dobrić della Biblioteca Universitaria di Pola e il personale della Biblioteca Comunale di Pola; Elvis Orbanic direttore dell'Archivio di Stato di Pisino, assieme a Iva Grdinić e Vedran Dukovski; Mladen Urem e Boris Zakošek dell'Archivio di Stato di Fiume, Tea Perinčić, direttrice del Museo marittimo di Fiume e Iva Jazbec Tomaić; Nataša Mučalo, direttrice dell'Archivio di Stato di Sebenico; Ivana Galasso, direttrice del Centro Ricerche Culturali Dalmate e Karlo Grenc della Fondazione Grenc di Spalato, Narcisa Bolšec Ferri, direttrice del Museo della città di Spalato e la curatrice Tea Blagaić; Susana Martinović, Edi Modrinić e Dubravka Kolić dell'Archivio di Stato Zara. Inoltre, il personale dell'Archivio di Stato di Ragusa; Boris Senker, Direttore del Dipartimento di storia del teatro croato (Accademia croata delle Scienze e delle Arti) e Brane Čop della Technische Zentralbibliothek dell'Università di Ljubljana.

Per il feedback e i consigli in sede di presentazione del progetto presso varie università sono grata ai professori Lorenzo Bianconi, Marco Beghelli, Gerardo Guccini, Cesarino Ruini del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna assieme a Gianmario Merizzi della biblioteca del Dipartimento

delle Arti e ai professori Ivano Cavallini dell'Università di Palermo, Maria Rosa De Luca dell'Università di Catania, Michele Biasutti e Sergio Durante dell'Università di Padova, Michele Girardi e Annibale Cetrangolo dell'Università Ca'Foscari di Venezia, Fabrizio Della Seta dell'Università di Pavia, Claudio Toscani dell'Università Statale di Milano, Nicola Montenz dell'Università Cattolica di Milano, Pier Cesare Ioly Zorattini dell'Università di Udine, assieme ai professori Kordula Knaus e Anno Mungen dell'Università di Bayreuth, Jutta Toelle dell'Università di Klagenfurt, Michele Calella dell'Università di Vienna, Andrea Garavaglia dell'Università di Friburgo, Ante Bralić dell'Università di Zara, con Andrijana Jusup Magazin e Nikolina Gunjević Kosanović sempre dell'Università di Zara. I ricercatori Vanni d'Alessio dell'Università di Napoli, Carla Konta dell'Università di Fiume, Borut Klabjan del Centro di Ricerche Scientifiche di Capodistria, così come i colleghi Nicola Giosmin, Fabiana Licciardi, Bert Preiss, mi hanno dato interessanti informazioni e consigli. Un grazie anche a Francesca Baldan, Roberto Frisano, Katalin Kim, David Giovanni Leonardi, Keith Lyons, Alessandra Pighin e ai miei revisori anonimi.

Sono infinitamente grata a Vittorio Vella per l'incredibile pazienza dimostrata e ai miei genitori Francesco Scuderi e Rita Di Marco che mi hanno insegnato a studiare e ad amare la storia e la musica.

ABBREVIAZIONI

- HR-DAD = Archivio di Stato di Ragusa (Državni Arhiv u Dubrovniku)
HR-DAPA = Archivio di Stato di Pisino (Državni Arhiv Pazin)
HR-DARI = Archivio di Stato di Fiume (Državni arhiv u Rijeci)
HR-DAŠI = Archivio di Stato di Sebenico (Državni arhiv u Šibeniku)
HR-DAZD = Archivio di Stato di Zara (Državni arhiv u Zadru)
HR-MGS = Museo della Città di Spalato (Muzej Grada Splita)
I-TSmt = Biblioteca del Civico Museo teatrale di Fondazione Carlo Schmidl, Trieste
- c. = corone
f. = fiorini
g. = giorni
l. = lire
m.c. = maestro dei cori
m.s. = maestro sostituto
n.r. = non reperito
p.n.v. = pagina non visualizzabile
proc. = procuratore
s.d. = senza data
s.l. = senza luogo
s.n. = senza nome

FONDI CONSULTATI

Di seguito viene indicato il materiale archivistico consultato per questo lavoro.

Trieste	I-TSmt: Archivio del Teatro Comunale «G. Verdi» Trieste	
		busta 101
		busta 102
		busta 104
		busta 107
		busta 108
		busta 109
		busta 110
		busta 111
		busta 116
Pisino	HR-DAPA-28: Kotarsko Poglavarstvo u Poreču 1868 – 1918	
		busta 9
		busta 33
		busta 39
		busta 52
		busta 139
		busta 147
		busta 154
		busta 166
		busta 182
Pola	Sveučilišna biblioteka u Puli: - knjižni i novinski fond	
Fiume	HR-DARI-557: Uprava općinskog kazališta u Rijeci	
		busta 562/1
		busta 562/2
		DS 60, busta 3
		DS 60, busta 4
		DS 60, busta 7

FONDI CONSULTATI

		DS 60, busta 8
		DS 60, busta 9
		DS 60, busta 10
	HR-DARI: RO 24, busta 6	
	Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato	Collezione teatrale, materiale vario
Zara	HR-DAZD-102: Okružno poglavarstvo u Zadru	
		busta 283
		busta 284
		busta 300
	HR-DAZD-252: Kazalište «Verdi» u Zadru 1863–1936	
		busta 1
		busta 2
		busta 3
		busta 4
		busta 5
		busta 6
		busta 7
		busta 8
		busta 9
		busta 10
		busta 11
		busta 12
		busta 13
		busta 14
		busta 15
		busta 16
		busta 21
		busta 22
		busta 23
		busta 24
		busta 25
		busta 26
		busta 27

FONDI CONSULTATI

		busta 28
		busta 29
		busta 30
	HR-DAZD-562: Vlada/Namjesništvo za Dalmaciju. Kazališta u Dalmaciji, 1805–1904	
		busta 1
		busta 3
Sebenico	HR-DAŠI-103: Kazalište i kino «Mazzoleni» – Šibenik (1863–1945)	
		busta 1
		busta 2a
		busta 2b
		busta 3
		busta 4
		busta 5
		busta 6
		busta 7
		busta 8
		busta 9
		busta 10
		busta 11
		busta 13
	HR-DAŠI: Kotar i Općina Šibenik 1870–1871	
		busta 201
		busta 202
		busta 203
	HR-DAŠI: Općina Šibenik 1972, BR. 306	
Spalato	HR-MGS: Kazalište	
		Kazalište, 1/ kut. I-XII
		Kazalište, 2/ kut. I-IV
		Kazalište, 3/ kut. I-XII
		Kazalište, 4/ kut. I-XVII
Ragusa	HR-DAD: Općina Dubrovnik	
		Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, kut. 1

FONDI CONSULTATI

		Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, kut. 2
		Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, kut. 3
		Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, kut. 4

ORGANIZZARE L'OPERA
TEATRI DELL'ADRIATICO ORIENTALE
(1861-1918)

INTRODUZIONE

Teatri e organizzazione operistica in Istria e Dalmazia: il progetto

Questa ricerca è volta a ricostruire il sistema organizzativo e a tracciare la presenza dell'opera nei teatri che si affacciavano sulla costa dell'attuale Croazia nell'età immediatamente successiva alla costituzione della prima dieta dalmata sino al termine del primo conflitto mondiale. Il periodo è sufficientemente ampio per permetterci di comprendere e definire i meccanismi sottesi al sistema impresariale e ai circuiti operistici ivi creatisi. Il tentativo è quello di fornire degli appunti per una storia, che manca. La ricerca si propone di dare un contesto alla documentazione storica rinvenuta, nel tentativo di collocarla e interpretarla correttamente. Il materiale sino ad ora raccolto in archivi, musei e biblioteche della costa, ci consente di ricomporre — anche se purtroppo non sempre in forma completa — le relazioni tra impresari e direzioni teatrali, mappare gli spostamenti di impresari e agenti, identificando i contatti che gli editori e i loro rappresentanti ebbero con l'area della costa.

Sulla costa adriatica orientale, nel sessantennio considerato per questa ricerca, si affacciavano teatri di differente ordine e grandezza. Tra quelli presi in considerazione dal lavoro annoveriamo, partendo da nord, il Politeama Ciscutti di Pola, sorto nel 1881 ad opera di colui che veniva considerato come un benefattore cittadino, Pietro Ciscutti, che costruì il nuovo edificio demolendo il vecchio teatro da lui stesso eretto nel 1854.¹ Sulla capienza del Politeama le fonti non sono concordanti. È verosimile che possedesse circa 800 posti quando la città aveva circa 30.000 abitanti, anche se in realtà si scriveva sulla «Gazzetta Musicale di Milano» che poteva contenere 2.800 persone² e secondo altre fonti 2.200 o 1.800. Più giù sulla costa ci si imbatteva nel Teatro Adamich di Fiume (all'incirca 1.000 posti, costruito quando la città

1. Il teatro sorto nel 1854, per una ventina d'anni presentò una totale passività che andò ad assorbire parte del patrimonio dello stesso fondatore, cfr. *Quanto Pola deve a Pietro Ciscutti*, L'eco di Pola, 26.1.1890. Il nuovo Politeama si aprì per la verità semi-ufficiosamente nel 1880 con la compagnia equestre di Alexandro Stekel. Ufficialmente venne aperto con il *Ruy Blas* il 24 settembre 1881.

2. «Il teatro è molto bello, può contenere 2800 persone e ricorda assai il Dal Verme», *Teatri — Pola*, Gazzetta Musicale di Milano, Anno XXXVI, n. 40, 2.10.1881, p. 358.

aveva circa 10.000 abitanti)³ e in seguito nel Teatro Comunale inaugurato nel 1885 con una capienza di 1.240 posti.⁴ A sud di Fiume, Zara fondava il suo Teatro Nuovo nel 1864,⁵ seguendo la fine del Teatro Nobile, con una capienza lievemente superiore: circa 1.500 posti.⁶ Scendendo ancora, la più piccola Sebenico, con i suoi 7.000 abitanti, aveva un teatro con ridotta attività operistica, stando anche a quello che si scriveva sulle guide dell'epoca: «Teatro Mazzoleni. Aperto assai di rado».⁷ Il teatro era all'epoca proprietà della famiglia omonima; fondato dal tenore Francesco Mazzoleni,⁸ cantante che fu a diretto contatto con Giuseppe Verdi e zio della celebre soprano Ester, vide susseguirsi l'operato di vari membri di spicco della famiglia, tra cui l'avvocato Enrico, Paolo (fratello di Francesco),⁹ il farmacista Giovanni, figlio di Paolo e fratello di Ester, che avrebbe succeduto il padre nella direzione del teatro.

3. Sul Teatro Adamich cfr. il paragrafo che Giovanni Kobler gli dedica in *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume*, Mohovich, Fiume 1896, p. 34.

4. Sul Teatro Comunale di Fiume un buon riferimento è NANA PALINIĆ, *Riječka kazališta* o il precedente articolo NANA PALINIĆ, *Riječka kazališta*, «Vjesnik Državnog arhiva u Rijeci», XXXIX 1997, p. 169–240. Ruck Lovorka nel suo *Operni život u Rijeci u razdoblju od 1870. do 1930. godine*, in *Antonio Smareglia i njegovo doba*, a cura di Ivana Paula Gortan Carlin, Polivalentni kulturni centar Istarske županije, Grožnjan 2000, pp. 167–212, provvide anche una lista delle rappresentazioni operistiche date a Fiume dal 1870 al 1930 tra il Teatro Civico, l'Anfiteatro Fenice e il Teatro Comunale. Sull'attività del teatro di Fiume cfr. anche RADMILA MATEJČIČ, *Općinsko kazalište od osnutka do Drugoga svjetskog rata*, in *Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka*, Narodno kazalište «Ivan Zajc» i Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1981, pp. 25–37.

5. L'atto di erezione del teatro, datato 16.1.1864, si trova in HR-DAZD-252, busta 1.

6. La direzione teatrale zaratina definiva quest'ultimo di «media capacità quale per esempio l'Armonia di Trieste» cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara alla agenzia teatrale Sante Utili, Zara, 6.2.1883, HR-DAZD, busta 6.

7. GIUSEPPE MARCOTTI, *L'Adriatico Orientale*, Bemporad, Firenze 1899, p. 211.

8. Il teatro fu poi a lui intitolato: «Desideroso di rivedere la patria e i congiunti, nel luglio del 1871 [*Francesco Mazzoleni*] si reca in Dalmazia, e a Sebenico dà una splendida accademia e la devolve a tre scopi pii. I suoi concittadini lo accolgono con grandi dimostrazioni di stima affettuosa: e la società del teatro, memore che senza il generosissimo concorso del Mazzoleni non sarebbe sorto quell'elegante tempio delle muse, e gratissima ch'egli l'abbia voluto in tal guisa illustrare, nella prima sua tornata ad unanimità intitola il teatro, che dapprima chiamavasi *sociale*, dal nome dell'illustre artista concittadino», LUIGI MASCHEK, *Manuale del Regno di Dalmazia*, Woditzka, Zara 1876, vol. VI e VII, p. 240.

9. Cfr. voce «Mazzoleni, Paolo», in DARIA GARBIN — RENZO DE VIDOVICH, *Dalmazia Nazione. Dizionario degli Uomini Illustri della componente culturale illirico-romana latina veneta e italiana*, Fondazione Scientifico Culturale Maria e Eugenio Dario Rustia Trainè, Trieste 2012, p. 309.

Più popolata era Spalato, ancora più a sud, che nel 1860 contava 10.787 abitanti,¹⁰ per poi passare ai 15.700 abitanti del 1899, di cui solo 2.000 italiani.¹¹ Prima vide in attività il Teatro Bajamonti, capace di circa 1.400–1.500 posti, inaugurato il 27 dicembre del 1859¹² e poi il Teatro Nuovo, costruito quando il Comune italiano aveva ormai passato il testimone alla gestione croata di Gajo Filomen Bulat. Chiude questa carrellata il Teatro Bonda di Ragusa, fondato pochi anni dopo il Bajamonti dal nobile Luca Bonda in una cittadina che per grandezza all'epoca non si discostava molto dalle dimensioni di Sebenico. Il teatro, che avrebbe dovuto «imitare i moderni Teatri delle principali Città d'Italia»,¹³ era anch'esso nella sua struttura un teatro sociale come quelli menzionati sino ad ora, proprietà per un quarto di Bonda e per i restanti tre quarti di coloro che ne avevano acquistato i palchi. Non abbiamo informazioni sulla capienza, ma le guide dell'epoca parlano di «piccolo ma grazioso teatro».¹⁴ Riassumiamo dunque nella tabella sottostante i luoghi protagonisti delle vicende che permeano questa ricerca:¹⁵

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI FONDAZIONE	POSTI	N. ABITANTI CITTADINI AL 1899
POLA	Politeama Ciscutti	1881	800 [1.800 2.800]	32.000 ¹⁶

10. Il dato è ripreso da MIRJANA ŠKUNKA, *Politische Aspekte des musikalischen Lebens von Split zur Zeit der kroatischen Wiedergeburt (1860–1882)*, «International Review of the aesthetics and sociology of music», xx/2 1989, pp. 141–67.

11. Italiani, che per la gran parte mantenevano usi e costumi della precedente dominazione veneziana, secondo Marcotti: «Mentre i sobborghi portano un grosso contingente di agricoltori alla maggioranza croata, la borghesia colta, civile e facoltosa è quasi esclusivamente italiana, ha tradizioni e abitudini strettamente veneziane [...]», MARCOTTI, *L'Adriatico Orientale*, p. 227.

12. «È capace dalle 1400 alle 1500 persone; ha quattro ordini di palchetti: 24 palchetti nel pepiano, 25 nel primo e secondo ordine ed 8 nel terzo; il rimanente del terzo è ridotto a loggione pel popolo», *Illustrazione del Teatro Bajamonti in Spalato*, Oliveti e Giovannizio, Spalato 1860, p. 20 e 9.

13. Programma. Ragusa, 25.11.1862, HR-DAD: Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, busta 1.

14. «Bonda gegründetete wohl kleine, aber nette Stadttheater», cfr. REINHARD E. PETERMANN, *Führer durch Dalmatien*, Hölder, Wien 1899, p. 474.

15. I dati sulla quantità di abitanti per località sono desunti dalla guida di MARCOTTI, *L'Adriatico Orientale*.

16. Secondo quanto dichiarato dall'impresario Alberto Vernier nell'articolo *Per la pura verità*, *L'Eco di Pola*, 28.11.1896, si sarebbe trattato di 38.000 abitanti solo tre anni prima, nel 1896.

CITTÀ	TEATRO	ANNO DI FONDAZIONE	POSTI	N. ABITANTI CITTADINI AL 1899
FIUME	Teatro Adamich	1805	1.000	10.000 (pre 1899) / 20.000
	Teatro Comunale	1885	1.240 ¹⁷	
ZARA	Teatro Nuovo	1865	1.500	12.800 ¹⁸
SEBENICO	Teatro Mazzoleni	1870	1.000 ¹⁹	7.000
SPALATO	Teatro Bajamonti	1859	1.500 ²⁰	15.700 ²¹
	Teatro Comunale	1893	1.000	
RAGUSA	Teatro Bonda	1863	n.r.	7.200

Tutti questi teatri erano situati in città portuali, collocate in un territorio abitato da popolazione di etnia mista, ovvero italiana e croata (ma pure tedesca e slovena se ci riferiamo alla penisola istriana)²² sotto dominazione austriaca da

17. Sono quantificati in 1550 in una comunicazione dattiloscritta della direzione teatrale di Fiume nel 1918: «Das hiesige Stadt-Theater kann ein Maximum von 1550 Besucher fassen», Fiume, 5.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

18. Sarebbero stati tra i 7.000 e 10.000 nell'anno di fondazione del teatro (cfr. KATICA BURIĆ ĆENAN, *Dokumentalistički pristup i obrada informacija o glazbenom životu grada zadra od 1860. do prvoga svjetskog rata*, tesi di dottorato, Università di Zara, Zara 2016, p. 261) e 28.230 nel 1902, secondo la *Guida itinerario dell'Italia e di parte dei paesi limitrofi. Parte 3. Annuario.1896-1903*, Touring club ciclistico italiano, [Milano] 1902, p. 515.

19. Una comunicazione della direzione artistica del Mazzoleni dei primi del Novecento lo dice contenente 800 posti, cfr. carta «Teatro Mazzoleni — Sebenico (Dalmazia)», HR-DAŠI-103, busta 2a. L'inserzione pubblicitaria ufficiale del teatro però, sempre dei primi del Novecento, lo dà di «circa 1000 posti», HR-DAŠI-103, busta 2a. Oggi il teatro contiene 500 posti, cfr. <http://www.hnksi.hr/stranice/hrvatsko-narodno-kazaliste-u-sibeniku/3.html>.

20. Erano 1.800 secondo un articolo che si riferiva al progetto iniziale. Cfr. *Il nuovo teatro a Spalato*, Il Diritto Croato, 30.1.1889. La cifra venne poi rettificata in 1.500, cfr. *Il teatro comunale di Spalato*, Il Diritto Croato, 2.4.1890; 1.500 sono anche i posti riportati nella pubblicazione di MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Književni krug, Split 1991, p. 43 e in quella di DUŠKO KEČKEMET, *Ante Bajamonti i Split*, Split 2007, p. 213.

21. La guida di Karl Baedeker ne dava 22.716 nel 1891, cfr. KARL BAEDEKER, *Southern Germany and Austria, Including Hungary, Dalmatia and Bosnia. Handbook for Travellers*, Dulau and Co., London 1891, p. 431. Gli abitanti sarebbero stati 16.000 nel 1900. Secondo Kečkemet attorno al 1860 a Spalato vi erano circa 13.000 abitanti, DUŠKO KEČKEMET, *Antonio Bajamonti e Spalato*, Società Dalmata di Storia Patria, Venezia 2010, p. 35.

22. «Tutta la costa dell'Istria» scriveva Charles Yriarte nel 1874, «è veneta per tradizione e per origine; tutta la campagna è slava, e quest'ultimo elemento costituisce oltre due terzi della popolazione totale. L'elemento tedesco si compone soprattutto di impiegati e militari, rappresentanti del potere centrale, che, venuti dall'interno dell'Austria, si considerano spesso come esigliati in questo paese perduto, raffrontandolo con rammarico alle ridenti valli della Stiria e alle belle provincie dell'arciducato d'Austria. La lingua in uso nelle città è l'italiana; si fanno

tempo presente sull'area. Ricorderemo infatti che su questo territorio nel 1797 si era chiusa l'epoca della Serenissima Repubblica di Venezia, seguita dall'epoca asburgica, che perdurò sino al 1918 sebbene inframezzata da una piccola parentesi napoleonica tra il 1806 ed il 1813. Nel 1806 l'Istria e la Dalmazia vennero unite ufficialmente da Napoleone al Regno d'Italia, ma dopo sette anni gli austriaci ripresero il controllo della penisola istriana e della costa dalmata.

Abbiamo riunito questi teatri in un discorso condiviso, in quanto permeati di pratiche, procedure e consuetudini organizzative comuni, separate da realtà come quelle dell'entroterra di Zagabria, Osijek o Ljubljana, la cui vita operistica peraltro non veniva quasi mai menzionata in centinaia di corrispondenze epistolari ritrovate negli archivi, a differenza di quella delle consorelle città costiere, le une attente a ciò che succedeva alle altre, nell'intento di imitarne le buone pratiche o magari anche solo per criticarne l'operato. L'immaginario di impresari e agenti che scrivevano alle istituzioni costiere era popolato dalle possibilità di proporre la propria attività nell'uno o nell'altro teatro considerando l'ipotesi di spostarsi verso nord o sud lungo la costa, non mai di seguire altre rotte una volta giunti in loco. Accomunava questi teatri, oltre al contesto multietnico nel quale operavano, l'aver ospitato delle stagioni d'opera nella stragrande maggioranza dei casi realizzate da compagnie e impresari italiani. Per questi motivi, questi teatri sono stati riuniti e considerati come categoria: i 'teatri dell'Adriatico orientale'.

Esistevano sulla costa altri teatri italiani molto piccoli sui quali la documentazione oggi è molto scarsa. Parenzo, che possedeva un teatro comunale da 465 posti nato nel 1887, vide solo poche serate «di musica e canto». ²³ Stessa cosa per il Teatro Bonetti di Lussinpiccolo, in cui sappiamo che la presenza di spettacoli d'opera non era frequente, mentre in quello di Rovigno, nato nel 1854, le opere venivano realizzate con le orchestre «sistematiche in platea davanti al palco». ²⁴

Non vi è evidenza di rappresentazioni operistiche al Teatro Comunale di Albona, fondato nel 1843. Anche a Pisino non risulta che vi si rappresentassero

grandi sforzi per introdurre la tedesca. Nelle città del litorale e in quelle dell'interno i piccoli commercianti parlano slavo per la necessità d'intendersi coi contadini, ne' giorni di mercato», CHARLES YRIARTE, *Trieste e l'Istria*, Treves, Milano 1875, pp. 46-47.

23. Cfr. carta senza titolo in HR-DAPA-28, busta 147. Sulla realtà musicale di Parenzo cfr. gli studi di IVANA PAULA GORTAN CARLIN, *Kazalište «Giuseppe Verdi» u Poreču od 1887. do 1918.*, in *Zbornik radova Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka*, a cura di Ivana Paula Gortan-Carlin, Katedra Čakavskog sabora za glazbu, Novigrad 2010, pp. 45-62 e della stessa autrice *Glazbeni život Poreča i okolice 1880.-1918*, tesi di master, Filozofski fakultet, Zagreb 2005.

24. <http://pour.hr/it/informacije/o-kazalistu-kinu-antonio-gandusio> [consultato il 1.9.2020].

spettacoli d'opera: ci fu qualche piccola eccezione ma si davano principalmente balli, feste, riunioni, conferenze, manifestazioni di patriottismo da parte italiana, prima al Teatro Lucigrai, poi nella Sala Camus, e poi ancora nel Teatro Depiera, demolito nel 1909. Il nuovo teatro sociale sorgeva nel 1912.²⁵ A Traù vi era un piccolo locale che non veniva mai adoperato per produzioni teatrali ma solamente durante il carnevale per balli sociali,²⁶ così come a Curzola non vi era un vero e proprio teatro ma una ridotta «Sala Teatrale».²⁷ Del Teatro Dojmi di Cattaro (oggi Kotor in Montenegro) sono stati rinvenuti pochissimi programmi che ci danno testimonianza di alcune rappresentazioni di opera buffa, ma in generale oggi non si hanno più notizie su eventuali rappresentazioni.²⁸ Stessa cosa per il Teatro Sociale di Capodistria o il Teatro Biondi di Lesina²⁹ o ancora per il Teatro di Makarska. Possiamo quindi affermare con ragionevole certezza che anche rinvenendo in seguito materiale d'archivio, le nuove informazioni dal punto di vista statistico non inciderebbero in maniera significativa su quello che è il quadro generale.

Questo sottobosco di teatri di ridotte dimensioni, in cui l'opera era anche per comprensibili ragioni molto poco praticata o inesistente, porta per contrasto in evidenza gli otto più importanti teatri indicati nella tabella precedente, in cui invece vi fu un effettivo e ripetuto passaggio di cantanti, orchestrali, impresari. È da dire che però la situazione documentaria del Teatro Bonda di Ragusa è oggi complessa e carente: essa non ci permette purtroppo di affrontare un discorso più ampio, non consentendoci di portare questo teatro sul tavolo del confronto con le altre realtà della costa.

25. Se si eccettua la rappresentazione nel 1904 de *Il piccolo Haydn* di Alfredo Soffredini, interpretato dagli studenti del ginnasio locale, il vecchio teatro non ospitò compagnie operistiche. Il nuovo teatro vide esibirsi nel 1913 la compagnia Castagnoli con *La Favorita*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore* e il *Don Pasquale*. Sul teatro di Pisino cfr. NERINA FERESINI, *Il teatro di Pisino*, Manfrini, Trento 1985.

26. Come riferito nella Lettera del capitano distrettuale di Spalato alla Luogotenenza di Zara, Spalato, 15.9.1881, HR-DAZD-562, busta 1.

27. Sugli spettacoli teatrali e musicali a Curzola cfr. CVITO FISKOVIĆ, *Kazališne i glazbene priredbe u Korčuli u XIX stoljeću*, «Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj knjizevnosti i kazalištu», 1/1 1975, pp. 123-201.

28. Le relazioni di Cattaro con la musica e i musicisti italiani sono state infatti non frequenti, come segnalato anche in FERI PAUER PERETTI, *La vita musicale della Dalmazia*, «Rivista dalmatica», XXII/2 1942, p. 12.

29. Uno statuto della società teatrale di Lesina, datato 1906, con i nomi dei 33 soci ad essa afferenti è conservato presso l'Archivio di Stato di Zara in HR-DAZD-562, busta 3.

Stato dell'arte, materiale archivistico e tipologia di fonti

La gran parte dei documenti cui si fa riferimento in questo lavoro è inedita e negli anni la tematica è stata affrontata solo in forma parziale. Se è vero che esistono diversi studi in croato su alcuni teatri della costa, si tratta però di lavori che maggiormente si riferiscono alle singole storie dei teatri o più in generale alla vita musicale non necessariamente legata all'opera nelle singole città della costa. Alcune ricerche riguardano principalmente il teatro nel senso di 'edificio' teatrale, con elementi architettonici e costruttivi, e il discorso sulle rappresentazioni non è approfondito, come non lo è ancora quello sul network con gli altri teatri. Ci sono studi che riguardano l'area balcanica più in generale,³⁰ che però prendono in considerazione materiale diverso rispetto a quello degli archivi qui consultati.

In lingua italiana la bibliografia è quasi inesistente, e per la gran parte non risulta essere scientifica. Se ci riferiamo alla letteratura di qualche decina di anni fa, si tratta oltretutto di materiale fortemente orientato politicamente. L'avversità verso l'elemento 'slavo' era già palese nella comunicazione anonima del 1932 trovata tra le carte del Teatro Verdi di Zara. A Zara il Teatro Sociale Giuseppe Verdi sarebbe sorto «negli oscuri tempi della dominazione straniera», quale tempio sacro al culto dell'arte e della patria, e «lottò in loro nome per oltre mezzo secolo con la barbarie slava che, delittuosa alleata della prepotenza austriaca, incendiato il teatro eretto da Antonio Baiamonti, gli oppose per abbatterlo il balcanico Narodno Kazalište di Spalato»; il teatro di Zara — continuava la relazione — avrebbe proseguito sino al 1914 nel suo ruolo di «faro irradiatore» della cultura italica nel vicino oriente slavo e centro di attrazione di tutti gli italiani di Dalmazia ad onta di tutte le «canagliate» (così venivano definite) che sarebbero state perpetrate dai nemici.³¹

Anche testi degli anni Cinquanta sono profondamente di parte. Ne abbiamo un esempio con quanto scritto da Salvatore Samani sul conto del compositore Ivan Zajc, in occasione della nuova nomina al detto artista del Teatro di Fiume, precedentemente intitolato a Verdi. Samani era autore de *Il teatro nella storia di Fiume*, conferenza pubblicata dalla Lega Fiumana di Padova nel 1959: «Gli jugoslavi cui pareva poco il nome di Verdi» scriveva Samani, «con immondo sfregio, l'hanno dedicato a quell'oscuro maestro di musica, già ricordato, quel

30. La dottoressa Tatjana Marković ad esempio da diversi anni lavora alla contestualizzazione di opera e identità nazionale nei paesi sudeuropei (v. i progetti *The Role of Opera in Constructing National Identity of Southeast European Countries* e *Opera and the Idea of Self-Representation in Southeast Europe* entrambi finanziati dal fondo nazionale austriaco per la ricerca scientifica FWF).

31. Relazione dattiloscritta senza titolo e firma, [Sebenico], 1932, HR-DAZD, busta 29.

Giovanni Zaitz, che durante l'occupazione croata del 1848 era stato per alcuni anni direttore d'orchestra a Fiume e poi se n'era andato a Vienna per concludere la sua ingloriosa carriera a Zagabria». ³² L'«oscuro maestro di musica» dall'«ingloriosa carriera» era già stato dunque bollato come tale. Si tratta di materiale estremamente pregiudicato nella terminologia, utilizzabile nella misura in cui se ne voglia forse ricavare un'indagine sociologica volta ad evidenziare le tensioni tra popolazione italiana e croata dopo i conflitti mondiali. In generale il materiale in italiano risente della volontà di dimostrare il tasso di italianità della Dalmazia, rinunciando a un punto di vista pacato e oggettivo. In altre lingue c'è ancora meno materiale. Abbiamo maggiori informazioni sul periodo che precede la seconda metà dell'Ottocento. ³³ Quello che manca è una visione di insieme sul territorio, ad oggi ci sono più che altro scritti che pur nella loro qualità sono parziali e non centrati sull'argomento in questione. Considerata dunque la mancanza di una bibliografia di riferimento, il lavoro è stato svolto quasi nella sua interezza sulla base di fonti primarie.

Le osservazioni contenute in questo lavoro sono frutto dell'analisi di un consistente materiale documentario raccolto presso l'Archivio di Stato di Pisino, la Biblioteca universitaria di Pola, l'Archivio di Stato di Fiume, il Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, l'Archivio di Stato di Zara, l'Archivio di Stato di Sebenico, il Museo della Città di Spalato, la Fondazione Karlo Grenc, l'Archivio di Stato di Ragusa e l'Archivio di Stato di Trieste. Il materiale manoscritto e a stampa è stato digitalizzato; si è lavorato su oltre 24.000 scatti fotografici. La raccolta, la selezione del materiale e il confronto tra tipologie diverse di fonti hanno rappresentato la fase più lunga e complessa del lavoro stesso, il sommerso di cui forse il lettore può non avere piena consapevolezza a pubblicazione avvenuta.

Il caso più interessante in assoluto, in termini di rapporto tra quantità di documentazione e di novità negli studi, è probabilmente rappresentato dal fondo del Teatro Mazzoleni di Sebenico, conservato presso l'Archivio di Stato di Sebenico. Qui sono conservati quindici faldoni di materiale relativo all'attività del teatro. Esiste un solo studio in croato — e ormai non recente — che

32. SALVATORE SAMANI, *Il Teatro nella storia di Fiume*, Lega Fiumana di Padova, Padova 1959, p. 21.

33. Cfr. ad esempio il lavoro di Ennio Stipčević con le sue pubblicazioni *Diffusion de l'opéra italien sur la cote Est de l'Adriatique aux XVIIe et XVIII siècles*, in *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe: Les pérégrinations d'un genre*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Mardaga, Wavre 2009, pp. 53–64, o *La cultura musicale in Istria e in Dalmazia nel XVI e XVII secolo. Principali caratteristiche storiche, geopolitiche e culturali*, «International Review of the aesthetics and sociology of music», 23/2 1992, pp. 141–52.

documenti l'attività di questo ente.³⁴ Il caso invece più sfortunato per presenza di documentazione è rappresentato da Ragusa. Gli archivisti qui non escludono la presenza di corrispondenze ma sarebbero contenute senza catalogazione all'interno del fondo del municipio, che è un fondo molto vasto. In generale, ci troviamo in presenza di maggiore documentazione nel caso di teatri che godevano di sovvenzione pubblica che non per le realtà private o semi-private dove la conservazione è più frammentaria. Questo crea dei problemi nel momento in cui si vogliono tentare dei raffronti su diversi temi legati alla organizzazione operistica perché la quantità di materiale d'archivio nei fondi dei diversi teatri è disomogenea. Un fondo teatrale conserva normalmente differenti tipologie di documenti, non tutti necessariamente legati all'opera. In archivi come questi le carte che hanno a che fare con l'opera sono mischiate a ciò che riguarda la prosa, l'operetta, le spese generali del teatro, le corrispondenze non necessariamente legate all'organizzazione di spettacoli. Pertanto è stato indispensabile fare una prima basilare cernita. Si è lavorato su una multiforme tipologia di fonti.

- Negli archivi esaminati si trovano corrispondenze manoscritte e dattiloscritte tra impresari e direzioni teatrali, o tra agenti e direzioni teatrali. Principalmente si trattava di impresari che presentavano le loro opere di repertorio e le loro liste cantanti. Questa tipologia di corrispondenza è la più comune e la più presente nei fondi analizzati. I nomi di molti impresari trovati sul territorio sono ad oggi sconosciuti; la gran parte non è compresa nell'elenco che John Rosselli aveva depositato negli anni Ottanta presso l'attuale Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e neppure nel dizionario bio-bibliografico degli agenti teatrali attivi a Milano nell'Ottocento compilato da Livia Cavaglieri.³⁵
- Abbiamo poi la corrispondenza inversa, ovvero direzioni teatrali che dettavano le loro condizioni agli impresari: quantità di serate per ogni opera da rappresentare, numero di professori d'orchestra e coristi da garantire, divisione dei ricavi e delle spese,³⁶ e tutte le clausole relative alla organizzazione di una stagione. Trattandosi in questo caso di corrispondenza verso l'esterno (dalla direzione teatrale verso l'impresario), il materiale è presente in copia o raccolto in libri copialettere. Non tutto però si trova

34. IVO LIVAKOVIĆ, *Kazališni život Šibenika*, Muzej Grada Šibenika, Sebenico 1984.

35. *Dizionario bio-bibliografico degli agenti teatrali attivi a Milano nell'Ottocento*, in LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 303-402.

36. Ad esempio ricavato dai biglietti di ingresso a favore dell'impresario, affitto dei palchi a favore della direzione, denaro offerto dalla direzione all'impresario per serata, ecc.

in questi ultimi: ciò che manca andrebbe cercato per la gran parte negli archivi dei teatri italiani, quantomeno in quelli più importanti, o negli archivi di impresari. Sappiamo che questa seconda soluzione è la più improbabile, in quanto gli archivi di impresari oggi conservatisi sono molto pochi. Sfortunatamente i copialettere riguardanti il Teatro Nuovo di Zara per la gran parte non sono leggibili, in quanto l'inchiostro si è stinto. Da questa tipologia di lettere, per altro presente in quantità nettamente inferiore rispetto alla prima tipologia citata sopra, abbiamo gli elementi per capire ad esempio se vi sono state delle influenze artistiche dei proprietari dei teatri o in generale delle direzioni sull'operato degli impresari che organizzavano le stagioni, o se c'era una linea artistica che differenziava la programmazione di un teatro rispetto alle altre sale cittadine.

- Si trovano poi saltuariamente corrispondenze tra direzioni teatrali e cantanti o orchestrali. Le corrispondenze con il personale artistico sono molto limitate, in quanto pure queste erano appannaggio di chi appaltava il teatro: andrebbero cercate direttamente negli archivi degli impresari, con i problemi cui si accennava sopra.
- È possibile trovare corrispondenze tra direzioni teatrali e famiglie proprietarie di palchi o azionisti. Questi teatri per la gran parte erano teatri sociali, ovvero proprietà di azionisti che possedevano i palchi. Possiamo riconoscere qui la borghesia cittadina e qualche residuo della antica nobiltà che assistevano agli spettacoli; gli elenchi di soci azionisti convocati in periodiche riunioni ci permettono inoltre di avere un chiaro spaccato di chi frequentava le stagioni a teatro, offrendo spunti anche per chi volesse approcciarsi ad indagini sociologiche.
- I protocolli di sedute delle direzioni teatrali, dove presenti, ci consentono di conoscere i contenuti delle riunioni tra membri di direzione o tra membri di direzione e azionisti del teatro. Grazie a questo tipo di documentazione possiamo farci un'idea di quali fossero le proposte per una stagione d'opera e di come venissero gestite.
- Vi sono poi statuti del teatro, sia manoscritti che a stampa — ovvero quella tipologia di documento che cercava di definire l'organizzazione e il funzionamento del teatro stesso — e capitolati d'appalto, anch'essi sia manoscritti che a stampa. Negli archivi non sono conservati purtroppo i capitolati di tutte le stagioni nel periodo storico compreso. Questo ci avrebbe consentito un'analisi più puntuale dell'evoluzione delle esigenze delle direzioni teatrali e della tipologia di spettacoli richiesti.
- I verbali della polizia austriaca relativi ad operazioni di censura su testi operistici, una tra le tipologie di documentazione più interessanti che

- abbiamo, non ci consentono di affrontare un discorso approfondito per via della loro incompletezza sul territorio.
- Molto utili sono i documenti di spesa, in particolare le cosiddette «piccole spese» che tracciavano tutta la corrispondenza in uscita da un teatro nell'intento di registrarne i costi; questo ci permette di capire chi erano i corrispondenti dei vari teatri.
 - I contratti di scrittura con artisti/impresari, sia manoscritti che poi a stampa, per quanto conservati in numero esiguo sul territorio rispetto alla quantità di contratti effettivamente stipulati nel periodo analizzato, ci chiariscono le condizioni di ingaggio e definiscono gli impegni da ambo le parti. I contratti potevano essere stipulati tra direzione teatrale e impresario, oppure tra impresario e artista, magari per mezzo di agenzia teatrale.
 - I borderò relativi alle singole serate, con tutti i dati riguardanti il numero di biglietti venduti per relativi scanni, palchi, platea, loggione, spese per l'orchestra, per il personale del teatro, per vigili e polizia, ecc., ci consentono di farci un'idea della quantità e tipologia di pubblico presente alle singole rappresentazioni, nonché degli introiti ed esiti per ogni recita.
 - In questi archivi sono conservate anche partiture, libretti, locandine e manifesti (questi ultimi principalmente a Sebenico), sporadicamente foto di artisti, sui quali andrebbe affrontato un discorso di digitalizzazione e recupero a parte; non essendo la direttiva primaria del progetto ci si limita a segnalarne l'esigenza nella speranza che in un prossimo futuro vi siano dei progetti di ricerca dedicati.

Non abbiamo purtroppo alcuna documentazione sulle messe in scena, ovvero sugli spettacoli veri e propri. Possiamo concordare con quanto già affermato da Jutta Toelle nel caso di alcuni archivi teatrali italiani: anche nei fondi qui analizzati si trovano pochi documenti che abbiano a che fare con l'opera come oggetto artistico. Siamo per la gran parte di fronte a documenti tecnici, che hanno il denaro come tema principale o questioni puramente e strettamente organizzative.³⁷

37. «In den meisten der eingesehenen Dokumente geht es um Geld, in vielen um technische Abläufe, Kompetenzstreitigkeiten oder politischen Zwist. Kaum einmal wird die Oper als Kunstform thematisiert, selten werden künstlerisch oder gar musikalisch begründete Entscheidungen diskutiert», JUTTA TOELLE, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Bärenreiter, Kassel 2007, p. 13. La Toelle si riferisce a quanto visto negli archivi della Scala a Milano, del Teatro La Fenice a Venezia e del Teatro Regio a Parma, ma la situazione del materiale archivistico dei teatri della costa non è diversa.

Nonostante alcuni documenti a stampa rinvenuti tra il materiale archivistico siano addirittura trilingui (italiano, tedesco e croato) come i certificati di impostazione che avevano a che fare con l'invio di telegrammi o anche le cartoline di corrispondenza, largamente usate dagli impresari per comunicare con le direzioni teatrali,³⁸ la gran parte dei documenti manoscritti rilevati però è scritta in italiano. Infatti, sin dall'inizio della dominazione napoleonica, l'italiano venne assunto a lingua ufficiale per il territorio preso in considerazione. La presenza di documentazione in italiano ha una sua logica se consideriamo inoltre il fatto che buona parte dei soggetti corrispondenti con questi teatri era italiana. Ma la presenza della lingua italiana con il passare degli anni si affievolirà, anche a causa della politica di 'de-italianizzazione' dell'Istria e Dalmazia, promossa dall'imperatore Francesco Giuseppe sin dal 1866.³⁹ Questo fenomeno fu più evidente per le città di Sebenico e Spalato, dove la prima dal 1872 ebbe alternativamente negli anni un sindaco croato mentre la seconda vide cambiare l'amministrazione comunale da italiana a croata nel 1882. Sul finire dell'Ottocento l'impero austro-ungarico manteneva l'uso della lingua italiana all'interno della pubblica amministrazione sulla costa ma cercava gradualmente di sostituire ad essa la lingua tedesca, cosa che poi non si verificò. L'idioma croato parlato dalla popolazione fu inserito ufficialmente nelle scuole e negli uffici statali dalmati solo in seguito al 1912, nonostante le lunghe proteste da parte italiana.⁴⁰

Giungere alla verità del dato storico è talora complesso in quanto si tratta di un processo a più livelli. Non si può dare sempre credito a un cartellone teatrale che annunciava un'opera, in quanto poteva essere cancellata all'ultimo

38. Nei telegrammi si poteva leggere in cima «Aufgabeschein / Primka / Certificato di impostazione», mentre anche le cartoline presentavano l'indicazione trilingue «Correspondenz-Karte / Dopisnica / Cartolina di corrispondenza».

39. Il 12 novembre 1866 Francesco Giuseppe aveva ordinato al Consiglio della Corona di opporsi in modo risolutivo all'influsso dell'elemento italiano: «Se. Majestät sprach den bestimmten Befehl aus, dass auf die entschiedenste Art dem Einflüsse des in einigen Kronländern noch vorhandenen italienischen Elementen entgegengetreten durch geeignete Besetzung der Stellen von politischen, Gerichtsbeamten, Lehrern sowie durch den Einfluss der Presse in Südtirol, Dalmatien und dem Küstenlande auf die Germanisierung oder Slawisierung der betreffenden Landesteile je nach Umständen mit aller Energie und ohne alle Rücksicht hingearbeitet werde. Se. Majestät legt es allen Zentralstellen als strenge Pflicht auf, in diesem Sinne planmäßig vorzugehen.», cfr. il testo della seduta del 12 novembre 1866 in *Die Protokolle des Österreichischen Ministerrates 1848/1867. V Abteilung: Die Ministerien Rainer und Mensdorff. VI Abteilung: Das Ministerium Belcredi*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1971, p. 297.

40. IVAN PEDERIN, *La Dalmazia nelle relazioni di viaggio austriache e tedesche*, «Aevum», 49/ 5/6 1975, p. 505.

minuto o sostituita con altra; non ci si può nemmeno affidare unicamente a un articolo su un quotidiano che anticipava una stagione, ma si deve necessariamente tenere conto anche della lettera dell'impresario, che grazie alle sue comunicazioni con la direzione teatrale, chiariva come gli eventi si erano effettivamente svolti, svelando eventuali modifiche di programma attuate all'ultimo momento. Lo stesso discorso è valido per i libretti d'opera. Il loro ritrovamento in archivio non ha un diretto collegamento con il fatto che l'opera sia poi stata effettivamente eseguita. È possibile che il libretto si trovi in archivio per il solo fatto che sia stato proposto senza che ci sia stato un seguito. Le opere i cui libretti non passavano la censura oltretutto non venivano rappresentate. Del resto la questione è valida anche per i nomi dei cantanti: era possibile che l'impresario lasciasse in cartellone nomi di fama, per poi sostituirli con cantanti molto meno conosciuti. Anche l'individuazione dell'impresario è stata in alcuni casi complessa, in quanto si sono trovate informazioni contraddittorie: sui giornali veniva annunciato un dato impresario appaltante il tal teatro, mentre nella documentazione manoscritta si è trovato il nome di altro impresario per la stessa stagione considerata. Non è certo dunque a chi realmente fosse stata affidata la stagione, in mancanza di ulteriore documentazione con cui fare un controllo incrociato. Nelle ricostruzioni proposte da questo studio, dove il nome dell'impresario manca, significa che è stato impossibile, attraverso la documentazione raccolta, risalire alla persona che aveva appaltato il teatro. Pertanto è stata usata nelle tabelle la sigla «n.r.» ovvero non reperito. Stesso discorso vale per il maestro concertatore e direttore dei cori. Non sempre i giornali riportavano i loro nomi, come non sempre i giornali recensivano tutte le rappresentazioni di una determinata opera. Se per la prima rappresentazione è verosimile trovare un articolo, per quelle successive molto spesso ciò che viene riportato sul periodico è solo un rimando alla data e all'orario di inizio dell'opera. Nel caso in cui un'opera fosse stata solo annunciata sui giornali prima dell'inizio della stagione, senza poi avere riscontro della sua esecuzione nelle giornate a posteriori, è stata inserita in tabella l'indicazione «[annunciata]».

Questo controllo incrociato delle fonti a più livelli, se da un lato complica e rallenta il lavoro di ricerca, dall'altro lato si rende assolutamente necessario in quanto fornisce la base per una corretta interpretazione degli eventi. Solo avendo una mappatura completa della programmazione operistica della costa, messa in relazione con quella di consimili teatri, è possibile tracciare dei trends, delle linee di sviluppo nel tempo, delle macrostorie, al di là di quelle che sono le singole microstorie dei singoli teatri. In generale le stagioni sono state ricostruite con l'ausilio dei borderò — dove presenti — utili a comprendere anche

incassi e spese,⁴¹ della corrispondenza tra impresari e direzione teatrale, degli articoli sui giornali che segnalavano o recensivano gli spettacoli. Si è tenuto conto in alcuni casi anche dei cartelloni teatrali, dove presenti.

Purtroppo pagine come il «Prospetto del movimento musicale nei teatri d'Italia» pubblicato dalla «Gazzetta Musicale di Milano» non sono a disposizione per i teatri della costa che per un periodo limitatissimo.⁴² Qui ad esempio avremmo avuto notizia di quanto veniva rappresentato nei teatri di Fiume, Spalato e Zara (all'epoca appunto considerati «teatri d'Italia»), con il prospetto completo dei cantanti scritturati, sulla falsariga de «La Gazzetta Teatrale Italiana» che segnalava il movimento dei singoli cantanti e quello delle compagnie. Alcuni trafiletti sono recuperabili da «Il Teatro Illustrato» con qualche scarna informazione su Pola, Fiume e su Zara. Sempre tra le fonti a stampa, si sono consultati svariati numeri da riviste come «Euterpe», «L'Arte melodrammatica», «La Scena», o «Il Teatro». È stato inoltre consultato il database online «Anno» per accedere a riviste come «La Fama», «Agramer Zeitung» o «Signale für die musikalische Welt» tra le varie.

Leggiamo le cronache musicali in italiano su «Il nazionale» ad esempio fino al 1872, dopodiché il giornale viene stampato in croato (la rivista cambia nome in «Narodni List») e anch'esso comunque non fornisce regolare testimonianza degli eventi operistici, non essendone nemmeno tenuto a farlo.⁴³ Abbiamo altri periodici di riferimento per il luogo come «Il Giornale di Pola», «L'eco di Pola», «Il Dalmata», «La Rassegna Dalmata», o «La Bilancia di Fiume» e la «Gazzetta di Fiume» (è stato consultato anche «Il Piccolo di Trieste» per qualche confronto con il Teatro Comunale di quella città e nella speranza di trovare di quando in quando notizie dei teatri costieri), ma non periodici specificamente musicali stampati sul territorio poiché non esistevano ancora.⁴⁴

41. Una prima definizione di cosa fosse un borderò ce la dà Consiglio Rispoli: «I conti» scriveva, «si fanno quasi sempre tra impresario e compagnia al termine del corso delle rappresentazioni, sui borderò serali, cioè su'listini degli incassi e delle spese comuni, compilati sera per sera dal bigliettinaio e da' segretari dell'impresa e della compagnia», CONSIGLIO RISPOLI, *La vita pratica del teatro*, Bemporad, Firenze 1903, p. 149.

42. Cfr. a mero titolo di esempio il *Prospetto del movimento musicale nei teatri d'Italia*, Gazzetta musicale di Milano, anno XX, n. 21, 25.5.1862, p. 84-85.

43. Nonostante il cambio di nome, il giornale mantenne per un periodo il sottotitolo italiano *Il Nazionale*. Poi dal 1885 si chiamerà unicamente *Narodni List* e verrà stampato fino al 1920, cfr. EZIO GIURICIN — LUCIANO GIURICIN, *Il percorso di un'eredità. La stampa della comunità nazionale nel solco della storia dell'editoria italiana nell'Adriatico orientale*, Unione Italiana-Fiume, Università Popolare-Trieste, Rovigno 2017, p. 29.

44. Per una *overview* sulle prime riviste musicali in Croazia, v. ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ, *The First Music Journals in Croatia*, «Periodica Musica», 4 1986, p. 12.

I periodici sono dunque una delle fonti usate per recuperare dati sulle rappresentazioni operistiche. Purtroppo nella gran parte dei casi ciò che si riesce ad ottenere sono solo nude informazioni su luogo, data e titolo dell'opera rappresentata, assieme a qualche nome del cast scritturato. Raramente si riescono ad ottenere notizie di particolare interesse ad esempio sull'interpretazione dei cantanti, che ci avrebbero permesso di approfondire il discorso sulla qualità e tipologia di artisti scritturati. Le critiche sui giornali sono nella gran parte dei casi generiche e operate da parte di giornalisti non necessariamente specializzati. Dire di un cantante che possiede una «buona scuola di canto», o che ha «ottima e simpatica voce», o usare espressioni come «grande sentire drammatico», poco ci dice sulle reali qualità di un artista. Mancavano i corrispondenti che potessero poi inoltrare le comunicazioni ai giornali non locali. Questo spiega perché le notizie sui teatri della costa nei giornali esteri siano così scarse. Se si trova qualcosa — sempre della natura di trafiletto — lo si incontra appunto nella sezione «estero». Abbiamo dunque periodici che riportano solo brevi informazioni di avvenuta esecuzione di un lavoro, senza commenti o critiche in aggiunta, e altri periodici che forniscono critiche complete sulla falsariga della stessa «Gazzetta Musicale di Milano», anche se questo secondo caso si dà in forma molto più rara.

Pur nella loro generica aridità, queste informazioni sono state unite al restante materiale d'archivio e organizzate ed elaborate sulla base di alcune importanti direttive di ricerca.

Direttive di ricerca

Con questo lavoro si è cercato di dare risposta a svariate domande gravitanti attorno all'intero processo messo in atto per poter rappresentare l'opera. Un processo che partiva dal recupero di fondi, di denaro per attivare la macchina teatrale.

- Dunque, innanzitutto, da dove veniva questo denaro e come giungeva nelle mani di un impresario nell'area geografica considerata? Stiamo parlando di teatri di produzione oppure teatri dove le opere venivano portate dopo essere già state allestite in altri teatri di maggiore importanza? Come erano sovvenzionati, se lo erano?
- Chi erano gli impresari che lavoravano in questi teatri? Si trattava di impresari locali o impresari provenienti da altre aree geografiche, che si spostavano sul territorio istriano e dalmata unicamente per seguire le stagioni operistiche che dovevano condurre? E nel caso di presenza di entrambe le tipologie di impresari, in quale misura gli uni o gli altri? Si è

- già anticipato un importante risultato di questa indagine, che ha portato ad individuare una matrice prettamente italiana nell'impresariato locale.
- Con quali modalità gli appaltatori si candidavano a gestire una stagione operistica? Si è cercato di capire quali erano le richieste dei teatri nei confronti degli impresari e quali erano da parte degli impresari le informazioni di cui abbisognavano per preparare il loro progetto di stagione d'opera. Anche la figura dell'agente è stata indagata, cercando di capire le strategie di mediazione utilizzate sulla base di variabili come la concorrenza di altri colleghi agenti o la tipologia di cliente impresario. Come si addiveniva dunque alla stipula del contratto d'appalto?
 - Si è cercato di comprendere da vicino quale fosse il repertorio proposto. Che cosa si rappresentava in ognuno di questi teatri? Da questo consegue un'altra domanda: ci furono dei rimpiazzi significativi nel personale che amministrava i teatri? E questo cosa comportava? Questa è anche un'altra questione, apparentemente innocua, ma — se ci si pensa — importante per quanto concerne le disposizioni sulla programmazione degli spettacoli. Una gestione italiana o croata ad esempio poteva fare la differenza nella tipologia di opere proposte. E lontano dagli occhi di compositori ed editori cui certo non riusciva semplice raggiungere la costa, le partiture venivano eseguite integralmente oppure erano soggette a tagli e modifiche a ridosso delle recite? Al di là delle opere di repertorio poi, come venivano assimilate in una ipotetica circuitazione le nuove opere dei compositori locali?
 - Si è poi voluto capire come concretamente avvenissero gli spostamenti di compagnie e materiali. Come venivano reclutati cantanti e orchestrali sul territorio e quali erano le loro condizioni lavorative? Chi decideva sulla loro scelta in un ideale *board* composto da direzione teatrale, impresario, editore, maestro concertatore e direttore d'orchestra?

Considerata la multiculturalità e multietnicità dell'area considerata ci sarebbe un altro punto che esula da tutto ciò che è stato elencato sino ad ora e riguarda il poter capire se la volontà di presentare stagioni italiane fu elemento di affermazione dell'italianità sul territorio. O era forse l'opera comunque una categoria a sé stante che aveva sue leggi e modalità? Già fenomeno transnazionale, l'opera italiana ha qui rappresentato forse qualcosa di più che una semplice riproposizione di un genere in uso. Il problema rimane aperto e si presta ad un'ampia e interessante discussione. Non sarà però affrontato all'interno di questo studio, in quanto non direttamente collegato a questioni relative ai meccanismi organizzativi che qui si vogliono illustrare. Ricorderemo solo che all'inizio del periodo storico considerato sorgeva uno stato italiano

indipendente (1861) ma parallelamente anche le società balcaniche diffondevano le loro ideologie nazionaliste. Strati sempre più vasti di popolazioni italiane, slovene e croate residenti prendevano ora coscienza del problema della ‘nazione’: i nazionalisti italiani chiedevano a gran voce di poter mantenere le zone su cui per secoli avevano vissuto popolazioni di lingua veneta, ma queste volontà andavano a scontrarsi con le analoghe rivendicazioni di matrice slava. Il 1861 è anche l’anno in cui per volere dell’Imperatore si svolsero le elezioni per la dieta provinciale della Dalmazia, che si risolsero con la vittoria del partito autonomista (accusato di essere filo-veneto), il quale almeno in una prima fase controllava moltissime località della costa. L’amministrazione asburgica, per altro già da tempo abituata a lottare con il fenomeno irredentista supportato ora dagli echi della proclamazione del Regno d’Italia, avrebbe però mutato politica nei confronti delle diverse nazionalità creando così attriti tra le etnie italiane, croate e slovene che prima convivevano più o meno pacificamente sul territorio.

Quando nel 1901 Giuseppe Verdi morì (Verdi, simbolo nazionale per eccellenza), vari teatri costieri ne presero il nome. Sarebbe interessante comprendere se esista un’altra area geografica in Europa con simile concentrazione di teatri nominati ad un singolo compositore. Aggiungiamo al prospetto sottostante anche i teatri di Gorizia e Trieste perché un certo tipo di circuitazione operistica verso la Dalmazia includeva anche questi due teatri. Ricordiamo che comunque Gorizia e Trieste erano ancora sotto il dominio austriaco, rispettivamente fino al 1921 e 1918:

CITTÀ E NOME DEL TEATRO	OPERA D’INAUGURAZIONE ALLA FONDAZIONE O RIAPERTURA	CAMBIO NOME	NOME POST 1945
<i>Gorizia – Teatro Sociale</i>	<i>Aida</i> (riapertura 1899)	<i>Teatro Verdi</i> , 1901	-
<i>Trieste – Teatro Comunale</i>	-	<i>Teatro Verdi</i> , 1901	-
Parenzo – Teatro Comunale	-	Teatro Verdi, 1901	-
Pola – Politeama Ciscutti	<i>Ruy Blas</i>	-	Narodno kazalište u Puli, 1948
Fiume – Teatro Comunale	<i>Aida</i>	Teatro Verdi, 1913	Hrvatsko narodno kazalište «Ivan Zaic», 1953

CITTÀ E NOME DEL TEATRO	OPERA D'INAUGURAZIONE ALLA FONDAZIONE O RIAPERTURA	CAMBIO NOME	NOME POST 1945
Zara – Teatro Nuovo	<i>Un ballo in maschera</i>	Teatro Verdi, 1901	[chiuso nel 1936]
Sebenico – Teatro Mazzoleni	[prosa]	-	Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku, 1945
Spalato – Teatro Bajamonti	<i>Il Trovatore</i> ⁴⁵ <i>I lombardi alla prima crociata</i> ⁴⁶	Obcinsko kazalište, 1893	Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 1971
Ragusa – Teatro Bonda	<i>Ernani</i>	-	Kazalište Marina Držića, ca. 1945

A prescindere dal fatto che vari teatri della costa furono inaugurati con opere verdiane (a Fiume l'*Aida*, a Zara *Un ballo in maschera*, a Spalato *Il trovatore* o *I lombardi alla prima crociata*, a Ragusa *Ernani*, ecc.), — e anche se si potrà obiettare che all'epoca Verdi era il compositore più eseguito — Gorizia, Trieste, Parenzo e Zara, cambiarono immediatamente nome nel 1901. Per Zara il cambio nome fu proposto dal consigliere Giambattista Filippi in una seduta dei soci e azionisti del teatro.⁴⁷ A Trieste invece pare ci fu un'assemblea la notte stessa in cui morì il compositore e con delibera della deputazione comunale il 29 gennaio 1901, cioè soli due giorni dopo, si decise di intitolare il teatro a Verdi.⁴⁸ Il Teatro Comunale di Fiume divenne Teatro Verdi solo più tardi, nel 1913, in occasione del centenario della nascita del compositore.⁴⁹ A Sebenico

45. Secondo MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Književni krug, Split 1991, p. 44.

46. Secondo DUŠKO KEČKEMET, *Ante Bajamonti*, p. 213.

47. A Zara, il verbale della seduta soci in questione registrava così l'evento: «Il sig. Consigliere Giambattista Filippi prende la parola e propone che in ricordanza del grande vecchio, del maestro che tutto il mondo indistintamente onora piangendone la morte, al teatro sia dato il nome di «Verdi» e che quindi la dizione «Società del Teatro Nuovo» sia mutata in «Società del Teatro Verdi». Protocollo della seduta del Comitato, Zara, 18.2.1901, HR-DAZD, busta 10.

48. GIUSEPPE CAPRIN, *Il Teatro Nuovo: XXI aprile 1801*, Schimpff, Trieste 1901, p. 14.

49. Così il podestà comunicava la decisione alla direzione teatrale di Fiume: «Mi pregio di comunicarLe che l'Inclito Consiglio municipale nella sua seduta del 14 aprile a.c. a corollario delle Sue proposte circa la commemorazione di Giuseppe Verdi ha deliberato ancora con unanime votazione che al nostro Teatro comunale venga dato il nome del sommo Maestro italiano. Il titolo ufficiale sarà quindi innanzi: Teatro Comunale Giuseppe Verdi. Abbreviazioni del titolo non sono da ammettersi e tanto meno sarà da permettersi che l'aggettivo

invece il teatro non cambiò mai la propria intitolazione a Mazzoleni, limitandosi a mandare un telegramma al sindaco di Milano in occasione della morte di Verdi («Questa società teatro Mazzoleni costernata, associasi coll'anima al dolore vivissimo d'Italia e delle genti civili per irreparabile perdita Giuseppe Verdi, astro luminoso, che colle sue sublimi armonie commosse il mondo per oltre cinquant'anni. Modello cittadino austero, intemerato, munifico»⁵⁰). Non ne aveva forse neanche l'interesse, probabilmente per un fatto molto semplice: nella direzione e tra gli azionisti vi erano ancora discendenti del tenore Francesco Mazzoleni cui era intitolato il teatro. L'interno dell'edificio, oggi rimasto come allora, era comunque specchio della componente italiana che lo aveva voluto, basti pensare agli undici tondi con profili di musicisti e scrittori italiani ad ornamento dei palchi.⁵¹

Pure il Politeama di Pola non mutava nome e anche l'impresa Bolzicco che nel 1901 gestiva il teatro, inviava al sindaco di Milano il telegramma: «Impresa Politeama Ciscutti al lutto generale per la morte del sommo Verdi annunciasi commossa. Impresa Bolzicco».⁵² Sebbene il cambio di nome non ci fu, era ben chiaro però a Pola l'orientamento italiano. Nello stesso anno si rappresentava per la prima volta *Ernani*, con ampie dimostrazioni irredentiste in sala che resero necessaria l'omissione da parte della polizia austriaca di scene del secondo atto dell'opera dalle successive repliche.⁵³ A Spalato invece

«comunale» venga omissa», cfr. Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 18.4.1913, HR-DARI-557, busta 562/1. Veniva inoltre realizzato un busto di Giuseppe Verdi da collocare in teatro.

50. Telegramma della direzione teatrale di Sebenico al sindaco di Milano, 1901, HR-DAŠI-103, busta 3.

51. A differenza di questo ad esempio, il Teatro Bajamonti a Spalato raffigurava in 26 medaglioni unicamente personalità dalmate, tra cui non vi era alcun compositore, cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Ante Bajamonti*, p. 216.

52. MARCELLO BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti» nella storia di Pola. Vita di un teatro dal 1888 all'esodo nei testi dell'epoca*, L'Arena di Pola, Pola 1987, p. 56.

53. «[...] Lo spettacolo presentato con decoro straordinario» si commentava sui giornali, «aveva acceso gli animi al punto di farli scattare parecchie volte. Era la preparazione per il terz'atto dove un'esplosione di gioia e una dimostrazione ardente di patriottismo dovevano registrare uno dei momenti più belli che vanti il nostro Ciscutti. La prima fila di poltrone era riservata agli ufficiali della marina austriaca. In quella sera questi ufficiali in alta uniforme si godevano lo spettacolo e non si attendevano certamente la manifestazione ostile che verso di loro doveva essere inscenata. Al secondo atto della congiura, mentre dal palcoscenico i cantanti intonavano «Questi brandi di morte sacrati...» agitandoli verso gli ufficiali, dal loggione tra grida di «Viva Italia», cadevano in platea una pioggia di stelle filanti tricolorate. In un momento il delirio aveva invaso tutti. Si gridava e si applaudiva, si agitavano i fazzoletti e cappelli e insistentemente si domandava il bis dell'intera congiura. Ma il commissario si precipitava in palcoscenico ingiungendo agli artisti di non presentarsi al pubblico. Da allora

il Comune era passato ai croati nel 1882 come già ricordato, e quindi non vi sarebbe stata alcuna motivazione per un eventuale cambio a «Teatro Verdi».⁵⁴ Si può dunque parlare di ‘resistenza culturale’ dell’opera italiana nei territori presi in considerazione considerata la situazione politica dove la componente italiana perdeva progressivamente terreno oppure è davvero un azzardo e l’afflato politico è sovrastimato?

La domanda apre vasti scenari su cui ancora oggi si discute, e si pone qui solo come spunto per una prossima stimolante ricerca. Si è voluto unicamente sollevare il problema, diciamo, nella speranza che gli studi su questo terreno possano proseguire. Ma occupiamoci ora invece di comprendere a fondo come era strutturato e in quali elementi si sostanziava il processo organizzativo relativo all’opera attuato nei teatri costieri.

per ordine della polizia l’Ernani venne rappresentata senza la congiura. Naturalmente ciò non impedì al pubblico di agitarsi e di inneggiare all’Italia non appena si arrivava al terz’atto». *L’Ernani nei ricordi*, L’Azione, 25.10.1925, tramite BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 208. Volantini inneggianti all’italianità durante le rappresentazioni di *Ernani* si ebbero poi anche nel 1903 presso il Politeama Rossetti di Trieste. Cfr. FABIANA LICCIARDI, *Tutto esaurito nei cinema — teatri a Trieste durante la Grande guerra*, Conferenza tenuta al Circolo Aziendale delle Generali Trieste, 21.3.2016.

54. Sulla storia di Spalato cfr. GRGA NOVAK, *Povijest Splita*, Čakavski sabor, Split 1965 o il più recente DUŠKO KEČKEMET, *Prošlost Splita*, Marjan tisak, Split 2002.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

1.1. Presenza, provenienza e ammontare della dote

L'intero processo di produzione e organizzazione operistica aveva inizio con il reperimento di finanziamenti atti a sostenere gli spettacoli. Nella costa dell'Adriatico orientale abbiamo sia esempi di teatri con sovvenzione pubblica che esempi di teatri non sovvenzionati. Tra i primi possiamo annoverare quelli di Fiume, Zara e Spalato,¹ nella seconda categoria rientravano quelli di Pola e Sebenico.

La direzione teatrale prima di scegliere l'impresa per la realizzazione della stagione d'opera e chiudere il contratto d'appalto, doveva assicurarsi i fondi necessari a costituire la dotazione. Da dove proveniva il denaro? Se eccettuammo le ordinarie risorse del teatro, che solitamente erano molto limitate, i fondi potevano provenire sia dall'amministrazione comunale che da quella governativa, nonché dai canoni degli azionisti del teatro. Nel caso di fondi pubblici, tutto cominciava con una lettera di richiesta di sovvenzione all'autorità competente da parte della direzione del teatro. La lettera dichiarava la volontà del teatro di organizzare la stagione d'opera (veniva specificata quale stagione) e veniva avanzata preghiera di contributo e magari di aumento della sovvenzione in relazione alle maggiori esigenze del pubblico e delle imprese.

A questa missiva, in un lasso di tempo variabile, rispondeva l'autorità con una lettera in cui veniva comunicato l'importo della concessione, o al contrario veniva comunicata la mancata concessione. Nel caso della Luogotenenza di Dalmazia, la comunicazione era firmata dal capitano distrettuale (ma formalmente la decisione era del luogotenente),² nel caso del Comune era firmata dal podestà e da un assessore.

La dote che proveniva dalla Luogotenenza e dal Comune di anno in anno poteva subire modifiche ed era — soprattutto — facoltativa. Questo veniva alle volte ricordato nelle comunicazioni alla direzione teatrale: a Zara ad esempio

1. Si intende per Fiume il Teatro Adamich e poi il nuovo Teatro Comunale, il Teatro Nuovo di Zara, mentre per Spalato il Teatro Bajamonti prima e il Teatro Nuovo in seguito.

2. Il capitano distrettuale era a capo del distretto politico (o capitanato distrettuale). Con la riorganizzazione del 1868 la Dalmazia era divisa in dodici capitanati distrettuali: Zara, Benkovic, Sebenico, Spalato, Imotski, Sinj, Macarsca, Lesina, Curzola, Ragusa e Cattaro.

il capitano distrettuale rammentava che la dote era «del tutto volontaria e tale da potersi anche eventualmente restringere ed anche del tutto sospendere».³

Sappiamo dalla storia che dal 1867 in poi venne sospesa in Italia la sovvenzione statale.⁴ Oltre a ciò venne pure aggiunta una tassa del dieci per cento lordo sugli spettacoli teatrali, tanto che questo spinse gli impresari a rivolgersi al parlamento italiano con una petizione.⁵ I teatri furono poi sovvenzionati dai comuni, eccetto il Teatro La Fenice di Venezia che vide la sua ultima sovvenzione comunale nel 1873 e poi più nulla per i seguenti 13 anni.⁶ Più avanti ancora, stando a ciò che scriveva Consiglio Rispoli nel suo testo sulla vita pratica del teatro, pubblicato nel 1903, la dote sarebbe «scomparsa da quasi tutti i bilanci comunali. Per le condizioni poco floride dei Municipi, ed anche per la cattiva prova fatta pel passato, se ne votò l'abolizione o la si ridusse a proporzioni derisorie».⁷ Se teniamo conto della situazione in cui versavano i teatri italiani nella seconda metà dell'Ottocento forse è il caso di dire che Zara, a confronto, non era poi in posizione così svantaggiata dal punto di vista della presenza di aiuti finanziari.

In questa città sembra che già nel 1861, al fine di incrementare il fondo per lo spettacolo d'opera venissero offerti dei «trattenimenti» in teatro da parte

3. Così il capitano distrettuale scriveva alla direzione teatrale di Zara comunicando una concessione di 500 fiorini nel 1897: «Sua Eccellenza il Signor Luogotenente del Regno ha trovato con decreto 15 Febbraio a.c. N. 235/pr. in esito alla domanda dd. 10 corr. N. 13 una sovvenzione nell'importo di fior. Cinquecento / 500 / all'uopo di far eseguire parecchie opere nel teatro stesso durante le stagioni di primavera ed autunno dell'anno in corso. Nel mentre invito la Spettabile Direzione a voler ritirare, verso quietanza munita del competente bollo, da quest'ufficio il suddetto importo, Le partecipo con richiamo il luogot. Decreto 22 settembre 1888 n. 2707, che tale sovvenzione è da considerarsi come del tutto volontaria e tale da potersi anche eventualmente restringere ed anche del tutto sospendere», Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 22.2.1897, HR-DAZD, busta 25. Circa la volontarietà della dote cfr. anche quanto indicato da Prospero Ascoli in *Della giurisprudenza teatrale: studj*, Pellas, Firenze 1871, p. 47. Ascoli dedica un intero capitolo alle doti o sovvenzioni erariali e comunali.

4. Cfr. FIAMMA NICOLodi, *Il sistema produttivo dall'Unità ad oggi*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli ed., *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EDT, Torino 1987, pp. 169–229. Sulla cessione nel 1868 dei teatri demaniali ai municipi e sul problema della dote soprattutto a Milano cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, *Teatri d'opera a Milano: 1881–1897*, in *Milano musicale*, a cura di Bianca Maria Antolini, LIM, Milano 1999, pp. 22–26.

5. Cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985, p. 260.

6. Sulla situazione del teatro La Fenice negli anni seguenti all'unità d'Italia cfr. JUTTA TOELLE, *Venice and its Opera House: hope and despair at the Teatro La Fenice, 1866–97*, «Journal of Musicological Research», 26 2007, pp. 33–54.

7. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 24.

dei filodrammatici. L'incasso complessivo era però scarso.⁸ Sicuramente dagli anni ottanta dell'Ottocento, il Comune, la Luogotenenza e gli azionisti concorrevano al finanziamento della stagione d'opera. Dalla seguente tabella è possibile farsi un'idea delle sovvenzioni ricevute dal teatro, almeno per gli anni in cui è stato possibile rinvenirne documentazione:

ANNO	COMUNE (sovvenzione municipale)	LUOGOTENENZA (sovvenzione governativa)	AZIONISTI
1884	600 fiorini (stagione operette)	300 fiorini	
1885	600 f.	300 f.	
1886	600 f. (stagione operette)	300 f. (richiesti)	
1888	1.000 f.		
1889		300 f. ⁹	
1890	1.000 f.	300 f.	
1892	1.000 f. (spettacolo d'opera)	500 f. (300 + 200)	
1893	1.000 f.	500 f. (300 + 200) ¹⁰	
1895	1.000 f. (spettacolo d'opera)	500 f. (spettacolo d'opera)	720 f. (max) ¹¹
1896	1.000 f. + 500 f. (spettacolo d'opera)	500 f.	720 f. (max)
1897	1.500 f.	500 f. (opera per primavera e autunno)	720 f. (max)
1898	1.500 f. (opera); 500 f. (prosa)	500 f. (opera per primavera)	960 f.
1899	1.500 f. (opera); 500 f. (prosa)	350 f.	960 f.
1900	3.100 corone (opera); 1100 c. (prosa)	760 corone	
1901	3.100 c. (opera); 1.100 c. (prosa)	700 c. (opera per primavera o autunno) ¹²	
1902		700 c. (opera per primavera)	
1903		700 c. (opera per primavera o autunno)	
1905		800 c. (opera per primavera o autunno)	
1906	4.200 c.	1.000 c. (opera per autunno)	
1907		600 c. (per produzioni teatrali)	
1909		1.000 c. (opera per autunno)	

8. GIUSEPPE SABALICH, *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara, 1781–1881*, Nani, Zara 1922, p. 270.

9. Per il 1889 risultava una cessione di 300 fiorini da parte della sola Luogotenenza ma in quest'anno le trattative per l'opera saltarono.

10. Le sovvenzioni vennero stanziare ma la stagione non si tenne per l'incendio del teatro.

11. Si trattava di 15 fiorini per azione per un totale di 48 azioni.

12. La direzione teatrale aveva richiesto per quest'anno 1.000 fiorini, ma ne ottenne solo 700.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

ANNO	COMUNE (sovvenzione municipale)	LUOGOTENENZA (sovvenzione governativa)	AZIONISTI
1913	5.700 c. (Comune e Luogotenenza)		
1914	7.000 c. (Comune e Luogotenenza)		
1915	2.100 c (per spettacoli teatrali)		

Notiamo subito una prima differenza nel budget destinato dal Comune a opera, operetta e prosa. La prosa otteneva il budget inferiore, seguita dall'operetta e dall'opera. Lo spettacolo d'opera era quello che richiedeva le maggiori somme, com'era consuetudine nella gran parte dei teatri dell'epoca. L'entità delle sovvenzioni però non era considerata sufficiente se la presidenza del teatro, nel 1887, palesava la sua infelice situazione economica fatta di «periodiche passività» in una lettera al capitano distrettuale:

«[...] L'Eccelsa Autorità Provinciale sa benissimo qualmente limitate sieno le risorse del nostro Istituto. Fatta eccezione dal contributo che con regolare generosità elargiva annualmente l'Eccelso I.R. Presidio Luogotenenziale il Teatro non ha altre doti fisse. Il patrio Comune bensì fissa annualmente nel preventivo una somma minore di fiorini 600 e massima di fiorini 1000 in conformità agli spettacoli, ma fatta eccezione per un paio d'anni che si poté percepire la minore dal 1874 a questa parte o per una o per l'altra ragione non fu possibile conseguire la dotazione.

Tutte quante quindi le periodiche passività vanno a gravitare esclusivamente gli azionisti che fa mestiere tassano annualmente di canoni ordinari e straordinari.¹³

Si sentiva l'esigenza di costruire un fondo dotale in quanto le risorse elargite venivano considerate più come semplici sussidi che non come dote vera e propria. La Presidenza del teatro pensò pertanto di alienare quella parte di proprietà immobiliare che si presentava di limitata attività, ovvero i palchi di secondo ordine. L'alienazione avrebbe dovuto coincidere con una seconda emissione di azioni il cui ricavato avrebbe dovuto essere riservato alla costituzione di un fondo dotale intangibile del teatro. Questo fondo dotale avrebbe dovuto essere investito in rendita pubblica e gli annui interessi dello stesso

13. Lettera della presidenza teatrale di Zara al capitanato distrettuale. Zara, 29.8.1887, HR-DAZD, Busta 25. Si parlava di «passività» già nel 1868, quando i direttori del teatro (Francesco de Stermich, Giovanni Dall'Oro e tale Filippi) chiesero alla dieta provinciale dalmata l'esenzione del teatro dall'imposta addizionale provinciale. Ma l'esenzione avrebbe creato un precedente per altri teatri, e fu osservato che alcuni azionisti del teatro erano anche deputati presso la stessa dieta. La richiesta fu dunque vista come un privilegio. Cfr. *Atti della dieta provinciale dalmata*, vol. VIII, Zara, 1868, p. 384.

destinati esclusivamente a costituire le regalie per le singole stagioni. La frequentazione dei palchi di secondo ordine in questo modo avrebbe potuto sicuramente aumentare, se non altro grazie al concorso dei singoli proprietari.¹⁴

Dal 1889 si poté organizzare quasi ininterrottamente ogni anno lo spettacolo d'opera. Come vediamo nella tabella sopra, solitamente la dote concessa dal Comune era più alta (almeno il doppio) di quella concessa dalla Luogotenenza. La dote del Comune per uno spettacolo d'opera a fine anni '80 dell'Ottocento, si assestava sul migliaio di fiorini, quella elargita dalla Luogotenenza meno della metà; diventerà esattamente la metà negli anni '90.¹⁵ Dal 1892 infatti, l'importo concesso dalla Luogotenenza era di circa 500 fiorini. Un aumento del 50% nella dotazione del Comune lo abbiamo dal 1896, quando la dote annua si fissava a 1.500 fiorini (500 fiorini in più sulla ordinaria dotazione).

Con il 1900 la dote veniva elargita a Zara in corone e non più in fiorini, a causa del cambio di valuta. Il nuovo podestà di Zara, Luigi Ziliotto, concedeva una sovvenzione di 4.200 corone (3.100 per uno spettacolo d'opera e 1.100 per uno spettacolo di prosa drammatica, o di operette). L'aumento era anche giustificato dalla richiesta precedentemente fatta dalla direzione teatrale di uso gratuito della corrente elettrica in teatro.¹⁶ Teniamo conto che dal 1892 un fiorino austro-ungarico equivaleva a due corone, pertanto 3.100 corone di dote comunale corrispondevano a 1.550 fiorini e le 760 corone di dote della Luogotenenza equivalevano a 380 fiorini. Se la dote del Comune negli anni aumentava lievemente, quella della Luogotenenza tra il 1899 e il 1907 aveva subito in realtà una flessione negativa.¹⁷ Nel 1907 da parte della Luogotenenza

14. Cfr. Relazione della presidenza del Teatro Nuovo di Zara sulla gestione dal 1 aprile 1884 a tutto il 30 settembre 1886, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 25.

15. Secondo Eurologisch, il convertitore di valuta storica della Banca Nazionale Austriaca, a fine anni Ottanta dell'Ottocento 1.000 fiorini o gulden potevano corrispondere a poco più di 15.000 euro attuali circa. La conversione tuttavia può non essere precisa considerata la quantità di variabili che intervengono in un simile calcolo, cfr. <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> [consultato il 24.5.2022].

16. Cfr. Lettera della amministrazione comunale alla direzione teatrale, Zara, 12.1.1900, HR-DAZD, busta 25. L'aumento fu richiesto anche per l'anno 1899 ma la richiesta venne accettata solo nell'anno seguente.

17. Abbiamo per il 1901 una riduzione a 700 corone da parte della Luogotenenza, che così lo comunicava alla direzione teatrale: «In evasione alla domanda 11 gennaio a c. N. 12 l'i.r. Presidenza luogotenenziale con suo decreto 12 febbraio a c. N. 361/in ha trovato di accordare ad Essa Spettabile Direzione in conformità ai mezzi all'uopo disponibili per l'anno 1901 l'importo di corone 700 a titolo di sovvenzione per eseguire delle produzioni d'opera nella stagione di primavera o d'autunno del corrente anno. Il detto importo potrà venir prelevato presso il sottoscritto verso regolare quietanza muniti del bollo competente. L'i.r. Consigliere

si parlava oltretutto di 600 corone per «l'esecuzione di produzioni teatrali», senza specificare la destinazione. Su scala più vasta però gli importi generali aumentarono, basti vedere le 5.700 e 7.000 corone cedute da Comune e Luogotenenza assieme rispettivamente nel 1913 e 1914.¹⁸ Sull'«Eco dell'Adriatico», commentando lo stato del Teatro di Zara, si scriveva che per la sola stagione d'opera c'era «una bella dotazione. Dotazione che per le esigue spese di servizio, di luce, in confronto agli altri teatri, si può considerare molto più rilevante di quello che realmente è».¹⁹

Allo stato attuale delle ricerche possiamo dire che in realtà sembra che fosse il Teatro Comunale di Fiume ad avere maggiori sovvenzioni, se già nel 1848 la dote per spettacolo d'opera con balletto ammontava a 3.500 fiorini, aumentata nel 1853 a 5.900 fiorini, per poi assestarsi negli anni a venire sugli 8.000 fiorini circa.²⁰ La somma di 3.500 fiorini veniva anzi considerata «ristretta» se la gran maggioranza dei frequentatori del Teatro di Fiume riteneva «valere meglio — non solo dal lato dell'utilità pratica, ma anche da quello del diletto — di assistere ad una rappresentazione drammatica messa in scena con decoro, e recitata con ispirito d'arte, anzichè ad uno spettacolo d'opera affidato a gole di artisti secondari quali possono esigersi colla ristretta dote di f. 3.500». Questa cifra dunque non veniva ritenuta sufficiente a garantire uno spettacolo decoroso. La direzione teatrale quindi proponeva al consiglio comunale di mantenere una dote annua per il teatro di importo ammontante a 3.700 fiorini per la sola prosa, mentre con cadenza biennale si sarebbe dunque dato spettacolo d'opera con balletto. La dote per l'opera avrebbe potuto ammontare a 5.900 fiorini, somma che avrebbe permesso di scritturare artisti di canto di provate capacità.²¹ Abbiamo un ulteriore dato per il 1890, anno in cui il Municipio di Fiume concedeva un anticipo di dote di 6.500 fiorini (la documentazione non ci consente di comprendere per quale tipologia di spettacoli).²² La dote del Teatro di Fiume si dimostrava in ogni caso più elevata rispetto a quella di Zara. Per quanto concerne Spalato invece, come

di Luogotenenza / Farale [?]. Lettera della Luogotenenza dalmata alla direzione teatrale di Zara, Zara, [febbraio 1901], HR-DAZD, busta 25.

18. Dopo la prima guerra mondiale la cifra era ancora più elevata se a gennaio 1922 il Comune di Zara cedeva ad Aldo Mestrovich, impresario del Teatro Verdi di Zara, 8.000 lire di sovvenzione per spettacoli teatrali.

19. *Da Zara*, L'Eco dell'Adriatico, 17-18.1.1907.

20. Lettera della direzione teatrale di Fiume al consiglio comunale, Fiume, 13.3.1853, HR-DARI, DS 60, busta 4.

21. Lettera della direzione teatrale di Fiume al consiglio comunale, Fiume, 13.3.1853, HR-DARI, DS 60, busta 4.

22. Protocollo degli esibiti 1885-1910, HR-DARI, DS 60, busta 10.

termine di paragone, sappiamo che il Consiglio Comunale dal 1860 concedeva un finanziamento annuale di 500 fiorini al Teatro Bajamonti.²³ Altre fonti parlano di una sovvenzione di 800 fiorini l'anno sino al 1867. Nel settembre 1867 era stata presa in considerazione la possibilità di diminuire la sovvenzione da 800 a 400 fiorini, anche a causa della situazione politica locale in special modo legata alle questioni della lingua, o al problema della mancanza di musicisti locali sui quali potevano contare le compagnie d'opera in entrata.²⁴ In confronto agli altri teatri si trattava comunque di somme nettamente inferiori. Teniamo conto, a mero termine di paragone, che ad esempio nel 1887 la dote complessiva di un teatro come il Comunale di Trieste era di 90.000 fiorini (pari a 180.000 lire), o quella di un teatro come la Fenice di Venezia ammontava a 120.000 fiorini.²⁵ A Roma nel decennio precedente il Municipio metteva a disposizione di Vincenzo Jacovacci — impresario del Teatro Apollo — 200.000 lire (l'equivalente di 100.000 fiorini) per tre stagioni.²⁶

La tempistica dei pagamenti del Comune dipendeva dallo stato di cassa, pertanto l'amministrazione cittadina poteva avvertire che non avrebbe potuto «prendere un impegno nella precisa epoca di tale pagamento».²⁷ Dal canto suo la direzione teatrale poteva mandare una lettera di sollecito all'amministrazione comunale (o al presidio luogotenenziale) perché a ridosso della stagione o addirittura al suo termine non aveva ancora ricevuto il denaro della dote.²⁸

23. Non si definisce per quale tipologia di spettacolo fosse destinata questa somma, cfr. GRGA NOVAK, *Povijest Splita*, Čakavski sabor, Split 1965, p. 1081 tramite, DUŠKO KEČKEMET, *Antonio Bajamonti e Spalato*, Società Dalmata di Storia Patria, Venezia 2010.

24. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Književni krug, Split 1991, p. 51.

25. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887. Estendendo il paragone ad altri teatri, basti pensare che la Scala nel decennio precedente incassava 225.000 lire (circa 112.500 fiorini), il Burger Theater di Vienna aveva a disposizione 100.000 fiorini annui, il Teatro dell'Opera di Parigi 123.000 fiorini, il Teatro Imperiale di Berlino 700.000 franchi e così via, cfr. Gazzetta musicale di Milano, vol. XXVIII, n. 1 [1873], p. 131. Il Teatro La Pergola di Firenze ante 1858 aveva una dote di 55.000 lire l'anno che veniva considerata molto ridotta in quanto sarebbe bastata appena «a coprire le spese serali che ascendono a 500 lire circa», cfr. ERMANNO SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza dei teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale*, vol. I, Barbera, Firenze 1858, p. 97.

26. Jacovacci poi aveva pure chiesto un aumento di 100.000 lire, volendo portare così la somma a 300.000 lire complessive, segno che non riteneva sufficiente l'importo stanziato. cfr. Gazzetta musicale di Milano, vol. XXVIII, n. 23, 8.6.1873, pp. 184-85.

27. Cfr. Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 19.3.1888, HR-DAZD, busta 25. Solitamente i versamenti dall'ufficio steurale venivano effettuati ad ottobre, quindi la direzione teatrale avrebbe potuto incassare la dotazione a novembre.

28. «Spettabile Amministrazione!» scriveva la presidenza teatrale di Zara al Comune, «Prossimo al suo fine lo spettacolo della stagione primaverile, la sottoscritta Presidenza si

A sovvenzione ricevuta (il pagamento avveniva tramite assegno) la direzione del teatro forniva una quietanza bollata e rispondeva con una lettera di ringraziamento. Nel caso della Luogotenenza l'importo veniva prelevato direttamente presso il capitano distrettuale. Questo importo, dal 1892 a Zara veniva elargito solamente a seguito di definizione dello spettacolo d'opera e di chiusura del contratto con l'impresario di turno.²⁹

La dote, una volta ricevuta, veniva affidata all'impresario per le opere da rappresentare (o già rappresentate, se il pagamento veniva posticipato). Solitamente le modalità di cessione della stessa venivano definite nel contratto stipulato tra la direzione teatrale e l'impresario o precedentemente indicate nel capitolato d'appalto, se presente. Generalmente la dote veniva elargita a rate, tre, quattro o cinque in base al numero di rappresentazioni operistiche. La prima rata solitamente veniva ceduta all'arrivo degli artisti sulla piazza, oppure dopo la prova generale.³⁰ La seconda ad esempio dopo la quinta rappresentazione, la terza dopo la metà delle rappresentazioni d'obbligo, la quarta dopo aver terminato il corso di rappresentazioni.³¹ Veniva ceduta in fiorini fino al

onora di rivolgere preghiera ad Essa Spett. Amministr[azione] acciò si compiaccia di assegnare la dotazione votata dal Patrio Consiglio a sovvegno degli interessi del Teatro e fissata dal Budget Comunale per congeneri spettacoli in fior 600. Con accenno poi alle rilevanti spese che in seguito ai provvedimenti attivati in linea di pubblica sicurezza, nonché a quelle accagionate dal recente spettacolo, la sottoscritta Presidenza prega per una preferente sollecita evasione», cfr. Lettera della presidenza teatrale di Zara alla amministrazione comunale di Zara, Zara, 4.5.1885, HR-DAZD, busta 25.

29. Vedi ad esempio la cessione della dote al Teatro di Zara in seguito alla chiusura del contratto con l'impresario Cicognani nell'anno in questione: «Avendo la Spettabile Direzione già partecipato in data 26 corrente n. 99 all'Eccelsa I.R. Presidenza Luogotenenziale essere stato concluso il contratto con l'impresario Cicognani pella stagione d'opera in questo Teatro Nuovo nel prossimo venuto mese di ottobre, l'Eccelsa Presidenza ha trovato di rimettere a questa parte la sovvenzione di fiorini 500 già accordata [...]», cfr. Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.8.1892, HR-DAZD, busta 25. L'anno seguente, quando dalla Luogotenenza vennero stanziati 300 fiorini più altri 200 di dote, si ricordava che «l'assegno, di dette due sovvenzioni, seguirà non appena gli impegni pel suddetto spettacolo d'opera saranno completamente fissati», cfr. Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 5.7.1893, HR-DAZD, busta 25. Nel 1895 si dava nuovamente notizia della concessione di 500 fiorini per dare spettacolo d'opera in primavera e autunno con la clausola che questo importo sarebbe stato assegnato «appena allora quando sarà stato definitivamente stipulato analogo contratto con un'impresa teatrale», cfr. Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.1.1895, HR-DAZD, busta 25.

30. Cfr. ad esempio il contratto tra la direzione teatrale di Spalato e Vendelin Budil, direttore del Teatro di Pilsen, [Spalato], aprile 1898, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

31. Cfr. anche ad esempio il Capitolato d'appalto manoscritto per la stagione d'autunno 1885 al Teatro di Fiume, HR-DARI, RO-24, busta 6.

termine dell'Ottocento, in corone o in lire con il nuovo secolo.³² Le rate potevano essere tutte di eguale importo oppure differire l'una dall'altra a seconda degli accordi presi. Alla consegna della rata l'impresario solitamente rilasciava una ricevuta per l'importo del denaro consegnato.³³ La dote che l'impresario riceveva, per i teatri con sovvenzione pubblica, era in genere la somma degli importi ceduti da Comune, Luogotenenza e azionisti.

Essendo il Comune coinvolto come ente finanziatore, potevano verificarsi alcuni casi di ingerenza dello stesso nelle questioni teatrali. Questo portava alle volte ad attriti con i cittadini. Il podestà poteva anche suggerire l'elezione di determinate persone nei ruoli di dirigenza di un teatro, come successe a Fiume nel 1885, quando il podestà partecipò la nomina del maestro Adolfo Cimadori a direttore del teatro. In alcuni casi il podestà poteva suggerire le tempistiche di una stagione: trovava opportuno ad esempio fare presente alla direzione del teatro che sarebbe stato utile dare uno spettacolo nella prima metà di maggio e non più tardi, perché col passare dei giorni la stagione si sarebbe fatta avanzata ed a causa del caldo il teatro avrebbe potuto essere meno frequentato,³⁴ oppure per ragioni sanitarie poteva suggerire di differire l'inizio di una stagione attendendo un miglioramento delle condizioni igieniche nella provincia. Successe nel 1886, quando Zara era sotto il pericolo del colera: i bagagli delle compagnie provenienti dall'Italia avrebbero dovuto sottoporsi alle procedure di disinfezione del caso e questo era naturalmente un costo che scoraggiava l'arrivo di artisti dall'estero, qualsiasi essi fossero. Qualunque insorgenza dell'epidemia avrebbe consigliato la chiusura del teatro e se anche questa non fosse stata ordinata, la popolazione si sarebbe comunque astenuta dal frequentarlo. In conseguenza di questo gli artisti sarebbero rimasti sulla piazza in condizioni economiche difficili ed a carico della città. Per questo motivo il podestà richiese di posticipare la stagione.³⁵ La direzione teatrale avrebbe preso in seria

32. Sul problema della valuta in generale applicata al tema dell'opera, cfr. quanto il prof. Michael Walter ha scritto nel capitolo «Geld und Münzen» all'interno del suo volume *Oper. Geschichte einer Institution*, Metzler, Stuttgart 2016. Ringrazio il professore per le informazioni datemi riguardo ai cambi di valuta.

33. Sulla formulazione di queste ricevute cfr. ad esempio quelle rilasciate dall'impresario Domenico Valenti al teatro Mazzoleni. La formula era piuttosto semplice: «Dichiaro io qui sottoscritto di avere ricevuto dal signor Mattiazzi cassiere del Teatro Mazzoleni l'ultima rata della dote stabilita, per la stagione delle opere Ugonotti e Ballo in Maschera in fiorini millecinecento, come stabilito dal contratto», Sebenico, 5.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

34. Cfr. Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 19.3.1888, HR-DAZD, busta 25.

35. «[...] Si deve inoltre riflettere» scriveva il sindaco di Zara al teatro, «che la città sta ancora sempre sotto il pericolo di un'invasione del contagio [*sic*] che tale pericolo aumenterebbe coll'arrivo in piazza di tante persone provenienti probabilmente da luoghi infetti, con

considerazione questi suggerimenti, risolvendosi nella gran parte dei casi ad acconsentire a quanto consigliato.

Teniamo comunque conto che tra i diritti derivanti al Comune per la concessione della dote vi era anche la sorveglianza sull'andamento artistico del teatro, esercitata a mezzo di apposita commissione. Potevano essere formate delle commissioni teatrali con «diritto di protestare gli artisti insufficienti e di esigere altre prove dello spettacolo, differendone il giorno dell'andata in scena».³⁶

1.2. In assenza di dote: quali possibilità di finanziamento?

Non tutti i teatri di Istria e Dalmazia avevano però la fortuna di poter contare su una sovvenzione pubblica per organizzare le loro stagioni operistiche. Come si accennava in precedenza, tra i teatri della costa che non godevano di questa misura andavano annoverati il Politeama Ciscutti di Pola e il Teatro Mazzoleni di Sebenico. Sin dall'aprile 1885 ci si lamentava a Pola che lo spettacolo d'opera era in perdita, sottintendendo che l'assenza di dotazione non aiutava lo stato delle cose.³⁷ «Noi vediamo in ogni città di provincia questa bella stagione d'opera» si scriveva «e quei felici cittadini, bearsi alle nuove melodie di Verdi, [...] Meyerbeer e Gounod. Noi invece non possiamo mai gustarci né una *Forza del destino*, né una *Dinorah*, né un *Faust*, né tante e tante altre opere di valore adattabili alle nostre esigenze».³⁸ Si riteneva che un valido spettacolo per una stagione autunnale avrebbe potuto costare non meno di 100.000 fiorini, cifra ben distante dai 10.000 fiorini che nel 1887 sarebbero stati proposti in città per organizzare la stagione. All'epoca i *cachet* — in lire — di cantanti che si esibivano in teatri di primo ordine si aggiravano tra le 10.000 e le 30.000

bagagli dei quali assai difficile sarebbe una disinfezione pienamente efficace e tranquilla.[...] La scrivente in riflesso a tutto ciò è d'avviso che l'apertura del teatro in ottobre con qualsiasi spettacolo non è prudente e sarebbe consigliabile di differirla piuttosto ad epoca più lontana, quando le condizioni economiche sanitarie anche fuori della provincia fossero migliori e fossero tolte tutte le attuali riserve sanitarie». Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 31.8.1886, HR-DAZD, busta 25. Sulle epidemie a fine secolo nel territorio considerato cfr. Rino Cigui, *Endemie ed epidemie in Istria alla fine dell'800*, «Quaderni», XXII, 2011, p. 47-90; oppure Rino Cigui, *Antiche e nuove paure: le epidemie di colera a Trieste e in Istria nel secolo XIX*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», XXXVIII/1 2008, pp. 429-504.

36. Cfr. «Art. 33 Sorveglianza del Comune» in RISPOLI, *La vita pratica*, pp. 25-26.

37. «I fatti del *bordereau* teatrale ci danno delle cifre scoraggianti. Lo spettacolo d'opera, di generale aggradimento, sottostò ad una forte rimessa. [...] Il teatro Ciscutti non può fare da sé, ha bisogno di un aiuto che noi troviamo sotto ogni rapporto doveroso», *Il Teatro*, Pola, 26.4.1885.

38. *Il Teatro*, Pola, 26.4.1885.

lire, gli spartiti considerati «in voga» andavano dalle 1.000 alle 5.000 lire.³⁹ L'ex direttore di giornali teatrali Alfonso Pozzati, che sull'«Eco di Pola» aveva aperto la spinosa questione relativa alla dotazione, dava una lista generica sul prezzo minimo di quanto si sarebbe potuto spendere per una stagione operistica:

n. 3 spartiti d'opere vecchie ma [...]				
in tutto per tre opere andanti	lire	1.000	pari a fior.	500 ⁴⁰
Tenore (discreto)	«	2.000	«	1.000
n. 2 soprani ed un contralto	«	3.000	«	1.500 ⁴¹
Baritono (discreto)	«	1.300	«	650
Basso	«	900	«	450
Comprimario tenore	«	500	«	250
Comprimario baritono	«	500	«	250
Comprimario basso	«	500	«	250
Maestro concertatore	«	800	«	400
Suggeritore	«	500	«	250
Vestiario	«	1.000	«	500
Scenari	«	800	«	400
n. 15 coriste, a fior. 2				
ciascheduna, per 45 giorni	«	2.700	«	1.350
Idem coristi	«	2.700	«	1.350
n. 4 guide cori, a fior. 250	«	900	«	450
Orchestra, in media fior. 45				
per sera in 24 recite	«	2.160	«	1.080
più le prove	«	400	«	200
Attrezzista	«	300	«	150
			«	
Somma				lire 21.960
				pari a fior. 10.980 ⁴²

A questa somma di 10.980 fiorini si sarebbero dovute aggiungere le spese del maestro dei cori, la banda in scena (che era obbligatoria per gli spartiti che lo prevedevano), il noleggio materiali, così come le spese di affitto del teatro, la licenza di rappresentazione, l'illuminazione, i costi per un commissario, per il

39. La considerazione è basata su cantanti attivi in Italia, senza considerare quelli attivi all'estero giacché «cantanti della levatura d'una Conti-Foroni, d'un Percuoco, d'un Del Papa, in America vengono stipendiati per un corso di stagione con 60.000 lire. Uno spettacolo come l'attuale di Pola, costa oltre fior. 10.000.», cfr. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887.

40. Si intendeva in questo caso opere di repertorio, non titoli come *Gioconda*, o *Mefistofele*, o *Faust*, il cui noleggio nel 1887 costava 1.500 lire, cfr. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887.

41. Si faceva contestualmente notare che difficilmente si sarebbe potuto avere un soprano al quale si fossero adattate le tre opere, probabilmente sottintendendo che la cifra era in difetto.

42. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887.

medico, le guardie, i pompieri, gli inservienti e il materiale pubblicitario. Con questi elementi inclusi si sarebbe arrivati a circa 12.000 fiorini. Il guadagno dell'impresario, su una somma di 12.000 fiorini avrebbe potuto essere di circa 1.000 fiorini, qualora l'incasso serale del teatro si fosse aggirato attorno ai 600 o 500 fiorini. La popolazione di Pola però non era ritenuta capace di riempire il teatro in tale quantità da produrre una simile somma. Lo sarebbe stata probabilmente se lo spettacolo fosse stato ritenuto davvero meritevole, ma allora per questo sarebbe stata necessaria una spesa superiore ai 12.000 fiorini. Si verificava un vero e proprio circolo vizioso: i guadagni sarebbero arrivati con una buona presenza di pubblico in sala, il pubblico in sala sarebbe accorso solo con buoni spettacoli ma per garantire buoni spettacoli sarebbero stati necessari dei denari a monte.

Una dotazione non avrebbe solo permesso il miglioramento della qualità degli spettacoli ma sarebbe anche potuta servire per garantire una serata di beneficenza all'interno della stagione d'opera nonché per mettere a disposizione del municipio il palco imperiale e un altro palco accanto a quello dell'autorità politica «ad onore del podestà».⁴³ Per il 1887 in realtà il Politeama ricevette la somma di 3.000 fiorini a titolo di dotazione ma il proprietario del teatro, Pietro Ciscutti, dovette impiegarne 4.730,80 in provvedimenti edili, resi obbligatori dalle nuove normative contro gli incendi. Pertanto fu impossibilitato ad impiegarli a favore dello spettacolo.

Ci si lamentava anche dell'atteggiamento dei critici sulla carta stampata, pronti a denigrare uno spettacolo senza conoscere le cifre necessarie alla sua buona riuscita.⁴⁴ Si concludeva che solo nel caso ci fosse stata un'impresa con esperienza, disposta a spendere una grossa somma di denaro, solo quando ci fosse stata una dotazione di almeno 10.000 fiorini e almeno cinquanta abbonati per i palchi e duecento abbonati di platea, poltrone e scanni, solo allora si sarebbero potute avanzare delle esigenze. «Si abbia la modesta coscienza di dire francamente:» si scriveva «Pola non può, per ora, sostenere uno spettacolo di opera, degno delle tradizioni dell'arte e dell'arte grande e vera».⁴⁵

43. *Il Teatro*, Pola, 10.5.1885.

44. «Intanto i critici da caffè non ragionano mai colla loro borsa» si scriveva, «né colla conoscenza d'un contratto alla mano o sulle pagine d'un libro-maestro, ove si vedono schierate quelle nere e fatali cifre. È facile il dire: "Lo spettacolo non mi va, i cantanti sono cani": ma bisogna discernere ed osservare se altre città, se altri pubblici di maggior levatura hanno compatito ed applaudito spettacoli e virtuosi come quelli che in oggi figurano sulle scene del Politeama Ciscutti», cfr. *Teatralia*, *L'Eco di Pola*, 22.10.1887.

45. *Teatralia*, *L'Eco di Pola*, 22.10.1887.

Figuravano 2.000 fiorini di dotazione ceduti dal Comune nel 1890⁴⁶ ma una richiesta sovvenzione di 1.000 fiorini veniva negata dalla rappresentanza comunale solo due anni dopo, con un giudizio per la verità poco oggettivo pubblicato su «L'indipendente»: il rifiuto sarebbe stato da cercare in una non precisata «serie di ragioni che partono [...] da un individuo che ha attinenza con tale direzione e che con una costanza degna di ben altra causa, ha vituperato persone ed istituzioni cittadine». ⁴⁷ Chi fosse la persona attinente alla direzione ancora non è dato di sapere.

I politici del consiglio cittadino se da un lato si dichiaravano a favore di una eventuale sovvenzione al Politeama, dall'altro lato trovavano motivi concreti per non concedere una dotazione. L'onorevole Guglielmo Vareton ad esempio, colui che portava in consiglio l'istanza del Politeama richiedente una sovvenzione, se da un lato era favorevole alla sovvenzione con i fondi comunali, dall'altro lato non condivideva il fatto che il denaro potesse soddisfare gli interessi privati di un impresario. La sovvenzione avrebbe dovuto essere destinata a favore degli interessi generali della popolazione, la quale avrebbe dovuto entrare a teatro spendendo cifre ragionevoli, non pagando i prezzi esorbitanti imposti da impresari a suo avviso senza scrupoli. Vareton per il 1901 ad esempio si dichiarava disposto a votare una dotazione annua di 2.000 o 3.000 fiorini, ma alla fine per una serie di ragioni votò egli stesso contro la proposta. L'anno prima anche l'onorevole Felice Glezer era stato fautore della sovvenzione, proponendo che al Politeama venissero accordate 2.000 corone; pure l'onorevole Bernardo Benussi non era contrario alla cosa, ma rilevava che nella domanda avanzata al Comune non c'erano «impegnative serie» da parte dell'impresario. Concludeva inoltre lapidariamente un suo intervento in consiglio dicendo che «se i signori vogliono dei buoni spettacoli per sé, se li paghino andando a Trieste». ⁴⁸ La domanda di sovvenzione al teatro veniva pertanto respinta.

L'impresa del Politeama decideva nel 1901 di non affidare più spettacoli d'opera ad impresario esterno, ma di autogestirsi nel caso che avesse potuto contare sull'appoggio della cittadinanza e dei «fattori interessati». ⁴⁹ Benussi riferiva per conto del comitato di finanza sull'istanza dell'impresario del Politeama richiedente un sussidio di 1.500 corone. Anche qui si verificava nuovamente il solito schema del dichiararsi nella teoria favorevoli a una sovvenzione

46. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 25.10.1890.

47. *Sovvenzione negata*, L'indipendente, 8.11.1892.

48. *Consiglio di città*, Il Popolo Istriano, 24.11.1900. Tra i contrari alla dotazione, sin dal 1885, Rizzi, Till e Dreossi, membri della rappresentanza comunale di Pola.

49. *La stagione d'opera al Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 19.5.1901.

ma in pratica contrari. Il comitato di finanza, nella teoria, non sarebbe stato contrario alla sovvenzione al teatro, ma la sovvenzione avrebbe dovuto essere «condizionata»,⁵⁰ perciò fece proposta di respingere la domanda. L'onorevole Rocco, nella teoria, non sarebbe stato contrario alla sovvenzione, ma nella pratica pensava che sarebbe stato meglio «spendere i denari per le strade che sono impraticabili».⁵¹ Di questo passo la cessione di finanziamenti si rendeva sempre molto difficile e non fu resa possibile neanche nel 1904 quando si richiese un condono delle spese di vigili, guardie e gas allo scopo di poter allestire lo spettacolo d'opera per la stagione di quaresima. Da vari anni l'impresa ripeteva questa domanda senza risultato. La popolazione dimostrava tuttavia di interessarsi allo spettacolo d'opera quando si davano buone produzioni. Pertanto dalle colonne del giornale si consigliava al Comune di accordare al teatro una sovvenzione almeno sotto forma di condono spese.⁵² Il condono non arrivò però neanche due anni dopo quando si chiesero al Comune 2.000 corone e la franchigia dell'illuminazione e vigilanza per la stagione d'opera; il motivo della mancata sovvenzione era da ravvisarsi nel fatto che nella rappresentazione della *Gioconda* «non fu corrisposto alle esigenze di un buon teatro».⁵³ L'impresa vide un abbuono del consumo di gas, luce elettrica e spesa vigili solamente nel 1909, quando la Giunta comunale, date le garanzie offerte, accordava una somma fino all'ammontare di 1.000 corone per le prove e rappresentazioni dell'*Otello*.⁵⁴

A remare contro la concessione di una dote nei primi del Novecento vi erano anche i socialisti che la ritenevano «spesa di lusso». Tutti i fiorini che si sarebbero spesi per il teatro, così sostenevano, avrebbero potuto essere invece destinati a salari per lavoratori agricoli o dell'industria. In sostanza il denaro della dote era visto come una parte di ricchezza pubblica che sarebbe stata sottratta all'uso comune e

consumata da cantanti e sonatori, tutta gente che in cambio non vi dà già una nuova produzione di merci e neanche vi presta servizi utili, duraturi, di beneficio generale, ma vi regala dei trilli, e spesso degli strilli, degli sgambetti, delle violinate o tamburate, dei grandi trinciamenti aerei di bacchette magiche e altra roba sostanziosa del genere. Non parliamo poi di chi si fa la parte del leone, impresari, intermediari, soffiettori e ricattatori, i quali

50. Dalla documentazione a disposizione purtroppo non si evince quali avrebbero dovuto essere le condizioni.

51. *La stagione d'opera al Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 19.5.1901.

52. *Per una stagione d'opera*, Il Giornaleto di Pola, 4.2.1904.

53. *Cose del Comune*, Omnibus, 18.4.1906.

54. *La seduta di ieri della Giunta comunale*, Il Giornaleto di Pola, 17.2.1909.

sogliono il danaro preso consumare in godimenti di «viveurs» dai quali nessuna utilità può provenire a nessuno.⁵⁵

In conclusione, il denaro della dote sarebbe servito solo per procurare il divertimento di pochi ricchi privilegiati, mentre il resto della popolazione reclamava i mezzi per le necessità prime dell'esistenza. Con queste premesse il Politeama Ciscutti negli anni dovette fare da sé e trovare volta per volta le condizioni minime per riuscire a organizzare la stagione d'opera.

Anche presso il teatro Mazzoleni di Sebenico le cose dal punto di vista dei finanziamenti pubblici non andavano molto meglio. E prova ne era l'avvilimento espresso dallo stesso direttore del teatro all'agente Enrico Gallina di Trieste: «È una gran noia fare il direttore di questi meschini teatri di provincia senza dote, senza pubblico e con pochissime persone che comprendono cosa sia un teatro».⁵⁶ A dispetto della scintillante pubblicità che veniva fatta sui giornali («Teatro Mazzoleni Sebenico / Il ritrovo preferito della più eletta aristocrazia / Teatro elegantissimo / Sfarzosa illuminazione elettrica / Grande salone d'aspetto / Sala di lettura / Buffet / Gran fumoir / Sempre posto a grandi vedettes ed attrazioni»)⁵⁷ la realtà organizzativa che stava in *background* pale-sava un mondo più complicato, dove le difficoltà non mancavano. Il fatto che il Teatro Mazzoleni non godesse di sussidi elargiti da governo o dal Comune, in alcune assemblee di palchettisti si trasformava quasi in motivo di vanto, per aver saputo organizzare le stagioni d'opera *nonostante* l'assenza di aiuti pubblici. Lo apprendiamo dal verbale di una adunanza soci tenutasi l'8 gennaio 1889, in cui il direttore Paolo Mazzoleni⁵⁸ dopo una gestione di sedici anni faceva il bilancio della situazione. Accennava alle doti concesse alle varie compagnie facendo poi un parallelo tra le risorse del teatro di Zara e quello di Sebenico (che di risorse pubbliche non ne avrebbe avuta appunto nessuna); dimostrava come il teatro di Zara, benchè ricco di risorse in trenta mesi aveva avuto un forte disavanzo, mentre il teatro di Sebenico, senza rendite e sussidi, senza poter fare conto su una terza fila di palchi né su un pubblico numeroso come poteva avere Zara, avendo avuto pur buoni e numerosi spettacoli, aveva

55. *Piano con i soldi degli altri!*, Il Proletario, 12.6.1902.

56. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 19.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.

57. Inserzione pubblicitaria Teatro Mazzoleni, [s.l.], [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 4.

58. Paolo Mazzoleni era fratello del tenore Francesco Mazzoleni, fondatore del teatro, e padre della celebre soprano Ester. Ebbe «lunga ed intelligente comunione con gli artisti ed i critici più eminenti» della seconda metà dell'Ottocento, cfr. [Commemorazione di Paolo Mazzoleni], [Sebenico], [s.d.], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

un avanzo in cassa di 125 fiorini.⁵⁹ Una situazione come questa faceva affermare alla direzione «noi non siamo in perdita, e già questo ci soddisfa».⁶⁰

In assenza di dote elargita da Comune o Luogotenenza, la società teatrale pagava parte con la dotazione degli azionisti e parte con gli incassi serali i cantanti, i professori d'orchestra scritturati da fuori, i maestri del paese e i professori d'orchestra locali; in più pagava il noleggiamento degli spartiti, gli scenari, il vestiario, gli attrezzi, la calzoleria, tasse di agenti e ordinarie spese teatrali, nonché un eventuale risarcimento al coro femminile per le spese di basso vestiario. A Sebenico i proprietari dei palchi pagavano comunque il biglietto di ingresso a teatro.⁶¹ I palchi di prima e seconda fila erano di proprietà sia a Sebenico che a Zara.

Erano dunque i palchettisti, in sostanza, a mandare avanti la stagione d'opera.

1.3. I palchettisti: identità e ruolo

Dove non si poteva avere un aiuto dal Comune o dalla Luogotenenza di Dalmazia, i primi chiamati a venire incontro con un contributo per gli spettacoli erano i palchettisti. Nei teatri senza sovvenzione pubblica, come nel caso del teatro Mazzoleni di Sebenico, il ruolo delle quote elargite dai palchettisti era fondamentale per l'organizzazione degli spettacoli. Assieme a queste quote, anche il reddito proveniente da alcuni palchi del teatro poteva andare a costituire parte della somma della dote.

I palchettisti (o palchisti) erano coloro che avevano acquistato un palco a teatro o lo detenevano in abbonamento. Possedere un palco significava spesso avere acquistato un'azione, pertanto in questo contesto il termine «palchettista» o «azionista» o «socio-azionista» del teatro è da considerarsi equivalente. Questo palco — la cui assegnazione poteva avvenire tramite estrazione a sorte⁶² — poteva poi essere noleggiato o affittato; solitamente una terza per-

59. Cfr. Relazione dell'adunanza tenutasi nella sala sociale del Teatro Mazzoleni il 8.1.1889, Sebenico, 1889, HR-DAŠI-103, busta 4.

60. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 1.12.1911, HR-DAŠI-103, busta 1.

61. Cfr. Lettera di [Mazzoleni] a Lodovico Selles, [Sebenico], 8.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.

62. Cfr. Circolare, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 2.

sona era preposta al noleggio dei palchi degli azionisti.⁶³ Ogni azionista riceveva dalla direzione teatrale un documento comprovante la sua proprietà.⁶⁴

Il Teatro di Zara ad esempio era diviso in 48 azioni. Ad ogni azione spettava un palchetto pepiano o di primo ordine, nonché la proprietà di 1/48 indiviso dell'intero fabbricato. Il prezzo di un'azione veniva fissato tra i 1.500 e i 2.000 fiorini.⁶⁵ Come termine di confronto ad esempio il numero delle azioni in cui si divideva il fondo sociale presso il Teatro di Sebenico era fissato a 38 e per ogni azione veniva stabilito l'importo di 1.650 fiorini. Di queste 38 azioni ne furono acquistate in origine 28, mentre dieci risultavano nel 1915 ancora in vendita. Le vendite non furono effettuate dalla direzione bensì da privati che vendettero le loro azioni negli anni per un prezzo molto inferiore rispetto all'originale, anche per sole 1.200 corone (ovvero circa 600 fiorini, sempre secondo l'equivalenza 1 fiorino = 2 corone), a seconda della posizione più o meno buona del palco che faceva parte dell'azione. Nel 1915 il valore dell'azione era inferiore all'originale e si aggirava attorno alle 2.000 corone. Di molto inferiore era ad esempio solo tre anni prima il valore di un'azione presso il Teatro Fenice di Fiume, acquistabile per sole 200 corone.⁶⁶ La maggiore o minore attività del teatro e la qualità degli spettacoli potevano far subire da un giorno all'altro delle notevoli oscillazioni nel prezzo di compravendita.⁶⁷

I palchettisti intervenivano attivamente al finanziamento della stagione d'opera con il pagamento di un canone sociale, definito e votato periodicamente dall'assemblea che li vedeva riuniti. Essi erano tenuti a eleggere la direzione, la quale si componeva di tre direttori e due sostituti. Tra i palchettisti era inclusa l'antica aristocrazia o la più recente ricca borghesia. Politici come Vareton e Glezer, di cui si parlava nel paragrafo precedente, avevano un loro palco a Pola; a Zara sedevano a teatro due podestà cittadini come il conte Cosimo de

63. Presso il Teatro di Zara ai primi del Novecento questo compito era ad esempio di pertinenza della signora Anna Bolcovich, ufficialmente incaricata di incassare gli importi per il noleggio dei palchi degli azionisti, cfr. Circolare del Teatro Verdi di Zara, Zara, 30.3.1904, HR-DAZD, busta 22.

64. A Sebenico ogni azione dava diritto alla proprietà di un palco di pian terreno o di primo ordine che veniva estratto a sorte. Quindi l'azionista era anche palchettista essendo le due cose inscindibili. Le azioni erano trasferibili a terzi. Cfr. capitolo II, Statuto della Società del Teatro di Sebenico, HR-DAZD-562, busta 1.

65. Cfr. l'atto di erezione del Teatro di Zara, datato 16.1.1864, HR-DAZD, busta 1.

66. Cfr. <http://www.passaporto-collezionismo-scripofilia.com/wp-content/uploads/2014/08/1912-Teatro-La-Fenice-Fiume.jpg> [consultato il 19.4.2020].

67. Il buon andamento generale degli spettacoli contribuiva a far aumentare il valore delle azioni. Cfr. documentazione varia, HR-DAŠI-103, busta 4.

Begna⁶⁸ e Nicolò Trigari,⁶⁹ ed elementi del partito autonomista dalmata come Natale Filippi o Pietro Abelich (Abelić). La nobiltà cittadina era rappresentata da personalità come Giuseppe Lantana o Giuseppe de Petris. Non mancavano le famiglie di industriali come i Luxardo. Vi erano farmacisti, medici come Beros e critici teatrali come Giovanni Salghetti a Sebenico, latifondisti e commercianti, notai e avvocati. Tra i palchettisti vi erano anche, in minore percentuale, donne. Alcuni palchettisti potevano possedere qualche esercizio al di fuori del teatro che collaborava con lo stesso nella cessione di servizi. Ad esempio Ugo Fosco, azionista e palchettista presso il Teatro di Sebenico, aveva una stamperia presso la quale venivano prodotti i manifesti degli spettacoli. La sua stamperia fatturava direttamente al teatro.⁷⁰ Se facciamo eccezione per Spalato, l'elemento italiano conservava una forte presenza nell'azionariato, soprattutto a Zara e Sebenico.⁷¹ A Sebenico ad esempio, molte delle famiglie italiane ed autonomiste che avevano contribuito alla costruzione del teatro erano detentrici di palchi: pensiamo a nomi come Fenzi, Frari, de Difnico, Galvani, ecc.⁷² A Spalato, con il passaggio dal Teatro Bajamonti al Teatro Nuovo, solo alcuni degli ex palchettisti del Bajamonti — per la gran parte autonomisti spalatini — acquistarono i palchi del nuovo teatro. Pur essendo stati avvisati dall'amministrazione Bulat nel 1888, non risposero nella loro totalità.⁷³

I palchettisti venivano convocati in riunioni periodiche. Solitamente dalla presidenza o direzione teatrale veniva diramata una circolare con l'indicazione della data e del luogo della riunione che sarebbe stata convocata, assieme alle tematiche oggetto di delibera. La seduta poteva tenersi anche a casa di un direttore o di uno dei soci, non necessariamente nella sede del teatro. A Sebenico ad esempio poteva capitare che i membri fossero radunati a casa del direttore Giovanni Mazzoleni o in quella del direttore Antonio Bontempo. Nel foglio di comunicazione della seduta era riportato l'elenco soci e ogni palchettista avrebbe dovuto firmare vicino al suo nome per presa visione. Solitamente

68. Cosimo De Begna fu sindaco di Zara dal 1866 nonché direttore di periodici letterari.

69. Nicolò Trigari succedette al De Begna nella veste di podestà di Zara il 23 febbraio 1874, cfr. ANGELO DE BENVENUTI, *Storia di Zara dal 1979 al 1918*, Bocca, Milano 1953, p. 119.

70. Timbro e carta intestata della stessa recitavano semplicemente «Consorzio tipografico / Ugo Fosco & C.i / Sebenico», HR-DAŠI-103, busta 9.

71. Il Teatro Mazzoleni di Sebenico aveva potuto acquisire diversi palchi direttamente dalla Società del Casino. Cfr. LUCIANO MONZALI, *Italiani di Dalmazia 1914-1924*, Le lettere, Firenze 2007, p. 367.

72. Queste famiglie sono citate anche in STEFANO TRINCHESE — FRANCESCO CACCAMO (a cura di), *Adriatico contemporaneo: rotte e percezioni del mare comune tra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 98-99.

73. Cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Ante Bajamonti*, p. 242. A Spalato i palchi appartenevano ai privati o al comune.

la comunicazione veniva fatta circolare con non molto tempo di preavviso rispetto alla data della riunione stessa, spesso anche solo il giorno precedente. A Fiume ad esempio le riunioni con la direzione teatrale del Teatro Comunale venivano annunciate tramite circolare la mattina per la sera del giorno stesso. La seduta poteva avere luogo direttamente in teatro anche dopo un atto d'opera.⁷⁴

A Zara per le riunioni vere e proprie era stato predisposto uno stampato in cui si indicavano nella parte alta i nomi dei presidenti, nella parte centrale del foglio la lista dei soci presenti e in calce una formula che recitava: «Constatata la regolare comunicazione della Circolare di data ... pari N.ro e la legalità del Numero dei comparsi, in relazione all'oggetto posto all'Ordine del Giorno, viene aperta la Seduta onde deliberare intorno a quanto segue». Seguivano dunque i temi su cui sarebbe stata incentrata la discussione. Quanto discusso veniva verbalizzato.

Qualora i palchettisti non avessero potuto presenziare, avrebbero potuto inviare un mandato di procura, ovvero un documento in cui si nominava una terza persona che in tutto e per tutto faceva le veci dell'azionista/palchettista. Troviamo molti di questi mandati, formulati con diverse modalità. Potevano essere costituiti da due semplici righe manoscritte, da un dattiloscritto o da un form più complesso, precompilato, con tutte le clausole del caso. Uno per tutti è quello che nel 1909 inviava la vedova del socio Doimo Miagostovich per nominare il figlio Gregorio a suo procuratore:

Mandato di procura col quale io sottoscritta Ludmilla v.a del fu Dr. Doimo Miagostovich nella mia specialità e qual madre e tutrice dei minorenni miei figli Domenica Maria e Giovanni, nomino ed istituisco in mio procuratore mio figlio Dr. Gregorio Bogić del fu Giuseppe affinché mi rappresenti a tutti i congressi sociali del Teatro Mazzoleni di Sebenico, e a tale uopo gl'impartisco tutte le facoltà contemplate dal § 31 del Regolamento di procedura civile, promettendo di avere per valido e irrevocabile tutto ciò che sarà stato operato dal detto mio procuratore o suoi sostituti in base al presente mandato.⁷⁵

74. Cfr. Protocollo degli esibiti 1885-1910, Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10.

75. Mandato di procura di Ludmilla Miagostovich, Sebenico, 7.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 4. Abbiamo mandati di procura sia manoscritti che a stampa. A Sebenico ad esempio, troviamo alcuni moduli stampati, così precompilati: «Io sottoscritto nomino in mio procuratore il Signor [...] a ciò mi rappresenti in questa mia causa dinanzi qualsivoglia Autorità e gli accordo a tale scopo facoltà di sostituire, transigere, deferire, riferire, offrire, accettare giuramenti, ricorrere, appellarsi, eseguire, rendersi deliberatario all'Asta, compromettere in arbitri, promettendo di ritenere l'operato di lui per valido [...]». Ne circolava anche un altro più dettagliato e complesso: «Procura. Per [...] ed eredi conferisco al Sig. [...] di [...] mandato generale ed illimitato affinché egli rappresenti in Giudizio e fuori in tutte le cause penali e

Stessa tipologia di procure la troviamo anche presso il nuovo teatro di Spalato:

Do incarico al sig. Pietro Katalinić di rappresentarmi nella seduta fissata dalla Direzione del Teatro pel di 29 corrente, e lo autorizzo di votare su tutti gli argomenti all'ordine del giorno e su tutte le proposte che venissero fatte.⁷⁶

Un procuratore poteva rappresentare anche più di un palchettista. I possessori di palchi non necessariamente vivevano nella città che era sede del teatro. A Spalato ad esempio c'era chi delegava a suo rappresentante direttamente il sindaco cittadino, che all'epoca coincideva con uno dei direttori del teatro:

La sottoscritta quale proprietaria di un palco del teatro comunale di Spalato, essendo domiciliata a Graz autorizza il signor Dr. Gaetano F. Bulat a rappresentarla all'adunanza dei palchettisti che avrà luogo entro il mese corrente, ed a qualunque adunanza successiva con facoltà di votare per lei sopra qualunque oggetto che verrà portato a deliberazione.⁷⁷

Nelle adunanze sociali, il possesso di un'azione dava diritto a un voto, due azioni a due voti, tre a tre e così via.⁷⁸ Chi più aveva speso nell'acquisto, aveva maggiore voce in capitolo nelle scelte. Ci doveva essere un numero minimo di soci affinché l'assemblea potesse legalmente avere luogo. A Sebenico erano valide le adunanze con la metà più uno dei soci. A Zara nel 1884 ci doveva essere un numero minimo di 25 azionisti a seduta.⁷⁹ A Fiume i palchettisti

civili, attive e passive, con facoltà di ricevere primi atti, incoare liti, transigere, compromettere in arbitri, recedere, sostituire, deferire, offerire, accettare, riferire ed adire giuramenti, domandare ed ottenere termini, prenotazioni, intavolazioni, esecuzioni, sequestri, sequestrazioni ed ogni altra misura cauzionale di legge, nonché relativa ai libri fondiari; concorrere in [...] nome all'asta e deliberare; incassare e quitanzare, intraprendere qualunque atto egli ritenesse opportuno pel miglior andamento dell'affare, fosse pure di competenza del Tribunale dell'Impero o della Corte di giustizia amministrativa, verso promessa di indennizzarlo di ogni sua competenza e spesa che fosse per incontrare al suo domicilio in [...], obbligando di ritenere per valido ed irrevocabile il di lui operato», in HR-DAŠI-103, busta 4.

76. Mandato di procura di Vincenzo Katalinić, Spalato, 28.11.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

77. Mandato di procura di Carolina Mastrovich, Spalato, 22.11.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

78. Dopo le prime quattro azioni, solo il possesso di altre quattro dava diritto a un altro voto, di altre otto a due voti e così via, cfr. *Statuto della Società del Teatro di Sebenico*, Tipografia S. Anich, Sebenico 1870.

79. Cfr. Società del Teatro Nuovo di Zara. Tornata del 16 settembre 1884, HR-DAZD 562, busta 4.

erano nel 1870 in numero di 102, e il numero legale presente all'assemblea per votare i tre membri della direzione doveva essere 68, pertanto in quantità maggiore della metà più uno richiesta da Sebenico o da Zara.

Solitamente in queste assemblee, oltre alla lettura e alla approvazione dei precedenti protocolli di seduta, venivano comunicati i risultati della precedente stagione d'opera o comunicata la nomina di nuovi direttori, revisori o altre figure chiave nella dirigenza. Potevano essere presentate proposte da parte della direzione o dei soci a vantaggio della società o esaminata l'azienda sociale. Venivano alle volte prese in considerazione le richieste di sovvenzione da parte di vedove di lavoratori del teatro, che, rimaste senza fonte di sostentamento, si rivolgevano direttamente alla direzione teatrale.

La società dei palchettisti poteva essere più o meno impegnata nei rapporti con l'impresario.⁸⁰ Alle volte veniva sollecitata dallo stesso impresario a concedere una somma dovuta.⁸¹ I capocomici a seguito di una stagione fallimentare potevano rivolgersi alla direzione chiedendo di non dover ricorrere «alla pietà cittadina» per poter adempiere ai propri impegni. Si chiedeva ad esempio una sovvenzione che desse la possibilità di partire dal teatro senza aver mancato ai propri doveri.⁸²

Che cosa veniva deciso in queste riunioni? Eventuali modifiche degli statuti, provvedimenti da prendersi relativi ad eventuali cause intentate ai soci del teatro, lavori di manutenzione dell'edificio teatrale, gestione degli spettacoli di autunno, carnevale, quaresima e primavera. Veniva definita la dotazione da assegnare all'impresario e/o la concessione di alcuni palchi.⁸³ Si sceglievano le opere e gli impresari stessi ai quali affidare la stagione. Solitamente si sceglieva da una rosa di impresari.⁸⁴ A parità di accettazione delle condizioni proposte nel capitolato d'appalto, aveva la meglio l'impresario che offriva le maggiori

80. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 37.

81. Bruto Bocci, che fu uno dei più importanti impresari di operetta, ad esempio scriveva alla direzione di Zara: «In considerazione allo stato miserando della compagnia il sottoscritto prega Ess'Onorevole Direzione a voler ripetere d'urgenza dai signori azionisti l'autorizzazione per la richiesta concessione», Lettera di Bruto Bocci alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], [1885?], HR-DAZD, busta 5.

82. Cfr. Lettera di Gaetano Benini alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 20.2.1882, HR-DAŠI-103, busta 3. La direzione teatrale di Sebenico in questo caso regalò al capocomico 25 fiorini per coprire le spese di viaggio sue e della famiglia fino a Trieste.

83. Cfr. ad esempio la lettera di Doimo Miagostovich a Enrico Viscardi, [Zara, s.d.], dove si afferma che «La Direzione concede a vantaggio della compagnia i palchi di terza fila», HR-DAŠI-103, busta 3.

84. Analizzando la documentazione archivistica a disposizione possiamo dire che era verosimile, per i teatri della costa, avere una media di candidature di impresari fino a sette per stagione.

garanzie. Le proposte venivano accettate con una maggioranza di due terzi dei voti. I palchettisti potevano anche decidere il prezzo di ingresso a teatro⁸⁵ e potevano essere discussi anche i contatti in essere con eventuali agenzie teatrali.

Era nel libero arbitrio degli azionisti scegliere il genere di spettacolo da darsi in teatro. Gli azionisti pagavano e quindi avevano diritto di esprimere le loro preferenze. Non si trattava di semplici spettatori consorziati, erano un gruppo di persone che agivano come veri e propri committenti. La decisione relativa alle opere da proporre in stagione era collegiale; le opere erano subordinate ad approvazione sociale. Se poi gli azionisti erano in numero di 48 come a Zara nei primi del Novecento, si capisce come le decisioni fossero più lunghe e sofferte in quanto bisognava trovare un accordo tra una notevole quantità di persone.

Il canone lo versavano comunque anche i palchettisti dei teatri che godevano di sovvenzione pubblica, come Zara. Qui la quota all'inizio del ventesimo secolo era fissata a 40 corone, di meno rispetto alle 50 di Sebenico, probabilmente perché il teatro godeva già di sussidio pubblico.⁸⁶ Da una ricevuta del Teatro Mazzoleni apprendiamo ad esempio che un azionista presso quel teatro versava nel 1909 l'importo di 50 corone «quale contributo per le spese di manutenzione e allestimento d'uno spettacolo d'opera, e ciò in base al deliberato preso nell'adunanza generale degli azionisti del teatro ch'ebbe luogo il giorno 17 febbraio a.c.».⁸⁷ In questa adunanza era stato espressamente richiesto agli azionisti di contribuire con un importo complessivo di 1.400 corone da suddividersi tra le 28 azioni di modo che ogni proprietario di una azione avrebbe dovuto contribuire con, appunto, 50 corone.⁸⁸ Veniva poi autorizzata la direzione a contrarre un prestito di 3.000 corone a scadenza di tre mesi per sopperire alle prime spese di anticipazione per lo spettacolo di primavera. Si voleva richiedere inizialmente il prestito alla Banca Popolare Zaratina, ma poi

85. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 28.7.1907, HR-DAŠI-103, busta 4.

86. Nel 1884 la presidenza del teatro aveva proposto un contributo straordinario di 10 fiorini per azione per supplire parzialmente alle spese dei restauri dell'edificio del teatro.

87. Ricevuta per contributo spese di organizzazione stagione operistica, rilasciata ad Antonio Raimondi — possessore di un'azione del teatro - firmata dal direttore cassiere Ugo Fosco, [Sebenico], 30.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 5. Le spese di manutenzione del teatro e quelle di sovvenzione dello spettacolo d'opera erano un tutt'uno. Il consigliere Marco Inchiostri provò ad avanzare all'assemblea degli azionisti del Mazzoleni una richiesta di distinzione dei due importi, ma la sua proposta non ebbe seguito. L'utile che veniva dallo spettacolo d'opera sarebbe stato impiegato per coprire le spese di manutenzione. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 17.9.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

88. Questa contribuzione era regolata dagli articoli 23 e 24 dello Statuto del teatro.

l'azionista Francesco Inchiostri si fece avanti offrendosi di fornire al teatro in conto corrente le 3.000 corone richieste per le prime spese alle stesse condizioni alle quali le avrebbe date la Banca Popolare Zaratina.⁸⁹

Non sempre gli azionisti erano in accordo con quanto deciso dalla presidenza o direzione. C'era chi come la signora Natalia Dudan a Zara, esprimeva le proprie opinioni direttamente accanto al suo nome nel foglio circolare, senza aspettare di aver parola durante la seduta vera e propria. La palchettista si lamentava senza mezzi termini contro la direzione per aver quest'ultima concesso un anticipo di denaro all'impresario di turno.

La sottoscritta non può ritenere i sig. presidenti tanto imbecilli da pagare all'impresa, senza un proprio vantaggio, la rata della dotazione prima della scadenza stabilita nel contratto. Ma quando per avvero[sic] ciò fosse avvenuto oltre[?] rimedio a tanti mali ed a tante ridicole sedute e circolari non restandone che far rifondere dai suoi presidenti il denaro da essi prematuramente esborsato, semprechè esborso sia avvenuto. Sarebbe già tempo che la presidenza cessasse dal rendersi ridicola, e rendere con sé ridicola la società intiera con ulteriori trattative, circolari, sedute, ecc ecc⁹⁰

La presunta incapacità della direzione veniva palesata anche sull'«Eco dell'Adriatico» quando si scriveva che essa «tiene al primo spettacolo che le si offre, senza guardare al lato artistico»; i direttori venivano apostrofati come persone dotate tutt'altro che di gusto artistico, «una più antimusicale dell'altra; che si lasciano minchionare da astuti impresari».⁹¹

Se la stagione d'opera andava male i proprietari dei palchi protestavano; qualcuno tentava di chiedere la restituzione del denaro versato per il canone, come nel caso di Innocente Monass a Zara:

Spettabile Direzione! A nome della mia consorte quale proprietaria del palco di I ordine n. 10 ebbi tempo fa a versare il canone di corone 40 per la stagione d'opera 1906. Visto ora che in seguito all'insuccesso del *Rigoletto* venne anche desistito dalla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor*, e

89. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 17.9.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

90. Lettera di Natalia Dudan alla presidenza teatrale di Zara, Zara, 25.10.1869, HR-DAZD, Busta 3.

91. «I signori palchettisti» continuava l'articolo, «pagano ogni anno forti tasse che la Direzione loro impone ed hanno quegli spettacoli che hanno: uno meno artistico dell'altro. Continuino pure a pagare, ma almeno non siano immemori delle gloriose tradizioni dei nostri maggiori, i quali offrivano tutto quel che di più bello la nostr'arte italica produceva, con artisti eletti e che rendevano Zara un centro artistico molto pregiato nel gran mondo teatrale», cfr. *Da Zara*, L'Eco dell'Adriatico, 17-18.1.1907.

che quindi tutta la stagione d'opera si ridusse alla sola rappresentazione del *Mefistofele*, e certo che all'impresario sarà stata negata qualsiasi sovvenzione non avendo egli corrisposto ai relativi suoi obblighi contrattuali, prego Essa rispettabile Direzione a volermi restituire il suddetto canone, ciò tanto più in quanto mi consta, avere anche altri palchettisti rifiutato con piena ragione e diritto il proprio contributo.⁹²

Monass però non ottenne in restituzione il denaro perché, come in realtà votato dall'assemblea degli azionisti, la somma era stata sborsata «per il complesso degli spettacoli dati e da farsi durante l'anno 1906».⁹³

Anche presso il Teatro Bonda di Ragusa i palchettisti avevano ruolo attivo sul repertorio proposto e sulla scelta delle compagnie, discutendo con una direzione formata anche qui da cinque persone.⁹⁴ Dove invece i palchettisti non avevano voce in capitolo sulla scelta dello spettacolo era a Fiume. Anche dalle colonne de «La Bilancia» si auspicava una loro maggiore partecipazione, magari sotto forma di commissione che li riunisse agli abbonati di platea. Avrebbero avuto diritto anche loro di esaminare le offerte prodotte all'asta e formulare concreta proposta ad una già costituita delegazione teatrale, la quale, constatata soltanto la solidità dei concorrenti proposti, avrebbe dovuto decidere pro o contro. A fare poi la scelta delle opere ed a giudicare degli spettacoli, alle prove generali, avrebbe dovuto essere chiamata esclusivamente la suddetta commissione.⁹⁵ Con il passaggio dal Teatro Adamich al nuovo Teatro Comunale le assemblee, che venivano organizzate nella cancelleria teatrale, prevedevano infatti la partecipazione dei soli membri di direzione.⁹⁶ Questo è il motivo per cui qui non troviamo moduli riportanti una convocazione palchettisti inclusiva di lista con i loro nomi e spazio a fianco per le loro firme, come avveniva ad esempio a Zara. Per l'elezione dei membri della direzione però erano chiamati a partecipare alle riunioni anche i palchettisti e gli abbonati di platea. I locatari di un palco intero avevano diritto a due voti, quelli di un mezzo palco solo ad un voto; ogni abbonato di platea aveva diritto ad un voto. Per la validità dell'atto di elezione si richiedeva l'intervento di almeno un

92. Lettera di Innocente Monass alla direzione teatrale di Zara, Zara, 17.11.1906, HR-DAZD, busta 22.

93. Lettera della direzione teatrale di Zara a Innocente Monass, Zara, 1906, HR-DAZD, busta 21.

94. MILJENKO FORETIĆ, *Kazališni život u Dubrovniku od 1882–1914*, [s.e.], Dubrovnik 1965, p. 9.

95. *Teatro civico*, La Bilancia, 3.6.1875.

96. Cfr. Invito, Fiume, 2.10.1908, HR-DARI-557, busta 562/1.

terzo degli aventi diritto al voto e si sarebbe ritenuto eletto chi avesse riportato almeno un terzo del numero dei voti esposti.⁹⁷

Dalle non imparziali colonne di un giornale ci si poteva aspettare anche che venisse chiesto ai palchettisti di votare per questo o quell'altro direttore del teatro: «La Bilancia» di Fiume raccomandava ad esempio di votare per la carica di direttore Lodovico de Adamich, Giovanni Prodam e Francesco Dall'Asta, cosa che trovò un seguito.⁹⁸ Cinque anni prima, sul «Giornale di Fiume», ci si lamentava che i palchi a Fiume venissero affittati a prezzi troppo miti e che la direzione divideva un palco fra tre, quattro, fino a cinque richiedenti. Sempre dalle pagine del giornale si richiedeva l'attivazione di aste per l'affitto di palchi.⁹⁹ A Fiume, pur di non vedere vuoti alcuni palchi, se ne abbassava il prezzo. Il loro costo era comunque inferiore rispetto a quello di teatri che proponevano spettacoli della stessa qualità, come ad esempio Zagabria. A Fiume il costo di un palco andava, in base all'ordine, dai 120 ai 300 fiorini, mentre a Zagabria dai 188 ai 413 fiorini. Inoltre in quest'ultimo teatro il proprietario del palco era obbligato per ogni abbonamento ad acquistare almeno dodici biglietti. Secondo le condizioni di affitto a Fiume non si vincolava il palchettista a un dato numero di stagioni o rappresentazioni, semplicemente avrebbe potuto beneficiare di tutte le rappresentazioni. Questo veniva reso noto sul giornale per contrastare le lamentele di qualcuno che evidentemente aveva protestato contro il prezzo dei palchi considerato come troppo elevato.¹⁰⁰

1.4. Censimento palchettisti nei teatri della costa

Abbiamo provato a raccogliere i nomi di chi occupò negli anni i palchi dei teatri d'Istria, Fiume e Dalmazia. Il censimento è, per il lungo periodo considerato, purtroppo incompleto, ma è stato fatto sulla base di tutta la documentazione a nostra disposizione presente negli archivi consultati. Per i casi di Pola, Fiume e Spalato siamo in possesso di elenchi di palchettisti che occuparono solo uno dei due teatri che furono presenti nelle rispettive città nel sessantennio considerato per questa ricerca. Ad esempio per Pola abbiamo solo un elenco palchettisti del teatro che precedette il Politeama Ciscutti; per Fiume abbiamo solo i nomi dei palchettisti del Teatro Adamich e non quelli

97. Cfr. Avviso n. 26, Fiume, 15.3.1894, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.

98. Anche con l'aggiunta di Achille Franchi ed Ernesto Brelich, *Teatro civico*, La Bilancia, 5.3.1870 e 19.3.1870.

99. *La questione teatrale*, Il Giornale di Fiume, 8.4.1865.

100. *Teatro civico*, La Bilancia, 14.4.1876.

del Teatro Comunale; per Spalato abbiamo solo i nomi dei palchettisti del Teatro Nuovo e non del precedente Teatro Bajamonti. Se avessimo avuto per ogni città gli elenchi di entrambi i teatri, si sarebbe potuta tentare ad esempio qualche considerazione sulla presenza o meno degli stessi palchettisti dall'una e dall'altra parte. Non entriamo nel merito di considerazioni relative all'origine dei nomi rappresentati, in quanto in molti casi risulta estremamente complesso capire se si trattava di famiglie italiane o croate. Ricordiamo infatti che molti cognomi italiani vennero modificati con l'aggiunta di lettere come «k» o suffissi come «ic» o «ch» da parte di sacerdoti riconosciuti come ufficiali di stato civile sotto il dominio austriaco. Famiglie come quelle dei Karaman o Giljanović, che ritroviamo nelle tabelle sottostanti, a dispetto dell'apparenza del cognome erano italiane e non croate. Grazie a questi elenchi, per quanto parziali, possiamo comunque comprendere chi all'epoca sedeva a teatro e chi a vario titolo ebbe in qualche modo potere decisionale sulle stagioni d'opera.¹⁰¹

1.4.1. I palchettisti del Teatro di Pola¹⁰²

N. PALCO	COGNOME DEL PALCHETTISTA
4	Artusi
5	Petris-Wolgemuth
6	Vareton
7	Fragiacomo
8	Barsan
9	Lombardo-Baxa
10	De Grandis
11	Rizzi
12	Marinoni
13	Gelmi

101. Sulla questione dei cognomi cfr. anche quanto considerato da Giulio Menini: «I cognomi poi sono un indizio sincero di questa confusione di sentimenti e della forzata snaturalizzazione delle genti, poiché mentre sono italianissimi i Krekic, i Ghiglianovic, i Gospodnetic, i Karaman, sono altrettanto croati ferventi gli Arneri, i De Borelli, i Tommaseo, i Marchetti, i Tartaglia, i De Cambi, gli Alberti, tutti di purissima sicura origine italiana», GIULIO MENINI, *Passione Adriatica: ricordi di Dalmazia, 1918-1920*, Zanichelli, Bologna 1925, pp. 9-10.

102. Si parla del teatro fondato a Pola nel 1854, in funzione prima dell'esistenza del Politeama Ciscutti. Il prospetto è senza data ed è ricavato da BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 70. Non viene citata la fonte da cui questi dati sono raccolti. Sappiamo che ad esempio le famiglie Rizzi, Glezer, Vareton e Wasserman ebbero i palchi anche nel nuovo edificio inaugurato nel 1881, cfr. FRANK WIGGERMANN, *Vom Kaiser zum Duce. Lodovico Rizzi (1859-1945). Eine österreichisch-italienische Karriere in Istrien*, Haymon Ebook, Innsbruck 2017, p.n.v.

N. PALCO	COGNOME DEL PALCHETTISTA
14	Glezer
16	Malusà
17	fam. Riboli-Giacich
18	fam. Wassermann
19	fam. Valerio
20	Ciscutti
non dato	Lombardo-Bourguignon
n.d.	Quadri
n.d.	Rossi
n.d.	Demartini
n.d.	Vio-Bossi
n.d.	Coceich-Mazzarotto
n.d.	Carbucicchio
n.d.	Polla
n.d.	ufficiali di marina

1.4.2. *I palchettisti del Teatro Adamich di Fiume*¹⁰³

N. PALCO	NOME E COGNOME DEL PALCHETTISTA
PALCHI PIANTERRENO	
2	Verneda Ernesto Suppè Faustino
3	Chiachich Michele Sporer Carlo
4	Descovich Antonio Burgstaller & Turcich
5	Verzenassi Giuseppe
6	Minak F.co Giuseppe
7	Troÿer V.a Maria Du Regne Francesco
8	Giacich Dr. Ant.o Felice Rigotti Pietro

N. PALCO	NOME E COGNOME DEL PALCHETTISTA
9	Gelcich Dr. Fran.o e Tomaso Rinaldi Giovanni
10	Garofolo Rosa
11	Brelich Margherita
12	Sepich & Dall'Asta Voncina & Derenzini
14	Manzoni Giovanni Purkardhofer Giovanni
16	Sgardelli & Franci Leonide Beresine
17	Bartolich Matteo
19	Giustini Dr. Adolfo
20	Raicich & Poschich

103. Sono questi i palchettisti del Teatro Adamich nell'anno 1867, cfr. Carta elenco palchettisti, Fiume, 1867, Teatro civico zbiska spisa, HR-DARI, RO-24, busta 6.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N. PALCO	NOME E COGNOME DEL PALCHETTISTA
22	Catti Giorgio Durbessich Giovanni
23	Sartorio Francesco Luppis & Mokovich V.a
24	Dall'Asta Luigi Rinaldi de Ferdinando
PALCHI I ORDINE	
1	Smith & Mejnier
2	Randich Antonio
3	Cosulich Casimiro
4	Francoich Giovanni
6	Smaich Bartolomeo
7	Baccarcich Giuseppe
8	Jellouscheg Francesco
9	Medanich eredi Domini Vincenzo Conte
10	Wranjczanÿ Matteo
12	Walluschnig Antonio Ciotta Giovanni
14	Kohen fratelli Gyuito Carlo
16	Camerra V.a Maria
17	Cornet eredi
19	Mattessich Valentino
20	Hill Carlo & Persich
22	Scarpa Iginio Cav.
23	Scarpa Pietro Cav.
24	Thierrÿ Federico
PALCHI II ORDINE	
1	Vicevich Giorgio Celebrini Antonio
2	Tremont Edoardo Vio Antonio
3	Jacovich Giovanna Carina Giovanni

N. PALCO	NOME E COGNOME DEL PALCHETTISTA
4	Simunich & Sucich Ossoimak Gennaro
5	Pessi Vincenzo
6	Gherbaz Antonio Scalamera & Higga
7	Ivancich Bonifacio Dall'Asta Gius.a & Giov.i
8	Tarabocchia & Negovetich
10	Fulvi Serafino Martini Giovanni
11	Deseppi Antonio Prodam Giovanni
12	Bachich Nicolò Zalampich Maria
13	Gregurevich Natale
14	Cattalinich Giovanni Bencinich Stefano
15	Paicurich Mattio Frank Giorgio
16	Hoffmann & Premuda Bellen Antonio
17	Volani Antonio Chierego Giuseppe
18	Gotthardÿ Adolfo Negovetich Natale
19	Descovich Giovanni
20	Walluschnig Nicolò Bartolomei Giuseppe
21	Battaglierini eredi
22	Basadonna Nicolò Blasich Antonio
23	Defranceschi & Purkardhofer Randich Natale
24	Brugetti Girolamo Scrobogna & Gregurinch
25	Manasteriotti Teodoro De Zorzi Giovanni

1.4.3. *I palchettisti del Teatro Nuovo di Zara*

PALCHETTISTI ¹⁰⁴	DIVENTATI PRESIDENTI
Abelić caval. Pietro	1878 (sostituto)
Abelić caval. Casimiro*	
Abelić caval. Casimiro Eredi*	
Agonia Maria	
Andrović Pietro*	
Andrović Nicolò	1883, 1884 (sostituto)
Babić ved. Maria (dal 1884)	
Battara eredi (per Battara eredi, Pietro Abelić)	
Bakmaz [Bakmać, Bahmaz] Pasquale	
Biondi sorelle (proc. D. Basilisco)*	
de Borelli conte Andrea	
de Borelli cte. di Vrana Uberto*	
Botteri dr. Pietro*	
Calussi Andrea*	
Cattich Cirillo*	1912, 1913, 1916
Cattich Giuseppe	
Cattić Nicolò	
Cattich Manfredo	1890, 1891, 1895-1901, 1903, 1906
Cattich Simeone e fratello*	
per Cattić dr. Simeone eredi, Giulio Giuppani	
Cantù Angelo	
Cantù ved. Maria	
Crespi Luigi	
Crespi Onorato*	
Dall'Oro Giovanni	1868, 1869, 1878 (sostituto), 1880
Dall'Oro Giovanni eredi*	
Danilo cav. Francesco*	
De Begna conte Cosimo	
De Begna Borelli cont. Silvia*	
Degiovanni Nicolò	1869
Degiovanni Nicolò eredi*	
De Felicinovich nob. di Treustern Natale	

104. I nomi sono stati ricavati da varia documentazione contenuta nel fondo del Teatro Nuovo di Zara; il materiale afferisce a più cartolari. I nomi con l'asterisco compaiono dopo il 1882.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

PALCHETTISTI ¹⁰⁴	DIVENTATI PRESIDENTI
De Felicinovich Natale eredi*	
De Marassovich nob. Maria*	
Demarchi-Rougier Elena	
De Paitoni Evelina – eredi (Dr. Ziliotto)*	
De Ponte Valerio	
Donati Elena*	
Dudan Natalina	
Dudan Niccolò	1888
Felicinovic Nobile Natale	
Filippi Donato	1868, 1878
Filippi Donato eredi*	
Filippi Giambattista*	
Filippi Giuseppe*	
Filippi dr. Natale	1869
Giljanović [Ghiglianovich] dr. Giacomo	
Giljanović [Ghiglianovich] dr. Roberto	
Gligo Erminia*	
Glissich [Glišić] Giovanni	
Gos(s)etti Smirich Giulia*	
Gounig Eugenio*	
Haehr Rosa	
de Höberth dr. Giuseppe	
de Höberth nob. De Schwarzthal Anna*	
Kiswarday Giovanni*	
Kleindl [Kleindel] Giorgio [per Kleindl Giorgio, Nicolò Degiovanni]	
de Lagarde Roberto	
De Lantana ctss. Amelia*	
de Lantana Giuseppe	1878, 1883, 1884 (sostituto)
Lapenna baronessa Thea (proc. A. Filippi)*	
per Lapenna dr. Luigi, Nicolò Trigari	
Kiswarday Giovanni – Eredi*	
Krekich Gr. Uff. Dr. Natale*	
Luxardo cav. Nicolò	
Luxardo cav. Nicolò eredi	
Luxardo Demetrio	
Luxardo Michelangelo	1884

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

PALCHETTISTI ¹⁰⁴	DIVENTATI PRESIDENTI
Maddalena Giacomo	
Maddalena Giacomo eredi	
Marassovich Maria	
Medovich Demetrio	1895-1899, 1901, 1905, 1906, 1911
Medovich Demetrio - Eredi	
Messa dr. Giuseppe (proc. Dr. E. Rolli)*	
Mestrovich Aldo*	
Milcovich dr. Michele	
de Nakić nob. Dr. Giorgio	1888, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1903, 1905
Ob(b)radovich Vladimiro*	
de Paitoni Evelina*	
Pappafava Dr. Vladimiro*	
Pappafava Olga (proc. Dr. Vladimiro)*	
Pavissich Marco (Prof. Radovani)*	
Pegan Catterina	
de Petris [nobile di Ehrenstein] dr. Giuseppe	1878, 1880, 1881, 1884, 1885
Perlini Marco Gius. Antonio*	
Perlini Giuseppe	1874, 1876, 1878, 1880, 1881, 1883, 1884, 1885, 1888, 1890-1892
Perlini cav. Venceslao*	1912, 1913, 1916
Perlini sorelle (Proc. Cat. Degli Alberti)*	
Persicalli Ascanio ed Evelina*	
Persicalli Manfredo*	
Petricciolli Giov. Franc. Aug. Viht. Giov.a*	
Petrovich dr. cav. Spiridione	
de Ponte Carlo*	
de Ponte Valerio	
de Ponte Valerio eredi	
Purga Francesca*	
Relja Luciano*	
Rolli dr. Antonio	
Rolli dr. Antonio eredi	
Rolli Eugenio*	
Rolli Giovanni*	
Salghetti Drioli Francesco*	
Salghetti Drioli Simeone	

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

PALCHETTISTI ¹⁰⁴	DIVENTATI PRESIDENTI
Smirić dr. Antonio	1874, 1876, 1878, 1883, 1884, 1890, 1891
Seglin Ferdinando (poi Petronilla de Stermić in Seglin, 1884)	
de Stermić caval. Prof. Antonio*	1912, 1913
de Stermić caval. Francesco nobile di Valcrociata	1868, 1869
de Stermić caval. Simeone nobile di Valcrociata	1869
de Stermić caval. Leopoldo nobile di Valcrociata	1878
de Stermić caval. Nicolò nobile di Valcrociata	1874, 1876, 1878, 1880, 1881, 1883-1885
de Stermich Eredi di Nicolò*	
Teodorović Maria in Donati (per Teodorović Maria, Antonio Toniatti)	
Sthaer Rosa	
Tocigl Rodolfo*	
de Tomsic caval. Pietro	
Toniatti Antonio	
de Trigari caval. Nicolò	
de Trigari caval. Remigio*	
Vlahov Roberto*	

1.4.4. *I palchettisti del Teatro Mazzoleni di Sebenico*

Questi palchettisti sono registrati alla data di costruzione del teatro, secondo contratto del 28 febbraio 1864:¹⁰⁵

PAGAMENTO PRIMA RATA DELL'AZIONE SOCIALE (MARZO 1864)	
1	Fed. Ant. Dr. Galvani
2	Melchiore [sic] Dr. Difnico
3	Luigi Dr. Zuliani
4	Vincenzo Galvani
5	Giovanni Fosco
6	Pietro Covacevich
7	Simeone Dr. Locas
8	Luigi Dr. Frari
9	Gerolamo Dr. Marassevich
10	Francesco Fenzi
11	Giacomo Rachich
12	Maria Vujatovich
13	Antonio Millich Stercagl
14	Vincenzo Dr. Giadorov
15	Antonio Sigoreo
16	Demetrio Dr. Borovich
17	Francesco Mazzoleni
18	Francesco Bolis
19	Spiridione Popovich
20	Antonio Macale

PAGAMENTO SETTIMA RATA DELL'AZIONE SOCIALE (DIC. 1864)	
1	Fed. Ant. Dr. Galvani
2	Melchiore [sic] Dr. Difnico
3	Luigi Dr. Zuliani
4	Vincenzo Galvani
5	Giovanni Fosco
6	Pietro Covacevich
7	Simeone Dr. Locas
8	Luigi Dr. Frari
9	Gerolamo Dr. Marassevich
10	Francesco Fenzi
11	Giacomo Rachich
12	Maria Vujatovich
13	Antonio Millich Stercagl
14	Antonio Sigoreo
15	Francesco Mazzoleni
16	Demetrio Dr. Borovich
17	Francesco Bolis
18	Spiridione Popovich
19	Antonio Macale
20	Paolina v.a Sigoreo
21	Giovanni Raimondi
22	Paolo Mazzoleni

Questa tabella racchiude invece una ricostruzione dei palchettisti/azionisti del teatro Mazzoleni di Sebenico e suoi direttori dal 1870 sino al 1917, per le annate in cui è stato possibile registrarli. Se vi sono delle caselle vuote in corrispondenza delle colonne «n. palco» e «n. azioni» significa che non è stato possibile reperire alcun dato.

105. Contro Quietanza del 2.3.1864, HR-DAŠI-103, busta 2a. Al posto di Francesco Mazzoleni nella Contro Quietanza del 15.4.1864 comparirà il nome di Paolina Sigoreo (sempre in HR-DAŠI-103, busta 2a).

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N. PALCO (I O II FILA)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1884	1887	1888	1889	1895	1896	1900	1901	1904	1907	1908	1909	1911	1916	1917	DIRETTORE	DIRETTORE SOSTITUITO
	Anelli Oreste	1																	X	X		
	Bane Marietta	1		X		X		X														
13 (II)	Bane sorelle (proc. Luigi de Meichsner)	1							X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
	Beroš Dott. Giorgio															X	X					
	Beroš Pietro	1	X	X		X		X	X	X											1873	
20 (I)	Beroš Willi	1																	X	X		
	Bilić Giuseppe													X	X	X	X	X				
	Bilić eredi, Olga Martinis (proc. Dr.E. de Meichsner)																			X		
	Bioni Giuseppe canonico	1							X			X										
	Bioni Vittorio	1	X	X		X		X				X										1900
	Bioni Vittorio eredi								X													
	Bolis Emilia								X	X	X											
	Bolis Francesco	1	X	X		X																
	Bolis Francesco eredi						X	X		X												
	Bolis Lodovico								X													
10 (I) 9 (II)	Bontempo Antonio	2 ¹⁰⁶							X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	1882, 1902, 1909, 1911	1896, 1900
	Borovich Dr. Demetrio eredi (Giorgio)			X		X				X	X	X	X	X	X							

106. In possesso di una sola azione pre 1896.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N.PALCO (I O II FILA)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1881	1881	1881	1881	1881	1881	1891	1901	1904	1907	1908	1909	1916	1916	1916	DIRETTORE SOSTITUITO	DIRETTORE				
	Borović Dr. Demetrio	1	x	x																						
	Bubić Lorenzo	2 ¹⁰⁷	x	x	x																		1873			
	Covacecì Emilia (proc. Ant. Bontempo)	1			x																					
	Covacecì Liubislavo e Cristoforo	1	x	x																						
8 (I)	De Difinico Dr. Giovanni (per il padre Melchiorre)	1		x	x																			1900, 1902, 1909		
	De Difinico Melchiorre	1	x	x																				1882		
2 (I)	(De) Fenzi sorelle (proc. Dr. Difinico)	1																								
	Fenzi Francesco	1	x	x																				1871		
	Fenzi Emanuele																								1887, 1895, 1896 sostituito	
	Fosco Nicolò			x																					1873	
	Fosco Ugo (proc. di Marianna ved. Fosco)	1																							1909	
	Fosco Giovanni	1	x	x																						
15 (II)	Fosco Ugo e Guido	1																								1908 (Ugo)
	Frari Dr. Luigi	1	x	x																						
	Frari Dr. Luigi eredi																									

107. In possesso di una sola azione nel 1896.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N. PALCO (I O II FILE)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1884	1887	1888	1889	1895	1896	1900	1901	1904	1907	1908	1909	1911	1916	1917	DIRET- TORE	DIRETTORE SOSTITUTO
[16 (I)]	Galvani Dr. Fed. Antonio	1	x	x	x	x	x	x														
[16 (I)]	Galvani Eugenio (socio)			x																		
[16 (I)]	Galvani Vincenzo	1	x	x	x	x	x														1870	
	Giadrov Dr. Vincenzo	1	x																			
4 (I)	Gilardi Ferdinando (proc. di Luigia Gilardi)	1										x		x	x	x	x	x	x			
	Gilardi Giustina (proc. Gilardi Ferdinando)	1																		x		
16 (I)	Gogala Galvani Luigia (proc. Dr. Cace)	1								x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			
	Inchiodri Francesco e Antonio									x	x	x										
10 (II)	Inchiodri Francesco	1									x							x	x	x		
	Inchiodri Vincenzo									x												
	Ivon Girolamo eredi							x														
12 (II)	Knežević cons. Marco (proc. A. Bontempo)	1																x	x	x		
	Locas Dr. Simeone	1	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x									1887, 1889, 1895, 1896	
7 (II)	Martinis Olga	1																			x	
21 (I)	Mattiazzi Giacinto	1												x	x	x	x	x	x			
	Mattiazzi Vincenzo	1																				
3 (I)	Marasović Dr. Gerolamo	1	x	x				x		x	x	x									1896, 1900	1875 supplente

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N.PALCO (I O II FILA)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1884	1887	1888	1889	1895	1896	1900	1901	1904	1907	1908	1909	1911	1916	1917	DIRETTORE SOSTITUITO	DIRETTORE	
9 (I) 14 (II)	Marasovich eredi (proc. Dr. Melchiorre Marasovich)	2				x				x	x	x							x	x		1896	
1 (I) 8 (II)	Mazzoleni Francesco Mazzoleni Giovanni	3 3		x		x				x													1908, 1909, 1911
7, 19 (I)	Mazzoleni Paolo	2 ¹⁰⁸		x		x				x	x	x							x	x			1875, 1882, 1887, 1889, 1895
	Miagostovich Dr. Doimo	1								x		x											1882, 1896, 1900
12 (I)	Miagostovich Dr. Doimo (eredi)	1										x							x	x			
	Milcović Elia (x il fratello Francesco)			x																			
	Milcović cons. Francesco	1	x	x		x																	
	Milić Steralj Antonio	1	x	x		x																	
18 (I)	Montanari Antonio	1									x	x							x	x			
17 (I)	Negri Pio	1									x	x											1882, 1902
	Negri Pio eredi																		x	x			
	Negri Primo																						1911
	Nicoletti Frari Maria	1												x	x				x	x			

108. Nei primi anni Paolo Mazzoleni era possessore di una sola azione, nonostante fosse parte della famiglia al cui membro Francesco era intitolato il teatro.

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N. PALCO (I O II FILA)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1884	1887	1888	1889	1895	1896	1900	1901	1904	1907	1908	1909	1911	1916	1917	DIRETTORE	DIRETTORE SOSTITUITO
15 (I)	Nicoletti cons. Cosimo (proc. Dr. Tullio Nicoletti)	1																	X	X		
13 (I)	Nicoletti Tullio	1																1911				
5 (I)	Raimondi Antonio	1							X	X	X	X	X	X				1887, 1895, 1896 sostituito	X		1909, 1911	
5 (I)	Raimondi Giovanni	1				X	X	X														
	Raimondi Giovanni eredi									X												
	Petris Giocondo de	1		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				1887, 1895	
	Piperata Giuseppe			X																		
	Piperata Rosa ved. Popović	1	X	X		X																
	Prebanda P.																				1873	
	Raimondi Antonio											X			X	X	X				1908	
	Raimondi Giovanni			X																		
	Saranelli Giuseppe	1	X																			
	Sigoreo Paolina	1	X	X																		
	Stercagl Antonio			X																		
	Versina Ved. Teresa				X				X						X	X	X					
14 (I)	Versina Giovannina in Novak (proc. Dušan Novak)	1												X								X
	Versina Spiridione	1	X	X																		

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

N. PALCO (I O II FILA)	PALCHETTISTI	N. AZIONI	1870	1875	1881	1884	1887	1888	1889	1895	1896	1900	1901	1904	1907	1908	1909	1911	1916	1916	1916	DIRETTORE	DIRETTORE SOSTITUITO
	Versina Spiridione eredi					x		x		x	x	x						x					
	Vujatović Marietta ved. Bane	1	x																				
	Zuliani Amelia in Inchiostri													x	x	x	x						
	Zuliani Gemma in Marassovich	1												x	x	x	x						
	Zuliani Dr. Luigi	1	x	x																			
	Zuliani ved. Emilia, eredi (proc. Dr. M. Marassovich)	1				x	x	x	x	x	x	x							x	x	x		

1.4.5. I palchettisti del Teatro Nuovo di Spalato¹⁰⁹

	PALCHETTISTI S.D. (PRE 1898?)	AZIONI
1	Alfieri Stipan pk. Ante	1
2	Antićević Jakov Ivanov	1
3	Banka Prva Puika Dalmatinska	3
4	Boglić Dr. Ante	1
5	Bollani Frane pk. Špira (nasljednici)	1
6	Borčić Lovro	1
7	Buj Braca	1
8	Bulat Ante	1
9	Bulat Dr. Gajo	1
10	Burić Mearko	1
11	De Cambj pl. Bašce pk. Jerka	1
12	De Capogrosso Jerko	1
13	Dimitrović Dr. Jozo Nikin	1
14	Grgić Marko pk. Bariše (nasljednici)	1
15	Jlić Ivan Dominik	1
16	Jelić-Dražoević prof. Juraj	1
17	Karaman Dr. Edvard	1
18	Karaman Dr. Srećko	1
19	Katalinić Angjeo	1
20	Katalinić Petar	2
21	Katalinić Vicko	1
22	Lukšić Vicko	1
23	Madirazza Nikolo	1
24	Mastrović nd. Karolina rodj Ivanošić	1
25	Mikačić Mate	1
26	Morpurgo Izak pk Mojsije	1
27	Morpurgo Vid	1
28	Morpurgo Vid i Jozo pk. Davida	1
29	Nouvellier Amos i Josiz	1
30	Općina Splitska	2

	PALCHETTISTI AL 1898	AZIONI
	Antićević Jakov Ivanov	1
	Banka Prva Puika Dalmatinska	4
	Boglić Dr. Ante	1
	Buj Braca	1
	de Capogrosso Jerko	1
	Grgić Marko pk. Bariše (nasljednici)	1
	Jlić Zandume	1
	Jelić-Dražoević prof. Juraj	1
	Karaman Dr. Edvard	1
	Karaman Dr. Srećko	1
	Katalinić Florijan	1
	Katalinić Petar	2
	Katalinić Vicko	1
	Mastrović nd. Karolina rodj Ivanošić	1
	Mikačić Mate	1
	Morpurgo Izak pk Mojsije	1
	Morpurgo Vid	1
	Morpurgo Vid i Jozo pk. Davida	1
	Nouvellier Amos i Josiz	1
	Općina Splitska	2

109. I dati sono stati ricavati da HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII

1. LE SOVVENZIONI ALLE STAGIONI D'OPERA

	PALCHETTISTI S.D. (PRE 1898?)	AZIONI
31	Paulović Grafica Anna rodj Cattanj	1
32	Paulović Grafica nd. Marianna	1
33	Pavičić Petar	1
34	Rismondo Ante	1
35	Tadić Marko	1
36	Tecilazić Ante	1
37	Tocigl Špiro	1
38	Tommaseo Dr. Leonardi i Dr. Niko Antini	1
39	Toth Antica nd. Škarica	1
40	Tripalo Petar pk. Stipe	1
41	Tripalo Frane pk. Stipe	1
42	Vukasović Ivanica rodjena Miji[]	1
43	Vušković Vicko	1

	PALCHETTISTI AL 1898	AZIONI
	Paulović Grafica nd. Marianna	1
	Rismondo Ante	1
	Škarica nd. Antica	1
	Tocilj Špiro	1
	Tommaseo Dr. Leonardi i Dr. Niko Antini	1
	Toth Antica nd. Škarica	1
	Tripalo Petar pk. Stipe	1
	Tripalo Frane pk. Stipe	1
	Vušković Vicko	1

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

2.1. Le regole del gioco: il capitolato d'appalto

Una volta ottenuta la dote, per i teatri che lo prevedevano, la direzione teatrale preparava ed emanava il capitolato d'appalto, un documento in cui venivano dettate le condizioni che l'appaltatore avrebbe dovuto rispettare. Questo documento precedeva immediatamente il contratto d'appalto. Si apriva così la ricerca ufficiale dell'impresario che avrebbe dovuto gestire la stagione.

Il capitolato poteva avere forma ufficiale, essere stampato e divulgato tramite pubblicazione sui quotidiani o periodici artistici. Abbiamo testimonianza di come la «Gazzetta Musicale di Milano» ad esempio nel 1889 desse notizia di un avviso di concorso a Fiume:

È aperto il concorso per l'appalto del teatro Comunale di Fiume per triennio dal 1° gennaio al 31 dicembre 1892. Sulla base delle condizioni di dettagli enumerate nel concernente Capitolato d'asta, ostensibile presso questo Magistrato Civico, nonché presso le redazioni dei giornali *La Bilancia* di Fiume, *Il Trovatore* e la *Gazzetta Musicale* di Milano, si accetteranno relative offerte, munite di bollo (ungherese) di soldi 50, sino alle 6 pom. del giorno 9 novembre prossimo venturo.

Le stesse sono da presentarsi alla Direzione del teatro Comunale, in iscritto e suggellate, colla soprascritta:

«*Offerta per l'appalto triennale del teatro Comunale di Fiume*» e devono essere accompagnate del vadio di fiorini 250 (duecentocinquanta fiorini, valuta austriaca) in contanti (pari a lire italiane 500): il quale vadio decaderà in favore della Tesoreria Civica, qualora l'offerente cui verrà aggiudicata l'impresa non si presentasse alla firma del relativo contratto, ovvero anche non completasse in quell'incontro la somma mancante a formare la prescritta cauzione.

La deliberazione, che seguirà, non più tardi della prima metà del dicembre prossimo, è riservata a beneplacito della Delegazione municipale.¹

1. Avviso di concorso [per l'appalto del Teatro Comunale di Fiume], *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XLIV, n. 43, 27.10.1889, p. 702.

Sui giornali in cui il capitolato non veniva pubblicato integralmente si poteva trovare un suggerimento a contattare direttamente la direzione teatrale per ottenerne copia, con formule come ad esempio: «Per le informazioni sulla dote e sul capitolato d'appalto rivolgersi entro il mese di luglio alla Direzione del teatro stesso».² A Fiume ad esempio si trovava a disposizione degli interessati presso il segretario della direzione del teatro. Era inoltre consultabile presso le agenzie teatrali. Oppure poteva avere aspetto meno ufficiale e trovarsi in forma di documento manoscritto come ad esempio nelle *Condizioni pell'impresa dell'opera nella stagione di quaresima e primavera* del teatro di Fiume.³

Con gli anni i capitolati d'appalto diventavano sempre più dettagliati, come del resto i contratti d'appalto e le scritture artistiche. A Fiume ad esempio si passava dai 19 articoli del capitolato d'appalto emanato nell'anno dell'inaugurazione del nuovo Teatro Comunale (1885) fino ai 37 articoli che componevano il capitolato per il triennio 1909–1911. Fiume presentava il capitolato d'appalto più articolato tra quelli ritrovati; il capitolato uscito per il triennio 1909–1911 veniva ripreso quasi identico per le annate 1912–1914 e 1915–1917. Ogni articolo era definito da un titolo che ne riassumeva il contenuto. A Zara invece i vari paragrafi non venivano titolati, ma indicati con semplice numerazione. Anche qui la dimensione era più o meno la stessa: ci si teneva sui 38 articoli (da una precedente versione a 36 articoli, senza data). Nulla a che vedere con capitolati d'appalto di teatri di differente ordine, come quelli della Scala e della Canobbiana che già nel 1850 si componevano di 90 articoli.⁴

Per Pola, Sebenico e Spalato non siamo venuti in possesso di capitolati d'appalto. Non sono conservati nella documentazione archivistica visionata, non se ne fa menzione nella corrispondenza analizzata e non figurano nemmeno nella stampa periodica. Teniamo conto che ad esempio il teatro di Pola di norma non riceveva sovvenzioni comunali. L'assenza di capitolato è inoltre spiegabile con l'eventualità in cui al posto dell'impresario fosse stata la direzione teatrale stessa a gestire la stagione d'opera: in questo caso nessun capitolato d'appalto veniva emanato. Successe a Sebenico a più riprese negli anni, quando il direttore Mazzoleni assunse egli stesso l'organizzazione degli spettacoli lirici. Un caso simile si ebbe anche a Zara nel 1898, quando uno dei direttori del teatro, Demetrio Medovich, propose se stesso come impresario. Medovich dichiarò durante una delle sedute dei soci che se essi non avessero avuto nulla

2. *Gazzetta musicale di Milano*, n. 31, 2.7.1876, p. 229.

3. Cfr. *Condizioni pell'impresa dell'opera nella stagione di quaresima e primavera*, Fiume, 1862, 1863 e 1864, HR-DARI, DS 60, 4.

4. *L'Italia musicale II*, n. 59, 21.8.1850, p. 233. Alcuni capitolati d'appalto all'epoca potevano superare anche il centinaio di articoli.

in contrario e non avessero trovato la carica incompatibile, si sarebbe offerto come assuntore dell'impresa d'opera a condizione che venissero rappresentate opere di proprietà della casa Ricordi. La società accettò a voti unanimi.⁵ Pertanto non ci fu, almeno nell'immediato, la necessità di elaborare un capitolato. Nel caso in questione però qualcosa dovette cambiare nel corso di poco tempo in quanto gli stessi azionisti zaratini fecero poi desistere il Medovich dal detenere una doppia carica, quella di direttore e di impresario.⁶ L'appalto del teatro fu poi definitivamente assunto dall'impresario Giorgio Trauner⁷ in quanto il Medovich declinò l'incarico.

Fiume e Zara sono dunque gli unici due teatri di cui è stato possibile recuperare alcuni capitolati. A Zara il capitolato d'appalto veniva allegato poi al contratto d'appalto con l'impresario designato. La direzione di Zara aveva stampato un unico capitolato che poi modificava a mano in base all'impresario e alla stagione considerata. Potevano essere quindi tagliati alcuni articoli o aggiunte a penna altre considerazioni non contenute nello stampato originario.

Quali erano i punti in comune e le principali differenze tra capitolati? I capitolati erano molto diversi da teatro a teatro, ma potevano variare anche all'interno di uno stesso teatro in anni differenti. Anche l'ordine dei contenuti e la quantità degli articoli erano estremamente variabili. Lo studio di differenti capitolati ci permette di capire quali erano le tematiche affrontate da questi documenti sul territorio, ovvero quali erano le disposizioni ed esigenze dei teatri analizzati nei confronti dei loro impresari.

Consegna del teatro

Era norma che in capitolato venisse indicata la data di consegna del teatro all'impresario appaltatore, magari con la formula «non più tardi del» e l'indicazione di un giorno preciso. A Fiume veniva aggiunta una clausola secondo

5. Cfr. Protocollo anno 1898, Zara, 6.2.1898, HR-DAZD, busta 24. Rispetto al passato, una direzione teatrale assumeva ora più importanza nei rapporti con l'impresario e poteva apparire quantomeno come co-autrice nella gestione delle stagioni d'opera.

6. «Ho rilevato che alcuni signori azionisti [...]», scriveva il Medovich, «trovano, ed ora me ne convinsi anche io, incompatibile la carica di direttore con la qualità di impresario, e tenendoci io più alla prima che non alla seconda, dichiaro di rinunciare all'appalto, offertomi e da me accettato, del teatro per la prossima stagione di primavera», Lettera di Demetrio Medovich alla direzione teatrale di Zara, Zara, 6.1.1898, HR-DAZD, busta 6.

7. Giorgio Trauner fu per svariati anni in contatto con il Teatro Nuovo di Zara. Non abbiamo purtroppo molte informazioni biografiche; sappiamo solo che morì a Milano a 53 anni. Cfr. *Ars et labor. Musica e musicisti*, vol. LXVI, Ricordi, Milano 1911, p. 803.

cui il municipio non sarebbe stato obbligato a provvedere oggetti o attrezzi qualsiasi oltre a quelli che già esistevano ed erano compresi nella consegna.

Locali del teatro

Venivano menzionati i locali del teatro messi a disposizione dell'impresario; ci poteva essere una descrizione dettagliata di tutte le sale, con menzione anche degli oggetti mobili presenti; ad esempio nel capitolato emanato a Fiume nel 1885 si faceva esplicito riferimento ad un inventario che sarebbe stato consegnato all'impresario nel momento della cessione del teatro.⁸

Sia a Zara che a Fiume l'impresa non aveva diritto all'esercizio del caffè del teatro e del servizio di guardaroba, salvo poi averne diritto a Fiume dal 1909. Veniva fatto divieto di cessione a terzi dei locali del teatro, con l'obbligo di usarli unicamente per gli spettacoli approvati dalla direzione. Naturalmente, in caso di danni o guasti ai locali o al mobilio, l'impresario avrebbe dovuto risponderne personalmente, così come avrebbe dovuto pagare gli eventuali lavori di modifiche del palco o di parti del teatro per esigenze scenico-artistiche.

A chiusura del contratto d'appalto, l'appaltatore avrebbe dovuto restituire alla direzione teatrale i locali del teatro, scenari, attrezzi e accessori vari nello stato di conservazione in cui gli erano stati consegnati, assieme agli inventari. Non veniva indicato con precisione il giorno della riconsegna, quantomeno nel capitolato di Fiume per il 1885. Questa informazione poteva essere poi specificata direttamente nel contratto d'appalto.

Durata dell'appalto

La durata di un'impresa nei teatri della costa era solitamente di una stagione, concretizzandosi in due o tre mesi. Più raramente era triennale. Questo trend coincideva con quanto sottolineato dal Rispoli nel 1903: «D'ordinario accade che la durata d'una impresa è di una sola stagione (due o tre mesi tutt'al più). Raramente è di un anno intero. Straordinariamente di più anni».⁹ Un po' come al giorno d'oggi, per qualsiasi organizzazione artistico musicale avere finanziamenti annuali o triennali cambiava la prospettiva. Il finanziamento triennale garantiva alla direzione teatrale un minore dispendio di energie nella ricerca dell'impresario, ma l'appalto annuale (o stagione per stagione)

8. Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.

9. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 15. Gli appalti in alcuni teatri italiani potevano essere anche quinquennali o durare sei anni, magari con possibilità di rescissione di biennio in biennio, cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze 1982, p. 25.

aveva il vantaggio che in caso di assunzione dell'impresario sbagliato, il teatro avrebbe potuto avere una *chance* di risollevarsi in tempi relativamente brevi, chiamando altro impresario. L'appalto confinato a una sola stagione era anche motivato dall'incertezza della dotazione. Non potendo il teatro garantire finanziamenti a lunga prospettiva, era costretto a limitare nel tempo l'impiego dell'impresario.

L'appalto veniva stipulato a Zara e a Fiume per ogni stagione teatrale, eccetto che per Zara negli anni 1888–1891, quando il teatro fu ceduto all'impresario Paolo Massimini, e nel 1904–1907 a Giorgio Trauner; Fiume ebbe un maggior numero di appalti triennali, anche se — per mancanza di documentazione — in alcuni casi non possiamo dire se si sia trattato di appalto triennale o di rinnovo del contratto per singole stagioni ad uno stesso impresario, fino all'ammontare di complessivi tre anni. Abbiamo la presenza di uno stesso impresario dal 1876 al 1878, dal 1888 al 1890, dal 1903 al 1908. Sicuramente triennali furono i capitolati d'appalto del 1890–1892, 1909–1911, 1912–1914, 1915–1917. Abbiamo notizia di un appalto triennale a Fiume anche per i precedenti anni 1846–1848. I teatri più grandi, come ad esempio il Teatro Comunale di Trieste, già a partire dal 1861 proponevano appalti triennali o pluriennali in genere. Per quanto riguarda la durata specifica della stagione, il capitolato di Fiume (1885) indicava delle date precise con la formula «dal...al», oltre alla menzione della stagione stessa.

Per l'appalto triennale a Fiume, l'appaltatore aveva diritto di recesso dopo il primo o il secondo anno salvo preavviso di sei mesi. Una disdetta capitò all'impresario Cesare Trevisan, quando nel 1880 assunse l'impresa triennale del teatro ma poi rinunciò al contratto perché la commissione non volle accordargli una dilazione di un mese per pronunciarsi sulla continuazione o meno dell'impresa.¹⁰

L'appalto annuale, come indicato per esempio in Fiume dal 1901, comprendeva gli spettacoli di carnevale, quaresima-primavera e autunno, quindi andava oltre la singola stagione. A Fiume si davano i balli nel carnevale, la stagione d'opera in quaresima-primavera e la prosa in autunno, all'epoca del Teatro Adamich. L'impresario assunto e titolare dell'impresa poteva però poi a sua volta appaltare ad esempio i balli, come successe allo stesso Cesare Trevisan per la stagione 1880, rinunciando così alla gestione integrale degli spettacoli.¹¹

10. *Teatro Civico*, La Bilancia, 1.9.1880.

11. *Notizie teatrali*, La Bilancia, 18.12.1879.

Domicilio e presenza dell'impresario

È con gli inizi del Novecento che in capitolato si iniziava a menzionare la necessità di trattenere l'impresario in sede durante la stagione; qualora l'impresario avesse dovuto allontanarsi, avrebbe dovuto trovare persona di sua fiducia in rappresentanza. Il capitolato di Fiume nel 1909 (e in anni seguenti) citava la necessità dell'impresa di eleggere il proprio domicilio a Fiume e precisamente «nel gabinetto del Teatro». All'interno del teatro vi era infatti un locale apposito, una stanza riservata all'impresario. Egli, o un suo sostituto, avrebbe dovuto presenziare durante le rappresentazioni. Questa clausola non compariva nel capitolato di Zara, sebbene in alcuni contratti con impresari però si trovi indicato nella parte superiore del foglio, come luogo di stipula «nel camerino del Teatro Nuovo».¹² Forse non veniva indicato ufficialmente ma era tacita convenzione che anche qui l'impresario dovesse avere un sua stanza all'interno dell'edificio.

A Fiume si auspicava l'assunzione di impresario o procuratore locale per il motivo che persone del luogo avrebbero potuto offrire maggiori garanzie per l'osservanza delle condizioni contrattuali e accontentarsi di minori guadagni, mentre imprese straniere avrebbero cercato maggiori utili per compensare le spese.¹³ Fiume applicava un criterio maggiormente conservativo rispetto ad altri teatri, sia nella scelta dell'impresario che in quella degli artisti: anch'essi avrebbero dovuto essere preferibilmente locali.

Gerenza degli spettacoli e divieto di cedere l'appalto

Come regola presente in molti capitolati, nel caso in cui l'appalto fosse stato assunto da più soci — e nelle annate considerate per questa ricerca ne abbiamo diversi casi — uno solo tra loro avrebbe dovuto rappresentare l'impresa di fronte alle autorità civiche, fermo restando che tutti sarebbero rimasti responsabili e garanti del contratto. L'impresa non avrebbe potuto cedere il contratto d'appalto senza il consenso delle autorità civiche o della direzione del teatro.

Obblighi generali dell'impresa, disposizioni della Direzione

L'impresa avrebbe dovuto rispondere di tutte le contravvenzioni alla legge, ai diritti d'autore, ai regolamenti generali, ai regolamenti civici e agli usi teatrali.

12. Contratto tra la presidenza del Teatro Nuovo e l'impresario Carlo Vianello, Zara, 22.3.1875, HR-DAZD, busta 4.

13. Lo si scriveva anche sui giornali: «Noi vorremmo che si imponesse l'obbligo a qualunque impresa di nominare persona del paese come suo garante e procuratore», *Teatro Civico*, La Bilancia, 3.6.1875.

Avrebbe dovuto uniformarsi rigorosamente alle disposizioni della direzione teatrale per tutto ciò che riguardava il teatro, il suo esercizio, la disciplina del palcoscenico, l'adempimento del contratto e del regolamento speciale del teatro.

Diritti d'uso durante l'epoca dell'appalto spettanti al Municipio

Nel caso del Municipio di Fiume, esso avrebbe potuto far eseguire in teatro tutte le riparazioni, migliorie e rinnovamenti che avesse ritenuto necessari senza che l'impresa potesse poi pretendere compensi o indennità. Il Comune si sarebbe potuto servire del teatro per organizzare feste di beneficenza, comizi o conferenze senza che l'appaltatore avesse potuto chiedere risarcimenti. D'altro canto il Comune non avrebbe potuto fare uso del teatro per le serate già destinate a spettacoli dell'impresa. Era implicita quindi una forma di rispetto per il calendario di recite preventivamente concordato dall'impresario.

Numero e tipologia di recite

Tra gli obblighi dell'impresario veniva indicato solitamente il numero di recite complessivo e il numero di opere nuove e del grande repertorio da assicurare.¹⁴ A Fiume nel capitolato del 1885 non si menzionavano «opere nuove», si parlava unicamente di «non meno di due opere del grande repertorio, di rinomati maestri». In quello del 1901 si parlava di un'opera del grande repertorio (possibilmente non ancora rappresentata) e altre due «scelte tra le migliori del repertorio» per la stagione di quaresima-primavera, con non meno di 22 recite di opera seria; per l'autunno avrebbero dovuto essere date non meno di 20 rappresentazioni di opera seria, semiseria o buffa oppure almeno 30 recite di operette comiche o di prosa; tutto ciò, si specificava, con compagnie «di rango primario». Nel capitolato del 1912 si parlava per la stagione di quaresima-primavera di 24 rappresentazioni di opera seria, lirica o drammatica in abbonamento (in numero quindi inferiore rispetto alle 27 richieste dal capitolato del 1909) e tante rappresentazioni a prezzi popolari fuori abbonamento per quante erano le opere in cartellone. Il numero delle rappresentazioni avrebbe dovuto essere proporzionalmente ripartito tra le opere scelte. Nella stagione d'autunno si sarebbero dovute dare da 30 a 35 rappresentazioni che a scelta dell'impresa avrebbero potuto essere di opera, operetta o prosa. Questa quantità, già dal 1875 veniva considerata adeguata per una città come quella di

14. Come già affermato da Rosselli, l'opera di repertorio aveva già preso piede negli anni Quaranta dell'Ottocento; il pubblico negli anni in oggetto era pertanto già ampiamente abituato a questa distinzione, cfr. ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, p. 157.

Fiume. L'impresa, oltre agli spettacoli d'obbligo avrebbe potuto dare altri spettacoli fino al numero massimo di 85. Se l'impresa avesse allestito un numero di spettacoli superiore agli 85 (non si poteva comunque superare il tetto massimo di 100 spettacoli) avrebbe dovuto chiederne il permesso alla direzione e pagare tutte le spese di illuminazione, riscaldamento e altre inerenti.

La raccomandazione era sempre quella che gli spettacoli d'opera avrebbero dovuto essere in linea con le esigenze di un primario teatro, con abbigliamenti, attrezzi e scenari pienamente analoghi ai costumi ed all'epoca delle azioni sceniche da rappresentarsi, ed avrebbero dovuto essere nuovi per le opere d'obbligo (quantomeno per il capitolato di Fiume nel 1885).

Interessante era la clausola secondo la quale gli spettacoli avrebbero dovuto essere tenuti esclusivamente in lingua italiana. Inizialmente, nel capitolato emanato a Fiume nel 1901, questa disposizione era estesa ai soli spettacoli d'obbligo, poi, quantomeno dal 1909, si parlò di «tutti gli spettacoli». A Zara non si faceva alcuna menzione a questo, probabilmente perché non vi erano richieste di spettacoli in altra lingua ed era sottinteso che le opere venissero principalmente cantate in italiano. Qui dovevano essere garantite almeno 20 rappresentazioni per stagione. L'impresario doveva assicurare per ogni stagione d'opera almeno tre opere, due delle quali nuove per la città e la terza di repertorio. Si poteva omettere la terza opera, cioè quella di repertorio, qualora le prime due fossero state di «straordinaria importanza e di successo assolutamente stabilito».¹⁵ La scelta delle opere doveva farsi d'accordo tra la direzione teatrale e l'impresa. Il termine «direzione teatrale» aveva sostituito nel nuovo capitolato del Teatro di Zara quello di «Presidenza» teatrale.¹⁶ Trovare la corretta quantità di rappresentazioni per stagione era una questione importante, che avrebbe influito direttamente sulla quantità di spettatori a serata: il rischio che avrebbe potuto insorgere con un maggior numero di recite, sarebbe stato quello di una minore frequentazione del teatro da parte del pubblico.

Proventi dell'impresa

Che cosa spettava economicamente all'impresario? Su quali entrate avrebbe potuto contare? All'impresa fiumana del 1885 si riconoscevano i proventi della dote (l'indicazione della cifra veniva lasciata in bianco nel form), mentre per ciò che riguardava i ricavi dagli ingressi non vi era, apparentemente, chiarezza: si scriveva solamente che i prezzi d'abbonamento, d'ingresso, dei palchi seralmente disponibili e degli scanni, si sarebbero dovuti stabilire di comune

15. Capitolato d'appalto del Teatro Nuovo di Zara, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 29.

16. Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

accordo con la direzione teatrale. Dal 1900 si scriverà chiaramente che a favore dell'appaltatore sarebbero andati i proventi dei biglietti di ingresso e posti numerati, i redditi dei palchi, poltroncine e scanni;¹⁷ nel capitolato di otto anni successivo si parlava di proventi di platea, palchi e galleria ai quali si aggiungevano quelli degli abbonati. L'affitto di buffet e guardaroba era incluso, così come la dotazione fornita dal «Civico peculio» di 8.000 corone annue (e 7.000 nel caso l'appalto fosse durato due anni). A seconda dell'annata del capitolato, il pagamento della dote sarebbe avvenuto o in quattro rate o il giorno dell'ultima recita d'obbligo della stagione di quaresima-primavera.¹⁸ L'illuminazione elettrica e riscaldamento erano gratuiti durante recite e prove fino a un numero di 85 rappresentazioni.

Zara invece non indicava in capitolato l'ammontare della dote, si parlava solo di «dotazione convenuta» da corrispondersi nelle usuali quattro rate. Anche qui, come per Fiume, si parlava di proventi degli ingressi di platea, palchi e loggione, abbonamenti di porta, poltrone e scanni, di noleggi di palchi (solo quelli di terza fila però), poltrone, scanni e sedie in platea. Era previsto, nel capitolato modificato (probabilmente post 1905) un premio per l'impresa, pagato dalla direzione teatrale alla fine della stagione, sempre che l'impresa avesse correttamente adempiuto a tutti i suoi impegni e corrisposto alla fiducia riposta.

Oneri dell'impresa

Nei capitolati in genere la voce «oneri» era più consistente e molto più dettagliata rispetto a quella dei proventi. Tra le spese dell'impresario a Fiume nel 1885 venivano elencate le spese per la sorveglianza ed assistenza dei pompieri e delle guardie, quelle per riparazioni e pulizia dei locali, dei mobili e di altri oggetti, di tutti gli apparecchi di illuminazione elettrica e «suppletoria a candele steariche», la spalmatura degli scenari qualora fosse prescritta. Erano a suo carico le spese serali ordinarie e straordinarie.¹⁹ Dovevano essere pagati gli inservienti, il macchinista e assistenti, il custode, il servizio di sartoria,

17. Cfr. Avviso di concorso per l'appalto degli spettacoli nel Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 22.5.1900, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale. Il Teatro di Fiume all'epoca contava circa 700 posti tra palchi e platea e 500 nella galleria.

18. Cfr. Avviso di concorso per l'appalto degli spettacoli del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 22.5.1900, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale, oppure cfr. Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1912-31 dicembre 1914, HR-DARI, DS 60, busta 10.

19. Queste spese solitamente includevano la già menzionata illuminazione, il riscaldamento del teatro, e la conseguente condotta del combustibile sia per l'illuminazione elettrica che per lo stesso riscaldamento.

la stampa preventiva e giornaliera, e i bollettari — come venivano chiamati all'epoca.²⁰ Inoltre anche le spese di noleggio della musica alle case editrici, le copie o riduzioni, le spese di trasporto di tutto il materiale destinato per lo spettacolo andavano corrisposte. Curiosamente solo nel capitolato di Fiume del 1885, e non nei successivi, si menzionava la necessità di pagare i diritti d'autore. Dal 1901 si aggiungereanno anche le spese per la «luce d'effetto» sul palco. Erano incluse anche le paghe per l'assistente elettricista, per chi accendeva i lumi di sicurezza e i caloriferi. A carico dell'appaltatore era a Fiume, dal 1909, anche la tassa industriale sugli spettacoli.²¹ Per quanto riguarda le scene, si passava dalla semplice spalmatura all'«armizzo, disarmizzo, lavatura, imprimitura e pittura delle scene, quinte e arie». La lista del personale da retribuire era ora molto più lunga rispetto al capitolato del 1885. Rispetto alle figure indicate in precedenza ora si faceva menzione anche al portiere, alle maschere di platea e galleria, agli scannisti di platea e galleria, alle palchinaie, al portiere di scena, ad un ingegnere elettricista (non più quindi solo ad un «assistente»). Entrava ora a pieno titolo anche un medico d'ispezione, il commissario di polizia, l'ispettore delle guardie con quattro guardie di pubblica sorveglianza, due agenti.²² Il compenso serale per spettacolo d'opera era uguale a quello per prosa o operetta ma inferiore di circa la metà rispetto a quello per i balli. Il capitolato del 1909 riportava per la prima volta rispetto ai precedenti, gli esatti compensi

20. Il bollettario o bollettinaio o ancora «bigliettinaio», però, stando al testo di Rispoli, in alcune parti d'Italia, non faceva parte del personale pagato dal proprietario del teatro e dall'impresario. Era spesso uno «speculatore» che viveva sulla «speculazione» dell'impresario. Secondo Rispoli il personale teatrale era formato da: «*custode*, persona di massima fiducia del proprietario, *inservienti*, *palchettai*, *guardiani* delle poltrone, della platea, delle latrine, *macchinisti*, *tirascene*, *uomini di soffitta*», RISPOLI, *La vita pratica*, p. 27. Il bollettinaio controllava e ritirava i biglietti di ingresso al teatro, sorvegliava gli ingressi affinché gli spettatori non si introducessero abusivamente nelle gallerie e palchi.

21. Nel caso di Fiume, non era indicato l'ammontare in capitolato di questa tassa: sappiamo però che ad esempio a Spalato la tassa governativa nel 1895 andava dai 20 ai 30 fiorini e dipendeva dal reddito che veniva presentato dall'impresa su un determinato numero di spettacoli. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, [s.d.].3.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

22. Il Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909 - 31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6, scorporava le voci indicanti il personale offrendo un paragrafo a parte, intitolato «Personale di servizio», dove venivano esplicitamente elencati come soggetti retribuibili: un capo macchinista, un «capo soffitta» e personale competente per il meccanismo e servizio di scena, un buttafuori, un avvisatore teatrale, non meno di quattro servi di scena (e, si specificava, «vestiti in livrea»; nel precedente capitolato del 1885 il numero dei servi di scena non era specificato), un guardaportone, maschere all'ingresso della platea, scanni, loggione e palcoscenico in adeguato numero, vestite secondo modello approvato dalla direzione teatrale, e quattro palchettiste.

per ognuna delle categorie di lavoratori. L'appaltatore avrebbe dovuto pagare anche tutte le spese del contratto d'appalto, cioè spese notarili, bolli, tasse, imposta di rendita e di esercizio; e questo sia a Fiume che a Zara.

Anche a Zara per l'impresario le spese erano innumerevoli: oltre alle spese già menzionate nei capitoli di Fiume, si aggiungevano i costi per figure come il distributore e l'affissatore dei manifesti, i servi di scena, l'avvisatore,²³ nonché i contributi alla cassa ammalati (spese, queste ultime, mai menzionate a Fiume). In nessuno dei due teatri si faceva però accenno alla figura dell'ispettore di scena, ovvero a colui che era preposto al controllo del personale artistico durante le prove, e che poteva in caso di assenze comminare anche delle multe.²⁴ Tutte le figure coinvolte, alla conclusione formale del contratto d'appalto avrebbero dovuto essere elencate tramite distinta o comunque avrebbe dovuto essere reso noto il complessivo ammontare delle spese. Stranamente questa ultima clausola veniva eliminata nel più tardo contratto d'appalto in nostro possesso per Zara.

Queste spese potevano però essere rinegoziate. Nel 1876 apprendiamo da una seduta soci a Zara che la presidenza veniva autorizzata a rinunciare alle spese serali, nel caso in cui l'impresario non si accontentasse degli introiti, scanni, palchi di terza fila esclusi i palconi.²⁵ Nel 1884 sempre a Zara la direzione teatrale addirittura offriva all'impresario Alberto Vernier le spese di illuminazione ordinaria, le tasse di beneficenza, i costi di polizia, pompieri, il servizio di porta e soffitto; inoltre lasciava «quante beneficiate fosse per piacere all'impresa».²⁶ Rispetto alle altre località, la presidenza di Zara era quella che si assumeva le maggiori spese togliendole dal carico dell'impresario. Non si faceva menzione, né per Fiume né per Zara, a dei costi di affitto del teatro.²⁷ Solo da Spalato abbiamo notizia (e solo per il 1895) di un affitto del teatro a 30 fiorini per sera.²⁸

23. L'avvisatore era un inserviente del teatro che portava la corrispondenza a cantanti ed attori e dava avviso dell'inizio dello spettacolo.

24. Presso il Teatro Comunale di Trieste ad esempio sono conservati i rapporti dell'ispettore di scena che controllava con regolarità gli artisti.

25. Cfr. Seduta della Società del Teatro Nuovo, tornata del 5.4.1876, HR-DAZD, busta 4.

26. Lettera della direzione teatrale di Zara ad Alberto Vernier, Zara, 8.8.1884, HR-DAZD, busta 6.

27. Per Fiume faceva eccezione l'affitto di 3.000 corone che l'impresario Carlo Polgar doveva pagare in contanti alla Cassa Civica nel 1917, cfr. Protocollo assunto presso il magistrato civico di Fiume, Fiume, 11.4.1917, HR-DARI-557, busta 562/1.

28. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, [s.d.].3.1895 HR-MGS: Kazalište 3/kut. I-XII.

Era sottinteso che l'impresario avrebbe dovuto pagare anche i cantanti della compagnia, coristi, ballerini, comparse e orchestrali. Solitamente i capitolati dedicavano un paragrafo ad ognuna di queste categorie.

Artisti di canto

Gli artisti di canto avrebbero dovuto essere corrispondenti «alle esigenze e al decoro di un teatro di I° ordine»²⁹ e alla parte da rappresentare, assicurando il buon esito degli spettacoli; avrebbero dovuto ottenere l'approvazione della direzione teatrale e, a Fiume dal capitolato del 1909, anche quella del maestro concertatore. Menzione dell'approvazione degli stabilimenti musicali proprietari degli spartiti la si ebbe solo nei capitolati di Zara.³⁰ L'approvazione era estesa anche al maestro concertatore e direttore d'orchestra. Sia per Zara che per Fiume non veniva fatta menzione di quali voci avrebbero dovuto essere fornite dall'appaltatore. In questo altri capitolati, come quello del Teatro Comunale di Trieste per le stagioni 1861–1864, erano molto più precisi: nominavano ad esempio le tipologie di voci (prima donna soprano, mezzo soprano, basso profondo, ecc.) menzionando il fatto che questi artisti avrebbero dovuto già avere riscosso successi nei «principali teatri», che all'epoca erano individuati nel San Carlo di Napoli, nella Scala di Milano, nella Fenice di Venezia, nell'Apollo di Roma e nel Regio di Torino per le stagioni di carnevale e nei teatri dell'opera italiana di Vienna, Parigi, Londra e Pietroburgo.³¹

Orchestra

L'impresa avrebbe dovuto provvedere a proprie spese a un maestro concertatore e direttore d'orchestra assieme a un direttore di scena con l'incarico di controllare che nessuno mancasse in palcoscenico e di dirigere la messa in scena degli spettacoli musicali.³² Avrebbe dovuto pagare l'orchestra i cui membri dovevano essere in quantità corrispondente alla tipologia degli spartiti. Abbiamo tuttavia casi in cui la direzione teatrale a conti fatti si accollava questa spesa, pertanto su questo punto faceva fede il contratto d'appalto con

29. Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909 - 31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

30. Cfr. art. 7 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

31. Cfr. Capitoli d'appalto pel triennio 1861–1864, Trieste, [1860], I-TSmt, busta 104.

32. Il direttore di scena, assieme allo scenografo e allo stesso direttore d'orchestra, si occupava dell'allestimento degli spettacoli, cfr. la descrizione dei suoi compiti nel capitolo di GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. v, EDT, Torino 1987, p. 153.

l'impresario. Il capitolato rappresentava, come sempre, i desideri di una direzione teatrale. Nella pratica poi, molti dei punti anche concernenti l'orchestra venivano adattati.

Per quanto concerne gli orchestrali, il capitolato di Fiume per il 1885 indicava con precisione gli strumenti che avrebbero dovuto essere presenti in orchestra lasciando però il numero degli stessi a discrezione del compilatore del capitolato; il capitolato di Zara invece ne dava unicamente il numero totale senza entrare nello specifico delle quantità per famiglia di strumento. A Zara gli orchestrali con l'inizio del ventesimo secolo avrebbero dovuto essere 40 (di poco aumentati rispetto ai precedenti 38), poi 42; a Fiume già dal 1876 si richiedevano 40 orchestrali, aumentati a 50 nel 1901 mentre nel 1909 l'organico non avrebbe dovuto in ogni caso essere inferiore ai 60 professori, tra cui — per quanto concerne gli archi — 12 primi violini, 10 secondi violini, 4 viole, 4 violoncelli e 4 contrabbassi.³³ Veniva qui indicata in organico una precisa quantità solo per questa famiglia di strumenti. Nel giro di un trentennio l'orchestra era quindi aumentata di una ventina di unità. Qualora alcuni spettacoli avessero richiesto un organico maggiore, l'impresario avrebbe dovuto naturalmente provvedere a sue spese all'implementazione.

L'impresario avrebbe dovuto anche pagare la banda sul palco, qualora richiesta dal compositore. Si menzionava l'obbligo di banda musicale per tutte quelle opere in cui il compositore l'avesse introdotta.³⁴ Oltretutto veniva fatto specifico obbligo di provvedere a strumenti speciali qualora indicati in partitura, vietando la loro sostituzione con altri strumenti.³⁵ Questa clausola tendeva a garantire il rispetto della partitura e dell'organico indicato dal compositore. A Zara si menzionava l'obbligo dell'impresa di provvedere a pianoforti, fisarmoniche, organi, campane ed altri strumenti che potessero occorrere per gli spettacoli, indipendentemente da quelli già posseduti dal teatro.

È nel capitolato di Zara che per la prima volta nei teatri considerati per questa ricerca si fa menzione al «nuovo diapason normale» con cui avrebbero

33. Cfr. art. 15, Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

34. Per quanto concerne la banda sul palco e il rapporto tra bande e legami con il teatro cfr. ANTONIO CARLINI, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXX/1 1995, pp. 85–133 e JÜRGEN MAEHDER, «Banda sul palco». *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985*, vol. II, Bärenreiter, Kassel-Basel 1987, pp. 293–310.

35. Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.

dovuto essere accordati gli strumenti e all'abbigliamento dei musicisti: avrebbero dovuto indossare degli abiti di «colore oscuro», preferibilmente neri ed il maestro concertatore e direttore d'orchestra l'abito nero di gala e la cravatta bianca.³⁶ Gli altri capitolati in forma più generica menzionavano il fatto che gli orchestrali avrebbero dovuto essere vestiti «in modo decoroso».

A parità di condizioni a Fiume si riportava in capitolato la preferenza per la scritturazione di artisti stabilmente dimoranti in città.³⁷ La stessa clausola la si aveva anche per i suonatori della banda civica: nelle assunzioni o nei rimpiazzi avrebbe dovuto essere data preferenza ai fiumani «e tra questi al più anziano».³⁸ Teniamo conto che a Fiume mancava un corpo orchestrale completo. La clausola tendeva a garantire l'utilizzo di forze locali e consentiva anche di contenere le spese.

Coristi

Anche definiti «massa». A Zara nel tempo si passò da 32 a 36 coristi, divisi in 24 uomini e 12 donne. Anche per i coristi, come per gli orchestrali, si assisteva chiaramente ad un aumento negli anni: se a Fiume si parlava di masse corali dell'ordine di 30 persone, divisi in 18 uomini e 12 donne già nel 1876, esse diventavano 50 nel 1901 e 60 negli anni a seguire, senza più specifica però di quante donne e quanti uomini. Generalmente la quantità di uomini era superiore a quella delle donne. Era inteso che se per qualsiasi ragione fossero serviti più coristi, questi sarebbero sempre stati a carico dell'impresario. Anche il maestro dei cori, oltre ai coristi, era a carico dell'impresario. È evidente con il passare degli anni come orchestre e cori si fossero ingranditi, seguendo quello che era lo sviluppo del repertorio.

Corpo di ballo

Anche il corpo di ballo, come già osservato per orchestra e cori, aumentò in grandezza negli anni. Se spesso la frase indicata in capitolato era che il corpo di ballo avrebbe dovuto essere «in numero corrispondente all'importanza

36. Cfr. art. 10, Capitolato d'appalto del teatro Nuovo di Zara, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 29.

37. Il capitolato di Fiume nel 1885 parlava non solo di professori d'orchestra, ma anche di coristi, pittori, macchinisti, attrezzisti e altri che avrebbero dovuto essere «stabilmente dimoranti a Fiume», cfr. art VI del Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.

38. Cfr. art. 17, Convenzione tra il Comune di Fiume ed i 30 filarmonici firmanti nell'atto diretto alla Rappresentanza civica de pres. 10 Aprile 1878 nro. 2077, p. 12, Fiume, 1878, HR-DARI, DS 60, busta 3.

dello spettacolo», purtuttavia abbiamo qua e là delle indicazioni più precise, come ad esempio che a Fiume per l'opera *Il Guarany* erano previste 12 ballerine, secondo il capitolato del 1876. Più avanti, da indicazioni del capitolato del 1909, il corpo di ballo avrebbe dovuto essere costituito da 30 ballerine. Non avrebbero potuto essere introdotte in palcoscenico persone inferiori ai 15 anni per i balli; per l'opera invece questo era consentito, secondo giudizio della direzione teatrale.³⁹ Zara prevedeva invece 12 «ballerine distinte di fila», anch'esse a carico dell'impresa. Questo numero, per i capitolati in nostro possesso, rimase invariato.

Comparse

Il numero delle comparse avrebbe dovuto essere adeguato all'esigenza degli spettacoli, come sempre si scriveva, ma per Fiume non avrebbe dovuto essere comunque inferiore a 30.⁴⁰ Per Zara non veniva invece indicata una precisa quantità. Le comparse avrebbero dovuto avere un capo, che aveva il compito di mantenere la disciplina e denunciare le mancanze o assenze alla direzione teatrale.

Sarti e parrucchieri; scenari e vestuari

L'impresa avrebbe pure dovuto provvedere ad un numero adeguato di sarti e parrucchieri necessari al servizio serale. Per quanto riguarda scenari e vestuari, l'indicazione qui era solitamente generica, ovvero che il vestiario, gli attrezzi, le calzature, le decorazioni sceniche ed i meccanismi delle opere e dei balli avrebbero dovuto essere quali si convenivano all'importanza del teatro oppure «in ottimo stato». A Zara la messa in scena avrebbe dovuto essere «degnata al decoro ed alla decenza richiesta da una colta città, capoluogo di provincia».⁴¹

Cartellone della stagione

L'offerta dell'appaltatore avrebbe dovuto contenere l'elenco sommario degli spettacoli che avrebbero dovuto essere allestiti durante la stagione o durante il triennio, in caso di appalto triennale. Per il triennio a partire dal 1909

39. Cfr. art. 17, Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6. La stessa disposizione si dava per il capitolato triennale successivo.

40. Cfr. art. 18, Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

41. Art. 14, Capitolato d'appalto del Teatro Nuovo di Zara, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 29.

l'impresa di Fiume era obbligata a dare annualmente almeno due opere del grande repertorio lirico-drammatico, una del repertorio usuale ed una non ancora rappresentata a Fiume che avesse avuto successo in altri importanti teatri. Altrimenti al posto dell'opera nuova per Fiume l'impresa avrebbe avuto l'obbligo di allestire due opere oltre alle tre già indicate, delle quali una del grande repertorio e una del repertorio usuale. Dunque complessivamente quattro o cinque opere. La scelta del cartellone spettava alla direzione teatrale sulla base dell'elenco contenuto nell'offerta.

Per quanto concerne le tempistiche, l'appaltatore aveva l'obbligo di presentare alla direzione teatrale non più tardi del 15 gennaio dello stesso anno in cui avrebbe dovuto svolgersi la stagione il cartellone completo con l'elenco di tutta la compagnia scritturata per gli spettacoli. Il cartellone stesso, una volta approvato dalla direzione, avrebbe dovuto essere reso pubblico non più tardi di un mese prima del giorno fissato per l'andata in scena.⁴²

Molto più strette erano le tempistiche a Zara: il cartellone della stagione doveva essere presentato alla approvazione della direzione teatrale almeno 15 giorni prima della prima recita della stagione, poi diventati 20 nel capitolato modificato. Simile programmazione a noi oggi potrebbe sembrare quasi inverosimile, considerate le attuali tempistiche di definizione di una stagione lirica. Dobbiamo però tenere presente che il rispetto dei (soli) 15 giorni di anticipo lo si trovava già prescritto nel *Regolamento precettivo per li impresari e attori teatrali* del 1851. Secondo detto *Regolamento*, 15 giorni prima dell'apertura del teatro l'impresario sarebbe stato obbligato a rimettere all'autorità governativa l'elenco delle produzioni da rappresentare, sottoscritto dal capocomico.⁴³

Anche qui a Zara naturalmente i manifesti avrebbero dovuto avere l'approvazione della direzione teatrale. Quest'ultima avrebbe dovuto fissare l'ordine degli spettacoli come pure il giorno dell'apertura della stagione e dell'andata in scena di ogni singola opera, nonché l'ora di inizio dello spettacolo. Dette decisioni venivano inizialmente prese in accordo con l'appaltatore. In un secondo momento, nel capitolato modificato venne tolta la clausola «d'accordo con

42. Cfr. art. 23, Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6. Sulle tempistiche di consegna cfr. anche RADMILA MATEJČIĆ, *Organizacija Općinskog kazališta*, in *Narodno kazalište Ivan Zaic*, a cura di Radmila Matejčić e Ljubomir Stefanović, Narodno kazalište «Ivan Zajc» i Izdavački centar Rijeka, Fiume 1981, p. 28.

43. Le produzioni poi, come di consueto, avrebbero dovuto essere approvate dalla censura e dall'autorità locale prima di essere presentate sulle scene. Si parlava qui di «autorità governativa» e non di «autorità municipale» in quanto la direzione dei teatri di varie aree geografiche italiane, all'epoca di pubblicazione del *Regolamento* era affidata all'autorità governativa. Cfr. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza*, p. 14.

l'impresa». ⁴⁴ La direzione si riservava così molta più autonomia nelle scelte. Sempre a Zara le rappresentazioni non avrebbero dovuto superare il numero di quattro per settimana, salvo casi eccezionali.

Elencazione del personale

Un punto fondamentale era poi l'elencazione del personale che l'impresario era tenuto a fornire, le parti comprimarie e secondarie, il numero di coristi e ballerine, le comparse, i servi di scena, assieme alle figure del direttore di scena, maestro concertatore e direttore d'orchestra, con scenografi, vestiari, coreografi e tutto il personale teatrale. A Zara questo elenco doveva essere fornito non più tardi di 40 giorni prima dell'andata in scena dello spettacolo, di modo che la direzione avesse avuto il tempo eventualmente di rifiutare qualche persona. Inizialmente il termine massimo era di 30 giorni, poi venne prolungato. ⁴⁵ Se l'appaltatore non avesse provveduto alle sostituzioni ordinate dalla direzione teatrale avrebbe potuto vedersi diminuire l'importo della dote.

Teniamo conto, come termine di paragone, che la presentazione delle parti primarie di canto in un teatro come il Comunale di Trieste andava fatta sei o quattro mesi prima. Pertanto il termine di 40 giorni che qui si proponeva risultava molto più ristretto. Peggioro ancora era la situazione presso il Teatro di Fiume in cui, secondo il capitolato d'appalto del 1909, l'elenco nominativo di tutto il personale costituente la compagnia formata per la stagione, avrebbe dovuto essere consegnato dall'impresa solo fino a otto giorni prima dell'andata in scena. ⁴⁶

Una clausola che venne aggiunta negli anni era l'approvazione di maestro concertatore e direttore d'orchestra e artisti di canto da parte degli stabilimenti musicali proprietari della musica che sarebbe stata rappresentata. Le case editrici assumevano sempre più potere, diventando uno degli attori principali del sistema di produzione e organizzazione operistica. ⁴⁷

44. Cfr. art. 4 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

45. Cfr. art. 8 del Capitolato d'appalto del Teatro Nuovo di Zara, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 29.

46. Nei capitolati in nostro possesso che precedono quello del 1909 non vi è menzione alle tempistiche di consegna dell'elenco del personale.

47. Sul ruolo delle case editrici, in particolare di Ricordi, cfr. STEFANO BAIA CURIONI, *Imprenditorialità privata e trasformazione dell'Opera italiana nell'Ottocento*, «Sinergie», 82 2010, pp. 75-93.

Comunicazione degli avvisi e manifesti

Come già ricordato, l'impresa avrebbe dovuto consegnare alla direzione teatrale prima dell'affissione copia dei manifesti e avvisi; avrebbe dovuto notificare ogni mattina alla direzione stessa le prove del giorno, cosa che veniva effettivamente eseguita a Fiume almeno dal 1888 al 1910, secondo quello che nel fondo del Teatro Comunale attesta un quaderno per la direzione con l'elenco delle prove.⁴⁸ L'avviso per le prove generali doveva essere comunicato almeno 24 ore prima della prova stessa.

Prove

A Fiume la prova generale doveva farsi con allestimento e illuminazione completa, come se si trattasse della prima rappresentazione, e avrebbero avuto diritto di intervenire oltre alle persone «di servizio» anche quelle indicate nel regolamento generale per il teatro. Secondo il capitolato del 1909 la direzione teatrale avrebbe potuto in casi eccezionali dispensare l'impresa dalla prova generale. Qualora la direzione avesse ritenuto che lo spettacolo non fosse stato presentabile al pubblico, lo avrebbe pure potuto sospendere. L'impresa doveva uniformarsi alle eventuali modifiche o miglioramenti richiesti dalla direzione.

Su questo punto il capitolato di Zara era più dettagliato rispetto agli altri: si sosteneva che prima e durante la prova generale tutti gli artisti di canto avrebbero dovuto cantare «a voce spiegata», proprio per permettere alla presidenza teatrale di farsi un'idea delle effettive capacità ed attitudini dei cantanti ad eseguire la parte loro affidata.⁴⁹ La presidenza del teatro aveva quindi un ruolo attivo anche nella scelta delle voci.

Artisti disapprovati e multe

La direzione poteva protestare gli artisti sia nel corso delle prove che durante la stagione, sia che fossero stati disapprovati dal pubblico che dai membri della direzione stessa. In questo caso l'impresario avrebbe dovuto provvedere a sue spese alla sostituzione, indipendentemente dai contratti stipulati dallo stesso

48. La notifica non veniva eseguita in realtà con cadenza quotidiana, ma sono presenti chiare indicazioni di avviso di inizio prove, orari inclusi, cfr. HR-DARI, DS 60, busta 4. Anche in questo caso, questa disposizione non la si ritrova nei capitolati prima del 1909, cfr. art. 24 del Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909-31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

49. Cfr. art. 5 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

con gli artisti e senza aver diritto ad alcun compenso.⁵⁰ Potevano essere protetti anche il direttore d'orchestra e maestro concertatore, il maestro dei cori, i coreografi o il direttore di scena così come il suggeritore. Era compito dell'impresario trattenere dalle paghe dei suoi scritturati eventuali multe inflitte dalla direzione teatrale. A Fiume, secondo il capitolato del 1885, l'importo della multa veniva diviso a metà tra direzione teatrale ed impresario.

Spettacoli disapprovati

Se per qualsiasi motivo gli spettacoli fossero stati disapprovati dal pubblico, la direzione teatrale sarebbe stata autorizzata a proibirli e a sospendere il pagamento della dote proporzionalmente agli spettacoli che sarebbero stati ancora da dare. La direzione a questo riguardo poteva anche trattenere la cauzione depositata dall'appaltatore. L'impresa non avrebbe potuto pretendere compenso o risarcimento e sarebbe stata obbligata a cambiare o migliorare lo spettacolo al più presto possibile. Di questo si iniziò a parlare solo dal capitolato di Fiume del 1909, a Zara la clausola non era presente.

Cambiamenti allo spettacolo e supplenti

In entrambe le città di Fiume e Zara invece, in caso di malattia di qualcuna delle prime parti o di qualsiasi cambiamento nello spettacolo l'impresa avrebbe dovuto avvisare la direzione e il pubblico con cartelli da esporsi nel luogo di distribuzione dei biglietti, nell'atrio del teatro, nelle gallerie e fuori dalla porta del teatro stesso. L'impresa non avrebbe potuto far supplire le prime parti se non nel caso di forza maggiore, sia durante la stagione che durante la rappresentazione. L'artista chiamato in sostituzione avrebbe dovuto essere «di merito e capacità corrispondenti e scelto fra i migliori disponibili»⁵¹ e naturalmente avrebbe dovuto essere approvato dalla direzione teatrale. La supplenza sarebbe durata unicamente per il caso di forza maggiore.

50. Norme analoghe valevano per le forniture degli scenari, per i vestitari, gli attrezzi, le calzature, gioie, parrucche ecc. e per tutto quanto riguardava la messa in scena. Il capitolato di Zara post 1901, nel suo articolo 6, per «artisti» intendeva «artisti di canto, di ballo e di suono», il direttore d'orchestra e maestro concertatore, il maestro dei cori, i coreografi, il direttore di scena e il suggeritore.

51. Così recitava l'art. 29 del Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

Prezzi serali e rappresentazioni popolari

Il capitolato di Fiume del 1885 e i capitolati di Zara non definivano i prezzi degli spettacoli nel dettaglio, semplicemente dichiaravano che sarebbero stati da decidersi di comune accordo tra la direzione del teatro e l'appaltatore. Il capitolato di Fiume del 1909 e seguenti, indicavano invece nel dettaglio sia i prezzi per l'opera della stagione di primavera, di quella d'autunno, per la prosa e per i balli, sia i prezzi per le rappresentazioni popolari, che erano di fatto dimezzati rispetto a quelli per le sere normali. I prezzi si intendevano per ingresso alla platea e palchi, ingresso alla galleria, poltroncine di platea, scanni, poltroncine di galleria, scanni di galleria, palchi pianoterra, palchi mezzanino, palchi di primo e secondo ordine. Per la stagione d'opera d'autunno l'impresa era autorizzata ad aumentare soltanto il prezzo d'ingresso alla platea e ai palchi. A Fiume per gli spettacoli non obbligati l'appaltatore avrebbe regolato i prezzi d'ingresso secondo sua libera volontà.⁵²

Il Teatro di Zara specificava che questi prezzi avrebbero dovuto essere annunciati sia sul cartellone della stagione che sui manifesti di ogni singola rappresentazione. Questa clausola era rispettata anche a Sebenico, sebbene non fosse suffragata da alcun capitolato. I manifesti teatrali venivano infatti pubblicati con precise indicazioni di prezzo per platea e palchi, poltroncine in platea e sedie, scanni, loggione, palchi di seconda e terza fila; venivano inoltre indicati i prezzi per le categorie di ragazzi, studenti e sottoufficiali.

Il pubblico avrebbe avuto diritto a restituire il biglietto acquistato esigendone il rimborso qualora l'impresario avesse cambiato lo spettacolo — e poteva fare ciò sino al giorno stesso della sua rappresentazione.⁵³

Spettacoli straordinari e di gala, pubblici festeggiamenti

In caso di spettacoli nei quali si sarebbe scritturato qualche artista di fama mondiale, l'impresa avrebbe potuto — con il consenso della direzione teatrale — aumentare i prezzi usuali. Questo avrebbe potuto succedere anche in caso di arrivo in teatro di sovrani e principi. Sia a Fiume che a Zara la direzione avrebbe potuto riservare un determinato numero di posti, corrispondendo all'impresa il prezzo da essa fissato. In entrambe le città, nelle feste o solennità pubbliche il teatro doveva essere concesso gratuitamente, artisti e scritturati compresi; l'appaltatore a Fiume avrebbe anche dovuto devolvere a vantaggio del pio asilo di carità per l'infanzia, quantomeno sicuramente dal

52. *La questione teatrale*, La Bilancia, 13.9.1875.

53. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 46.

1885, il reddito di una rappresentazione regolare extra abbonamento. Parte del ricavato della stagione d'opera poteva essere dunque devoluto in beneficenza.

A Zara era la direzione teatrale che indicava quale fra gli spettacoli in corso era da rappresentarsi a questo scopo.

Veglioni e feste da ballo

Solo nei capitolati di Fiume si menzionava il fatto che durante il carnevale l'impresa avrebbe potuto avvalersi del teatro per i veglioni e le feste da ballo. La direzione avrebbe potuto impedire queste ultime quando non fossero state corrispondenti all'importanza e decoro del teatro; essa sola avrebbe dovuto dare il consenso alla eventuale cessione del teatro a società terze. Una volta dato il consenso sarebbe stato l'appaltatore a dover pagare tutte le spese di illuminazione e riscaldamento e risarcire eventuali danni allo stabile o al mobilio.⁵⁴

Beneficiate

I soli capitolati di Zara riportavano menzione alle serate d'onore degli artisti, indicando che sarebbe stata la direzione teatrale a scegliere quali tra gli artisti scritturati sarebbero stati meritevoli di dare una serata di beneficio. La direzione stessa avrebbe deciso la/le data/e di queste serate nel corso della stagione.

Libero ingresso agli spettacoli

Poteva essere indicato in capitolato a chi spettava il libero ingresso agli spettacoli. Mentre il capitolato del Teatro Comunale di Fiume nel 1885 indicava esclusivamente la categoria dei medici-chirurghi del teatro o semplicemente quella dei possessori di «biglietti franchi», più avanti si andarono specificando anche le figure del podestà, dei membri della direzione teatrale e degli impiegati di servizio designati dalle autorità.⁵⁵

Sulla stampa si discuteva della adeguatezza o meno di concedere biglietti gratuiti ai giornalisti. Il quotidiano «La Bilancia» di Fiume, nel 1871, si era visto recapitare dalla giunta teatrale un biglietto di scanno ed ingresso gratuito

54. Cfr. «Disposizioni circa l'uso del Teatro Comunale in Carnevale», Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

55. Oltre a questo all'inizio della stagione venivano riservati cinque scanni di platea per uso di funzionari delegati dall'autorità (a partire dal capitolato del 1909). È all'articolo sul libero ingresso a teatro che solo in Fiume (1901) si menziona la clausola dell'obbligo di consegna da parte dell'impresario alla direzione teatrale del libretto di ogni opera che sarebbe stata rappresentata.

per la stagione d'opera, ma la testata lo rifiutava per conservare l'imparzialità di giudizio. Il giornale faceva pubblicamente sapere di avere rinviato alla giunta teatrale il biglietto.⁵⁶ Sulla questione dei biglietti gratuiti per la stampa si discusse per anni: era lecito e corretto per la stampa accettare l'ingresso gratuito nei teatri? In Francia e in Italia alcuni giornali si schierarono per il no ma poi all'atto pratico nulla si fece per modificare le cose, fino a risollevere la questione al primo incidente tra critici e impresari. Nei teatri che avevano una dotazione dal governo o dai municipi, si sosteneva che l'ingresso gratuito dei pubblicisti non avrebbe leso la dignità di questi, né vincolava la loro indipendenza perché l'invito partiva non dalle imprese ma direttamente dall'uno dei due enti sopracitati. La cosa cambiava quando l'ingresso alla stampa veniva fornito dalle imprese. In questo caso il risultato sui giornali avrebbe potuto essere falsato in quanto la stampa sarebbe stata portata a elogiare tutto quanto concerneva lo spettacolo. Si pensava che il critico non potesse rimanere insensibile alla cortesia ricevuta e si sentisse in dovere di ricambiare.⁵⁷

A Zara l'elenco degli aventi diritto al libero ingresso era più dettagliato rispetto che a Fiume. Qui infatti, oltre naturalmente al personale di servizio e di controllo addetto al teatro, ai membri della direzione teatrale, erano nominati l'ingegnere elettrotecnico del teatro, i direttori e cronisti teatrali dei giornali locali, il capo ispettore del corpo dei pompieri e, come di consueto, il medico. Il medico del teatro infatti era tenuto ad assistere tanto alle prove generali che allo spettacolo. Doveva visitare dietro incarico della direzione teatrale, anche a domicilio, quegli artisti e professori d'orchestra che si fossero dichiarati ammalati, ma senza obbligo di assumerne la cura. Si sarebbe dovuto quindi pronunciare sul loro stato di salute.⁵⁸ Il medico oltre all'ingresso gratuito aveva assegnata anche la poltrona in teatro, così come l'ingegnere, i direttori dei giornali locali e il comandante di piazza di servizio. Lo scanno era riservato ai cronisti teatrali e ai commissari di polizia in servizio.

56. *La giunta teatrale*, La Bilancia, 15.4.1871.

57. «[...] per quanto uno scrittore d'arte senta la delicatezza del proprio ufficio» si scriveva, «non può essere in fondo a se stesso affatto insensibile alle cortesi — sebbene interessate — dimostrazioni di un'impresa, la quale, dal canto suo, in tal caso ha diritto di essere trattata ammodo dai suoi invitati, come gentile signora che fa gli onori di casa ha diritto, se non altro, a un complimento dall'ospite ben educato»; anche la redazione de *Il Teatro illustrato* dichiarò pubblicamente di non voler più accettare alcun ingresso gratuito nei teatri, al fine di mantenersi imparziale e indipendente, cfr. *L'ingresso gratuito della stampa nei teatri*, *Il Teatro illustrato*, anno III, n. 34, 1883, p. 156.

58. Cfr. art. 17 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

Casi di forza maggiore

Era norma generale che in caso di ritardi nell'apertura del teatro dovuti a cause di forza maggiore (che solitamente erano individuate in: incendio, riparazioni del teatro, guasti all'illuminazione elettrica, pubbliche calamità, epidemie, qualsiasi provvedimento d'ordine pubblico, di sicurezza o di igiene, guerre o rivoluzioni, morte o malattia di sovrani e principi), o in caso di interruzione degli spettacoli o chiusura definitiva del teatro, l'appaltatore non avrebbe potuto avere alcun diritto a compensi ed indennizzi da parte della direzione. Sarebbe stato sì sollevato da qualsiasi responsabilità, ma al tempo stesso non avrebbe percepito alcun pagamento. I capitolati di Fiume dal 1909 aggiungevano che la dote sarebbe stata pagata in proporzione al numero delle rappresentazioni effettuate, assicurando quindi una retribuzione per quanto già svolto. L'unica forma di risarcimento che sarebbe stata riconosciuta all'impresario era, quantomeno per il 1901, il pagamento di 400 corone per ogni mancata rappresentazione qualora a Fiume fosse mancata l'illuminazione elettrica.⁵⁹

Scritture con artisti

Si aggiungeva di norma una clausola secondo cui l'impresa era invitata a introdurre nelle scritture degli artisti, maestri concertatori e direttori d'orchestra, orchestrali, ballerini, coristi e altro personale, una condizione che li avesse obbligati all'osservanza delle norme riportate nel capitolato stesso e delle altre vigenti in teatro o prescritte dalla direzione.

Cessazione del contratto d'appalto

Nei capitolati di Zara vi era un articolo per cui cessando di avere corso il contratto d'appalto prima della sua normale scadenza, per una causa qualsiasi, la direzione teatrale non sarebbe stata obbligata a mantenere i contratti parziali che l'impresa aveva chiuso con cantanti, ballerini, orchestrali, ecc. o con abbonati e affittuari di poltrone, sedie e palchi o con fornitori di servizi teatrali.⁶⁰

Risoluzione e provvedimenti per decesso

Una clausola che non troviamo a Zara ma che invece è presente a Fiume con i primi del Novecento è il caso di morte dell'impresario. Il municipio di Fiume avrebbe avuto la facoltà di nominare immediatamente un amministratore per

59. Cfr. art 7 dell'Avviso di concorso per l'appalto degli spettacoli del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 22.5.1900, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.

60. Cfr. ad esempio l'art. 31 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

la stagione in corso o per la successiva, a carico degli eredi dell'impresario senza alcuna sua responsabilità. Il diritto prevedeva che gli eredi che avessero accettato l'eredità sarebbero stati tenuti al pagamento di tutti i debiti esistenti all'epoca della morte dell'impresario, mutui e stipendi degli artisti inclusi.⁶¹

Disposizioni per il caso che la direzione cessasse le sue funzioni

Anche in questo caso solo a Fiume troviamo una clausola che prevedeva che venendo a cessare dalle sue funzioni la direzione teatrale, l'appaltatore avrebbe dovuto riconoscere subentrata nei diritti e nelle mansioni della medesima la delegazione municipale o chi da essa fosse stato incaricato dell'amministrazione.⁶²

Ammontare della dote e cessione delle rate

Non in tutti i capitolati veniva indicato il preciso ammontare della dote, era più facile trovare indicazione sul periodo di cessione delle rate: a Fiume nel 1885 ad esempio una quota veniva ceduta all'arrivo alla piazza di tutto il personale artistico, un'altra quota dopo la quinta rappresentazione, la terza rata dopo la metà delle rappresentazioni d'obbligo, l'ultima rata dopo la fine delle rappresentazioni. Anche Zara manteneva il numero di quattro rate, modificando solamente il periodo di cessione della seconda e della terza rata. Il periodo di cessione dipendeva dalla quantità delle rappresentazioni.⁶³ Il capitolato di Zara sulla cessione di rate di dote era più severo rispetto a Fiume in quanto obbligava l'impresario alla scadenza di ogni rata della dotazione convenuta a giustificare alla presidenza teatrale di avere puntualmente compiuto il proprio dovere verso artisti, orchestrali, ballerini e coristi. Qualora l'impresa avesse mancato di fornire questa attestazione la presidenza teatrale avrebbe potuto occuparsi in prima persona dei pagamenti, disponendo fino a concorrenza della rata maturata della dote. Se questo non fosse bastato, la presidenza avrebbe potuto prelevare del denaro dagli introiti serali, ritirati seralmente. L'entità della dote non era specificata nel capitolato, in quanto il *form* serviva

61. Cfr. PROSPERO ASCOLI, *Della giurisprudenza teatrale: studj*, Pellas, Firenze 1871, p. 119.

62. Con questa clausola si chiudevano i capitolati del 1909–1911 e 1912–1914 a Fiume.

63. A Spalato ad esempio nel 1895 un quarto di dote veniva dato all'arrivo dei bagagli, un quarto dopo la seconda recita, un quarto a metà della stagione e l'ultimo quarto al termine della stagione. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, [s.d.], 3.1895 HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

solo da base per la compilazione. Fiume invece, nel capitolato del 1909 ne riportava la quota di 8.000 corone.⁶⁴

La direzione scriveva in capitolato che non avrebbe anticipato all'impresa alcuna somma a qualsiasi titolo né alcun sussidio qualora richiesto. Questa clausola non era sempre rispettata, basti vedere quanto successo a Zara con il denaro anticipato dalla presidenza teatrale all'impresario nel 1869.⁶⁵

La cauzione e penali

Ci fu un momento in cui venne posto l'obbligo di cauzione per l'adempimento degli obblighi assunti. L'appaltatore avrebbe dovuto depositare nella cassa teatrale una somma come cauzione all'atto della firma del contratto (il contratto avrebbe dovuto essere firmato entro un preciso lasso di tempo dalla notificazione della concessione dell'appalto).⁶⁶ Qualora l'appaltatore avesse mancato anche in parte soltanto agli obblighi derivantigli dal contratto stipulato sulla base del capitolato, avrebbe perso ogni diritto sulla cauzione che aveva depositato. Il municipio di Fiume avrebbe potuto liberamente disporre di questa somma, trattandola come multa, e il contratto sarebbe divenuto nullo. Il capitolato d'appalto di Fiume del 1885 riportava lo spazio per poter scrivere la somma della penale dovuta alla direzione. La cauzione sarebbe servita anche per pagare orchestra e cori qualora l'appaltatore non avesse provveduto a farlo nelle rispettive scadenze. Essa sarebbe stata restituita unicamente dopo il pieno adempimento degli obblighi dell'appaltatore, «compresa la prova di aver pienamente soddisfatto tutte le masse».⁶⁷ L'ammontare della cauzione variò parecchio negli anni considerati.

La cauzione a Fiume nel 1861 — e in generale per gli anni Sessanta dell'Ottocento — era fissata a 1.000 fiorini⁶⁸ mentre la dote ammontava a fiorini 6.000;

64. Questa quota probabilmente era stabile già da qualche anno se una lettera dell'impresario Raffaele Sforza alla direzione teatrale di Fiume ci conferma che egli riceveva 8.000 corone per l'anno 1904 e altre 8.000 per il 1905, Lettera di Raffaele Sforza alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 27.4.1904, HR-DARI, RO-24, busta 6 e stessa del 6.5.1905.

65. Cfr. quanto scritto da Natalia Dudan alla presidenza teatrale nel foglio circolare del 25.10.1869, HR-DAZD, busta 3. La presidenza cedette un anticipo di dote all'impresario, suscitando l'ira di alcuni palchettisti.

66. A Zara ad esempio vi era un limite di otto giorni dalla ricevuta notificazione dell'appalto, cfr. art. 20 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.

67. Art. XVII del Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.

68. Cfr. Lettera del segretario teatrale Politei alla direzione teatrale di Fiume, Venezia, 21.1.1861, HR-DARI, RO-24, busta 6.

così negli anni immediatamente seguenti, con la sola modifica dei 7.000 fiorini di dote al posto dei 6.000.⁶⁹ Più di 25 anni dopo la cauzione subiva un aumento del 600%, passando a 6.000 fiorini (se teniamo per buono il deposito che l'agente Rossegger faceva a Fiume nel 1887). Nei primi anni del nuovo secolo era fissata in 6.000 corone; l'impresario avrebbe dovuto prima versare 2.000 corone in contanti o in «effetti di valore» come vadio presso la Cassa Civica, poi, all'atto della firma del contratto avrebbe dovuto completare la somma cedendo altre 4.000 corone. La direzione teatrale avrebbe potuto esigere il deposito di una cauzione anche superiore alle 6.000 corone se lo avesse ritenuto opportuno.⁷⁰ Se dal 1901 la cauzione a Fiume si assestava sulle dette 6.000 corone, la dote ammontava a 8.000 corone in caso di impresa annuale o 7.000 corone in caso di contratto stipulato per due anni. La cauzione a Zara e Spalato ai primi del Novecento era invece fissata in 1.000 o 1.500 lire italiane (la dotazione continuava ad essere elargita però in corone).⁷¹ Se teniamo per buono il cambio di 1 lira italiana = 2,5 corone, valido ancora negli anni della prima guerra mondiale, la cifra in questione poteva corrispondere a circa 2.500 o 3.750 corone, perciò inferiore a quella richiesta a Fiume.

Osservare l'aumento o la diminuzione della cauzione negli anni non è significativo se non paragonato all'importo della dote. È questo rapporto che ci permette di comprendere quando realmente fu maggiormente difficile per l'impresario intraprendere una stagione. Le cose erano molto cambiate nel tempo se Giuseppe Rossi-Gallieno nel suo saggio di economia teatrale (siamo ancora nella prima metà dell'Ottocento) scriveva che «le cauzioni che solitamente offrono gli intraprenditori di teatro all'atto della stipulazione del contratto

69. Cfr. Contratto d'appalto tra la deputazione teatrale di Fiume e l'impresario Cesare Trevisan, [1865], HR-DARI, DS 60, busta 4. Come termine di paragone per un teatro più grande, basti pensare che nel 1861 l'impresario Tommasi assumeva il Teatro di Trieste per un triennio con una cauzione di 10.000 fiorini su una dote di 54.000 fiorini. La cauzione era di dieci volte più elevata, cfr. CARLO BOTTURA, *Storia aneddotica documentata del Teatro Comunale di Trieste: dalla sua inaugurazione nel 1801 al restauro del 1884 con accenni al Teatro Vecchio dal 1705 al 1800*, Balestra, Trieste 1885, p. 414 o direttamente i Capitoli d'appalto per il triennio 1861-1864, I-TSmt, busta 104.

70. Cfr. il paragrafo «Deposito cauzionale» del Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909-31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.

71. Il capitolato d'appalto di Zara post 1901 riportava inserita a mano nello stampato una cifra di 1.000 lire italiane. Stando a quanto riportato invece in una lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osliak, Milano, 6.2.1899, HR-DAZD, busta 6, abbiamo una cifra di 1.500 lire.

d'appalto sono pressoché nulle per entità rispetto alle dotazioni». ⁷² Ci basti guardare cosa successe a Fiume nel 1923: i concorrenti all'appalto del teatro avrebbero dovuto depositare alla cassa civica un vadio di 5.000 lire che all'atto della firma del contratto avrebbe dovuto venire portato a 20.000 lire come cauzione. All'impresa sarebbe stata assegnata la dotazione di lire 30.000. ⁷³ La cauzione pertanto corrispondeva ai due terzi della dote. È evidente come negli anni l'importo della cauzione fosse aumentato in rapporto alla dote: questo richiedeva all'impresario una discreta liquidità per poter intraprendere l'organizzazione della stagione. Più alto era l'importo della cauzione rispetto alla dote, più difficile diventava per l'impresario intraprendere la stagione a meno di non avere già alle spalle parecchio denaro. ⁷⁴

Responsabilità dell'appaltatore e foro competente

L'appaltatore sarebbe stato responsabile personalmente per tutti i danni che avessero potuto derivare alla direzione teatrale o al Comune dalle infrazioni del contratto qualunque fosse stato il motivo causa dell'infrazione. Per il Teatro Comunale di Fiume, le controversie venivano sottoposte alla competenza delle autorità giudiziarie di Fiume. Anche il capitolato di Zara aggiungeva, come ultimo articolo, l'indicazione del tribunale di Zara come foro competente in caso di controversie tra direzione teatrale ed impresa (questa clausola è rimasta tuttora in chiusura di molti bandi in ambito artistico-teatrale-musicale, assieme all'accettazione delle clausole del bando stesso). Come ricordava il capitolato di Zara, i patti e le condizioni portate dal capitolato si dichiaravano corrispettivi e formanti nel loro insieme parte integrante del contratto d'appalto.

Si ricordava in forma generica la necessità di far osservare le prescrizioni dell'autorità politica e comunale e norme disciplinari riguardanti i regolamenti teatrali e le leggi ed ordinanze di polizia. Se l'impresa avesse mancato agli obblighi inclusi nel capitolato, sarebbe stata naturalmente considerata decaduta.

Solitamente alla fine di questi capitolati non vi era riferimento diretto ad eventuali allegati con ad esempio l'elenco degli impiegati del teatro o con

72. GIUSEPPE ROSSI-GALLIENO, *Saggio di economia teatrale: dedicato alle melodrammatiche scene italiane*, Rusconi, Milano 1839, p. 44.

73. Avviso di concorso, Fiume, 19.1.1923, HR-DARI, DS 60, busta 10.

74. Rossi Gallieno segnalava come caso virtuoso (a favore della direzione teatrale) il Teatro di Saluzzo, dove la dote di 1.500 franchi veniva sorpassata da una cauzione di 2.000 franchi ancora nel 1839, cfr. ROSSI-GALLIENO, *Saggio*, p. 45. È evidente come ciò andasse invece a totale discapito dell'impresario.

l'indicazione delle spese serali relative all'orchestra in base alla tipologia degli spettacoli, come presenti presso ulteriori capitolati di altri teatri.

Il capitolato, come tutti i bandi, aveva una data di scadenza, ovvero una giornata entro la quale l'impresario o il suo rappresentante avrebbe dovuto presentare la propria proposta. La risposta, con la deliberazione della direzione teatrale, sarebbe stata data entro un lasso di tempo variabile (non sempre veniva indicato nel bando; per mancanza di documentazione non ci è dato di sapere se ci fosse sempre un obbligo anche nelle tempistiche della risposta).

Quanto strettamente avrebbe dovuto attenersi l'impresario alle clausole previste dal capitolato per la sua proposta di stagione d'opera? Abbiamo casi in cui fu la stessa direzione teatrale a prevedere la possibilità da parte degli impresari concorrenti di presentare delle offerte che si fossero distaccate dalle condizioni del capitolato, avanzando eventualmente delle nuove proposte.⁷⁵ Questo in caso ad esempio di concorrenza tra teatri. Succedeva a Fiume, quando nel 1914 il Teatro Comunale subiva la concorrenza del nuovo Teatro Fenice che avrebbe proposto anch'esso spettacolo d'opera. Naturalmente non era possibile prevedere fino a che punto il teatro concorrente avrebbe danneggiato l'impresa del Teatro Comunale. Ci sarebbe stata una forte differenza di prezzi (sia d'ingresso che di gestione della stagione), a tutto sfavore del Teatro Comunale. Pertanto, se non si fosse modificato il capitolato d'appalto non si sarebbero presentati dei concorrenti adeguati, oppure gli stessi avrebbero proposto condizioni non accettabili, correndo il rischio che con le anche allora presenti lungaggini burocratiche non si sarebbe fatto in tempo a stipulare un conveniente contratto d'appalto per il Comunale. Perciò veniva inserita una clausola più 'morbida' che prevedeva la possibilità da parte degli impresari concorrenti di suggerire altre condizioni rispetto a quanto già presente in capitolato. La vecchia impresa del Comunale, Alpron-Battaglia, già nel 1911 metteva in guardia la direzione teatrale a riguardo: «Siamo pure fiduciosi» scriveva «che nel caso durante il nuovo triennio dovesse sorgere un Teatro di concorrenza, codest'Onorevole Commissione vorrà mettersi d'accordo colla sottoscritta Impresa per prendere quei eventuali cambiamenti che si rendessero necessari».⁷⁶ Pertanto un capitolato, sotto alcune condizioni non era necessariamente un documento vincolante in tutte le sue clausole.

75. Cfr. Lettere del podestà alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 12.6.1914 e 11.7.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

76. Lettera dell'impresa Alpron-Battaglia al magistrato civico di Fiume, Fiume, 31.7.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.

Le offerte scritte degli impresari, munite di bollo,⁷⁷ avrebbero dovuto essere presentate, per Fiume, al protocollo del Magistrato Civico. Gli offerenti dovevano dichiarare esplicitamente di essere a piena conoscenza delle condizioni del capitolato d'appalto, e di voler uniformarsi allo stesso, qualora fosse stato loro deliberato l'appalto del teatro.⁷⁸ Non venivano prese in considerazione offerte fatte in via telegrafica, come pure quelle presentate dopo il termine fissato o mancanti del vadio prescritto. Insieme all'offerta avrebbe dovuto essere presentata infatti una ricevuta della Cassa Civica, confermando l'avvenuto deposito di un vadio.⁷⁹ La delibera sulle offerte era lasciata a discrezione della delegazione municipale; nel caso però si fossero presentate delle offerte che avessero chiesto qualche modifica importante al capitolato d'appalto, sarebbe seguita ulteriore delibera da parte della rappresentanza municipale.⁸⁰ Anche il podestà in persona poteva fare delle osservazioni sull'avviso di concorso.

Non abbiamo molte informazioni sulle procedure di svolgimento degli appalti, ovvero non possiamo dire con che grado di obiettività venissero svolte le selezioni degli impresari. Alle volte potevano essere mosse delle critiche per il fatto che la direzione teatrale sembrasse favorire certi impresari rispetto ad altri (magari tramite sconti sul deposito cauzionale) o addirittura sembrasse avere un cointeressamento nell'impresa. Poteva inoltre essere criticato il lasso di tempo — troppo breve — indicato nel capitolato per produrre un progetto. Concorsi d'appalto pubblicati a quindici o venti giorni dalla scadenza non consentivano all'impresario di prendere impegni con buoni artisti e compilare un progetto valido. Le offerte degli impresari avrebbero poi dovuto essere consegnate «sotto suggello» e aperte dalla direzione teatrale contemporaneamente in una determinata seduta, senza accettare offerte magari anche migliori ma

77. Per l'appalto triennale 1915–1917 del Teatro Comunale di Fiume ad esempio, era previsto un bollo da una corona. Nel 1923 si richiedeva carta bollata da una lira. La presentazione andava fatta al segretario della commissione teatrale di Fiume in busta chiusa e suggellata a fuoco.

78. Tuttavia, come per il caso analizzato sopra, sarebbero state accettate anche offerte che si fossero distaccate dalle condizioni del capitolato d'appalto, o che avessero fatto magari delle nuove proposte purché le stesse non avessero troppo ecceduto i limiti fissati nel capitolato, sia per il numero e la qualità delle rappresentazioni sia per il contributo del Comune.

79. Se ci riferiamo nuovamente al capitolato 1915–1917, il vadio avrebbe dovuto ammontare a 2.000 corone, come per gli anni precedenti. Si poteva depositare il vadio in denaro contante o in effetti di valore ammessi per legge come cauzione.

80. Cfr. Avviso di concorso, Fiume, 13.7.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

giunte dopo la scadenza.⁸¹ La carenza di documentazione a riguardo ci impedisce di capire se queste regole venissero sempre rispettate o meno.

Ma chi rispondeva a questi bandi? Quali erano i soggetti interessati e quali erano le proposte che portavano per aggiudicarsi l'appalto di una stagione d'opera?

2.2. Provenienza e identità degli impresari

I destinatari dei capitolati d'appalto, coloro che per primi avevano interesse e necessità di comprendere le richieste di una direzione teatrale, erano impresari e agenti che operavano sul territorio, sia originari del loco che non. Se è vero che «più che un mestiere, l'impresa d'opera verso il tardo Ottocento stava diventando un flagello» per citare John Rosselli,⁸² ciononostante ancora molti impresari e agenti si cimentavano con l'organizzazione di stagioni. Sul territorio studiato è stato possibile recuperare i nomi di 288 persone attive nell'organizzazione operistica. Sicuramente non si tratta di tutte le persone che operarono nella seconda metà dell'Ottocento e primi Novecento, ma il loro computo è dipeso dalla completezza del materiale archivistico a disposizione. A Sebenico ricaviamo i nomi di questi impresari e agenti oltre che dalle ordinarie corrispondenze con la direzione teatrale, anche dagli elenchi di piccole spese di corrispondenza e cancelleria che la direzione, verosimilmente nella persona di Paolo Mazzoleni, compilava minuziosamente. Possiamo così avere un'idea, quantomeno per parte degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, dei contatti intercorsi tra impresari e teatro. A Zara invece veniva tenuto un ordinatissimo registro con tutti i nomi dei corrispondenti, date di entrata delle missive, provenienze e addirittura contenuto in sintesi della missiva in arrivo. Nella parte destra del registro venivano specificate le stesse informazioni circa l'evasione della lettera: anche qui dunque contenuto della risposta e data della risposta stessa. Purtroppo però anche questo registro è parziale e riguarda solo gli anni 1879, 1884 e 1885. A Fiume ricaviamo diversi nomi dal *Protocollo degli esibiti (1885-1910)*.⁸³ Per le altre città i nomi sono stati ricavati unicamente dalla corrispondenza rinvenuta negli archivi locali, o dai quotidiani, mancando registri appositi.

81. Cfr. *Sul concorso d'appalto al Teatro Comunale*, L'Arte, anno III, n. 12, 20.4.1872, pp. 45-46.

82. ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, p. 36.

83. *Protocollo degli esibiti (1885-1910)*, HR-DARI, DS 60, busta 10.

L'unica lista di impresari di area italiana in nostro possesso, quella provvista all'epoca da Rosselli,⁸⁴ provvede solo in piccolissima parte alla conoscenza delle persone che lavorarono in Istria e Dalmazia, vuoi per ragioni cronologiche (gli impresari qui censiti sono quelli che lavorarono in un periodo storico che giunge alla fine della prima guerra mondiale) vuoi per le differenti fonti cui si sono attinti i materiali. La stessa cosa possiamo dire per l'accurato *Dizionario bio-bibliografico degli agenti teatrali attivi a Milano nell'Ottocento* di Livia Cavaglieri.⁸⁵ Per buona parte di essi è oggi impossibile recuperare informazioni biografiche. Si tratta di figure su cui non esiste letteratura e se qualcosa pertanto è rimasto, va cercato unicamente nelle fonti primarie.

Chi erano dunque gli impresari che operavano sul territorio? Da dove venivano? Avevano una formazione specifica per il loro mestiere? È risaputo che l'impresario veniva spesso dalla pratica teatrale, e le persone che operavano nel territorio analizzato non facevano eccezione. L'impresariato rappresentava un mestiere di fine carriera o un'attività che si affiancava alla pratica musicale. Troviamo il nome di alcuni di questi impresari nelle liste cantanti che venivano spedite alle direzioni teatrali ad illustrazione del cast artistico di una stagione, questo a ricordarci che spesso gli impresari si esibivano come tenori, baritoni o bassi all'interno della stessa compagnia che proponevano. I baritoni Ernesto Maurizi Enrici e Felice Brandini ne scrivevano rispettivamente da Bologna e Trieste a Zara, o il basso Pietro Dussich [Dusich], attivo anch'egli a Zara, ne erano un esempio. Il nome dell'impresario Raffaello Faini che si proponeva a Sebenico, come quello di Giustino Azzarelli, comparivano nell'elenco dei tenori dello stesso cast da loro proposto.

Gli impresari potevano essere strumentisti, come Federico Monari Rocca o Nazzareno Perazzini; Carlo Mirco era primo clarinetto al Teatro Regio di Torino e al Teatro la Fenice di Venezia, ma si propose ripetutamente come impresario a Pola, Zara e Sebenico, come il suo socio Giani, anch'egli orchestrale della Fenice.⁸⁶ Non mancavano i maestri concertatori e direttori d'orchestra come Luigi Bernardi a Pola o Guido Farinelli a Fiume, ballerini o coreografi come Francesco Razzani, attori di prosa, avvocati, giornalisti, negozianti come Luigi Dessanti. Potevano discendere a loro volta da famiglie di impresari o essere sposati a cantanti, secondo l'esempio del più celebre

84. JOHN ROSSELLI, *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, tabulato conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, 1982.

85. Cfr. LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006, p. 303.

86. Mirco fu anche compositore. È documentata una proposta o la presenza di Carlo Mirco anche presso il Teatro Bonda di Ragusa nel 1886 o 1887. I due fratelli di Mirco erano anch'essi strumentisti. Cfr. *Gazzetta musicale di Milano*, XLVII, n. 44, 30.10.1892, p. 710.

Alessandro Lanari, come l'impresario Giuseppe Castagnoli o l'impresario Antonio Lana e scritturare la propria moglie nel cast.⁸⁷

Il loro livello di istruzione era variabile; nella corrispondenza rinvenuta il livello linguistico è abbastanza differente. Per le lettere in cui la grafia della firma differisce da quella dell'intera lettera, possiamo supporre che l'impresario fosse stato dotato di segretario o comunque di persona che all'occorrenza avesse redatto la lettera per lui. Alcuni borderò rinvenuti a Sebenico mostravano con chiarezza fino a che punto si potesse disconoscere la lingua italiana; chi compilava i borderò per le serate dell'impresaria Ernesta Ferrara, passata con la compagnia Becherini a Sebenico nel 1882, dichiarava l'esecuzione di un «Grespin e Lacomare» al posto di *Crispino e la Comare* o di un «Barbiere Siviglia» al posto de *Il barbiere di Siviglia*; *L'elisir d'amore* veniva trascritto come «L'Elesin di Amore», il *Pipelé* (o *Pipelet*) era semplicemente «Pipele», *La son-nambula* diventava «Sononbola» oppure «Sonambola», per non parlare de «Il baccio al Diavolo».⁸⁸

Molti di questi impresari trattavano solo la lirica, alcuni anche la prosa, e con il finire del secolo pure l'operetta e il varietà. Con l'affacciarsi del ventesimo secolo si aggiungeva anche la cinematografia. Quindi eventuali agenzie da loro fondate potevano essere per così dire 'multispecializzate'. Le agenzie teatrali dovevano sempre essere autorizzate dalla Luogotenenza. Eugenio De Monari era uno di questi impresari «multispecializzati»: lo troviamo piuttosto attivo a Zara e sulla sua carta da corrispondenza leggiamo infatti «Eugenio De Monari & C. / Lirica — Operette — Prosa — Varietà — Cinematografia / Milano». Lo stesso si può dire di impresari trasformati in agenti che gestivano opera, operetta e prosa.

In alcuni casi nei documenti è usata indifferentemente la dicitura «impresario» o «agente». È questo il caso più difficile per chi ne analizza l'operato, per cui non sempre si riesce a definire nel dettaglio la tipologia di attività svolte. In linea di massima, per definizione, l'agente trattava per conto di impresari e cantanti, mentre l'impresario gestiva unicamente un cast artistico.⁸⁹ Le due

87. Quando Lana ebbe a scritturare la moglie — primadonna contralto assoluto Barberina Rossi-Lana — per stagione d'opera, *La Voce Dalmatica* con un pizzico d'ironia non tardò a sottolineare che per la verità non era stata scritturata «essendovi una scritta relativa ad essa e al signor impresario, in un certo libro della loro parrocchia, che ne rende inutile ogni altra», *La Voce Dalmatica*, vol. I, 1.12.1860, p. 220.

88. Borderò compagnia Becherini, Sebenico, luglio 1882, HR-DAŠI-103, busta 3.

89. Sul ruolo degli agenti teatrali cfr. JOHN ROSSELLI, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica dell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1/17 1982, pp. 134-154. Sulla differenza tra le figure di impresario, capocomico e agente cfr. anche FRANCO FERRARI, *Intorno al palcoscenico. Storie e cronache dell'organizzatore teatrale*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 19.

attività potevano non escludersi l'una con l'altra, a volte si sovrapponevano. Il timbro dell'impresario e agente teatrale Ettore Bonturini ad esempio, che agì a Zara tra 1884 e 1892, riportava entrambe le mansioni: «Ettore Bonturini / impresario / ed agente teatrale / Venezia». Anche la carta intestata di Josip Karaman di Spalato riportava entrambe le qualifiche: «agente ed impresario teatrale». In un secondo momento comparve l'iscrizione «concessionata impresa pubblicità» e poi ancora «Cinema Elektra»; divenne infatti anche detentore di articoli fotografici, sicuramente per adattarsi ai tempi in cui gli spettacoli operistici cedevano il passo a nuove forme di intrattenimento. La carta da lettere aveva intestazione sia in croato che in italiano.⁹⁰

Lo spalatino Karaman era un esempio di impresario locale. Alcuni impresari potevano essere originari del territorio istriano e dalmata e agire sul posto, molti altri potevano venire da fuori, e questi ultimi erano la maggioranza. Enrico Viscardi, addetto alla gestione del Teatro Nuovo di Zara, era ad esempio tra coloro che agivano più a stretto raggio, come anche Giovanni Maraspin per la città di Fiume.⁹¹ Abbiamo anche il caso di impresari locali come Olimpio Lovrich, zaratino, che fu poi attivo a Trieste e in realtà tornò a Zara professionalmente parlando solo per organizzare un'unica stagione d'opera.⁹² Stessa cosa ad esempio per Antonio Lana di Zara, che svolse attività di impresario all'estero, soprattutto in Spagna, ma che fu ripetutamente in contatto con la direzione teatrale di Spalato dal 1893. Tra i 'locali' da Pola e Fiume ci giungono i nomi dell'artista drammatico Alberto Vernier che curava gli interessi di Pietro Ciscutti — diventato poi segretario ed amministratore con sua procura legale, e in seguito, dal 1894, diventato direttore del Politeama

90. Oggi in realtà lo spalatino Karaman è principalmente ricordato come regista cinematografico e fotografo, passato alle cronache per aver filmato l'incoronazione dello zar Nicola I del Montenegro, cfr. GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 2003, p. 1331.

91. cfr. *Origine del cognome Maraspin*, in *LussinO. Foglio della Comunità di Lussinpiccolo*, 28, dicembre 2008, p. 51.

92. Anche a Pola dopo la prima guerra mondiale si trovò a gestire la stagione 1923 al Politeama Ciscutti, ma non risulta segnalato sul territorio nelle precedenti stagioni, cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 306.

di Pola — presente in forma continuativa sulla costa,⁹³ o Giuseppe Bini,⁹⁴ o ancora Giuseppe Corbetta, impresario del Politeama di Pola nel 1901. Non abbiamo però la certezza che questi ultimi fossero realmente originari di Istria e Dalmazia. Il fatto che le lettere da loro vergate portassero a fianco della data il nome di una città della costa, non indica necessariamente che fossero originari del luogo. Nemmeno l'assiduità delle missive garantiva in questo senso: un esempio è dato da Natale Fidora, conosciuto anche come regista e scenografo, presente epistolarmente in quattro diversi teatri costieri con una certa frequenza ma originario di Adria.⁹⁵

Alcuni di loro venivano da una città di riferimento come Trieste, probabilmente la più importante città di riferimento per tutta la costa all'epoca, subentrata a Venezia (che infatti contava ormai solo una dozzina di contatti con Istria e Dalmazia, gran parte dei quali pure non stabili negli anni). I cognomi di provenienza triestina che emergono dagli archivi fanno principalmente capo a famiglie di origine ebraica: pensiamo ai Curiel, Pesaro, Gentilli, Ullmann o Lattad, solo per citarne alcuni.⁹⁶ Vi erano impresari che scrivevano e trattavano da città come Bari o Ancona (ne sono un esempio rispettivamente

93. Vernier possedeva anche una sua compagnia drammatica. Si occupò di gestire diversi generi, dall'opera semiseria al vaudeville. Il Vernier in realtà non era l'unico a trattare per conto di Ciscutti. I documenti ci riportano anche il nome di Francesco Lucerna, impiegato con questa mansione presso il Politeama di Pola. Per un periodo il Vernier era stato anche segretario del teatro di Fiume nei primi mesi della sua apertura (1885), oltre che impresario dell'Anfiteatro Fenice e segretario stesso del Politeama di Pola (figurava come tale nel 1888), cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 35 e *Alberto Vernier e Teatro Ciscutti*, *L'Eco di Pola*, 28.7.1894; il Vernier concluse la sua carriera nel 1900, ritirandosi a Cagliari. Cfr. *Il ritiro di un impresario teatrale*, *Il Giornaleto di Pola*, 12.9.1900. All'epoca della direzione di Vernier figurava però come proprietario del teatro Girolamo Andrioli (cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 40). Il nome del proprietario compariva sulle buste per corrispondenza, che ora vedevano indicato in testa «Politeama Ciscutti — Pola / Proprietario: Girolamo Andrioli». Andrioli, che era imprenditore edile e commerciante in legnami, ottenne il Politeama dal 1897, cfr. RAUL MARSETIČ, *Il cimitero civico di Monte Ghio a Pola simbolo dell'identità cittadina e luogo di memoria (1846-1947)*, *Unione Italiana Fiume, Università Popolare di Trieste, Rovigo* 2013, p. 230.

94. Bini lo ritroviamo a Pola. Un Giuseppe Bini coreografo era attivo negli stessi anni, non sappiamo se si tratti di un caso di omonimia o se fosse la stessa persona.

95. Fidora fu anche impresario al Teatro Comunale di Trieste nel 1897. La *Gazzetta Musicale di Milano* del 1901 lo segnala come impresario in un concerto al Liceo Benedetto Marcello di Venezia per il quale prestò gratuitamente la sua opera quale direttore di scena procurando artisti, scene e vestiario, cfr. *Gazzetta Musicale di Milano*, 1, 1901, p. 161.

96. Il nome di Raimondo Lattad è associato nell'Ottocento a quello di un attore. Anche in questo caso non sappiamo se si tratti di un caso di omonimia con l'impresario Lattad o se molto probabilmente fosse stata la stessa persona.

Nicola Guida o Antonio Quaranta per Bari ed Ezio Carelli per Ancona, che oltretutto dal 1919 in poi trattava a Sebenico con la sua agenzia teatrale), apparentemente lontane, ma rese più vicine dal piroscampo a vapore. Come possiamo immaginare la gran parte dei viaggi dall'Italia avveniva via mare, per ovvie questioni geografiche.

Se non si giungeva via mare, si poteva raggiungere la costa dall'entroterra: qualcuno si faceva avanti dai teatri di Osijek e Zagabria — impresari croati — ma erano la minoranza e raramente proponevano spettacoli d'opera italiana. Teniamo conto che Zagabria con il suo teatro non era quasi mai citata nelle corrispondenze, sembrava rimanere fuori da questi circuiti. Stessa cosa per il teatro di Ljubljana. Molto rara anche la presenza di impresari da un altro importante centro operistico come Vienna. Se eccettuiamo la tenue presenza di Ignaz Kugel,⁹⁷ per l'opera non abbiamo altri riferimenti. Più sostanziale era semmai la presenza per l'operetta.

La gran parte degli impresari però, parlando in termini percentuali, era di Milano o comunque aveva sede a Milano nel momento in cui corrispondeva con le direzioni teatrali della costa istriana e dalmata. Il dato non stupisce perché Milano era il fulcro vitale dell'opera in Italia. Se guardiamo ai censimenti della popolazione della città di Milano dal 1861 al 1901 notiamo un incremento esponenziale nel numero di impresari e agenti teatrali: dai soli 14 registrati nel 1861 ai 151 del 1901. Su tutto il territorio italiano, invece, nel 1901 si arrivava a 691 impresari; su questa cifra, come facilmente immaginabile, le donne erano in netta minoranza e risultavano essere solo in 9.⁹⁸

2.2.1 Donne impresario sulla costa adriatica

Tra legioni di impresari uomini, le donne impresario erano una rarità all'epoca. Purtuttavia abbiamo qui qualche sporadico caso. Se facciamo eccezione per Ernesta Ferrara di cui ancora non è chiaro il ruolo (non sappiamo se si fosse davvero trattato di un'impresaria, dato che non se ne sa assolutamente nulla se non che firmò un contratto con la direzione teatrale di Sebenico per

97. Kugel all'epoca aveva sede presso la Lindengasse 11 di Vienna; così si pubblicizzava sulla stampa: «Das Theater- und Concert-Bureau Ignaz Kugel Wien VII, Lindengasse 11, empfiehlt sich zur Vermittlung von Engagements, sowie zum Abschluss von Gastspielen hervorragender Künstler, sowohl auf dem Gebiete des recitirenden Dramas, der Oper, wie auch auf dem des Singpeles (Operette); überhaupt zur eventuellen Completierung - respective Reorganisation - des Bühnenpersonales im Allgemeinen [...]», *Neue Theater-Almanach für das Jahr 1895*, vol. 6, p. 62.

98. Cfr. *Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 10 febbraio 1901* tramite LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma, 2006, p. 245.

l'appalto di una stagione nel 1882),⁹⁹ abbiamo quattro casi di donne connesse alla gestione di stagioni operistiche. Legata al teatro Mazzoleni di Sebenico, emergeva la figura di Lucia Gazzone, che firmava contratti di scritture teatrali, ed era anche maestro concertatore e direttore d'orchestra, cosa molto rara per l'epoca.¹⁰⁰ Sul territorio è un *unicum* in fatto di donne che racchiudevano in sé queste qualifiche professionali. In ambito italiano è stata studiata la figura di Emma Carelli, impresaria al Teatro Costanzi di Roma nel 1912 e prima ancora soprano,¹⁰¹ ma il caso della Gazzone è ancora diverso, precedente e probabilmente ancora meno comune.

Teresa Raineri Vaschetti, forse moglie dell'impresario Antonio Vaschetti proposto a Zara dall'agenzia De Born & Anguissola nel 1897, proponeva *Tosca* e *Faust* alla direzione teatrale di Spalato nel 1906, dichiarando la sua esperienza di appaltatrice del teatro di Ascoli Piceno.¹⁰²

A Pola nel settembre 1892 la signora Giovanna Fischer, in parte erede del Politeama Ciscutti, ne diventava appaltatrice per un triennio.¹⁰³ La Fischer figurava come «direttrice», e veniva ricordata per avere organizzato una stagione d'opera a quanto pare qualitativamente superiore a quella della precedente impresa, organizzata dopo che il teatro non vedeva spettacoli d'opera da otto anni.¹⁰⁴

99. Sul giornale *La Lanterna*, da Pisa, leggiamo che «giunse inaspettata, ma gradita e senz'alcuna reclame una nuova compagnia di canto, condotta dalla signora Ernesta Ferrara (Romana) e diretta dal distinto maestro Luigi Becherini. Il repertorio delle opere è attraente. Vi figurano: Pipelè, Educande di Sorrento, Elisir d'amore, Barbiere di Siviglia, e Sonnambula», *La Lanterna*, 1881, p. 5.

100. È lei che scritturò in prima persona Mario Zagni, primo flauto d'orchestra per Sebenico nel 1919, cfr. Contratto di scrittura, Sebenico, 13.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 2b.

101. Vedi ad esempio il testo di AUGUSTO CARELLI, *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Maglione, Roma 1932 o sempre dello stesso autore *Emma Carelli impresaria del Costanzi*, Palatino, Roma 1962. Più recente l'articolo di DONATELLA GAVRILOVICH, *Un bastimento carico di...opere liriche e scenografie: Augusto ed Emma Carelli, Walter Mocchi e le tournées in Brasile*, «Mosaico Italiano», 2011, pp. 17-19.

102. Cfr. Lettera di Teresa Raineri Vaschetti al conte di Capogrosso, Milano, 4.1.1906, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII. Nel 1908 la Raineri Vaschetti fu pure appaltatrice del Teatro Sociale di Crema per la stagione lirica del carnevale 1908, cfr. *Teatro Sociale di Crema. Inventario degli atti d'archivio, sec. XVII-1937*, [s.e.], Bergamo 2012, p. 88.

103. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 32 e *Dichiarazione*, *L'Eco di Pola*, 13.8.1892.

104. Sull'*Eco di Pola* si scriveva che nell'ottobre 1881, cioè all'apertura inaugurale del Politeama Ciscutti, si ebbe una formale stagione di opera, poi più nulla per otto anni di seguito fino a che dal 1889-90 in poi la «direttrice» del teatro offrì uno spettacolo d'opera completo a quanto pare qualitativamente superiore a quello dell'impresa Giani e Mirco che, si scriveva ironicamente, «onoravano il vecchio teatro Ciscutti dando la *Jone* con le scene dei *Due Foscari*», *Confidenze di casa*, *L'Eco di Pola*, 29.10.1892. In realtà vi fu comunque qualche sparuto

Prima ancora, nel 1874, troviamo anche il caso di Cleopatra Cajani, cui veniva dato in gestione il teatro di Fiume, dopo che l'impresario Cesare Trevisan aveva abbandonato la gestione della stagione.¹⁰⁵ era una tale novità, che le colonne del giornale «L'Arte» dichiaravano che era la prima volta che un teatro veniva assunto da «un impresario in gonnella». Questo veniva considerato dal giornale come risultato del progresso ed «un passo verso l'emancipazione della donna».¹⁰⁶ All'annuncio delle opere proposte dalla Cajani però (*Educande*, *Marco Visconti*, *Ballo in maschera* e *Lorenzino dei Medici*) non ci fu l'incoraggiamento sperato: venne tacciata di non aver proposto un programma adeguato.¹⁰⁷ La Cajani avrebbe pure dovuto ricoprire i ruoli di direttrice di scena e buttafuori,¹⁰⁸ posti che erano stati occupati dal precedente impresario Micheluzzi.¹⁰⁹ Sulla Cajani non ne sappiamo molto in realtà, anche perché nel giro di poco tempo si iniziò a parlarne al maschile, come «l'impresario Cajani». Spuntava la figura di un probabile marito (il «vecchio impresario» Cajani di Perugia) che assunse in prima persona l'impresa ma che non riuscì a portare a termine la stagione. Chiese infatti lo scioglimento del contratto pagando parzialmente gli artisti;¹¹⁰ l'impresa fu poi assunta dal maestro

spettacolo d'opera prima della stagione in oggetto. La carta intestata usata dalla Fischer per le sue comunicazioni recitava: «Direzione Politeama Ciscutti / Giovanna ved. Fischer / Telegrammi: Ciscutti — Pola», Lettera di Giovanna Fischer alla direzione teatrale di Zara, Pola, 4.12.1891, HR-DAZD, busta 7.

105. Il Trevisan «dileguò in nebbia» si scriveva, *Stagione d'opera*, La Bilancia, 26.1.1874.

106. C'erano stati in realtà altri pochi casi di «emancipazione» in territorio italiano, se pensiamo alla presenza a fine Ottocento di Anna Stolzmann al San Carlo di Napoli o due secoli prima a quella di Giulia De Caro al Teatro San Bartolomeo della stessa città, cfr. MICHAEL WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Metzler, Stuttgart 2016, p. 79.

107. «Troppi i rancidumi! Basta vedremo!», si scriveva, *Stagione d'opera*, La Bilancia, 26.1.1874.

108. Il buttafuori all'epoca era colui che avvisava gli artisti dell'inizio di ogni atto, quello che si assicurava che tutti fossero pronti ai loro posti. Inoltre doveva controllare l'abbigliamento di coristi e comparse, dare i segnali per alzare e calare il sipario, per cambiare le scene e per «attivare i meccanismi necessari». Era obbligato ad assistere alle ultime prove degli spettacoli. Avrebbe dovuto avvisare il pubblico in caso di interruzione o cambiamento dello spettacolo. Cfr. *Regolamento per il servizio e buon ordine del palco scenico e degl'impiegati e inservienti del R. Teatro Rossini*, Zecchini, Livorno 1867, p. 21.

109. *Fiume*. L'Arte, anno V, n. 5, 14.2.1874, p. 4.

110. Così si descriveva l'operato evidentemente non virtuoso del Cajani: «già alla nona recita del nostro civico teatro chiese di essere sciolto dal suo contratto relativamente all'attuale stagione d'opera, e ciò dopo d'aver incassati fiorini 7.000 della dotazione ed altri fiorini 5.000 circa dagli incassi serali coi quali importi non ebbe a pagare che due soli spartiti e due quartali agli artisti. Contro ogni aspettativa, la Direzione teatrale accondiscese alla sua ingiustificata pretesa non soltanto, ma gli restituì pure la cauzione da esso stata depositata a garanzia dei

concertatore e direttore d'orchestra Bartoli. La stagione cambiava per la terza volta impresario e un direttore d'orchestra se ne assumeva la gestione.

2.3. Gli agenti teatrali: quali strategie nelle mediazioni?

La lettera che l'impresario solitamente intestava alla «Direzione Teatrale» o alle volte alla «Presidenza del Teatro» per proporsi poteva essere vergata anche da un intermediario che faceva gli interessi dell'impresario. In questi casi il nome dell'impresario poteva essere indicato per esteso oppure essere omissis. L'agente che ometteva il nome dell'impresario indirizzava una generica richiesta, sottolineando comunque la serietà del suo cliente: «Un mio cliente impresario teatrale, persona onesta e facoltosa mi dà incarico perché io tratti cotesto teatro municipale per suo conto [...]»;¹¹¹ oppure «Sollecitato da un egregio mio cliente, noto quale persona seria e solvibile, che sarebbe disposto a presentare anche immediatamente eccezionali proposte di spettacolo d'opera per la p.v. stagione d'autunno a codesto teatro, interesse vivamente l'esperimentata cortesia della S.V. a volermi favorire informazioni in proposito».¹¹² O ancora: «Mi farò premura di sottoporre all'approvazione della S.V. uno splendido progetto di spettacolo d'opera, per conto di una rinomata ditta, seria e solvibile, la quale può offrire di sé ogni possibile garanzia».¹¹³ Il nome dell'interessato in questi casi non compariva mai; l'agenzia trattava per lui. Un agente poteva anche proporre contemporaneamente ad una direzione teatrale due progetti d'opera di due diversi impresari per la stessa stagione. Questo agire con buona probabilità rimaneva sconosciuto agli impresari clienti, che certo non avrebbero apprezzato il doversi trovare in concorrenza con altri clienti del proprio stesso agente.

suoi obblighi verso il pubblico nonché verso gli artisti, dimodochè oggi gode pacificamente fra noi il bene meritato frutto di sue fatiche. [...] quanto fu scaltro il Cajani nello svincolarsi con positivo suo vantaggio da ogni obbligo verso il pubblico, altrettanto a mio modo di credere furono sconsigliati quelli che si assunsero l'incarico di condurre lo spettacolo fino alla fine coi mezzi rimasti a loro disposizione». *Corrispondenze*, L'Alba, anno 3, n. 18, 25.4.1874, p. 4.

111. Così ad esempio scriveva Vincenzo Ceruso, che possedeva un'agenzia teatrale a Milano, al Teatro Nuovo di Spalato, cfr. Lettera di Vincenzo Ceruso al presidente del Teatro di Spalato, Milano, 9.1.1898, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII. Altro esempio lo abbiamo con l'avvocato Michele Spano che scriveva da Milano a Spalato per conto di un suo non meglio precisato «cliente». Cfr. Lettera di Michele Spano alla direzione del Teatro di Spalato, Milano, 24.2.1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

112. Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.5.1906, HR-DAZD, busta 26.

113. Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Sebenico, Milano, 25.1.1901, HR-DAŠI-103, busta 1.

Il primo ufficio di mediazione veniva fondato a Milano nel 1870 da Icilio Polese e Pietro Ravizza.¹¹⁴ Ravizza si occupava per la verità di prosa e venne in contatto in più riprese sia con la direzione teatrale di Zara che con quella di Sebenico. Sulla sua carta intestata troviamo l'indirizzo della sua Agenzia Teatrale Drammatica, sita in v. Pantano 4 a Milano. L'organo della sua agenzia era «Il Piccolo Faust», un periodico artistico-teatrale settimanale che era diretto da Antonio Fiacchi.¹¹⁵ Avevano sede a Milano la gran parte delle agenzie di cui si ha testimonianza sulla costa. Sul territorio istriano e dalmata difficilmente rinveniamo casi di agenzie con loro uffici stabili. È documentata una «Prima agenzia teatrale» Lodovico Selles con sede a Pola solo nel 1914.¹¹⁶ A Zara, solo dopo la prima guerra mondiale nascerà l'agenzia di Alessandro Meola «per la scritturazione degli artisti di varietà, compagnie di prosa e musica e spettacoli variati, operette, commedie ecc. ecc.», non direttamente dedicata a gestire l'opera, come si può evincere dalla sua presentazione.¹¹⁷

Le agenzie che trattavano spettacoli operistici, solitamente si occupavano della formazione delle compagnie di canto e di ballo; scritturavano i singoli artisti, i maestri concertatori e direttori d'orchestra, gli istruttori di coro. Gestivano i coreografi, si occupavano del noleggio delle partiture, del vestiario, degli attrezzi, contrattando per la compravendita di nuovi spartiti. Qualche agente aveva anche scuola di canto: lo riscontriamo nel caso dell'agente e cantante Cesare Castelli, che inviava in Dalmazia una sua *brochure* dove pubblicizzava, annessa all'agenzia, «a limitatissimi prezzi una scuola di canto e declamazione impartita da distintissimi professori».¹¹⁸

114. Cfr. GIOVANNI AZZARONI, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 117-120.

115. È documentata la presenza epistolare di Ravizza a Zara tra il 1884 e il 1894, e a Sebenico nel 1885. La sua carta intestata ritrovata in Dalmazia recitava «Agenzia Teatrale Drammatica / Pietro Ravizza / di Erminia Magistrelli Azimonti / (Fondata nel 1868) / Milano 23, Piazza del Duomo, 23 / corrispondente / e / rappresentante / dell'agenzia / Il Piccolo Faust / Periodico Artistico Letterario / settimanale di Bologna» e con altro indirizzo «Agenzia Teatrale Drammatica / di / Pietro Ravizza / v. Pantano 4 / Milano Rappresentanza in Bologna / Agenzia del / Piccolo Faust // Organo dell'agenzia / Il Piccolo Faust / Periodico artistico-teatrale settimanale / Direzione A. Fiacchi — Bologna».

116. Cfr. Lettera di Lodovico Selles alla direzione teatrale di Zara, Pola, 9.4.1914, HR-DAZD, busta 13.

117. Cfr. Lettera di Alessandro Meola alla direzione teatrale di Sebenico, 13.4.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a. La sua carta intestata recitava: «Affari Teatrali / Alessandro Meola / Zara».

118. «L'Agenzia sotto la ditta Cesare Castelli e C.» continuava la *brochure*, «sarà aperta dalle ore 9 alle 5 pom. in tutti i giorni e s'incaricherà della formazione e scritturazione di compagnie di canto e ballo, di masse corali ed orchestrali, procurerà agli Impresari Teatri tanto

Come per gli impresari, anche per gli agenti era importante dimostrare di avere una vasta rete di conoscenze («ci facciamo un pregio di portare a vostra conoscenza» leggiamo nella presentazione dell'agenzia teatrale L'Arlecchino «che le nostre estese relazioni nella classe degli artisti, e le nostre vaste aderenze ci permettono sperare che nella gestione degli interessi delle Imprese potremo offrire i migliori partiti possibili, la massima diligenza ed attività nel tutelarne le convenienze»¹¹⁹).

Sul territorio abbiamo svariati casi di mediazione, sia nel rapporto tra direzione teatrale e impresario che tra impresario e cantante. Un buon esempio di gestione dei contatti tra direzione teatrale ed impresario ce lo offriva l'agente Giovanni Simonetti da Trieste, quello che forse più di tutti gli altri ebbe rapporti con i teatri della costa, come si evince anche dalla tabella del prossimo paragrafo *Censimento impresari e agenti nell'Adriatico orientale*. Simonetti era in contatto con quasi tutte le città di Istria e Dalmazia e gestiva il giornale «L'Arte» con annessa agenzia teatrale;¹²⁰ trattava per conto dell'impresario Giulio Milani nel 1908, al fine di ottenere una stagione d'opera al teatro di Zara: «Mi permetto chiedere» scriveva Simonetti «se fossero propensi trattare col solito ed esperto impresario Giulio Milani che assunse la stagione d'opera a questo teatro [...] dal 5.9 al 25.10, per l'appalto di codesto teatro Verdi per la solita stagione d'opera autunnale e nell'affermativa quali sarebbero le condizioni».¹²¹ Questo era un tipico inizio di corrispondenza con una direzione teatrale, dove in questo caso il nome dell'impresario non era anonimizzato per la ragione che il Milani già aveva evidentemente dato buona prova di sé. Simonetti offriva anche l'impresa Sonzogno a Fiume per rappresentazioni di *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci* nel 1893. I suoi servizi di mediazione si rivolgevano anche alla scritturazione di cantanti. Trattava pure compagnie drammatiche,

Municipali che Sociali e privati, fornirà, secondo le piazze, Artisti idonei e sicuri per la buona esecuzione delle parti loro affidate negli spettacoli, procurerà le massime economie tanto nel personale artistico, quanto nei fornitori, e si adopererà onde gli impresari possano avere tutti gli appoggi morali e materiali al fine di iniziare e condurre a buon termine le loro imprese teatrali», cfr. Brochure agenzia teatrale Cesare Castelli, [s.d.], HR-DAZD, busta 7.

119. Stampato dell'agenzia teatrale L'Arlecchino, a firma di Camillo de Clemente, per la direzione teatrale di Fiume, Firenze, 11.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.

120. L'unica città dove non troviamo sue testimonianze è Pola, da cui infatti arrivava una critica al suo giornale (oltre a Trieste «L'Arte» aveva sedi anche a Firenze e Milano), che veniva impietosamente definito dal detrattore anonimo Artù quale «lurido sì ma cencioso giornalucolo» e «giornalucolo *revolver* che vive alle spalle di quello che i poveri cantanti pagano per non venire strigliati e pagano ancora per essere lodati», *Nostre corrispondenze*, L'Eco di Pola, 19.10.1889.

121. Lettera di Giovanni Simonetti alla direzione teatrale di Zara, Zara, 1908, HR-DAZD, busta 26.

come il suo collega Enrico Gallina, poi diventato rappresentante di tutti i teatri della costa Adriatica.¹²² Gallina operò sul territorio solo con gli inizi del Novecento, mentre invece l'arco temporale di azione di Simonetti risaliva al 1877. Anche Giuseppe Ullmann trattava compagnie drammatiche, infatti tutti e tre a Trieste avevano agenzie che gestivano opera, operetta e prosa. Ullmann era di famiglia ebraica, la stessa che contava l'impresario Rodolfo Ullmann¹²³ di stanza a Trieste, direttore del teatro filodrammatico, e suo fratello Vittorio, segretario di Sarah Bernhardt e di Maurizio Strakosch,¹²⁴ nonché direttore di due teatri parigini (Théâtre de la Renaissance e Théâtre Sarah Bernhardt).¹²⁵ Ullmann era incaricato per le trattative nei teatri di Trieste, Istria, Dalmazia, Friuli e province venete. Da Trieste venivano anche Luciano Revere (l'agenzia si chiamava «Revere & Gallina»), o l'agente Pietro Anselmi, pure editore e redattore della rivista «Il Teatro. Giornale di lettere, arti e teatri» con uffici a Trieste e Venezia.

Alcuni possedevano giornali artistici, che erano l'organo dell'agenzia teatrale. Si diceva che «il giornale è per l'agente quello che è il codice per l'avvocato»,¹²⁶ nelle sue colonne si costruivano le carriere dei cantanti, che venivano presentati e pubblicizzati, ma si potevano trovare anche altri contenuti come ad esempio critiche ai giornali politici. Gli articoli potevano essere pagati dai cantanti sulla base della tipologia di pezzo: maggiore era l'esborso, più importante e visibile sarebbe stato il cantante.¹²⁷ Diversi agenti si rivolgevano alle direzioni

122. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Riccardo Bovi-Campeggi, Sebenico, 27.11.1910, HR-DAŠI-103, busta 2b. Enrico Gallina era attore e fratello del commediografo Giacinto Gallina.

123. Sulla figura di Rodolfo Ullmann cfr. PAOLO QUAZZOLO, *L'impresariato teatrale: Rodolfo Ullmann e il Teatro filodrammatico*, in *Shalom Trieste: gli itinerari dell'ebraismo*, a cura di Adriano Dugulin, Comune di Trieste, Trieste 1998.

124. È lo stesso Strakosch a rivelarci che Vittorio Ullmann era anche «impresario al Cairo», offrendoci così un'idea della vastità del suo raggio d'azione, MORITZ STRAKOSCH — JOSEPH SCHÜRMAN, *L'impresario in angustie: Adelina Patti e altre stelle fuori della leggenda, 1886-1893*, Bompiani, Milano 1940, p. 295.

125. FABIO ZUBINI, *Civitavecchia*, Italo Svevo, Trieste 2006, p. 61.

126. *Medaglioni artistici. L'agente teatrale*. La musica popolare, anno II, n. 30, 16.7.1883, p. 120. L'autore di questo articolo in realtà non nutriva molta stima per la figura dell'agente teatrale, se così ne scriveva: «L'agente teatrale è, in origine, o un avvocato senza clienti, o un professore di letteratura senza scolari — o magari anche un tale che, dopo essersi divertito ad imitare gli altrui geroglifici calligrafici, le altrui firme, fonda un giornaluccio teatrale con relativa agenzia».

127. Sulla «Musica popolare» si descriveva con ironia e un pizzico di malignità questo fenomeno: «Ed è così che quei giornali hanno gli articoli da 20 e da 100 franchi. Chi paga quest'ultima somma, credo, abbia diritto anche alla biografia e relativo ritratto. [...] L'agente, naturalmente, ha un tanto per cento su ogni contratto concluso per suo mezzo — ma questo

dei teatri della costa anche per richiedere la sottoscrizione di un abbonamento al giornale o il rinnovo della stessa.¹²⁸ Era il caso dell'agenzia teatrale Curiel con «La Frusta Teatrale» o di Lamperti con «La Rivista teatrale»; c'era chi scriveva alle direzioni per proporre un abbonamento a «La Scena illustrata». L'agente Sante Utili, di stanza a Milano,¹²⁹ era detentore del giornale «Movimento artistico» che veniva distribuito gratuitamente alle direzioni teatrali e veniva pubblicato due volte al mese.¹³⁰ L'agenzia di Giuseppe Bergamin, che fu attivo sia a Fiume che a Zara e Spalato, deteneva la «Gazzetta teatrale italiana». Anche Carlo Brosovich, di origine dalmata, aveva la sua rivista, «Il Trovatore», di cui era direttore proprietario.¹³¹

C'era poi chi come il conte Luigi Grabinski Broglio aveva rilevato altre agenzie teatrali — nel suo caso l'agenzia teatrale Cambiaggio attorno al 1896 — e nelle sue lettere alle direzioni della costa usava ancora la carta da lettera con l'intestazione della precedente agenzia.¹³² Altro caso poteva essere quello

tanto può anche superare la paga dell'artista. E questi, sperando far carriera, paga, si toglie magari di bocca il pane e tace. [...] Lettore: tu mi domandi se egli almeno s'intende di canto, di musica...No! Assolutamente no! È già molto se egli sa distinguere un basso da un...soprano. [...]], *Medaglioni artistici. L'agente teatrale*. La musica popolare, anno II, n. 30, 16.7.1883, p. 120.

128. La direzione del Teatro Adamich di Fiume, negli anni Settanta dell'Ottocento era ad esempio abbonata alla «Rivista teatrale melodrammatica», diretta da Orlando Viviani e Angelo Chinelli (l'*Asmodeo* riporta un Angelo Chinelli «primo tenore assoluto, maestro nell'arte del canto e della scena», 1888, p. 24. Non sappiamo se si tratti della stessa persona).

129. L'agenzia aveva anche uffici succursali a Roma, Napoli, Torino, Firenze e Bologna.

130. Questi giornali più che per il vasto pubblico, erano pensati per una cerchia di addetti ai lavori. I cantanti si abbonavano a essi e potevano così, pagando, farsi conoscere alle direzioni teatrali prima che al grande pubblico. Cfr. anche sul tema CECILIA NICOLÒ, *Emma Zilli. Una carriera di fine Ottocento*, NeoClassica, Roma 2019, p. 17-18.

131. Brosovich, la cui agenzia ebbe sede in via Santa Radegonda 11 a Milano e via Monte Napoleone 22, fu probabilmente per un periodo attivo a Trieste, città da cui provengono alcune sue lettere. Tra gli altri agenti che erano detentori di giornali artistici, anche Codecasa (direttore del «Nuovo Don Marzio») o Vittore Deliliers (direttore della «Rivista Melodrammatica», poi «Rassegna melodrammatica») vennero in contatto con i teatri della costa.

132. Su Luigi Grabinski Broglio cfr. LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006, p. 341. Grabinski Broglio, direttore per alcuni anni del Teatro Manzoni di Milano, fu autore de *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Teatrale, Milano 1907, nonché compilò con Vambianchi e Adami il numero unico illustrato *Nel primo centenario di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913. Fu fondatore nel 1916 della casa cinematografica «Silentium Film». Il suo nome compare nell'elenco dei massoni appartenuti alla loggia VIII agosto dal 1886 fino al 1924, cfr. CARLO MANELLI — EUGENIO BONVICINI — SERGIO SARRI, *La massoneria a Bologna dal XVIII al XX secolo*, Youcanprint, [s.l.] 2014, p. 134. Rilevò l'agenzia Cambiaggio, presso la quale lavorarono Carlo e Giorgio (figlio di Carlo) Cambiaggio. La carriera impresariale del primo fu subordinata a quella di

dell'agente che non sempre agiva conto terzi ma si proponeva direttamente egli stesso come impresario, come ad esempio Curiel («Offro di assumere per alcun tempo il teatro per spettacolo d'opera italiana sostenuto da valenti artisti, stante la mia lunga pratica in affari teatrali, quale agente ed impresario posso assicurare la brillante riuscita dell'impresa»).¹³³ Non c'era di fatto alcuna mediazione e l'agente non si distingueva dall'impresario. A seconda della situazione la persona poteva assumere un ruolo o l'altro, come già accennato sopra. L'agenzia di Curiel era rivolta ad artisti di ogni sorta e come prometteva la sua carta da lettera «besorgt die Zusammenstellung von Gesangs-, Vortrags-, Tanz-, Variété-, und Zirkus-Compagnie»; organizzava *tournées* sia all'estero che in Italia (anche *tournées* concertistiche) occupandosi di procurare orchestrali e coristi nella formazione delle cosiddette masse artistiche. Si occupava anche della formazione di bande. L'agenzia, come si richiedeva ad un ufficio teatrale davvero internazionale, poteva corrispondere in italiano, tedesco e francese.¹³⁴

Qualche impresario scriveva direttamente sulla carta intestata del proprio agente e trattava lui in prima persona: era il caso di Giulio Milani, su carta intestata di Giuseppe Bergamin, agente che curava (evidentemente in parallelo a Simonetti) i suoi interessi. Uno stesso impresario dal canto suo poteva essere appoggiato da più agenti per piazze diverse, come era il caso di Paolo Massimini, offerto sia dall'agente Marco Curiel di Milano che da Sante Utili; o come era il caso dello stesso impresario Giulio Milani, o dell'impresario Eugenio De Monari che alla direzione teatrale di Zara dichiarava: «Io tengo tre agenzie della cui opera mi servo: Agenzia A. Bignardi, Agenzia G. Argenti & C. e Agenzia Deliliers». ¹³⁵ Abbiamo anche il caso complementare in cui due agenti potevano offrire contemporaneamente lo stesso impresario ad una stessa direzione teatrale, probabilmente essendo all'oscuro gli uni dagli altri. L'agente

cantante, cfr. JOHN ROSSELLI, *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, tabulato, Università di Bologna Dipartimento delle Arti, Bologna 1982.

133. Lettera di Curiel alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 27.10.1917, HR-DARI-557, busta 562/1.

134. La carta intestata della sua agenzia teatrale si conserva anche in ASTs, LGT CL. b. 3653, fasc. 2379, 1917. Alla figura di Angelo Curiel, Fabiana Licciardi ha dedicato un intero paragrafo nella sua tesi di dottorato *Echi nei Theater-Kino-Variété di un confine in guerra: Trieste 1914-1918*, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2016/2017, pp. 197-202 (*Angelo Curiel, agente impresario*), ora pubblicata con il titolo di *Theater-Kino-Variété nella Prima guerra mondiale. L'industria dell'intrattenimento in una città al fronte: Trieste 1914-1918*, EUT, Trieste 2019 (il paragrafo su Curiel si trova a p. 198).

135. Lettera di Giorgio De Monari a [direzione teatrale di Zara], Milano, 13.1.1899, HR-DAZD, busta 6.

Enrico Carozzi¹³⁶ e l'agente Giuseppe Bergamin offrivano alla direzione teatrale di Zara a distanza di un giorno l'uno dall'altro lo stesso impresario Giulio Rossi con le stesse opere.¹³⁷ In questo caso è possibile che sia stato l'impresario a suggerire ai rispettivi suoi agenti in quale teatro avrebbe voluto provare ad avere l'appalto della stagione d'opera. Gli agenti si sarebbero mossi autonomamente e indipendentemente, ignari gli uni degli altri.

Poteva darsi anche il caso che due agenti potessero offrire contemporaneamente lo stesso impresario ad una stessa direzione teatrale ma in accordo, e dividendosi poi la percentuale: succedeva a Sebenico, quando l'impresario Ernesto Guerra nel 1905 firmò il contratto d'appalto col Teatro Mazzoleni. Si faceva presente che il contratto veniva «stipulato colla cooperazione degli agenti Viscardi Enrico di Zara ed Enrico Gallina di Trieste ai quali spetta la proprietà del 3% sull'introito, da dividersi tra di loro».¹³⁸ Il caso di Guerra è emblematico anche di un altro fenomeno ovvero quello dell'impresario che fattosi per la prima volta rappresentare da un determinato agente sul territorio, decideva di trattare direttamente con una direzione teatrale, scavalcando l'operato dell'agente cui si era precedentemente affidato. Guerra, dopo il 1905, entrò in trattative direttamente con la direzione teatrale di Zara, senza aver preventivamente contattato il suo agente rappresentante Enrico Gallina. La cosa naturalmente causava malumori. «Spiacemi assai abbiate combinato direttamente con Guerra» scriveva Enrico Gallina alla direzione teatrale di Zara «e ciò non per l'interesse ma per questione morale. Io ho fatto tanto per far accordare il permesso a Guerra di agire in codeste province colla sua compagnia. Fui io che lo scritturai costi facendo fare un ottimo affare alla Direzione. Ora il Guerra con poca delicatezza mi lascia in un canto e ciò non è giusto. Basta! Vivendo s'impara e saprò regolarli per un'altra volta».¹³⁹

Enrico Gallina sembrava essere piuttosto suscettibile anche nella concorrenza con altri agenti se a Sebenico pregava tale Ugo Fano di non accettare offerte che gli fossero state fatte da altro agente sulla piazza di Trieste «e ciò perché voglio avere il piacere di servire io, come sempre, codesto teatro» scriveva, «e poi perché lavoro al giro di altre buonissime compagnie che farei naturalmente passare per costi». Pregava dunque Fano, come già fatto con

136. Enrico Carozzi oltre che agente teatrale, era anche negoziante di musica, strumenti e costumi; dirigeva inoltre il giornale «L'Asmodeo».

137. Cfr. Lettera di Enrico Carozzi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1898 e Lettera di Giuseppe Bergamin alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.1.1898, HR-DAZD, busta 6.

138. Articolo 11, Contratto tra la direzione del Teatro Mazzoleni di Sebenico ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

139. Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 4.11.1908, HR-DAZD, busta 26.

Mazzoleni, di onorarlo della sua fiducia e di affidarsi a lui perché avrebbe fatto tutto il possibile per accontentare la direzione del teatro. Non sarebbe stata questione di interesse quanto «di amor proprio».¹⁴⁰ Ancora nel 1913 Mazzoleni chiamava Gallina, il «nostro agente teatrale», segno che l'agente riuscì per diversi anni a tenere rapporti con il teatro. Era lo stesso Giovanni Mazzoleni ad averlo definito anche «rappresentante di tutti i teatri d'Istria e Dalmazia».¹⁴¹

Gallina aveva un rapporto privilegiato con tutte le direzioni dei teatri d'Istria e Dalmazia, come per altro lui stesso teneva a sottolineare nelle corrispondenze. «Se la Direzione intendesse dare spettacolo d'opera» scriveva ad esempio alla direzione teatrale di Spalato, «potrei pure incaricarmene, facendo riflettere che avendo noi lo spettacolo a questo Politeama [*a Trieste, n.d.A.*] ci riesce molto più facile tanto la formazione della compagnia quanto la sicurezza dei rimpiazzi per ogni eventualità. Per questo genere di spettacoli (il più difficile e quello di maggiore responsabilità) potremmo fare, come facciamo sempre a Zara, una specie di società colla Spettabile Direzione, incaricandosi noi di allestire detto spettacolo»; Gallina ne avrebbe curato l'esecuzione e si sarebbe accontentato di una parte degli utili qualora ve ne fossero stati, tanto per convincere «con un primo esperimento», della serietà della sua agenzia.¹⁴² Qualora la direzione teatrale avesse accettato, Gallina si sarebbe recato personalmente sul posto per definire i dettagli.

Le direzioni teatrali trattavano sia con i singoli impresari che con gli agenti, o anche con i rappresentanti degli agenti, invece che con gli agenti in persona. Il rappresentante, poteva rappresentare anche più di un'agenzia teatrale sul territorio, come ad esempio nel caso di Guido Tambornino, che era rappresentante delle agenzie di Ernesto Iviglia, Roberto Zoppolato ed Enrico Carozzi di Milano.¹⁴³

Alle volte poteva succedere che la direzione teatrale nel ricevere la lettera di un impresario, rispondesse dicendo di rivolgersi direttamente ad un agente

140. Lettera di Enrico Gallina a Ugo Fano, Trieste, 25.1.1910, HR-DAŠI-103, busta 10.

141. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Riccardo Bovi-Campeggi, Sebenico, 27.11.1910, HR-DAŠI-103, busta 2b.

142. Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Spalato, Trieste, 25.7.1912, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII. Enrico Gallina si associò in seguito a Luciano Revere, fondando l'agenzia Revere & Gallina («Revere & Gallina / Affari teatrali / Trieste / v. Sanità, 4, i.p / Telegrammi: Revere — Trieste / Gallina — Trieste»). Negli archivi di Dalmazia si trova anche loro carta intestata leggermente differente: «Revere & Gallina / affari teatrali / agenti / esclusivi dei teatri della Venezia Giulia», cfr. Lettera di Enrico Gallina a Carlo Battistelli, Trieste 26.5.1920, HR-DAZD, busta 27).

143. Cfr. Lettera di Guido Tambornino alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 29.12.1891, HR-DAZD, busta 7.

teatrale di fiducia. In questo caso la direzione probabilmente per pure questioni di comodità decideva di approcciarsi solo con l'agente. Quando l'impresario Giuseppe Borboni¹⁴⁴ di Milano scrisse alla direzione teatrale di Zara si sentì rispondere di rivolgersi direttamente all'agente Enrico Gallina a Trieste. Anche questa era prassi attuata in alcuni teatri, come ce ne dà testimonianza Enrico Viscardi scrivendo alla direzione teatrale di Spalato: «Alle direzioni non incombe che un obbligo, quello di notiziare l'agente delle proposte che le provenissero direttamente, avvertendo il proponente di rivolgersi per le trattative all'agente esclusivo».¹⁴⁵

Ci fu il caso di un agente, nella fattispecie Gino Monaldi di Roma, che scrisse a Zara dopo aver saputo che l'appalto per la stagione d'opera era stato vinto dall'impresario Eugenio De Monari. A questo proposito voleva che la direzione teatrale di Zara lo mettesse in contatto con quest'ultimo in quanto avrebbe avuto «importanti proposte» da fargli, soprattutto nell'imminenza della stagione.¹⁴⁶ L'agente poteva quindi accaparrarsi anche in questo modo nuovi clienti impresari, trovandoli direttamente presso le direzioni. Un agente poteva inoltre proporre più di un cliente per una stessa stagione d'opera: nel caso che il primo cliente si fosse dimostrato non particolarmente reattivo nella corrispondenza teatrale o avesse destato sospetti sul suo operare, l'agente avrebbe potuto proporre immediatamente un altro cliente, disposto a sostenere la stagione d'opera messa in appalto.¹⁴⁷

144. Giuseppe Borboni era impresario milanese e direttore del giornale teatrale «L'Italia lirica», con annessa agenzia lirica.

145. Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Spalato, Zara, 4.11.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII. «Nel notiziare l'agente la direzione», continuava Viscardi, «gli accenna se desidera lo spettacolo che si propone dando le debite istruzioni. Questo deve avvenire però, allo scopo di non intralciare quelle trattative che preventivamente l'agente stesse facendo nell'interesse di tutte le piazze», *ivi*.

146. Cfr. Lettera di Gino Monaldi alla direzione teatrale di Zara, Roma, 18.10.1899, HR-DAZD, busta 10.

147. Grabinski Broglio attuava questo comportamento con la direzione teatrale di Zara. «Ricevo la sua cartolina del 30 p.p.» scriveva l'agente alla direzione «che mi giunge inaspettata e sinceramente mi produce immenso dispiacere, poiché ritenevo come cosa certa che il Signor Romiti trascurasse di rispondere alle mie lettere perché in diretta comunicazione colla S.V. Mentre dunque devo riprovare il contegno del Signor Romiti, non rispondente certo alla Sua deferente preferenza ed alla mia premura, mi affretto ad informarla che ho pronto altro cliente che concorrerebbe e che aveva accettato quando appunto era appena intravenuta l'accettazione del Romiti. Questi sarebbe il signor Giulio Milani, nome che sottopongo alla S.V. perché voglia darmi benessere, lietissimo di riprendere le trattative per suo conto», Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Zara, Milano, 1.6.1903, HR-DAZD, busta 11.

Abbiamo anche casi di trattative contemporanee tra agente-direzione teatrale e impresario rappresentato-direzione teatrale, ovvero di corrispondenza simultanea nei due canali. In questo caso il ruolo dell'agente veniva meno in quanto l'impresario aveva contatto diretto con la direzione.

All'agente solitamente restava una percentuale del 4 o 5% sui guadagni¹⁴⁸ (poteva scendere al 3% per la sola firma del contratto con l'impresario).¹⁴⁹ Di conseguenza, maggiore sarebbe stato l'introito del cliente, maggiore sarebbe risultato il compenso all'agente.

Per l'agente il non conoscere a fondo l'impresario suo cliente poteva rappresentare un rischio. Se quest'ultimo non avesse adempiuto ai propri obblighi e fosse stato precedentemente presentato in ottima luce, l'agente avrebbe perso in credibilità. È ciò che successe a Sante Utili con il 'pasticcio Razzani', come vedremo più avanti trattando delle stagioni operistiche presso il Teatro Nuovo di Zara. Altri agenti come Paolo Rocca, preferivano non rischiare, e presentare sempre impresari dei quali da lungo tempo si conosceva l'operato: «Ella sa per esperienza come io tratti» scriveva il Rocca alla direzione teatrale di Zara «e che se non conoscessi a fondo la persona non mi azzarderei di farmi mallevadore per lui».¹⁵⁰

Tramite un controllo incrociato delle corrispondenze d'archivio abbiamo provato a ricostruire la clientela impresariale dei principali agenti operanti nell'Adriatico orientale. Questa clientela, come si evince dalla tabella sottostante, veniva principalmente proposta presso il Teatro di Zara. La tabella riporta cognome e nome dell'agente, giornale che dirigeva o cui faceva capo, sua provenienza, suo/i cliente/i impresario/i, anno e città nel cui teatro il cliente veniva proposto per la stagione d'opera. Alle volte non è stato possibile recuperare il nome del cliente in quanto anonimizzato nelle trattative (la tabella riporta in questo caso la dicitura «anonimo»). Teniamo conto che la tabella riporta solo gli impresari che trattavano l'opera (seria, buffa o entrambe). La clientela totale del singolo agente sul territorio era infatti ben più estesa.

148. Anche per la rappresentazione di operette la percentuale non cambiava. «La Presidenza» si scriveva nel contratto tra la presidenza del Teatro di Zara e Antonio Scalvini, direttore della omonima compagnia di operette e fiabe, «resta autorizzata di tratteneere sugli importi esborsati al dr. Scalvini la provvigione del 4 per cento a beneficio dell'Agazia del giornale l'Arte rappresentata dal signor Giovanni Simonetti», Zara, [1877], HR-DAZD, busta 4.

149. Cfr. Brochure Agenzia Musicale e Teatrale Luigi Bernini, Zara, 1891, HR-DAZD, busta 7. Al 3% ammontava anche la provvigione in caso di contratti di compagnie d'operette, di prosa, balli, vaudevilles e compagnie equestri, da intendersi sull'incasso netto di borderò.

150. Lettera di Paolo Rocca a Giorgio de Nakic d'Osljak, Milano, 16.6.1893, HR-DAZD, busta 7.

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

AGENTE	GIORNALE	PROVENIENZA	IMPRESA- RIO - CLIENTE DELL'AGENTE	PROPOSTO A
<i>Agenzia Gazzetta dei Teatri</i>		Milano	Cesari & C.	Fiume, 1890
Ambrosini, Francesco		Milano	Giorgio Trauner	Zara, 1898
			G. Medini e Gabriele Ruotolo	Zara, 1898
Anguissola, Azzo		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1894
Argenti, Gustavo	La Lanterna	Milano	<i>anonimo</i>	Spalato, 1898
			Eugenio De Monari	Zara, 1899, 1900
			<i>anonimo</i>	Zara, 1901
Barbacini, Enrico	L'arte Melodrammatica	Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1909
Bergamin, Giuseppe	Gazzetta Teatrale Italiana	Milano	Giulio Milani	Fiume, 1886
				Spalato, 1895
			<i>anonimo</i>	Zara, 1895
			Giulio Rossi	Zara, 1898
			Umberto Braida	n.r.
Berti, Alessandro		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1885
Bignardi, Achille	Il Teatro	Milano	Belletti e Romei	Zara, 1897
			Nicola Guida	Zara, 1897
			Alfredo Vecchi	Zara, 1898
			<i>anonimo</i>	Spalato, 1899
			Giulio Calori	Zara, 1901
			Luigi Desanti	Zara, 1904
			Eugenio De Monari	n.r.
Bonacich & Sampieri		Milano	Luigi Feralli	Zara, 1887
Borboni, Giuseppe	L'Italia Lirica	Milano	Giovanni Lesa	Zara, 1905
Brosovich, Carlo		Milano	Gopeau e Cassin	Fiume, 1886
Bubani, Ciro		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1892

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

AGENTE	GIORNALE	PROVENIENZA	IMPRESARIO - CLIENTE DELL'AGENTE	PROPOSTO A
Cambiaggio, Giorgio		Milano	<i>anonimo</i>	Fiume, 1887
			<i>anonimo</i>	Zara, 1889, 1891, 1892, 1893
			Giuseppe Borboni	Zara, 1898
			Gabriele Ruotolo & Salvatore Savelli	Zara, 1903
			Ettore Forastiero & Giorgio Trauner	Zara, 1904
Carozzi, Enrico	Euterpe	Milano	Giulio Rossi	Zara, 1898
Ceruso, Vincenzo		Milano	<i>anonimo</i>	Spalato, 1898
Chiericoni, Aristodemo		Milano	Ercole Boracchi	Zara, 1897
Chinelli, Angelo	Rivista Teatrale Melodrammatica	Milano	Teresa Raineri Vaschetti	Spalato, 1900
Curiel, Marco		Milano	Paolo Massimini	Zara, 1889
			Giuseppe Valentini	Zara, 1914
				Sebenico, 1914
De Born & Anguissola		Milano	Antonio Vaschetti	Zara, 1897
Filippi, GB.		Milano	Guido Calvi	Zara, 1901
Fiorani, Francesco		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1890, 1892
Gallina, Enrico		Trieste	Ernesto Guerra	Sebenico, 1905 Zara, 1906
			compagnia amministrata da Liduino Bonardi	Sebenico, 1911
			[Attilio Alpron]	[Fiume, 1914]
Garbocchi, C.		n.r.	<i>anonimi</i>	Fiume, 1885

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

AGENTE	GIORNALE	PROVENIENZA	IMPRESA- RIO - CLIENTE DELL'AGENTE	PROPOSTO A
Grabinski Bro- glio, Luigi	Il Trovatore L'Arte Lirica	Milano	Ottorino Paterni	Zara, 1899
			<i>anonimo</i>	Spalato, 1900, 1901
			<i>anonimo</i>	Zara, 1900, 1901
			<i>anonimo</i>	Sebenico, 1901
			R. Bolcioni & C.	Zara, 1903
			Alessandro Bolzicco	Pola, 1903
			Giovanni Drog	Zara, 1903
			Giulio Milani	Zara, 1903
			Augusto Romiti	Zara, 1903
			Giorgio Trau- ner ed Ettore Forastiero	Spalato, 1904
	Giorgio Trauner	Zara, 1905		
Levi, Giuseppe		Milano	<i>anonimo</i>	Spalato, 1898
			Guido Calvi	Zara, 1898
			Pietro Rivabella	Zara, 1898
			<i>anonimo</i>	Zara, 1903
Lovati, Carlo e Pio Marini		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1898
			<i>anonimo</i>	Zara, 1901
			Antonio Lana	Zara, 1901
Percuoco, Franco		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1899
Pifferi, Augusto		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1888
Pinto, Augusto		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1898

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

AGENTE	GIORNALE	PROVENIENZA	IMPRESA- RIO - CLIENTE DELL'AGENTE	PROPOSTO A
Rocca, Paolo	L'Arte Il Soffietto	Milano	Luigi Pollina	Zara, 1893
			Annibale Cicognani	Zara, 1893
			<i>anonimo</i>	Zara, 1894
			R. N. Gallo	Zara, 1895
			Nunzio Melossi	Zara, 1898
			Achille Medini	Zara, 1898
			Giorgio Trauner	Zara, 1898, 1904
			Roberto Corruccini	Zara, 1904
			Ettore Forastiero	Zara, 1904
			Vittorio Riva	Spalato, 1904
			Domenico Valenti	n.r.
Simonetti, Giovanni	L'Arte	Trieste	Pietro Cesari	Zara, 1879
			impresa Sonzogno	Fiume, 1893
			Augusto Romiti	Zara, 1894, 1895
			Rinaldo Rosini	Zara, 1896
			Gino Borboni	Zara, 1902
			<i>anonimo</i>	Zara, 1904, 1905, 1906
			Giulio Milani	Zara, 1908
Spano, Michele		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1896
			<i>anonimo</i>	Spalato, 1896
Tambornino, Guido		Trieste	Antonio Ceirano	Zara, 1892
Tavernari, Anacleto	Il Trovatore Fra Diavolo	Parma	Compagnia Genovese Ansaldo	Zara, 1894
				Spalato, 1894
Ullmann, Giuseppe		Trieste	Giustino Azzarelli	Zara, 1885, 1889
			<i>anonimo</i>	Zara, 1888
			Gabriele Ruotolo	Zara, 1892

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

AGENTE	GIORNALE	PROVENIENZA	IMPRESA- RIO - CLIENTE DELL'AGENTE	PROPOSTO A
Utili, Sante	Movimento artistico	Milano	Annibale Cicognani	Zara, 1883
			Paolo Massimini	Zara, 1883
			Francesco Razzani	Zara, 1883
			Carlo Ronzone	Zara, 1883
Villa, Angelo		Milano	Luigi Cesari	Fiume, 1885
Villafiorita, Giuseppe		Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1885
Viscardi, Enrico		Zara	Ernesto Guerra	Sebenico, 1905
Viviani, Orlando & Angelo Chinelli	Rivista Teatrale Melodrammatica	Milano	Luigi Amati	Zara, 1901
Zappert, Francesco	Cosmorama Pittorico	Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1897
			Carlo Pizzorni	Zara, 1899
Zappert, Luigi	Cosmorama Pittorico	Milano	Eugenio De Monari	Zara, 1901
Zoppolato, Roberto	La Frusta Teatrale	Milano	<i>anonimo</i>	Zara, 1892, 1897
			Alberto Gigliuzzi	Spalato [1895]
			Alfredo Vecchi	Zara, 1896
				Spalato, 1896
			<i>anonimo</i>	Fiume, 1897
			Edoardo Boccalari	Zara, 1898
			E. Gritti	Zara, 1898
			Achille Stehle	Zara, 1898
			Achille Medini	Zara, 1899, 1901
			Gabriele Ruotolo	Zara, 1899
Calisto Beltrami	Zara, 1901			

2.4. Censimento impresari e agenti nell'Adriatico orientale

Nella tabella che segue sono elencati in ordine alfabetico gli impresari ed agenti che sul territorio proposero e/o trattarono e/o organizzarono l'opera, l'opera e operetta oppure l'opera, l'operetta e la prosa. Sono stati omessi i nomi degli impresari che gestivano unicamente prosa (capocomici), così come coloro che gestivano unicamente l'operetta. Sono presenti i seguenti campi:

- Nome e cognome dell'impresario o agente. In alcuni casi non è stato possibile recuperare il nome di battesimo: il cognome è l'unica informazione che abbiamo.
- Denominazione (definizione) con cui la persona compare nei documenti, se presente. L'impresario poteva definire se stesso «impresario» o «agente» oppure questa qualifica poteva essergli attribuita da terzi. Tra parentesi quadre si indica la denominazione che è stato possibile desumere da documentazione esterna a quella raccolta sul territorio. La qualifica di «appaltatore» può essere riferita sia a impresario che agente. In assenza di denominazione, si intende che essa manca nei documenti e l'impresario viene semplicemente indicato in tabella per cognome e nome. Vi sono alcuni casi di direttori teatrali, provenienti principalmente dalla Boemia, che fungono da impresari. In tal caso la denominazione indicata è semplicemente «direttore teatrale». Le righe relative agli agenti sono state indicate in tabella con colore grigio, per distinguerle da quelle bianche relative ai soli impresari.
- Città di provenienza della lettera spedita dall'impresario o agente. Essa non necessariamente corrisponde con la città di origine o di residenza dell'impresario. Come sappiamo gli impresari viaggiavano spesso e scrivevano direttamente dal luogo in cui si trovavano a gestire una stagione. Alcuni di loro indicavano in calce alla lettera il periodo preciso all'interno del quale sarebbero stati reperibili in quella determinata località nella quale temporaneamente erano attivi.
- Elementi indicati nella carta intestata, se presente. Quanto stampato come intestazione poteva differire da una lettera all'altra dello stesso impresario. Poteva darsi il caso che negli anni gli impresari o agenti modificassero la loro carta intestata con nuovi indirizzi o nuove specifiche della propria attività. Sono indicati in questo campo anche eventuali indirizzi aggiunti a mano o dattiloscritti.
- Indirizzo del mittente indicato a mano, se presente.
- Elementi indicati nel timbro, se presente. Anche in questo caso, è possibile che lo stesso impresario usasse più timbri con indirizzi diversi.
- Archivio in cui è stata ritrovata la missiva e anno in cui l'impresario o agente è entrato in contatto con la direzione teatrale della città indicata. Questa seconda informazione può essere stata desunta anche da missive di terzi che fanno riferimento alla presenza dell'impresario presso la determinata città, o a un suo contatto epistolare presso una determinata direzione teatrale. Gli archivi di riferimento sono gli archivi di stato di Pisino, Fiume, Zara, Sebenico, e il Museo della città di Spalato. Questo campo ci permette di comprendere in quale lasso di tempo l'impresario

o l'agente in questione fu attivo in un determinato luogo e se lo fu in più luoghi della costa.

- Settore di specializzazione. Come già anticipato, poteva trattarsi esclusivamente di opera, oppure opera e operetta, o ancora opera, operetta e prosa. I casi dubbi sono stati indicati con il simbolo «§». Le persone indicate sono esclusivamente quelle che hanno in qualche modo avuto a che fare con la proposta di stagioni operistiche; pertanto gli impresari e agenti che si erano rivolti alle direzioni dei teatri della costa per altri motivi o altri generi di spettacolo erano in numero nettamente maggiore.

Per molti impresari e agenti purtroppo non è stato possibile reperire alcuna informazione biografica e il nome e cognome è l'unico dato che oggi abbiamo a disposizione. Nella tabella, gli anni indicati in corsivo sono stati desunti dai giornali;¹⁵¹ sono stati indicati tra parentesi quadre i dati ricavati da documenti non provenienti dagli archivi della costa. Con asterisco sono segnalati i direttori e proprietari dei teatri che hanno agito anche come impresari presso le loro stesse istituzioni.

¹⁵¹. I giornali potevano indicare nome e cognome di un impresario dicendo semplicemente che in una determinata data aveva presentato un'offerta di stagione presso un determinato teatro, senza ulteriori informazioni aggiuntive.

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
1	Abriani, Geremia	conte	Milano Trieste	n.r.	G.C. Abriani / Trieste	1905		1893 1894 1903		1894	x		
2	Agenzia Gazzetta dei Teatri Milano	agenzia	Milano	n.r.	n.r.		1891				\$	\$	\$
3	Agenzia Lirica Chielli di Molco	agenzia	Milano	Agenzia Lirica Chielli di Molco	n.r.				s.d.		x		
4	Agenzia Teatrale Giuffrida	agenzia	Milano	n.r.	n.r.		1891				\$	\$	\$
5	Agenzia Teatrale Il Trovatore	agenzia	Milano	Direzione, Amministrazione ed Agenzia teatrale del giornale Il Trovatore / Milano / Piazza dei Filodrammatici, n. 10 - 2° piano	n.r.			1872			x		
6	Agenzia Teatrale La Cosmopolita	agenzia	Genova	Agenzia Teatrale / La Cosmopolita / Branciforte, Ferrarà e C.i / Genova Piazza Banchi, vico De Negri, 4, int. 8 Genova	n.r.			1902			x	x	x
7	Alessi, Galeazzo	impresario	Milano [Prano]	n.r.	Alessi Galeazzo / Imprese / Teatri / Milano			1898			x		
8	Alpron, Attilio	impresario	Fiume	- Teatro Comunale - Fiume - Teatro Comunale / Giuseppe Verdi / Fiume / Impresa: Attilio Alpron [post 1913] - Teatro Comunale - Fiume / Impresa: Alpron-Battaglia - Attilio Alpron - Fiume / Negozio Mode [1914]	Teatro Comunale / Giuseppe Verdi / Fiume / Impresa: Attilio Alpron		1909 1910 1911 1912 1914				x	x	x
9	Ambrosini, Francesco	n.r.	n.r.	[Agenzia Teatrale Chiericomi]	n.r.			1898			\$	\$	\$

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
10	Anguissola, Azzo	agente	Milano	n.r.	Azzo Anguissola / Agenzia Teatrale / via S. Zeno 4 - Milano			1894 1895			x		
11	Ansaldo, Giovanni	n.r.	Fiume	n.r.	n.r.	1894		1898			x		
12	Anselmi, Pietro	agente	Trieste	[a mano] v. Geppa n.12	n.r.			1884	1879 1880 1882 1884 1886 1889 1891 1893 1894 1895		§		x
13	Archibugi, Aristide	appaltatore teatrale cantante	Cosenza	- Aristide Archibugi / appal- tatore teatrale - Agenzia Teatrale Autoriz- zata / di / Sante Profondo / v. Disciplini, num. 4 - Agenzia Teatrale Pessina / di G. Argenti & C' / e direzione del Giornale / «La Lanterna» / Milano / S. Pietro all'Orto, n.16 - G. Argenti & Comp. / già / Agenzia Teatrale / Rag. A. Pessina / Direzione del Gior- nale / La Lanterna - Milano v. S. Pietro all'Orto.16	n.r.			1867 1869			x		
14	Argenti, Gustavo	agente	Milano		n.r.			1899 1900 1901		1898	x		
15	Azzarelli, Giustino	artista cantante [tenore]	Gorizia Trento	- Compagnia lirica «Doni- zetti» / diretta dall'artista / Giustino Azzarelli - Compagnia lirica sociale / l'Euterpe / diretta dall'artista / Giustino Azzarelli	Compagnia lirica sociale / Euterpe / diretta dall'artista e socio / Giustino Azzarelli		1895	1885 1894 1895 1896			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
16	Bagattin, Luigi	agente	Milano	- Luigi Bagattin / Agente Teatrale / Milano - La Nuova Scena / di Venezia / Agenzia Artistica Teatrale	n.r.			1900 1901			x	x	x
17	Banffy, Nicolò	sovrintendente	Budapest	n.r.	n.r.		1918				x		
18	Baraldi, Armando	agente	Milano	Armando Baraldi & C. / Agenzia Artistica Teatrale / v. S. Vittore al Teatro, 5 - Milano	n.r.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	\$	\$	\$
19	Barbacini, Enrico	[agente]	Milano	- U.L.T.R.A. / Ufficio Lirico Teatrale Rappresentanze Artistiche / Diretto da Enrico Barbacini / L'arte Melodrammatica / Milano - «L'arte melodrammatica» Rappresentanze Artistiche / Diretto da E. Barbacini / Indirizzo Telegrafico: Barbacini - Milano - Telefono 87-24 [dattiloscritto]: via San Paolo, n. 14 Milano	p. La Direzione / Ufficio Teatrale Rapp.ze Artistiche		1912	1909			x		
20	Barlani-Dini	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	1890					x		
21	Bartolini, Giuseppe	n.r.	Fiume	n.r.	n.r.		1879				\$	\$	\$
22	Battaglia, Francesco	[impresario]	n.r.	n.r.	n.r.		1909 1911 1912				x	x	x
23	Battaglia, Pietro	n.r.	Trieste	Impresa Teatrale / M. Dorigo & Comp. / Telegrammi: / Dorigo, via Scalinata 2	n.r.			1909			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
24	Becherini, Luigi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1877 1882	1882		x		
25	Beletti e Romei	impresa	n.r.	n.r.	n.r.			1897			x		
26	Bellotti, Amilcare - Eugenio Lombardi - Luigi Enrico Tettoni	[agenti]	Milano	- Agenzia del Monitor dei Teatri (Circolare) - Agenzia Teatrale / del Giornale / Il Monitor dei Teatri / diretta da / L.E. Tettoni e G. Brizzi	n.r.		1874				x		x
27	Bergamin, Giuseppe	agente teatrale	Milano	Giuseppe Bergamin / Agenzia Teatrale / Milano / via Carlo Alberto 8 (Piazza del Duomo)	n.r.		1886	1895 1898		1895	x		
28	Bergonzoni, Filippo	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1875			x	x	
29	Bernardi, Luigi	maestro concertatore	n.r.	n.r.	n.r.	1903					x		
30	Bernini, Luigi	agente	Livorno	Agenzia Musicale e Teatrale / Luigi Bernini & C. / Telegrammi: Bernini Teatrale	n.r.			1891			x	x	x
31	Berti, Alessandro	[agente]	Milano	Agenzia Teatrale / Alessandro Berti / Milano / v. S. Antonio 3	n.r.			1885			x		
32	Berti, Ettore	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1904			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
33	Bignardi, Achille	agente	Milano	- A. Bignardi & C. / Premiata Agenzia Lirica Internazionale / Il Teatro / Notiziario artistico illustrato / Uffici: 5, via Ugo Foscolo, Milano / Abbonamento annuo L. 20 / abbonamento alle inserzioni L. 100 / Provvigioni / Italia 5% / Europa 6% / Oltremare 8% / Indirizzo per Telegrammi / Bignardi - Milano - Il Teatro / Direzione / Annessa Agenzia Lirica Internazionale / Uffici: 3 via Marino - Milano / Telegrammi: Bignardi	Agenzia Lirica Internazionale / Annessa al Giornale «Il Teatro» / A. Bignardi e C. / Milano			1897 1898 1901 1904		1899	x		
34	Bini, Giuseppe	n.r.	Pola	n.r.	n.r.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	\$	\$	\$
35	Bizzoni, Achille	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.		1879				\$	\$	\$
36	Bocci, Bruto	[attore]	Ferrara	n.r.	Compagnia Italiana di Operette Comiche / diretta dall'artista / Bruto Bocci			1885			\$	x	
37	Bolognese, Luigi	n.r.	Trieste	Compagnia Italiana / d'opere, operette comiche, zarzuele e fiabe / Città di Bologna [segue elenco artistico e repertorio stampato]	n.r.				1895	1895	x	x	

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
38	Bolzico, Alessandro	[impresario] [dirigente]	Pola	Politeama Ciscutti / Pola / Dirigente: A. Bolzico	n.r.	1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1911 1912					x	x	x
39	Bonacich & Sampieri	agenti	Milano	Bonacich & Sampieri / Milano / 46 - Corso Porta Romana - 46 / Indirizzi per telegrammi / Bonacich Milano	n.r.		1886	1887		x			
40	Bonifacio, Faustino	n.r.	Udine	Tournée Artistica / Celebre Compagnia Lillipuziana / diretta dal prof. / Ernesto Guerra / Opere: / Crispino e la Comare - Barbieri di Siviglia	n.r.			1903			x	x	
41	Bonturini, Ettore	agente impresario	Venezia	Agenzia Teatrale / diretta da / Ettore Bonturini / Venezia Calle Mettivia n. 3545 Terzo Piano	- Ettore Bonturini / agente teatrale / Venezia - Ettore Bonturini / impre- sario / ed agente teatrale / Venezia			1884 1885 1892			x	x	
42	Boracchi, Ercole	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1897			x		
43	Borboni, Giuseppe	agente impresario	Milano	L'Italia lirica / Milano / v. S. Pietro all'Orto 18	opera seria, ballo Excelsior			1898 1904 1905 1907 1911	s.d.		x		
44	Braida, Umberto	impresario	Pola	n.r.	n.r.			1914					x

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
45	Brandini, Felice	impresario cantante	Trieste	n.r.	Impresa / Brandini			1884			x		
46	Brigoni, Andrea	impresario	Monfalcone	n.r.	n.r.					1895	x		
47	Brosovich, Carlo [Brosovich] [Brozovich]	agente teatrale	Milano	[su giornale: Brosovich cav. Carlo, via Monte Napol. 22]	n.r.		1885 1886 1890 1891				x		x
48	Brunetti, Ettore	agente	Bologna	n.r.	Ettore Brunetti / Agente Teatrale / Bologna			s.d.			§	§	§
49	Bubani, Ciro	agente	Milano	[su giornale: Bubani Ciriò, via Passarella 11 - Milano] Agenzia Teatrale Ciriò Bubani	n.r.		1890	1892			x		
50	Budli, Vendelin	direttore teatrale	Pilsen	n.r.	n.r.					1897 1898	x		
51	Buranelli & Rechlinger	agenti	Ancona	n.r.	n.r.			1878			x		
52	Burlini, Carlo	[impresario]	[Trieste]	n.r.	n.r.			1872			x		
53	Cajani, Cleopatra	impresaria	Perugia	n.r.	n.r.		1874				x		
54	Cajani, Giuseppe	impresario	Perugia	n.r.	n.r.		1874				x		
55	Calcagno, Francesco	impresario	Napoli	n.r.	n.r.			1908			x	x	
56	Calori, Giulio	[impresario]	n.r.	n.r.	n.r.			1901			x		
57	Calvi, Guido	impresario agente	Milano	Il Teatro / Direzione / Annessa Agenzia Lirica Internazionale / Uffici: 3 via Marino - Milano / Tele- grammi: Bignardi	n.r.			1901			x		
58	Calvi, Guido - E. Barbacini	agenti	Milano	Bureau Internazionale / Teatri & Rappresentanze Artistiche	n.r.			1901			§	§	§

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
59	Camber, R.	impresario	Fiume Trieste	n.r.	Impresa Camber & C.		1894	1894		1894	x		
60	Cambiaggio, Giorgio & Carlo	agente	Milano	- Agenzia Teatrale / Cambiaggio e C. / Milano / via Broletto, 15 - Primo Piano - Agenzia Teatrale / Cambiaggio e C. / 26 - Via Tre Alberghi - 26 / Milano - G. Cambiaggio & C. / Fondata nel 1845 - Premiata all'Esposizione di Vienna 1895 / Milano - via S. Raffaele 3 - Milano - G. Cambiaggio & C. / Agenzia teatrale / via Sala, 7	- G. Cambiaggio & C. / Agenzia teatrale / Milano		1885 1886 1887	1889 1890 1891 1892 1893 1899			x		
61	Cannussio, Vittorio	impresario	Genova	n.r.	n.r.			1892			x		
62	Caracciolo, E.	n.r.	Padova	n.r.	n.r.		1890 1891				x	x	
63	Carelli, Ezio	impresario agente teatrale	Ancona	Ezio Carelli & C. - Ancona / Imprese Teatrali / Ufficio Piazza Roma 11	n.r.				1909		x	x	x
64	Carozzi, Enrico	agente	Milano	Enrico Carozzi / Agenzia Teatrale Internazionale [su giornale: Carozzi prof. Enrico, portici Settentrionali, 27]			1885	1898		1897	x		
65	Castagnoli, Giuseppe	impresario [cantante]	Lussinpiccolo	n.r.	G. Castagnoli / Impresario Teatrale				1908 1910		x		
66	Castelli, Cesare	agente [cantante]	Milano	Agenzia Teatrale / diretta da / Cesare Castelli & C. / Milano / via Broletto n. 6 - 1° piano	n.r.			1892			\$	\$	\$

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
67	Ceruso, Vincenzo	agente	Milano	Agenzia Teatrale / Autorizzata / del maestro Vincenzo Ceruso / Milano / via del Palazzo Reale n. 7 [su giornale: Ceruso Vincenzo, via Pesce, 29]	n.r.		1885 1886			1898	x		
68	Cesari, [s.n.]	impresa	[Torino]	Teatro Regio Torino	n.r.		1891				x		
69	Cesari, Luigi	impresario [orchestrale]	Milano	n.r.	n.r.		1885 1886 1891				x		
70	Cesari, Pietro	n.r.	[Trieste]	n.r.	n.r.		1879				x		
71	Chiericoni, Aristodemo	agente	Milano	- Agenzia Teatrale A. Chiericoni / Milano - via Passarella 2 / Direzione: Francesco Ambrosini - A. Chiericoni / Milano / via Passarella 2	n.r.		1897 1898				x		
72	Chinelli, Angelo	agente	Milano	Rivista Teatrale Melodrammatica (con annessa agenzia) / diretta da / Orlando Viviani e Angelo Chinelli / Proprietaria / Giuditta Alemanni- Vianelli	Viviani & Chinelli		1900 1901 1902 1903			1900	x		
73	Chmelensky, Ladislav	direttore teatrale	Ridmeis[?]	n.r.	difadelni ředitelství / 30.X.93 / Ladislav Chmelensky					1893 1894	x		
74	Christofidis, P.	n.r.	Zara	P. Christofidis - Zara / Post Clearing-Verkehr 810.999	n.r.			1893			x		
75	Cicognani, Annibale	impresario [cantante]	La Spezia	[a mano;] via Cordusio n. 3 - Milano	n.r.			1892 1893		1893	x		
76	Ciscutti, Pietro*	impresario	Pola	n.r.	n.r.	*			1887		x		
77	Codecasa, F.	[agente]	Zara	n.r.	n.r.			1878			x		
78	Comoli	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1908 1911			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
79	Conti, Augusto	agente	Milano	Augusto Conti / Agente teatrale / v. Durini, 6 / Milano	n.r.					1899	x		
80	Conti, Giuseppe	n.r.	[Roma] S. Daniele	n.r.	n.r.		1885	1885 1890			x		
81	Corbetta, Giuseppe	[cantante]	Pola Cattaro	[a mano;] Impresario Politeama Ciscutti – Pola	n.r.	1900 1901		1899 1901	1899		x		x
82	Corruccini, Roberto	impresario	Milano	[a mano;] via Vincenzo Monti 28 Milano	Roberto Corruccini & C. / Imprese Teatrali / Milano			1904			§	§	§
83	Cosati, G.	n.r.	Isola	n.r.	n.r.				1905		x		
84	Cosolo, Antonio	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.				1911 1913		x		
85	Cristani, Lamberto	agente	Ferrara	Prof. Lamberto Cristani / Affari Teatrali / Ferrara	n.r.			1914			x		
86	Curjel, Angelo	agente	Trieste	– Trieste, via dell'Acquedotto n. 31 / Agenzia Internazionale Artistica – Teatrale Curjel – Direzione Teatro Minimo «Bellini» – Trieste / Gestione Agenzia Teatrale Curjel	– Concessionaria / Agenzia Teatrale Curjel / Trieste		1917 1918	1909 1913			x	x	x

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA	
87	Curiel, Marco	agente	Trieste Milano	<p>- Grosse Internationale Kunst- und Theateragentur Curiel</p> <p>- Direzione Teatro Minimo «Bellini» - Trieste / Gestione Agenzia Teatrale Curiel</p> <p>- Agenzia Internazionale Artistica Teatrale Curiel / Spett. Camera di Commercio e d'Industria in Trieste, / autorizzata e concessa / dall'Eccelsa Luogotenenza del Litorale con decreto G. III 312/2/08 dd. 22 Aprile 1908</p> <p>- Agenzia Internazionale Artistica Teatrale Curiel / concessionata con dispaccio Luogotenenziale G. III. 312/2/8 dd. 22 aprile 1908 / Perito giurato in affari teatrali / Trieste - corso 28 - Trieste / [] / sezione speciale per artisti di varietà, Orchestre di dame, zingari, Compagnie napoletane ecc. ecc.</p>	- Concessionaria / Agenzia Teatrale Curiel / Trieste		1885	1914	1884 1910 1911 1912 1913 1914			x		x
88	Daddi	impresario cantante [tenore]	Zara	n.r.	n.r.				1891		x			
89	Dall'Armi	agente	Milano	n.r.	n.r.				1880 1881		\$	\$	\$	
90	Dalmas, Cesare	impresario	Mantova	n.r.	n.r.			1900 1901 1902 1903			\$	\$	\$	

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
91	Dal Torso, Vincenzo Ermenegildo	agente impresario	Venezia [Udine]	[Agenzia teatrale Dal Torso V.E., s. Angelo calle e ramo della Madonna, 3615]	n.r.		1869		1871 1879 1880 1881 1882 1883		x		
92	Damiani, Giuseppe	agente	Milano	n.r.	n.r.			1897			x		
93	De Born & Anguissola	agenti	Milano	Agenzia Teatrale Autorizzata / De Born & Anguissola - Milano, v. S. Paolo, 18	n.r.			1897 1898 1899 1901			x		
94	de Clemente, Camillo	[giornalista]	Firenze	Agenzia Teatrale / Presso l'ufficio del Giornale / L'Arlecchino / in Firenze via Cavour, 11	n.r.		1869				x		
95	De Giorgi	impresario	Milano	n.r.	n.r.			1869			\$	\$	\$
96	Delillers Vittore	agente cantante [tenore]	Milano	n.r.	Direzione Rivista Melodrammatica / Vittore Delillers / Agenzia Teatrale / via Silvio Pellico 8 / Milano			1898 1899			x		
97	Delinato	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	1894					x		
98	(De) Lovries	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1902			x		
99	De Fanti [De Santi]	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	1899					x		
100	De Filippi, Ermanno	[artista di canto] [baritono]	Trieste	[a mano;] v. Rossetti n. 12 / Trieste	n.r.		1918				x		
101	De Giorgi	impresario	Milano	n.r.	n.r.			1869			x		
102	De Magstris, Luigi	impresario	Milano	n.r.	n.r.			1901			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA	
103	De Monari, Eugenio	impresario	Milano [Gorizia] [Trieste] Sagrado	- Eugenio De Monari & C. / Appalti lirici - Rappresentanze teatrali / Milano / telefono n. 4037 - Impresa Teatrale / Eugenio De Monari & Co. / Milano - Memorandum / Agenzia Teatrale Pessina / di G. Argenti & C. / Milano - v. S. Pietro all'Orto, 16 - Milano - Agenzia Teatrale Pessina / di G. Argenti & C. / e Direzione del Giornale / «La Lanterna» / Milano / v. S. Pietro all'Orto, 16 - Rivista Teatrale Melodrammatica / (con annessa agenzia) / diretta da / Orlando Viviani e Angelo Chinelli / Proprietaria / Giu-ditta Alemanni-Vianelli - [a mano]: Telegrammi Demonari Teatrale / Telefono n. 85-99 - [a mano]: vicolo Santa Margherita n. 1 [Milano]	- Eugenio De Monari & C. / Lirica - Operette - Prosa - Varietà - Cinematografia / Milano, v. S. Paolo 8 - Eugenio De Monari & C. / Lirica - Operette - Prosa - Varietà - Cinematografia / Milano / Foro Bonaparte 48 - Eugenio De Monari - C.		1914	1895 1899 1900 1901 1914	1913 1914		x	x	x	x
104	Des(s)anti, Luigi	impresario [negoziante]	Zara Trieste Ragusa	Anfiteatro Minerva / Trieste / via Coronco - [a mano]: Kanoller 7 - Trieste	n.r.			1890 1897 1901 1902 1905			x			
105	Dondini, Achille	n.r.	Bologna Trieste	n.r.	n.r.				1880 1883		\$		x	
106	Dorigo, M. & C	impresario	Trieste	n.r.	n.r.				1908		\$	\$	\$	
107	Doroni	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.				1896		x			

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
108	Drago, Adolfo	n.r.	Ragusa Trieste Ancona	n.r.	n.r.		1890	1881	1881		\$		x
109	Dragutinović, Leon	amministratore	Osijek	n.r.	n.r.				1914		x		
110	Duš[s]jich [Dušič], Pietro	cantante [basso]	Zara	n.r.	n.r.			1885			x		
111	Fabbri, Attilio	[attore]	Trieste	n.r.	n.r.		1890	1890			x	x	x
112	Faini, Raffaello	cantante [tenore]	Parenzo	n.r.	n.r.	Compagnia lirica sociale diretta da / Raffaello Faini			1896		x		
113	Fantoni, Giuseppe	impresario	n.r.	n.r.	n.r.	1913		1913			x		
114	Fantuzzi, Angelo	impresario	Pola	Fantuzzi Angelo / impresario teatrale	n.r.	1891		1891			x		
115	Farinelli, Guido	[maestro concertatore]	n.r.	n.r.	n.r.		1914				x		
116	Feralli, Luigi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1887			x		
117	Ferrara, Ernesta	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.				1882		x		
118	Ferretti, M.	n.r.	Trieste	«L'Ermani» / Rivista Mon- diale di Teatri / Trieste - via di Cavana 12	n.r.			1904			x		
119	Fidora, Natale	[impresario]	Zara Rovigo Trieste Ferrara Perugia	- Impresa / del / Teatro Comunale / Trieste - Natale Fidora	Impresa Teatrale / Fidora Cavallini		1897	1895 1897 1898 1899	1895	1895 1897	x		
120	Fiegna, Camillo	cantante [basso]	Trieste	[a mano] via del Sapone n. 1 - piano 2°	n.r.			1894 1902			x		
121	Filippi, GB.	agente	Milano	Commissioni Lirico-Teatrali / Prof. Francesco Rambelli / via Bocchetto 3 - Milano	n.r.			1901 1903			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
122	Fiorani, Francesco	agente	Milano	- Autorizzata agenzia teatrale / di / Francesco Fiorani / Milano / San Giovanni in Conca 2 / Telegrammi / Fiorani Teatrale - Milano - Autorizzata agenzia teatrale / di / Francesco Fiorani / Milano / n. 12 - via Pesce - n. 12 / Telegrammi / Fiorani Teatrale - Milano	n.r.			1878 1890 1892			x		
123	Fischer, Giovanna	appaltatrice	[Pola]	n.r.	n.r.	1892 [1894]					x	x	x
124	Franceschini, Pietro	cantante [basso]	n.r.	n.r.	n.r.			1878			x	x	x
125	Franzini, Umberto	cantante [baritono]	n.r.	La Rinascente / Compagnia / di operette e opere comiche / Martinez - Leto - Siracusa / Direzione artistica / Umberto Franzini	n.r.	1902					x	x	
126	Forastiero, Ettore	impresario	Biella	G. Cambiaggio & C. / Antica Agenzia Teatrale - Fondata nel 1845 - Premiata all'Esposizione di Vienna 1895 / Milano - 3 - via S. Raffaele - 3 [a mano]; teatro Biella	n.r.			1901 1904 1905 1909			x		
127	Frisotti, Nino	n.r.	Venezia	n.r.	Carlo Marrarosa / maestro di musica / Venezia				1898		x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
128	Gallina, Enrico	agente amministratore [attore]	Trieste	Enrico Gallina / Prima Agenzia Teatrale Internazionale / Autorizzata dalla I.R. Luogotenenza con decreto 4.Febbraio 1905 / Trieste / Corso n. 1, P. II - Telefono 19-27 [dattiloscritto:] v. Sanità 4, Trieste	Agenzia Dramm. e Lirica / Enrico Gallina / Corso n. 1 p. II		1914	1904 1907 1912	1905 1907 1910 1911 1912 1913		x	x	x
129	Ganzari, Augusto	cantante [tenore]	S. Daniele	n.r.	n.r.			1885	1885		x		
130	Garbocchi, C.	mediatore	n.r.	n.r.	n.r.		1885				§	§	§
131	Gardini, Carlo	impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1865 1866 1867				x		
132	Gargano, Giovanni	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	1884 1887 1888 1902					§	x	
133	Gentili, Giacomo	[agente]	Trieste	- Autorizzata Agenzia Teatrale / Giac. Gentili - Trieste / via S. Giacomo n. 7, (Corso) / Teleg.: Gentiliteatral - Trieste - Concessionata Agenzia Teatrale / Giacomo Gentili - Trieste / via S. Giacomo n. 7, (Corso) / Telegrammi: Gentiliteatral / Telefono 25-85	Concessionata Agenzia Teatrale / Giacomo Gentili / via S. Giacomo n. 7 / Trieste / Indirizzo Teleg.: Gentiliteatral - telefono 25-85		1913		s.d. 1911		x	x	
134	Giachettich, Francesco	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1893			x		
135	Giani	[musicista]	[Venezia]	n.r.	n.r.	1876		1876			x		
136	Gigliuzzi, Alberto	impresario	Milano	n.r.	n.r.				1895	1895	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
137	Gliubich, Giusto	n.r.	Trieste	n.r.	n.r.			1887			x		
138	Gnone, Napoleone	cantante [tenore]	Belluno	n.r.	n.r.			1898			x		
139	Gonzales, Germano	n.r.	Corfù	n.r.	n.r.		1892				§	x	
140	Grabinski [Grabinsky] Broglio, Luigi	agente conte	Milano	- Luigi Grabinski Broglio / Studio d'affari teatrali / Rappresentanze - Proprietà Drammatiche / Milano / v. Silvio Pellico, 8 / Telefono 17-49 - Casella postale 897 - L'Arte lirica / Ufficio d'affari teatrali / Direttori: Conte Luigi Grabinsky Broglio = Luigi Ricordi / via Carlo Alberto 2 - Milano / Per Telegrammi: Arte lirica - Milano - G. Cambiaggio & C. / Antica Agenzia Teatrale - Fondata nel 1845 - Premiata all'Esposizione di Vienna 1895 / Milano - 3 - via S. Raffaele - 3	G. Cambiaggio e C. / Antica / Agenzia Teatrale / Milano / Via S. Raffaele, 8	1903	1911	1897 1898 1899 1900 1901 1903 1905 1909	s.d. 1901	1900 1901 1904	x		
141	Guarini, F.	cantante [baritono]	Milano	[a mano]: via Alessandro Tadini, 8 - Milano	n.r.							x	

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
142	Guerra, Ernesto	direttore	Roma	Celebre Compagnia Lilipuziana di canto / diretta dal professore Ernesto Guerra / Repertorio / Il Barbieri di Siviglia / Crispino e la Comare / Pipelè / Elisir d'amore / La figlia del tamburo maggiore	n.r.			1906 1908	1905 1906		x		
143	Guerra, Mimmo	amministratore	Napoli	Compagnia Lirica Lilipuziana / della città di Roma / Direttori Proprietari / Guido e Arnaldo F.lli Billaud				1906			x	x	
144	Guida, Nicola	impresario	Bari	Nicola Guida / Impresario del teatro Piccinni / Bari	n.r.			1897			x		
145	Hreljanović, Ivoplem	n.r.	Zagabria	n.r.	n.r.					1893	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA	
146	Karaman, Josip	agente impresario	Spalato	- J. Karaman / Kazalištni agent i poduzetnik - Agente ed impresario Teatrale - Josip Karaman - Split / Dućan za kancelarijske predmete / Poduzete za javno oglašavanje. / Conces- sionata impresa publicitá. / Plakatierungsanstalt. / Skladistište / Muzikalnih instrumentsa na strune, / Mandolina itd. / Armoničkih struna, / muzike za klavir, / pjevanje i glasbila. / Zastupnik glasovira. / The grand phono-biograf / Kazalištni agent i poduzet- nik. / Agente ed impresario Teatrale. - Josip Karaman - Split / Trgovina papira, pisacích, risacích, slikarskih i kancelarijskih potreština / Kinotheater Elektra / Photo- graphischer artikel	n.r.				1909		1895 1904	x	x	x
147	Kugel, Ignaz	impresario [agente]	Vienna	[su giornale: Ignaz Kugel / Concert-Agent in Wien / VII. Lindengasse 11.]	n.r.		1894				x			
148	Lamberti	agente	n.r.	n.r.	n.r.								1882 1884 1885 1889	

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
149	Lamperti, [Francesco?]	agente	Milano	n.r.	n.r.		1885	1878	1880 1881- 1882 1883 1884 1885 1886 1889 1890 1892 1893 1894 1895		x	x	x
150	Lamperti, Giuseppe	agente teatrale	Milano	[su giornale: Giuseppe Lamperti, via Torino nro. 20 - Milano] [su giornale: Lamperti cav. Giuseppe, via Durini, 14]	n.r.			1878			x	x	
151	Lana, Antonio	agente impresario	Milano Zara	Agenzia Teatrale / Auto- rizzata / Maestro Cav. Carlo Lovati Cazzulani / e Pio Marini / Milano / via Torino, 34 [a mano:] Corso Venezia, 25 - Milano	n.r.			1861 1891 1901		1893 1895 1898	x	x	x
152	Landi, Alberto	agente	Napoli	- Real Teatro Mercadante / Impresa - Poduzecé obćinskog Kaza- lista / Split / Cav. Alberto Landi - Grande Agenzia Teatrale / Annessa al giornale Arlecchino / vicolo Sergente Maggiore n. 3 / angolo via Roma [Napoli]	n.r.			1898 1901		1897 1898	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
153	Landi, Torquato	agente	Trieste	n.r.	n.r.		1885				§	§	§
154	Lanzi, Torquato	agente [impresario]	Bologna [Milano]	n.r.	n.r.			1899			x		
155	Latkovic, Giovanni	[agente]	Fiume	- Ufficio Teatrale / I.S. Latkovich / Fiume / Magazzini: Riva del Canale 6 - [dattiloscritto:] Affari Teatrali / Giovanni Latkovich / Fiume	n.r.		1919				§		x
156	Lattad, Raimondo	impresario [attore]	[Trieste]	n.r.	n.r.				1883		§	§	§
157	Levi, Giuseppe	agente teatrale	Milano	- Giuseppe Levi / Agenzia Teatrale Internazionale / Lirica, Drammatica, Coreografica e di Varietà - Enrico Carozzi / Agenzia Teatrale Internazionale / Piazza del Duomo, 25 / Indirizzo per telegrammi / Agenzia Carozzi - Milano	n.r.			1898 1903 1904		1898	x		x
158	Lovati, Carlo e Pio Marini	agenti	Milano	- Agenzia Teatrale / Autorizzata / Maestro Cav. Carlo Lovati e Pio Marini / Milano - Agenzia Teatrale / M. Cav. Carlo Lovati / e Pio Marini / Milano - 34+ via Torino, 34 - Milano	n.r.			1898 1901			x		
159	Lovrich, Olimpio	[orchestrale]	Aix les bains Zara [Trieste]	[a mano]: via San Lazzaro 9 Trieste	n.r.			1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905		1899	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
160	Lupi, Achille	[attore] [capocomico]	Torino	n.r.	n.r.		1874				\$	x	x
161	Lusardi, Giuseppe	agente	Milano	Agenzia Teatrale / Giuseppe Lusardi / Direzione del Giornale / «Corriere dei teatri» / Telefono n. 22-54	n.r.			1914			x		
162	Maglio, G.B.	impresario	Trento	n.r.	G.B. Maglio imprese teatrali			1901		1901	x		
163	Mały Josip	cantante	n.r.	n.r.	n.r.					1895	x		
164	Mangiamele, Giovanni	[impresario]	n.r.	n.r.	n.r.		1870 1873				x		
165	Maraspin, [Giovanni]	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.		1891 1892 1893 1894 1900				x		
166	Marchelli, Delfino	impresario	Venezia	n.r.	n.r.			1878			x		
167	Marković, Mihailo	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.				1909		x		
168	Marini, C.	agente	Milano	n.r.	n.r.				1874 1879 1880 1881 1883 1884 1885 1886 1887 1890 1891 1892 1894 1895		\$	\$	\$

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
169	Marrarosa, Carlo	maestro di musica	Venezia	n.r.	n.r.			1898			x		
170	Martinelli, Roberto	impresario	Trieste	n.r.	n.r.			1898			x		
171	Massimini, Paolo	appaltatore teatrale impresario	[Soresina] Venezia	- Paolo Massimini / Appaltatore Teatrale / Milano / via Privata S. Celso n. 35 - Teatro La Fenice / Impresa P. Massimini - Massimini Paolo / Appaltatore teatrale / via Disciplini 8 A Milano	n.r.			1887 1888 1889 1890 1891	1891		x		
172	Mattiassevich, Teodoro	impresario	Pola	n.r.	n.r.	1915 1916					x	x	x
173	Matucci, Cesare	n.r.	Sebenico	Compagnia Italiana / di Opere Comiche / ed Operette / diretta dall'artista / Cesare Matucci	n.r.				1903 1911		x	x	
174	Maurizi Enrici, Ernesto	appaltatore teatrale cantante [baritono]	Bologna	v. D'Azeglio, n. 57 [Bologna]	n.r.			1885			x		
175	Mazza, Osvaldo	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1869			x		
176	Mazzoleni, Giovanni*	[direttore teatrale]	Sebenico	n.r.	n.r.				*		x	x	x
177	Mazzoleni, Paolo*	[direttore teatrale]	Sebenico	n.r.	n.r.				*		x	x	x
178	Medovich, Demetrio	[azionista]	n.r.	n.r.	n.r.			1897			x		
179	Melossi, Nunzio	cantante [baritono] impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1898			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
180	Mestrovich, Aldo	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			s.d.			x		x
181	Mestruzzi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1886				\$	\$	\$
182	Miazzì, Giovanni	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.		1879				x		
183	Micheluzzi, [G.]	n.r.	Trieste	n.r.	n.r.		1885 1886 1887			s.d.	x		
184	Milani, Giulio	[impresario]	Milano	Giuseppe Bergamin / Agenzia Teatrale / Milano / via Carlo Alberto 8 (Piazza del Duomo) [Giulio Milani / Appaltatore Teatrale / Milano / 4 via S. Antonio 4] [a mano]; via Sant'Antonio n. 4 - Milano	Impresa / Giulio Milani			1895		1895 1898	x		
185	Miliharann	n.r.	Zagreb	- Dionička tiskara u Zagrebu / knjižara / Jugoslavenske akademije / Tiskara / Jugo- slavenske akademije - Preradovičeva ulica br. 8	n.r.					1896	x		
186	Minciotti, Pietro	direttore amministratore	n.r.	Compagnia Lirica Interna- zionale in tournée	n.r.			s.d.			x		
187	Mirco, Carlo	musicista [clarinet- tista]	Venezia	[a mano]; caffè Martini, S. Fantin	n.r.	1876		1876 1883 1887			x		
188	Mirco, Giovanni	n.r.	Venezia	n.r.	n.r.			1876			x		
189	Molini, Oscar	n.r.	Trieste	n.r.	n.r.			1897 1898					x

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
190	Monaldi, Gino	[agente] impresario	Roma	- Agenzia Teatrale / diretta dal / Marchese Gino Monaldi / Roma / via Teatro Valle, 48-49 - Agenzia Lirico Internazionale / Roma / via Teatro Valle, 48-49	n.r.			1899			x		
191	Montalcino, Fabio	impresario	Milano Reggio Emilia	[a mano] fermo posta Milano	n.r.			1893			x		
192	Monzini, Antonio	agente	Trieste	[dattiloscritto:] v. Chiozza 9, Trieste	n.r.			1893	s.d.		x		
193	Orioli, Luigi	agente	Bologna	- L'Arpa e la Cetra / Agenzie Teatrali Unite / Dirette da Luigi Orioli Prof. del Liceo Musicale di Bologna / Bologna - via Foscherari 15 - Agenzia Teatrale / Autorizzata / prof. L. Orioli / Bologna / via Foscherari n. 15, p.t.	n.r.			1894 1897 1899 1901			x		
194	Orsini, Pericle	impresario	Ancona	n.r.	Impresa Teatrale / Pericle Orsini / Ancona			1893			x		
195	Paterni, Ottorino	[impresario]	Reggio Emilia Zara	Imprese Teatrali / O. Paterni	n.r.			1899			x		
196	Peano, Luigi	impresario	Torino	[a mano:] Torino, corso Dante n. 106	n.r.			1903			x		
197	Pedrazzi, Pietro	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	1908					x		
198	Perazzini, Nazzareno	[impresario] musicista	Milano	Imprese Teatrali / Nazionali ed Estere / Perazzini Nazzareno / Milano / via Visconti n. 19	n.r.						x		
													1897 1898

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
199	Percuoco, Franco	agente	Milano	Agenzia Teatrale / Franco Percuoco / Milano / via S. Pietro all'Orto n. 16	n.r.			1898 1899			x		
200	Perich [Serich], Richard	n.r.	Trieste	[dattiloscritto:] Trieste, via Giuseppe Perini n. 13.11	n.r.		1918				x		
201	Pesaro, Girolamo [Girolamo]	appaltatore teatrale	Trieste Zara	[a mano:] Caffè Stella Polare, Trieste	Gerolamo Pesaro / Appaltatore teatrale			1873 1893 1895		1893 1894	x		
202	Pfeifer, K.	agente [orchestrale]	Praga	Prag, Brenntegasse 3	n.r.			1884			§	§	§
203	Piacentini-Bellini, Ernesto	[appaltatore teatrale] impresario	Udine	Ernesto Piacentini Bellini / Appaltatore Teatrale	n.r.	1889 1892 1893		1892			x		
204	Pifferi, Augusto	agente cantante [baritono]	Milano	n.r.	- Agenzia Teatrale autorizzata / di / Augusto Pifferi / via Silvio Pellico, n. 6 / scala 19 p.o p.o / Milano - Augusto Pifferi / Agente Teatrale / Milano - via Silvio Pellico, 3			1887 1888			x		
205	Pinto, Augusto	agente	Milano	Agenzia Teatrale del Cosmorama / Piazza Paolo Ferrari, 10 / Milano	n.r.			1898			x		
206	Pistek, Johann	direttore teatrale	Brno	n.r.	n.r.					1895 1896	x		
207	Polgar, Carlo	impresario	Fiume	n.r.	n.r.		1916 1917				x	x	x
208	Ponzio, Giuseppe	impresario	Lussinpiccolo	Giuseppe Ponzio / Impresario Teatrale	n.r.				1911 1912		x		
209	Pozzesi, Giuseppe	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1874			§	x	
210	Profili, Dante	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1908			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
211	Profondo, Sante	agente cantante [basso]	Milano	Agenzia Teatrale Autorizzata / di / Sante Profondo / via Disciplini, num. 4 / Milano	n.r.			1870			x		
212	Proni, Adolfo	impresario	Bologna	n.r.	n.r.		1867 1868				x		
213	Quaranta, Antonio	impresario	Bari Trieste	Politeama Petruzzelli / Bari	n.r.			1914		1904	x		
214	Radic[c]hi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1886				x		
215	Raggio	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.			1883			x		
216	Ranieri Vaschetti, Teresa	[impresaria]	Milano	[a mano] Milano, 5 via S. Eufemia	n.r.				1906	1901	x		
217	Razzani, Francesco	[attore] impresario [coreografo] [mimo]	n.r.	n.r.	n.r.	1881		1883 1903			x		
218	Revere, Luciano	agente	Trieste	Luciano Revere / Trieste / Corso n. 1	n.r.			1916			x		
219	Ricordi, Luigi	n.r.	Milano	L'Arte Lirica / Ufficio d'affari teatrali / Direttori: Conte Luigi Grabinsky Broglio - Luigi Ricordi / via Carlo Alberto 2 - Milano / Per Telegrammi: Arte Lirica Milano	n.r.			1909			x		
220	Righi, Francesco	cantante [basso]	n.r.	n.r.	n.r.			1861			x		
221	Righini, Giovanni Battista	impresario cantante [basso]	Milano	[a mano] Milano, via Cornacchie, n. 4	n.r.			1885			x		
222	Riva, Vittorio	impresario	Pola	n.r.		1904				1904	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
223	Rocca, Paolo	agente	Milano	- Autorizzata Agenzia Teatrale / di / Paolo Rocca / Milano / v. S. Pietro all'Orto, 23 - Agenzia Teatrale / Paolo Rocca / via Chiaravalle, n. 7 / Milano - Direzione del giornale / L'Arte / XX Anno / Rassegna dei Teatri / Belle Arti e Letteratura / esce in / Milano - Firenze - Trieste - Il Soffietto / Giornale Teatrale / con annessa Agenzia lyrica-drammatica Milano / Passarella, 7 / Sezione lyrica n.	n.r.			1889 1890 1892 1893 1894 1895 1898 1899 1901 1903 1904	1909	1904	x		x
224	Roda, Evasio	agente	n.r.	Milano - v. Cesare Beccaria n. 3 [ex v. Lagrange 35 - Torino]	n.r.			1901			x	x	x
225	Roggia, Giovanni	impresario	[Venezia]	n.r.	n.r.		1886				x		
226	Romiti, Augusto	impresario	[Ancona] [Livorno] Roma [Terni]	- A. Romiti - Impresa Teatrale / Augusto Romiti - Impresa Teatrale / A. Romiti - Impresa Teatrale Sociale / Carnevale 1903-1904 / A. Romiti / Cagliari [via Zingari, n. 38 - Roma]	n.r.			1887 1889 1894 1895 1903			x		
227	Ronzi, Arturo	n.r.	Firenze	Arturo Ronzi / Firenze	n.r.			1889			x		
228	Roos, Hans	n.r.	Trenozin- Töplitz	n.r.	n.r.			1885			x		
229	Rosani, Francesco	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.		1885				\$	\$	\$
230	Rosati, Pietro	n.r.	Trieste	n.r.	n.r.			1878			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
231	Rosini, Rinaldo	impresario	[Bologna] [Firenze] Milano [San Pietroburgo]	- Agenzia Teatrale Enrico Salt / R. Rosini Dirigente / Milano - v. Cesare Beccaria 1 [a mano] Hotel de l'Er- mitage Nevsky Prospekt - Petersburg [a mano] via Mazzini 58 - Bologna	n.r.			1895 1896 1897 1898 1901 1903			x		
232	Rossegger, Augusto	agente [appaltatore] [imprendi- tore] [impresario]	n.r.	n.r.	n.r.		1887 1888 1889 1890				x		x
233	Rossetti, Gino	impresario	Venezia	Teatro Rossini / Impresa d'opera / Stagione di prima- vera 1904	n.r.			1904			x		
234	Rossini, Vincenzo	impresario	Sebenico	n.r.	n.r.			1887	1880 1881 1882 1887 1888 1890 1893 1895		x	x	
235	Ruotolo, Gabriele	impresario	Milano	n.r.	n.r.	1899 1902	1895	1899			x		
236	Sampietri, M.	agente	Bologna	Agenzia Teatrale Emiliana / M. Sampietri / Bologna - via Belle Arti 50 - Bologna	n.r.			s.d.	s.d.	1904 1905 1908	\$	\$	\$
237	Sangiorgi	impresario	Ragusa	n.r.	n.r.						\$	\$	\$

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	Fiume	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
238	Sanguinazzi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.	1863		1863		1863	x		
239	Savelli, Salvatore	impresario	n.r.	n.r.	n.r.	1902					x		
240	Scarabelli, Enrico	appaltatore cantante [tenore]	Milano	Scarabelli Enrico / Appaltatore Teatrale / Milano / 5 - via Palermo - 5	n.r.			1897			x		
241	Scarneo, Giovanni	cantante [basso]	Milano	[a mano] piazza Fontana 4	n.r.			1891			x		
242	Schiavoni, Giovanni	n.r.	Venezia	n.r.	n.r.			1878			x		
243	Sciutti d'Arrigo, Francesco	impresario	[Fiume]	n.r.	n.r.		1891 1892				x		x
244	Selles, Lodovico	agente	Pola	Prima Agenzia Teatrale / Autorizzata / Lodovico Selles / Pola / Sergia, 8	Agenzia Teatrale / Pola / Lodovico Selles / Sergia, 9 / Telegramm: Selles-Pola			1914			x		
245	Sforza, Raffaele	impresario	[Fiume]	Teatro Comunale - Fiume / Impresa Raffaele Sforza	n.r.		1890 1894 1895 1896 1897 1900 1903 1904 1905 1906 1908	1897			x		x

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTERSTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA	
246	Simonetti, Giovanni	agente	Trieste	- Direzione ed Agenzia del giornale L'Arte / Anno XXIX / Trieste - Roma - Milano - Napoli / Direttore-Proprietario: Giovanni Simonetti in Trieste / via delle Legna 5 / Rappresentanti l'agenzia e la Direzione del giornale: in Roma: avv. G.P. Gaetano, via Principe Amedeo 9 - in Milano: P. Rocca, v. S. Pietro all'orto 23 / in Napoli: avv. Giuseppe Carola, Duomo 326 / Rappresentanza di tutti gli autori / delle produzioni drammatiche e musicali francesi e tedesche / della Société / des auteurs et compositeurs dramatiques di Parigi, / degli autori ed editori drammatici / Dr. O. F. Sirich, J. Wild e J. Weinberger di Vienna / Sp. Tito D'aste e Giov. Arrighi in Italia / e degli / stabilimenti musicali Achille Tedeschi di Bologna / e Giudici e Strada di Torino / Per telegrammi: Arte - Trieste - Direzione ed Agenzia del giornale «L'Arte» - Trieste / Rassegna di teatri, belle arti e letteratura / Telegrammi: Arte - Trieste Anno XLIX Telefono 4-72 Rom.II. / Direttore-proprietario: Giovanni Simonetti Piazza delle Legna, 11 / Rappresentanza degli editori: Avv. Dott. O.F. Eirich, W. Karczag, Franz Bard & Bruder, Otto Eirich, Max Pfeffer e J. Weinberg in Vienna	Direzione ed Agenzia / del Giornale / L'Arte / Trieste		1885 1886 1890 1891 1893 1894 1895 1896 1899 1901 1902 1905 1906	1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885- 1886 1887 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895	1899 1900		x	x	x	x

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
247	Soffriti, Carlo	impresario	Pisa	n.r.	n.r.			1897			x		
248	Soldatini, Giuseppe	n.r.	Milano	n.r.	n.r.			1897			§	x	
249	Sorlini, Francesco	mediatore	n.r.	n.r.	n.r.		1885 1886 1887				x		x
250	Spano, Michele	[agente] avvocato	Milano	Avvocato Michele Spano - Milano / via Alessandro Manzoni, 19	n.r.			1896		1896	x		
251	Stancich, Giovanni	macchinista [impresario]	Trieste	n.r.	n.r.		1875 1876 1877				x		
252	Steffenoni, Cesare	[impresario]	Milano Pola	- impresa Cesare Steffenoni / con Agenzia Teatrale / Milano / Telegrammi: Steffe- noni Teatrale - Milano - impresa Cesare Steffenoni / con Agenzia Teatrale / Milano / via Agnello n. 6 / Canto - coreografia - circo / Varietà - Chanteuse - Eccentricità	n.r.	1898 1899		1898		1898	x		
253	Stehle, Achille	cantante [tenore] impresario	Spalato	n.r.	n.r.					1899?	x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
254	Sterni, Francesco	agente teatrale [attore]	Bologna	- Agenzia generale / per / affari teatrali / Francesco Sterni / direttore / sede in Bologna / via / Alibella n. 11 - 1° p - Agenzia generale / per / affari teatrali / Francesco Sterni / direttore / sede in Bologna / via Carbonara n. 1 - piano 2°	n.r.		1885 1886 1889 1890 1891 1893 1895	1890 1891 1895			x	x	x
255	Strakosch, Ferdinand	impresario	Zagabria	[a mano:] Hotel Lamm, Zagabria	n.r.		1892 1893 1894	1893			x		
256	Tambornino, Guido	rappresentante agenzie teatrali	Trieste	Guido Tambornino - Trieste / Provvigioni: / Interno 5% - Europa 6% / Fuori Europa 8% / Concerti, Tournées, ecc. / 10% [a mano:] Trieste - v. S. Michele 33	Guido Tambornino / Trieste / Via S. Michele n. 33			1892 1893			x		
257	Tassinari, Arturo	agente	Bologna	n.r.	n.r.			1901			x	x	x
258	Taurone, Carmine	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.		1886				x		
259	Tavernari, Anacleto	agente teatrale	Parma	Agenzia Teatrale / A. Tavernari / Parma / Teatro Reinach	n.r.	1899 1900		1894		1894	x		
260	Todeschini, Antonio	n.r.	Venezia	n.r.	n.r.			1901					
261	Tramontano, Attilio	agente teatrale	Milano	n.r.	n.r.		s.d.				x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
262	Trauner, Giorgio	[impresario]	Gorizia Milano	Giorgio Trauner / Milano / V. S. Martino 14	n.r.			1898 1899 1902 1903 1904 1905 1906 1907			x		
263	Trevisan, Cesare	impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1861 1865 1879 1880 1881 1882				x		x
264	Trina, Ferdinando	impresario	Milano	[a mano:] Via San Pietro all'Orto 12, Milano	n.r.					1898	x		
265	Troccoli, Luigi	impresario	n.r.	n.r.	n.r.					1880 1891	x		
266	Ubaldi, Giovanni	impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1864 1871 1886				x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
267	Ullmann, Giuseppe	agente teatrale [attore]	Trieste	- Giuseppe Ullmann / Agente Teatrale / Trieste - Giuseppe Ullmann / Agente Teatrale / Trieste / Recapito: Anfiteatro Fenice - via Stadion n.13 / Giuseppe Ullmann / Agente Teatrale / Trieste - via Stadion n. 4 / Giuseppe Ullmann / Agente Teatrale / Trieste - Agente Teatrale / Giuseppe Ullmann / Trieste / Abitazione / via Stadion 13, piano III / Ufficio succursale / Anfiteatro Fenice, via Stadion - [a mano:] Caffè Corso Trieste	via Stadion n. 4		1885 1890	1884 1885 1890 1891 1894 1895 1897 1898	1880 - 1881 1884 1886 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896		x	x	
268	Ullmann, Rodolfo	impresario cavaliere	Trieste	[a mano:] Telegrammi / Ullmann Caffè Corso Trieste	n.r.	1900		1885 1892 1894 1899			x		x
269	Ungherini, Mariano	appaltatore teatrale	Fabriano [Perugia]	Mariano Ungherini / Appaltatore teatrale	n.r.			1893 1897			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
270	Uttili, Sante	agente	Milano	Appalti teatrali / di / Sante Uttili / studio / Milano - v. Broletto n. 1 - Milano / Uffici Succursali / Roma, Napoli, Torino, Firenze, Bologna / Rappresentanza / del giornale / Movimento Artistico / il quale è organo di questo ufficio per tutto quanto riguardano gli affari teatrali. Esso vien dato gratis alle Onorevoli Direzioni Teatrali. Il Giornale si pubblica non meno di due volte al mese. / Anno L. 14 per l'Italia / Anno L. 20 per l'estero / Annunzi cent. 20 la linea. / Traduzioni o Pubblicazioni a modicità di prezzo / Agli abbonati si accorda ogni facilitazione N.B. per risparmio di parole nei telegrammi al suddetto diretti, basta: Uttili, Milano	- Agenzia Imprese Teatrali / di / Sante Uttili / Milano - Gabinetto musicale / diretto da / Sante Uttili / Milano		1892	1878 1883 1884 1885 1886 1888 1889 1890 1892 1893 1894 1895 1897	1880		x		
271	Vagnetti, A. & F. Francioli	agenti		Agenzia Artistica Internazionale / Proprietari / G. Barbani e C.i.	A. Vagnetti & F. Francioli / Via Arcivescovado n. 1 / Galleria Ceci e Rossi	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	§	§	§
272	Valenti, Domenico	[impresario] cantante [tenore]	Milano	[a mano] via Cappellari, 7 Milano	n.r.			1894 1895 1896	1896		x		
273	Valentini, Giuseppe	impresario	n.r.	n.r.	n.r.			1914			x		
274	Varani, Federico	direttore di compagnia lirica cantante [basso]	n.r.	n.r.	n.r.			1895	1890		x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
275	Vecchi, Alfredo	impresario [agente]	Milano	Direzione e redazione della «Frustra teatrale» / Roberto Zoppolato / Annessa Agenzia – Formazione di Compagnie Musicali e Danzanti / v. Cappellati n. 1 Milano / Per telegrammi: Zoppolato – Milano [a mano:] via Durini n. 5	n.r.			1885 1894 1895	1896	1895	x		
276	Vernier, Alberto	[agente] impresario [attore]	[Livorno] [Trieste] [Pola] [Rijeka] [Zara] [Milano]	- Politeama Ciscutti – Pola / Proprietario Girolamo Andrioli / Telegrammi: «Andrioli – Pola» - Alberto Vernier / artista / drammatico - Impresa Rossegger / Teatro Comunale / Fiume	n.r.		1872	1878 1884 1885 1886 1887	1871 1872 1874 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1889 1890		x	x	x
277	Vianelli, Pietro	agente	Milano	n.r.	n.r.		1890	1878 1891			\$	\$	\$
278	Vianello, Carlo	[ballerino] impresario	n.r.	n.r.	n.r.		1894 1895 1896 1899	1894 1894	1884	1894	x		
279	Vignardelli, Giovanni	impresario	Firenze	[a mano:] Firenze, via Borgo Santa Croce n. 4	n.r.			1897			x		
280	Villa, Angelo	agente	Milano	[su giornale: Villa Angelo, Foro Bonaparte, 15]	n.r.		1885 1886				x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA
281	Villafiorita, Giuseppe	agente [rappresentante]	Milano	Agenzia teatrale / della / Società Internazionale di Mutuo Soccorso / fra / artisti lirici e maestri affini / via Tre Alberghi, 17	Agenzia teatrale / società interle m.s. / artisti lirici e maestri affini			1885			x		
282	Viscardi, Enrico	agente	Zara	- Zara / Enrico Viscardi / Zara / Per telegrammi: Viscardi Zara - [a mano] per posta Viscardi Enrico Zara / telegrafo Viscardi Zara	- Agenzia Teatro Nuovo / Enrico Viscardi / Zara - Agenzia teatro / Giuseppe Verdi / Zara - Viscardi Enrico - Enrico Viscardi / Zara			1891 1895 1896 1897 1898 1899	1891 1895	1895	x		x
283	Vitturi	impresario	Spalato	n.r.	n.r.						§	§	§
284	Vram, Eugenio	rappresentante [agente teatrale]	Milano	Agenzia teatrale / della / Società Internazionale di Mutuo Soccorso / fra / artisti lirici e maestri affini / via Tre Alberghi, 17	Agenzia teatrale / società interle m.s. / artisti lirici e maestri affini opera seria		1885	1885			x		
285	Zappert, Francesco	agente	Milano	- Agenzia Teatrale Zappert [sul retro: Cosmorama / Milano, piazza Paolo Ferrari, 10] - Agenzia Teatrale / del / Cosmorama / Milano / Piazza Filodrammatici n. 10 P. P. / commissioni 5 per cento in Italia / 6 per cento estero	n.r.		1890	1880 1881 1885 1893 1895	1880 1881 1885		x		
286	Zappert, Luigi	agente	Milano	Cosmorama / Luigi Zappert / via Ugo Foscolo, 5 - Milano	n.r.			1901			x		

2. LA RICERCA DELL'IMPRESARIO

N.	NOME IMPRESARIO / AGENTE / AGENZIA	DENOMINAZIONE	PROVENIENZA	CARTA INTESTATA DELL'IMPRESARIO / AGENTE EVENTUALI INDIRIZZI INDICATI A MANO / DATTILOSCRITTI	TIMBRO DELL'IMPRESARIO / AGENTE	POLA	FUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO	OPERA	OPERETTA	PROSA	
287	Zoppolato, Roberto	agente	Milano	- Agenzia / della / Frusta Teatrale / R. Zoppolato / Direttore Proprietario / Milano - v. Cappellari, 1 / Per telegrammi: Zoppolato - Milano - Direzione e redazione della «Frusta teatrale» / Roberto Zoppolato / Successore a Marco Curjel / Annessa Agenzia - Formazione di Compagnie Musicali e Danzanti / v. Cappellari, n. 1 Milano - Per Telegrammi: Zoppolato - Milano [su giornale: La Frusta Teatrale (bimensile) dir. Roberto Zoppolato via S. Paolo 8, Milano]	n.r.		1897	1892 1896 1897 1898 1899 1901 1903	1880	s.p.	x			
288	Zorzi, E.	impresario	Milano	E. Zorzi	n.r.			1901						

3. PROPORRE LA STAGIONE D'OPERA

3.1. La proposta d'appalto tra richieste e vincoli

Grazie alle lettere di impresari ed agenti contenenti proposte di spettacoli e definizione di accordi, possiamo capire se vi erano delle sensibilità culturali particolari di un impresario rispetto ad un altro, e se vi era una precisa linea artistica proposta durante le trattative. Dato che i teatri nel periodo storico considerato venivano per la maggior parte dei casi appaltati quasi ad ogni stagione vi era un maggiore ricambio di impresari e quindi maggiore circolazione di proposte artistiche. Ma come era strutturata una proposta di stagione d'opera? Quali erano le principali informazioni che gli impresari avrebbero potuto chiedere a una direzione teatrale nel proporre una stagione?

L'impresario scriveva alla direzione teatrale per proporsi e soprattutto, se veniva in contatto per la prima volta con una nuova direzione, avrebbe dovuto fare molta attenzione a strutturare correttamente la richiesta, rendendola più accattivante possibile. Dall'analisi di centinaia di lettere negli archivi del territorio si evidenziano alcuni punti in comune che le contraddistinguono. Vi erano delle richieste ricorrenti che venivano fatte alle direzioni.

Chi aveva ancora dei dubbi se dare opera seria o altro¹ chiedeva informazioni su quale tipo di spettacolo avrebbe potuto avere maggiore *audience* «perché purtroppo l'impresario deve cercare di accontentare il pubblico», come scriveva Antonio Lana alla presidenza del teatro di Spalato.² Alcuni impresari indicavano subito nella prima lettera di trattative le opere proposte per poi scrivere magari «e se non le piacessero, la S.V. dica quali sarebbero più

1. La dicitura «opera seria» permaneva nella corrispondenza e in tutti i documenti dell'epoca sino a Novecento inoltrato, a distinzione della stessa dall'opera buffa, per la quale era previsto un diverso tipo di budget.

2. «Per me credo che l'operetta sarebbe più adelata (?) come spettacolo più variato e divertente per la generalità, però il pubblico fine e colto ama di più l'opera. Ora sta a vedere quale dei due pubblici sia quello che va a teatro e questo l'onorevole presidenza può saperlo bene», cfr. Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Spalato, Milano, 2.2.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

accette cambiando repertorio».³ Si era dunque disposti a modificare il repertorio pur di vincere la gara. La scelta del repertorio avveniva in base ad una volontà di assecondare la direzione teatrale nell'ottica di ottenere l'appalto, oppure poteva essere conseguente anche ad una riflessione sull'ammontare della dotazione. Vi era anche una riflessione sulla ricorrenza del titolo proposto nella storia passata delle rappresentazioni di un teatro: si cercava di evitare di riproporre opere già ascoltate nelle stagioni immediatamente precedenti.⁴

Qualcuno richiedeva il capitolato d'appalto che magari non trovava pubblicato sui giornali o presso le agenzie; la richiesta di quando si sarebbe aperto il nuovo concorso — per i teatri che lo prevedevano - poteva arrivare alla direzione teatrale anche con parecchio anticipo rispetto alla stagione per la quale si concorreva. Quale sarebbe stato il periodo migliore per dare un corso di recite e quale la durata della stagione era ovviamente una delle principali informazioni richieste nei teatri dove non era stato pubblicato un capitolato (o richieste da chi non aveva visionato il capitolato nel caso esso fosse presente), assieme a quale fosse stato il numero di rappresentazioni possibili e fino a quante recite si potevano dare per settimana.

Passando alla parte economica, oltre alla conoscenza dell'ammontare della cauzione che veniva richiesta per garantire il contratto tra direzione teatrale e impresario (un contratto senza deposito di cauzione non aveva valore)⁵ e all'ammontare della tassa governativa ed industriale, era necessario sapere a quale cifra ammontava la dotazione; nel contratto finale con l'impresario, la dotazione poteva ancora essere concessa assieme alla cessione di un certo numero di palchi.⁶ Se i palchi fossero stati di proprietà o potessero essere affittati dall'impresa era un'altra informazione necessaria. Si richiedeva inoltre il numero di abbonati su cui poter contare, la cifra delle spese serali del teatro, con o senza orchestra, e che incassi si sarebbero potuti avere quando il teatro

3. Lettera dell'Agenzia Teatrale Ceruso di Milano alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 9.1.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

4. C'era chi si informava direttamente con la direzione teatrale su quali fossero le opere eseguite negli anni precedenti: «Tanto per mia norma» scriveva ad esempio l'impresario Girolamo Pesaro, «prego quest'onorevole direzione [...] informarmi le opere che si sono eseguite nel corso dell'ultimo cinquantennio», Lettera di Girolamo Pesaro alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 17.12.1893, HR-DAZD, busta 8.

5. Se l'impresario non aveva a disposizione la somma, avrebbe dovuto farsi prestare il denaro necessario, chiedendolo a persone fisiche o aprendo linee di credito presso istituti bancari.

6. Si veda ad esempio il contratto tra la direzione teatrale di Spalato e l'impresario Gabriele Ruotolo, 4.9.1905. HR-MGS: Kazalište 4/kut. I-XVII: «la Direzione si obbliga di concedere l'uso del Teatro gratis durante tutta la stagione, oltre ad una dotazione di corone 8.000 (diconsi otto mila corone) ed a n. 16 palchi».

fosse stato pieno, ricavando la quota magari dai *bordereaux* degli anni precedenti.⁷ Si voleva sapere quanto costava il personale come servi di scena, avvisatori, fissatori cartelli, bollettinai, portieri e custodi; inoltre, quanto costavano i membri dell'orchestra locale (quale la paga per opera seria e operetta — perché veniva fatta una distinzione) e quali erano le modalità di pagamento del personale.

Naturalmente era indispensabile sapere quanti membri aveva l'orchestra locale e quale era l'organico, in modo da potersi eventualmente regolare nel chiamare strumentisti esterni in qualità di aggiunti. Interessava conoscere il numero di coristi per l'opera seria (di solito per l'operetta il coro arrivava già formato), se c'era macchinista con relativo materiale, maestro del coro, suggeritore, e quali erano le dimensioni del teatro come altezza, fondo, larghezza dell'edificio, boccascena, palco, ecc. (in risposta a queste richieste la direzione teatrale di Fiume ad esempio allegava direttamente una pianta del teatro). Era richiesta da alcuni una pianta di poltrone, platea e palchi. Si voleva sapere se ci fosse stata illuminazione elettrica direttamente sul palco. Interessava anche avere informazioni sulla eventuale presenza di vestiario, scenari e sulla misura delle scene. La presenza di impianti meccanici era un punto a favore del teatro, anche se nel territorio considerato non sempre si trovavano meccanismi per il sollevamento di scenari o mobili; tutto ciò poteva ancora essere effettuato a mano. Chi ad esempio scriveva a Spalato voleva anche sapere dove conveniva imbarcarsi, oltre a Trieste e Venezia, per poter meglio calcolare le spese di viaggio.⁸ Potevano essere richiesti i manifesti delle stagioni date anteriormente.

C'era chi, come l'impresario Torquato Lanzi, aveva preparato uno stampato con una lista di domande alle quali si chiedeva di dare risposta.⁹ Anche l'agente Paolo Rocca aveva un suo stampato. Vari impresari che non ricevevano risposta da una direzione teatrale, potevano inviare una seconda lettera di proposta.¹⁰ Tutte queste richieste venivano formulate liberamente, non

7. Cfr. Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, Trieste 11.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

8. Cfr. Lettera di Antonio Lana alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 13.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

9. La lista veniva fatta precedere da poche semplici righe: «Prego codesta Spettabile Direzione a farmi sapere, a volta di corriere, le condizioni d'appalto del Teatro per la prossima stagione, e precisamente rispondere alle seguenti domande», cartolina postale di Torquato Lanzi, s.l., 16.2.1899, HR-DAZD, busta 9.

10. Tale Cosati si rivolgeva così alla direzione teatrale di Sebenico: «Ill.mo Sig.re, da Pirano le scrissi proponendogli la mia compagnia di canto per dare in codesto teatro uno spettacolo d'opera con valenti artisti scegliendo quelle opere più adatte all'ambiente e agli elementi d'orchestra e cori che si potrebbero avere in città. Non avendo ricevuto risposta, le torno con la presente la mia proposta, e indicare quali opere sieno più adatte, serie o buffe, più quali le

necessariamente in risposta ad un capitolato d'appalto. Con le informazioni ottenute nel primo contatto l'impresario poteva procedere alla redazione del progetto formale.

Nel primo contatto si faceva molto raramente riferimento a cifre in denaro. L'incontro e le trattative — possibilmente di persona - erano riservate ad un secondo momento. C'era infatti chi richiedeva di poter presentare il progetto personalmente senza dover spiegare tutto per iscritto, come fece Ermanno De Filippi, ennesimo caso di impresario-cantante: «Il sottoscritto, desideroso di allestire una stagione d'opera, con intendimenti artistici, prega codesta Spett. Direzione di fargli noto, se il Teatro Comunale sarebbe libero, ed in caso affermativo di telegrafargli, onde possa recarsi immediatamente costì per la presentazione del progetto». ¹¹ L'incontro a tu per tu poteva evitare fraintendimenti che alle volte nascevano tramite corrispondenza epistolare e consolidava la conoscenza tra impresario e direzione teatrale.

La prima fase per l'impresario era l'invio della lettera con una semplice proposta di spettacolo. Solitamente si proponeva lo spettacolo da una stagione all'altra, ad esempio a maggio si entrava in trattative per l'autunno. Qualcuno proponeva l'opera da un mese all'altro (o un lasso di tempo ancora inferiore), o per personali ritardi organizzativi, oppure nella implicita speranza — o certezza — che ad un collega appaltatore del teatro nella stagione in questione le cose non andassero così bene e fosse pertanto necessaria una sostituzione. Qualche temerario come l'impresario Alfredo Vecchi da Milano scriveva al Teatro di Zara il 27 marzo 1885 proponendosi per l'imminente stagione di primavera. Questione di giorni, quindi. Qualora il teatro fosse stato libero, avrebbe avanzato un «progetto di concorso». ¹²

Poteva darsi il caso che in questo primo step l'impresario o l'agente scrivessero di voler portare una «primaria compagnia» o facessero nomi di cantanti di una certa importanza per invogliare la direzione a scegliere la loro collaborazione. Il conte Abriani di Milano, che agiva anche come impresario, scriveva

condizioni e vorrei prima di portarmi alla piazza un abbonamento assicurato, pregandolo d'una risposta a volta di corriere, con tutti quei chiarimenti che sono necessari», Lettera di G. Cosati alla direzione teatrale di Sebenico, Isola, 30.3.1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

11. Lettera di Ermanno De Filippi alla direzione teatrale di Fiume, [s.l.], [s.d.], HR-DARI-557, busta 562/1. Il De Filippi veniva segnalato attivo come baritono a Pola (*Politeama Ciscutti*, Il giovine Pensiero, 2.11.1893, e *Politeama Ciscutti*, Il giovine Pensiero, 1.6.1895) e a Trieste nel 1893 (*Signale für die musikalische Welt*, n. 59, 1893, p. 932). L'*Agramer Zeitung* riportava il De Filippi attivo presso il Teatro Comunale di Trieste sempre come cantante nel 1900, cfr. *Agramer Zeitung*, 27.3.1900, p. 4.

12. Lettera di Alfredo Vecchi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.3.1885, HR-DAZD, busta 5.

ad esempio alla direzione teatrale di Spalato di voler ivi portare il cantante Giovanni Scarneo, anche con la motivazione che quest'ultimo sarebbe tornato volentieri a cantare nella sua città natale.¹³

Ma solitamente anche questi dati riguardavano trattative più avanzate. I documenti rinvenuti ci dimostrano che fare immediatamente il nome di un cantante conosciuto non era la prassi, contrariamente a quello che si potrebbe pensare. I cantanti, per tipologia di voce, erano legati all'esecuzione di determinate opere e la direzione teatrale poteva all'ultimo momento decidere di modificare le opere da rappresentare in stagione, pertanto il cast avrebbe dovuto essere modificato. Non tutti gli impresari avevano dei cantanti a disposizione da subito e per la formazione della compagnia attendevano eventuali disposizioni dalla direzione teatrale.¹⁴ Nelle trattative, espressioni come «urge pronta immediata decisione» o «telegrafare subito» erano all'ordine del giorno. Bisognava decidere in fretta, per non compromettere l'andamento dell'organizzazione.

Non necessariamente l'impresario si proponeva per un'intera stagione. Poteva farsi avanti anche per un limitato numero di recite proponendo una sola opera.¹⁵ Chi invece concorreva per un appalto triennale poteva indicare le opere dei primi due anni soltanto, per poi dichiarare di essere in attesa di capire quali opere nuove avrebbero dato garanzia di maggiore successo, come dimostra la proposta dell'impresa Alpron-Battaglia, che concorreva all'appalto triennale per il Teatro di Fiume nel 1911:

13. «Pel p.v. mese di agosto posso avere il vostro concittadino sig. Scarneo, distinto artista I° basso che volentieri verrebbe a cantare nella sua città natia. Se per quell'epoca il Teatro Comunale è libero e avesse una sovvenzione, io sarei disposto di dare una serie di n. 8 rappresentazioni dell'opera-ballo *Faust* con artisti tutti di fama stabilita, col protagonista (Mefistofele) sig. Scarneo con scelto e bel corpo di ballo e sfarzosa messa in scena», Lettera di Geremia Abriani al podestà di Spalato, Milano, 5.6.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII. Il basso Giovanni Scarneo passò poi dalla lirica al mondo del teatro drammatico, cfr. ANNA BUSI, *Otello in Italia*, Adriatica, Bari 1973, p. 254.

14. «Per formare la compagnia di valenti cantanti» scriveva ad esempio l'agente Sante Utili alla direzione teatrale di Zara «urge come ho detto più sopra una pronta risposta telegrafica», cfr. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.3.1883, HR-DAZD, busta 5. Utili attendeva dunque una conferma da parte della direzione teatrale per poi, solo in un secondo momento, selezionare il cast.

15. «[...] mi faccio avanti pel mese di novembre» scriveva l'impresario Felice Brandini da Trieste «di dare al teatro di Zara 8 o 10 recite di Carmen — qualora ci fosse una dotazione sufficiente essendo molte le spese di noli ed artisti». Lettera di Felice Brandini alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 7.10.1884, HR-DAZD, busta 5.

E cominciamo coll'offrire per la prossima stagione Quaresima 1912 un programma addirittura monstre, e cioè quattro opere nuove per questo Teatro e precisamente: *Giulietta e Romeo* di G. Gounod, *Tzigana* di F. Leoni, *Matrimonio segreto* di L. Cimarosa, ed *I maestri cantori* di R. Wagner [...]. Per la grande stagione quaresima 1913 ricorrendo il centenario di G. Verdi e di R. Wagner pensiamo di dare un capolavoro, d'ognuno di questi due grandi maestri. Di G. Verdi il *Don Carlos* (nuovo) oppure il *Rigoletto* con un protagonista eccezionale; e di R. Wagner, il *Tristano* oppure il *Tannhäuser*, aggiungendo l'*Isabeau* di P. Mascagni dato che quest'opera abbia un buon successo in Italia. Per il terzo anno crediamo opportuno di aspettare a compilare il programma in attesa di quelle novità che in questo frattempo daranno maggiore garanzia di buon esito, ed anche a seconda degli artisti che si potranno avere disponibili.¹⁶

Alle volte gli stessi cantanti si proponevano direttamente alle direzioni teatrali, senza passare attraverso agenzie o impresari. Abbiamo poi casi di proposte venute direttamente da compositori di opere, come nel caso di Antonio Orsini, che scriveva alla direzione teatrale di Zara nella speranza di dare tre serate con la sua nuova opera *Per l'amore*, la cui esecuzione veniva già rimandata da diverso tempo. Orsini prometteva che la performance sarebbe stata «decorosissima».¹⁷ Un ulteriore caso di compositore che scriveva direttamente alla direzione teatrale al posto dell'impresario è quello di Luciano Caser («Il mio impresario è d'accordo di venire al teatro Comunale di Fiume con artisti, orchestra a dare una rappresentazione dell'opera mia *Lia* da me diretta personalmente»)¹⁸ Anche Antonio Smareglia si era rivolto in prima persona al Teatro di Fiume per proporre la sua opera *Nozze Istriane*. Smareglia parlava al posto di un suo impresario «conoscente» («Un impresario mio conoscente

16. Lettera dell'impresa Alpron-Battaglia alla direzione teatrale di Fiume, 31.7.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.

17. «Il sottoscritto porge rispettosa domanda alla S.V. Ill.ma onde voglia concedergli il teatro G. Verdi nella prima quindicina del mese di aprile per rappresentare per tre sere la sua opera lirica dal titolo *Per l'amore* che già si doveva rappresentare mesi or sono, e che in causa ai rigori del tempo non ha potuto rappresentarla. Il sottoscritto aggiunge inoltre che la sudetta opera sarà data decorosissimamente; rinnovando i ringraziamenti e di tanta generosità che ha la S.V. Ill.ma verso il sottoscritto con distinta osservanza. Devotissimo. Antonio Orsini. M° di musica», Lettera di Antonio Orsini alla direzione teatrale di Zara, Sebenico 25.2.1914, HR-DAZD, busta 24.

18. Luciano Caser devolveva generosamente il 10% dell'incasso netto alla Croce Rossa o ai disoccupati fiumani, cfr. Lettera di Luciano Caser alla direzione teatrale di Fiume, [s.l.], 16.4.1915, HR-DARI-557, busta 562/1. L'autore era in procinto di rappresentare la propria opera al Politeama Rossetti di Trieste e portava come garanzia alla direzione teatrale di Fiume il flyer pubblicitario dell'evento.

di cui ho piena fiducia avrebbe intenzione di dare 8–10 rappresentazioni della mia opera *Nozze istriane* a codesto teatro comunale»). Sarebbe stato dunque questo impresario ad avere avuto l'intenzione di dare alcune rappresentazioni della sua opera. Seguivano poi le tipiche richieste del caso, ovvero quando il teatro fosse stato disponibile, se vi era orchestra completa e coro, ecc.¹⁹ Si trattava però di casi rari, la maggioranza delle volte era l'impresario in prima persona a proporsi o un suo agente.²⁰

Che cosa 'dichiaravano' gli impresari in queste lettere? Quali elementi rendevano noti alle direzioni teatrali? Sostanzialmente il proprio elenco artisti (quando già presente) ed opere. Le opere poi venivano concordate con la direzione. Che tipo di opere proponevano questi impresari? Sulla base di cosa? Teniamo conto che l'opera buffa costava meno dell'opera seria. Il *grand opéra* era rappresentato, ma aveva un costo maggiore rispetto a tutto il resto. La scelta della tipologia di opera da offrire spesso dipendeva dalla dotazione offerta all'impresario.

Molti impresari copiavano a mano più volte la stessa lettera ripetendo uguali liste cantanti e repertorio proposto. Alcuni avevano approntato direttamente una *brochure* da inviare alle direzioni teatrali, senza dover riscrivere manualmente la stessa tipologia di lettera decine e decine di volte. Vi erano moduli prestampati più o meno articolati. Sul territorio troviamo il caso di Pietro Minciotti, direttore e amministratore della Compagnia Lirica Internazionale, che aveva fatto stampare un modello di tre pagine: nella prima pagina una brevissima richiesta di informazioni al teatro («Pregiat.mo Signore / Le sarei sommamente grato se volesse indicarmi in quale epoca sarebbe libero il suo Teatro per un corso di rappresentazioni straordinarie della Compagnia Internazionale di Opere di Proprietà dei Signori Samuele Lewis e Wilhem Tom. / Ossequiandola / Devotissimo / Pietro Minciotti / N.B. La risposta dovrà

19. «Il suddetto impresario mi prega di chiedere a codesta spett. Direzione se fosse disposta a concedere il teatro per le suaccennate rappresentaz.; inoltre quando il teatro sarebbe eventualmente disponibile e se a Fiume si può avere una buona completa orchestra composta di circa 50 esecutori e un coro composti di circa 16 donne tra soprani e contralti e 20 uomini (tra tenori e bassi). L'impresa naturalmente penserebbe a tutto il resto. Prego di volermi comunicare quali sono le condizioni del teatro e l'impresario deciderebbe di poter fare la progettata esecuzione entro il mese di maggio circa. Se la combinazione è fattibile egli verrebbe immediatamente a Fiume per definire la cosa [...]», Lettera di Antonio Smareglia alla direzione teatrale di Fiume, Trieste, [s.d.], HR-DARI-557, busta 562/1.

20. Abbiamo altri casi di compositori che si rivolgevano direttamente ad una direzione teatrale, ma con la motivazione ad esempio di scrivere le musiche per l'inaugurazione del teatro, cfr. la domanda di Enrico Zanotti per l'apertura del Teatro di Fiume nel 1885 oppure quella di Ermanno Basadonna, offertosi di scrivere un'ouverture e prologo per lo stesso motivo sempre a Fiume nel 1885.

essere indirizzata al Teatro di ...»),²¹ nella seconda pagina la lista delle opere e l'elenco artistico completo dei nomi di maestro concertatore, maestro sostituto, rammentatore, quantità di professori d'orchestra e coristi e la proprietà di musica, vestiario, scenari e attrezzi. La terza pagina riportava un foglio da staccare e rispedire al mittente, sul quale erano elencati tutti i mesi dell'anno: la direzione avrebbe dovuto indicare per ogni mese le giornate in cui il teatro sarebbe stato libero.

Anche la Compagnia Sociale Lirica Donizetti diretta dall'impresario e tenore Giustino Azzarelli aveva un proprio stampato con la consueta indicazione del personale artistico, cui si aggiungeva in centro pagina l'indicazione che vestiario, attrezzi, pianoforte e armonium erano di proprietà. Questo avrebbe potuto rappresentare un incentivo per le direzioni teatrali ad assumere compagnie di questo tipo, costituendo la proprietà dei materiali una maggiore sicurezza, in quanto non sarebbe stato necessario noleggiarli. Seguiva il repertorio con l'aggiunta della clausola che altre opere avrebbero potuto essere rappresentate «a richiesta delle Direzioni». Il direttore della compagnia comunicava nello stampato stesso che si sarebbe riservato «il diritto di eseguire quei cambiamenti nel personale artistico necessari al migliore andamento».²² Personale artistico e repertorio prestampato potevano essere riscontrati anche nella carta intestata di Luigi Bolognese, che gestiva una compagnia di opere, operette comiche, zarzuele e fiabe, propostasi a Sebenico e Spalato nel 1895. Anche la carta da lettere della Celebre Compagnia Lillipuziana di Canto diretta da Ernesto Guerra riportava prestampato il repertorio, cosicché al destinatario riusciva subito chiaro rendersi conto del tipo di opere proposte, prima di inoltrarsi nel testo della lettera. Chi non aveva un set definito di opere o semplicemente non desiderava approntare una carta da lettera con un possibile repertorio vincolante, usava semplicemente il proprio nome stampato in cima, con o senza uno specifico logo. C'era poi chi — come Giulio Milani — decideva di stampare accanto al nome anche la propria foto.

Capitava che l'impresario proponesse la propria moglie nel cast. Fu il caso dell'impresario Giuseppe Castagnoli che tentò di farla cantare a Sebenico per il 1909. Castagnoli dichiarava di avere in trattative un tenore «veramente di

21. Depliant della Compagnia Lirica Internazionale, [s.l.], [s.d.], HR-DAZD, busta 26.

22. Depliant della Compagnia Sociale Lirica «Donizetti», [s.l.], [s.d.], HR-DAZD, busta 5. Giustino Azzarelli, che era tenore anche nella compagnia lirica Crotti, proponeva opera seria, semiseria e buffa. Scrisse a Zara da Gorizia nell'agosto 1885 e nello stesso anno scrisse anche alla direzione teatrale di Fiume per concorrere al posto di segretario di quel teatro. La compagnia di Azzarelli non era considerata però «di rango» se sull'Eco di Pola la si indicava tra le compagnie degnissime di «un paesello di provincia» ma non adatte «ad un ambiente aristocratico quale è quello del Politeama», cfr. *Teatrali*, L'Eco di Pola, 9.5.1891.

cartello», esibitosi in vari teatri italiani e stranieri con grande successo e reduce da un trionfo fiorentino, una soprano per *La traviata* e *Il trovatore* — «buonissima» — che sicuramente a Sebenico sarebbe piaciuta, assieme a un basso e baritono «gioielli» di cui già aveva comunicato alla direzione in precedente lettera; concludeva di avere poi la propria moglie disposta a calcare le scene: «la mia signora per la parte di Azucena che loro soli potranno giudicarla».²³

Era nell'interesse dell'impresario dimostrare che gli artisti erano di primo livello e che avevano non solo esperienza, ma che suscitavano anche grande interesse nel pubblico che man mano incontravano. Per un impresario era importante poter dimostrare non solo di essere solvibile, quindi di godere già di fondi personali, ma di avere maturato molti contatti nel mondo operistico. Ciò aumentava le possibilità di essere selezionato per realizzare la stagione d'opera. Questo era quello che cercava di sottolineare l'impresario zaratino Antonio Lana quando scrisse al podestà di Spalato nonchè direttore del nuovo teatro, Gajo Filomen Bulat, sperando di essere assunto con l'apertura del Teatro Nuovo nel 1893:

Sono in ottime relazioni con tutti gli artisti dai più grandi ai più piccoli; cogli editori di musica; coi capocomici di tutti i generi; direttori di compagnie d'opere; attrezzisti, macchinisti, scenografi, calzolari teatrali, vestiaristi non solo d'Italia, ma anche dell'Estero e posso avere delle facilitazioni da tutti, perché grazie a Dio ho trattato sempre con onestà e mi vogliono bene.²⁴

Lana aveva avuto notizia dell'inaugurazione del Teatro tramite il maestro di cappella zaratino Antonio Ravasio nell'anno precedente.²⁵ Per questo motivo, nella speranza di ottenere qualche incarico per l'opera italiana, Lana cercava di mettersi in buona luce con il vecchio amico Bulat, sciorinando i suoi incarichi in giro per il mondo: sei anni passati al Gran Teatro del Liceo di Barcellona, tre anni al Teatro Reale di San Giovanni di Oporto; tre anni al San Fernando

23. Lettera di Giuseppe Castagnoli a Giovanni Mazzoleni, Lussinpiccolo, 18.11.1908, HR-DAŠI-103, busta 9. Anche Giuseppe Castagnoli era cantante, lo ritroviamo nel ruolo di Bartolo ne *Il barbiere di Siviglia* a Sebenico nel 1908. Era questo uno dei vari casi in cui il marito assumeva il ruolo di agente della moglie, dettato anche dalla necessità di amministrarne gli onorari.

24. Lettera di Antonio Lana a Gajo Filomen Bulat, Milano, 18.3.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

25. In seguito aveva avuto conferma da tale Meneghello, professore di violino alla Scala, e da Pietro Stermich, figlio di Nicolò Stermich - entrambi dalmati - che il teatro sarebbe stato inaugurato con opera slava e poi italiana. Cfr. Lettera di Antonio Lana a Gajo Filomen Bulat, Milano, 18.3.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

di Siviglia e poi altri tre a Saragozza; tre volte a Palma di Maiorca, tre volte a Valladolid, e ancora a San Sebastiano, Bayona, Montpellier, Narbona, Tolosa, Marsiglia. Dal 1879 al maggio 1889 aveva operato al Teatro Reale di Madrid, «che è il primo d'Europa» — ci teneva a sottolineare.²⁶ Era stato pure al Teatro ex Ducale di Reggio di Modena portando una compagnia d'opera per conto di non meglio definiti «signori» dichiarando che erano stati contentissimi di lui, e pure disposti a rilasciargli «un bel certificato onorevole». La speranza era quella di essere preferito «ai tanti pasticcioni che ci sono negli affari teatrali, massime qui in Milano». Ed al proposito citava il caso dell'impresario ebreo Paolo Massimini, scappato dopo avere piantato in asso una compagnia d'opera in Spagna. Proponendosi dunque come ottimo e coscienzioso modello cui affidarsi, passava poi alle richieste solite del caso: richiedeva dettagli sul teatro, informazioni su ponti, palchi, gallerie e tutte le misure di altezza, fondo e larghezza dell'edificio, il numero di coristi, professori d'orchestra, maestri direttori, ecc.

L'aver molte conoscenze e serie trattative già in essere con artisti di fama conosciuta era quello che ci si aspettava da un impresario. L'impresario Girolamo Pesaro da Trieste ad esempio dichiarava di aver a che fare con artisti che avevano «calcato primarii Teatri d'Italia ed Esteri», e con più o meno le stesse motivazioni di Lana (ovvero aprire il teatro con uno spettacolo lirico di primo ordine) si rivolgeva a Bulat.²⁷ Qualcuno accompagnava la propria lettera di proposta di spettacolo con dei ritagli di giornale in cui si poteva evincere l'attività svolta e andata a buon fine in qualche precedente stagione.

Alcuni di questi impresari costituivano man mano le loro compagnie, altri — in minoranza — si proponevano con compagnie già formate, comprensive di maestri, musica e vestiario delle varie opere, e magari qualche componente l'orchestra. Dalla rosa di opere proposte, la direzione teatrale avrebbe scelto poi quelle più adatte. I documenti ci dicono che ad esempio la presidenza del Teatro di Spalato dal 1895 richiedeva una proposta di sei-otto opere, dalle quali sarebbero state scelte tre o quattro. Nel caso di stagione di operetta, la proposta avrebbe dovuto estendersi a dodici titoli, dai quali sarebbero stati selezionati quelli da rappresentare in numero di sei o otto.²⁸ La presidenza o

26. Per aver assunto fortunate imprese in Spagna era chiamato «don Ciccio». Lana passava per un «uomo di naso»: cfr. quanto scritto da Sabalich in *Cronistoria aneddotica*, p. 244. Lana aveva già assunto l'impresa del Teatro di Zara nell'autunno 1859, pare anche riuscendo a soddisfare il pubblico.

27. Lettera di Girolamo Pesaro a Gajo Filomen Bulat, Trieste, 21.12.1893. HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

28. La direzione teatrale di Spalato scriveva ad Antonio Lana: «Nel fare una proposta d'opera bisognerebbe che si offrisse sei o otto opere delle quali la Direzione sceglierebbe 3 o 4;

direzione teatrale trattava con queste modalità contemporaneamente con più impresari. In caso di fallimento delle trattative si poteva ripiegare su qualunque altro spettacolo si fosse rivelato adatto.²⁹

3.2. Richiesta di referenza su impresari e artisti. Solvibilità degli impresari

3.2.1. *Referenze richieste dalle direzioni teatrali*

Ma quali erano le garanzie che le direzioni dei teatri richiedevano agli impresari? Come si tutelavano le direzioni teatrali? «O l'appaltatore è uomo solvibile, idoneo e ben intenzionato [...]» scriveva ancora nel 1839 Giuseppe Rossi-Gallieno nel suo saggio di economia teatrale, «o egli è insolubile od incapace di trovare il necessario valsente, e si asterrà dal presentare progetti, lasciando quindi libero il varco ai capaci».³⁰ Bisognava dimostrare di avere delle concrete capacità prima di ottenere l'agognato contratto d'appalto. Alle volte le direzioni chiedevano delle referenze e si informavano presso altre direzioni teatrali dell'operato dei singoli impresari o artisti, prima di firmare contratti e iniziare a lavorare con loro. Era possibile che le referenze venissero chieste anche ai cantanti che erano stati scritturati dagli stessi impresari.

A Fiume ad esempio, nel 1912 la direzione teatrale chiedeva informazioni alla direzione del teatro di Cesena sul maestro concertatore Pasquale la Rotella, che avrebbe dovuto agire come direttore d'orchestra e maestro concertatore nella stagione operistica dell'anno successivo, gestita dall'impresa Alpron-Battaglia. Da Cesena rispondevano con entusiasmo, assicurando che la scelta non sarebbe stata sbagliata:

mentre se si limitasse a farci una proposta per operette, dovrebbe offrirci fra le quali sei delle più recenti e sei delle migliori più vecchie affinché possiamo scegliere dalle 6 alle 8», Lettera della direzione teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, [s.d.].3.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

29. Leggiamo ad esempio nei verbali di seduta della società del Teatro Nuovo di Zara: «1. La Presidenza viene incaricata di spingere le trattative per lo spettacolo d'opera coll'impresario Osvaldo Mazza, ed autorizzata anche a concludere seco lui sulla base della dote di fiorini 2.600. 2. Resta egualmente incaricata la Presidenza di trattare contemporaneamente coll'impresario De Giorgi di Milano aumentando con lui la Dote fino a Fiorini 3.000. 3. Qualora fallissero entrambe le trattative resta autorizzata la Presidenza a combinare e concludere per qualunque altro spettacolo anche di prosa, con limite per la prosa di una dote non maggiore di fiorini mille o d'una assicurazione di fiorini ottantacinque al giorno [...]», Seduta della Società del Teatro Nuovo, Zara, 6.9.1869, HR-DAZD, busta 3.

30. ROSSI-GALLIENO, *Saggio*, p. 46

Il M^oCav. Pasquale La Rotella ha fatto qui ottima prova. Giovane, energico, intelligentissimo, di una cultura musicale vasta e profonda, ha concertato e diretto «La Fanciulla del West» con uno slancio, con una precisione e vivacità di colore, da incontrare l'unanime favore del pubblico, e da meritare anche i più vivi elogi da parte dell'Autore, intervenuto allo spettacolo. Siamo quindi pienamente convinti che se sarà chiamato a dirigere la importantissima stagione, a cui accenna codesta Onorevole Direzione, egli non risulterà inferiore al compito suo ed alle giuste aspettative del pubblico.³¹

In passato era stata la stessa direzione teatrale del Comunale ad essere contattata per fornire informazioni sugli impresari che li avevano lavorato. La direzione fiumana si era vista recapitare una richiesta di informazioni sull'impresario Luigi Cesari, che aveva inaugurato il nuovo teatro cittadino nel 1885. Stessa cosa sul conto dell'impresario Augusto Rossegger, da parte del Teatro delle Muse di Ancona e del Teatro Regio di Parma: si richiedevano informazioni sulla «capacità, intelligenza, solvibilità ed onestà» della persona.³² Il Magistrato Civico di Fiume inviava alla direzione del Teatro Comunale nel 1892 un atto in cui si domandavano informazioni circa l'impresario Sciutti d'Arrigo, che era stato ivi attivo. Si chiedeva se lo Sciutti d'Arrigo «fosse provvisto di mezzi onde condurre un'importante impresa teatrale» e se avesse sempre rispettato gli obblighi assunti presso detto Teatro. Dietro proposta di tale conte Domini la direzione teatrale decideva di rispondere al magistrato che non si era a conoscenza se il sig. Sciutti fosse o meno provvisto di mezzi, ma che l'impresario in questione aveva sempre adempito con onore al suo contratto presso il teatro cittadino.³³

Il Teatro Mazzoleni di Sebenico per parte sua chiedeva invece informazioni direttamente sul complesso di artisti attivi al Teatro Bonetti di Lussinpiccolo nel marzo 1911. Dal Bonetti inviavano riscontro positivo, elogiando i cantanti sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista della serietà: essi si sarebbero infatti guadagnati le simpatie del pubblico «che accorre numeroso allo spettacolo, li applaude e li ammira tutti indistintamente per la bellezza delle voci, per l'intonazione e la fusione». Si aggiungeva poi una nota speciale per l'impresario Giuseppe Ponzio, descritto come persona seria, gentile e «correttissima negli affari». Insomma, lo spettacolo in corso presso il Bonetti aveva talmente interessato il pubblico che — si scriveva quasi a convincere

31. Lettera della direzione teatrale di Cesena alla direzione teatrale di Fiume, Cesena, 8.10.1912, HR-DARI-557, busta 562/1.

32. Protocollo degli esibiti (1885-1910), Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10.

33. Cfr. Lettera di Carl Oziani a [signor Cavaliere], Fiume, 23.7.1892, HR-DARI, RO-24, busta 6.

la direzione di Sebenico - vi avrebbe assistito pure l'arciduca Carlo Stefano.³⁴ La Direzione del Mazzoleni ringraziava per le informazioni ricevute e riferiva di aver stipulato accordi con l'impresa, con soddisfazione reciproca. Riferiva inoltre di desiderare anche per l'avvenire un'intesa tra i loro teatri perché in tal modo si sarebbero potuti avere più facilmente buoni spettacoli.³⁵ L'impresario Ponzio quindi aveva avuto una ottima presentazione che sicuramente lo aveva favorito rispetto ad altri eventuali concorrenti nell'ottenimento della stagione sebenicense.

Non sempre però le scelte volgevano a favore di una direzione teatrale, anche quando le referenze erano positive. L'anno dopo dal Teatro Mazzoleni partiva verso il Teatro di Pirano una richiesta di informazioni sull'impresario Cesare Matucci e la sua compagnia che avrebbe dovuto esibirsi a Sebenico. Mazzoleni aveva ricevuto una lettera anonima dove si avvertiva che la compagnia di Matucci era priva di maestro, di tenore, e che era senza coriste. Nella stessa giornata, Mazzoleni inviava due lettere a due diversi destinatari chiedendo spiegazioni di questo: una direttamente a Matucci e l'altra alla direzione del Teatro di Pirano. A quest'ultima così si rivolgeva: «sono sicuro che le informazioni più sincere, anche sulla capacità delle prime donne, le avrò da codesta Spettabile Direzione»,³⁶ mentre metteva in guardia il Matucci scrivendogli «devo avvertirla seriamente che se la Sua compagnia non fosse in condizioni migliori di quando è stato l'ultima volta, verrebbe senz'altro protestato». Alberto Muscas³⁷ da Pirano rassicurava sul conto dell'impresario e Mazzoleni ringraziava per i dettagli ottenuti: «Ho piacere che quanto mi è stato scritto da Pirano riguardo alla compagnia Matucci non corrisponda al vero, e Le sono gratissimo per le informazioni ch'Ella gentilmente mi ha dato e Le esprimo i miei più sentiti ringraziamenti». Poi però Mazzoleni dovette ricredersi perché l'impresario Matucci con la sua compagnia senza alcun preavviso non si presentò a Sebenico nella giornata concordata, dando in qualche modo ragione alla lettera anonima. I biglietti della serata in teatro erano stati tutti venduti e

34. Cfr. Lettera di Alberto Gilberti alla direzione teatrale di Sebenico, Lussinpiccolo, 26.3.1911, HR-DAŠI-103, busta 3.

35. Cfr. Lettera di [Giovanni Mazzoleni] alla direzione del Teatro Bonetti di Lussinpiccolo, [Sebenico], 2.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

36. Lettera di Giovanni Mazzoleni alla direzione teatrale di Pirano, [Sebenico], 16.2.1912, DAŠI-103, busta 10.

37. Non si hanno notizie sull'identità di Alberto Muscas. Sull'*Egida* figura genericamente come «istruttore del corpo drammatico» per un trattenimento di drammatica e canto, cfr. *Pirano, Egida*, n. 56, anno II, 21.5.1905.

38. Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Alberto Muscas, [Sebenico], 21.2.1912, DAŠI-103, busta 10.

Mazzoleni in questo caso richiese come risarcimento oltre alla penale di 1.000 corone anche i danni derivati dalla mancanza di adempimento del contratto.³⁹ C'è da dire che in passato Matucci aveva già operato sulla piazza di Sebenico, dando buona prova di sé. Nonostante le assicurazioni giuntegli, Mazzoleni ebbe purtroppo a constatare quanto temuto. Anche una buona referenza dunque, non necessariamente era garanzia di sicurezza.

A Zara invece, quando la direzione teatrale richiedeva nel 1897 informazioni sull'impresario Marchetti al Teatro delle Muse di Ancona, presso il quale il detto impresario anni addietro aveva lavorato, la deputazione amministratrice del Teatro di Ancona rispondeva che l'impresario aveva sì «adempito ai suoi impegni» e che avrebbe avuto «capacità discreta per condurre un'impresa» ma che purtroppo però era privo di mezzi propri e che talvolta «venne assistito da persone solvibili». ⁴⁰ Il fatto di avere persone solvibili o soci danarosi a fianco, rendeva l'impresario meno fragile di fronte alla scelta di una direzione teatrale. Anche quando la direzione teatrale di Zara chiese referenze al Teatro Piccinni di Bari sull'impresario Nicola Guida, a seguito di una negativa segnalazione di una soprano che temeva di non essere da lui pagata (cfr. par. 7.2. *Contratti con cantanti*), la direzione di Bari rispose che «in quanto a solvibilità veramente non ha capitali, ma pieno d'amore proprio nell'adempimento dei suoi impegni; perciò ci ha un socio che all'occasione lo provvede». ⁴¹ Il «socio» salvava dunque la situazione e, nel caso, avrebbe potuto fornire la liquidità necessaria. L'agente di Guida, Achille Bignardi, inevitabilmente sottolineava come il

39. «Avendo accettato tutte le Sue proposte» scriveva Mazzoleni al Matucci «io dovevo ritenere sicuro il Suo arrivo sulla piazza tanto è vero che pubblicai i manifesti annunciando il debutto nella data che con lettera da Lei mi era stata indicata invece Ella non solo non è venuto ma non ha trovato necessario neppure di parteciparmi la Sua decisione tanto che fui indotto di telegrafare al direttore del teatro di Pirano domandando notizie egli mi rispose «compagnia ancora qui risponderà Matucci». Io debbo attribuire a un disagio postale il Suo silenzio poiché non ammetto che da parte di un capocomico possa essere commessa un'azione così inqualificabile verso una direzione. Comunque, riservandomi i passi dovuti verso le direzioni degli altri teatri La avverto che in base al § 12 del contratto Ella è incorso in una penale dell'importo di Corone 1.000 (mille) e ciò qualora non andasse in iscena a Sebenico entro la prima settimana del marzo decorso il qual termine fino al quale io tengo il teatro a Sua disposizione consegnerò tutti i documenti all'avvocato del Teatro perché faccia i passi necessari. Ripeto che sempre mi tengo si tratti di qualche svista e prima di procedere attendo urgentemente chiarimenti in proposito.» Lettera di Giovanni Mazzoleni a Cesare Matucci, Sebenico, 1.3.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.

40. Lettera della deputazione amministratrice del Teatro delle Muse di Ancona alla direzione teatrale di Zara, Ancona, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.

41. Lettera della direzione del Teatro Piccinni di Bari alla direzione teatrale di Zara, Bari, 4.2.1897, HR-DAZD, busta 6.

suo cliente fosse «persona molto seria, capacissima e solvibile»; la direzione teatrale di Zara presso cui era candidato per l'appalto della stagione avrebbe potuto prendere sue referenze direttamente «dal sindaco di Bari, e dalla presidenza del Teatro Piccinni di Bari», cosa che appunto venne fatta.⁴²

Era nell'interesse degli agenti fornire delle ottime presentazioni dei propri clienti. La referenza dell'agente infatti non faceva molto testo, in quanto profondamente di parte. Era chiaro che ad esempio l'agente Luigi Grabinski Broglio avrebbe informato la direzione teatrale di Zara di avere «un cliente *capace, solvibile ed onesto*, il quale desidererebbe concorrere nell'appalto di codesto teatro per darvi uno spettacolo d'opera»: non avrebbe potuto fare altrimenti.⁴³ Se però Grabinski Broglio presentava i suoi clienti impresari Giorgio Trauner ed Ettore Forastiero come «persone assai note nel mondo teatrale per la loro serietà e solvibilità, essendo sempre rilevatori di teatri importantissimi»,⁴⁴ non era detto che le stesse direzioni teatrali fossero della stessa opinione. Era possibile ottenere pareri diversi sulla figura di uno stesso impresario. Quando la direzione teatrale di Zara chiese in prima persona informazioni sull'impresario Giorgio Trauner presso il direttore del Teatro Filodrammatico di Milano, questi rispondeva con onestà di non poter «nulla garantire sulla solvibilità della persona» di cui gli si chiedeva conto e di non crederla molto facoltosa, «ma davanti tutte le stagioni fatte al mio teatro, non ho mai verificato alcun inconveniente, tutto è sempre proceduto con ordine e puntualità».⁴⁵ La direzione zaratina si informava contestualmente anche presso il Teatro Coccia di Novara ma otteneva parere negativo dal destinatario della richiesta: «Il Trauner qui non ha dato prova di serietà, anzi... e nemmeno lo credo tanto solvibile».⁴⁶ Con una lettera di questo tipo, la direzione teatrale aveva già qualche elemento per decidere se affidare o meno la stagione all'impresario.

Il ritenere una persona non solvibile naturalmente scoraggiava dall'affidarle qualsiasi attività con un margine di rischio economico. Tant'è che diverse agenzie teatrali iniziavano le loro trattative con le direzioni con la classica frase «un mio *ottimo e solvibilissimo* cliente desidera concorrere all'appalto di

42. Lettera di Achille Bignardi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.

43. Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro Nuovo di Zara, Milano, 11.11.1898, HR-DAZD, busta 6.

44. Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro di Spalato, Milano, 12.3.1904, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

45. Lettera di Giacomo Brizzi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.

46. Lettera della direzione del Teatro Coccia di Novara alla direzione teatrale di Zara, Novara, 31.1.1897, HR-DAZD, busta 6.

codesto teatro» oppure «La mia agenzia, ben nota nel mondo teatrale, ha per base assoluta la serietà degli affari e perciò non propone che imprese *serie, onorate e solvibili*, desiderando farsi sempre onore presso le spettabili direzioni che l'onorano della loro fiducia». ⁴⁷ L'agente Paolo Rocca si affrettava a chiarire che «il sig. Riva Vittorio impresario di Pola nell'ottobre, persona *facoltosissima* e della massima serietà» ⁴⁸ avrebbe potuto chiudere un affare. E avanti così.

3.2.2. *Referenze proposte dall'impresario.*

Alle volte era lo stesso impresario che indicava delle persone presso le quali era possibile ottenere informazioni sul proprio conto, al fine di rafforzare la propria candidatura. A maggior ragione se chi si presentava al giudizio di una commissione era una donna, per questo mestiere all'epoca in posizione non privilegiata, come Teresa Ranieri Vaschetti che così scriveva al conte di Capogrosso, presidente del Teatro di Spalato: «Se la S.V. volesse domandare mie informazioni può rivolgersi all'Ill. Signor Cav. Cesari sindaco di Ascoli Piceno (Marche) ove io ho già avuto due volte la Direzione di quel teatro e ultimamente ho fatto la Tosca del M° Puccini con grande esito». ⁴⁹ Era il Teatro Nuovo di Zara però a raccogliere il maggior numero di referenze, probabilmente perché è lì che la competizione era più elevata e c'era maggior numero di concorrenti. Come prevedibile, la gran parte delle referenze arrivava dalla Lombardia. L'impresario Giulio Milani comunicava spontaneamente che «Dalla Spettabile Direzione di questo Grande Teatro di Brescia, Loro potranno avere tutte le informazioni sopra la mia serietà, capacità e solvibilità, poiché da 40 anni sono in teatro». ⁵⁰ L'impresario Giovanni Battista Righini scrivendo da Milano a Zara tirava in ballo come possibile referente nientemeno che il barone Emilio Morpurgo di Trieste, avendo il Righini già avuto impresa presso il Teatro Rossetti di quella città. Sempre da Milano l'impresario Razzani faceva sapere che: «Quando poi alla S.V. piacesse attingere informazioni sul mio conto, si compiacca scrivere a Pola al sig. cav. e Ciscutti pel quale fornii lo spettacolo

47. Lettera di Giuseppe Levis per Enrico Carozzi Agenzia Teatrale alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 12.2.1898, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

48. Lettera di Paolo Rocca a Jozip Karaman, Milano, 27.8.1914, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

49. Lettera di Teresa Raineri Vaschetti al conte di Capogrosso, Milano, 4.1.1906. HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII. Sulla Raineri Vaschetti si potevano ottenere informazioni anche a Trieste presso tali «sig. ne Stancic e Mollich» cfr. Lettera di Angelo Chinelli alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 24.12.1900, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

50. Milani dichiarava di avere ottenuto «tutti i più grandi teatri di quasi tutta Italia, intanto quelli di Milano ad eccezione della Scala, li ho avuti tutti», Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Zara, Brescia, 18.2.1908, HR-DAZD, busta 26.

d'opera in occasione dell'apertura del suo nuovo Politeama l'autunno del 1881». ⁵¹ Simile attestazione arrivava dall'impresario Domenico Valenti, sempre per Zara: «Se vogliono informazioni di come metto io in scena i spettacoli, possono scrivere alle direzioni teatrali, di Codognio [*sic*], che il mese scorso o [*sic*] dato l'Aida, alla direzione del teatro di Lecco che ci sono stato 5 anni di seguito, e come in tanti altri teatri, anzi facilmente combinerò per la quaresima il teatro Sociale di Gorizia ove sono stato altre due volte, e se combino questo anno le darò l'Aida». ⁵²

C'era poi chi faceva leva su amicizie personali di vecchia data con gli stessi membri di direzioni teatrali presenti o passate o con elementi semi-stabili dello staff artistico di un teatro, come abbiamo visto nel caso dell'impresario Antonio Lana. Per ottenere una stagione a Zara, Lana chiamava infatti in causa il maestro concertatore Antonio Ravasio, nonché «l'amico Giuseppe Perlini», uno dei più ricchi industriali e proprietari di Zara, «Nicolò Trigari, Pietro Giotta e se fossero vivi tanti altri coi quali abbiamo passato assieme i nostri anni di gioventù e fra i quali ci erano di certo quasi tutti i genitori loro, ch'erano miei buoni amici». ⁵³ Queste 'amicizie' avrebbero potuto fornire quella marcia in più che avrebbe potuto essere determinante per l'ottenimento dell'appalto.

Anche gli agenti indicavano possibili referenti per sé; Enrico Viscardi trattando con la direzione teatrale di Sebenico rimandava alla direzione teatrale di Zara e in particolare a tale «sig. Nachich»: essi avrebbero potuto «farsi mallevadori» del suo «corretto modo di procedere in tutti gli affari». ⁵⁴ Viscardi aveva riscosso apprezzamenti per la sua attività e anche alla direzione del Teatro Bonda di Ragusa, da Zara, arrivava una assicurazione in tal senso: «Il sig. Viscardi è persona che colla sua concretezza ed onestà ha saputo acquistarsi la nostra fiducia». ⁵⁵ Enrico Gallina dal canto suo rendeva noto a Spalato che informazioni su di lui «la Spett. Direzione può averle tanto dalla Direzione di Zara, quanto da quelle di Pola, Fiume, Sebenico, Parenzo e da quelle di questi

51. Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.3.1883, HR-DAZD, busta 6.

52. Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic d'Osljak, 8.1.1896, HR-DAZD, busta 6.

53. Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Zara, Milano 1.7.1898, HR-DAZD, busta 6.

54. Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 3.

55. Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Ragusa, [Zara], 16.12.1898, HR-DAZD, busta 24.

nostri teatri».⁵⁶ Oltre che per la propria persona, gli agenti potevano anche indicare possibili referenti per i loro clienti, basti pensare a quanto scriveva alla direzione teatrale di Zara l'agente Gustavo Argenti sul conto del suo cliente Eugenio De Monari: «Dalla Casa Sonzogno potrà avere informazioni sul conto del sig. De Monari».⁵⁷ In questo caso si tirava in causa direttamente l'editore, che avrebbe potuto testimoniare della eventuale buona condotta dell'impresario. C'era chi tirava in causa anche i cantanti, come l'agente Giovanni Simonetti. Quando si trattò di proporre il proprio cliente, l'impresario Rinaldo Rosini a Zara nel 1896, Simonetti scrisse alla direzione teatrale di Zara che si sarebbero potute avere informazioni su di lui rivolgendosi al basso Camillo Fiegna: «egli conosce da molti anni il Rosini — quale artista e quale impresario e non ha che parole di lode per lui. Egli è certo che darà uno spettacolo ottimo che soddisferà tutti».⁵⁸ Cantanti, membri delle stesse direzioni teatrali, baroni, personalità altolocate, colleghi impresari o agenti, editori: si ricercava chiunque avrebbe potuto fornire una parola positiva sul proprio operato, al fine di rafforzare la propria candidatura.

3.3. Network teatrale nell'Adriatico orientale

Scrivendo in Istria e Dalmazia gli impresari cercavano di assicurarsi qualche piazza sul territorio, più di una. Dal momento che il viaggio era lungo si cercava di organizzare un giro completo della costa, non una sola data.⁵⁹ Le compagnie volevano essere garantite o pagate per un numero non indifferente di rappresentazioni. Chi aveva già assicurata Pola come piazza cercava di scendere verso Zara: ad esempio gli impresari Mirco e Giani, che nel marzo 1876 rappresentavano a Pola *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* portarono il mese dopo la compagnia a Zara (ritroviamo il solo Mirco anche più giù a Sebenico, ma solo in anni successivi). L'impresa Brandini che nel 1884 si trovava presso il

56. Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Spalato, Trieste, 25.7.1912, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

57. Lettera di Gustavo Argenti alla direzione teatrale di Zara, Milano, 13.1.1899, HR-DAZD, busta 6.

58. Lettera di Giovanni Simonetti alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 9.2.1896, HR-DAZD, busta 6.

59. Lo stesso direttore del Teatro Mazzoleni di Sebenico, così consigliava un direttore di compagnia a riguardo: «Le partecipo che qualora Ella si trovasse con la sua compagnia in una città d'Istria o Dalmazia si potrebbe trattare per un debutto anche a Sebenico, mentre non potrebbe convenirLe di venire da tanta distanza esclusivamente per questa città», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Pietro Tosti, Sebenico, 3.10.1912, HR-DAŠI-103, busta 2b.

Teatro Armonia di Trieste⁶⁰ e poi al Politeama Ciscutti di Pola scriveva a Zara offrendo otto o dieci recite di *Carmen*. Anche l'impresario Umberto Braidà, che aveva rilevato il Politeama di Pola un po' di anni dopo, scriveva a Zara che sarebbe stato in procinto di proporre *Nozze Istriane* e *Abisso* di Antonio Sma-reglia: «io sarei disposto» comunicava «di dare dopo di Pola 10 recite nel loro teatro, dell'opera *Nozze Istriane*, per un tanto prego alla loro correntezza di volermi informare se loro sarebbero disposti di cedermi il teatro per 13 dicembre a.c. (oppure sarei disposto di dare le *Nozze Istriane* prima di Pola cioè il 25 settembre sino il 21 ottobre) e quali sarebbero le loro più miti pretese, oppure io anche sarei disposto di fare questa combinazione a percentuale». Ovvero, si intendeva, che Braidà avrebbe portato la compagnia d'artisti completa, gli spartiti, gli scenari, il vestiario e attrezzi, mentre la direzione teatrale avrebbe dovuto fornire l'orchestra «minima di 44 suonatori buoni», il coro con 20 coristi e 10 coriste, «e poi tutto il resto».⁶¹

Chi si era già assicurato qualche rappresentazione presso il Teatro di Zara, a sua volta cercava di scendere almeno fino a Sebenico o Spalato. L'impresario Domenico Valenti, che agiva a Zara nel 1896, non faceva mistero di voler concludere la sua stagione presso il Teatro Mazzoleni di Sebenico, coadiuvato in questo dall'agente Enrico Viscardi che operava presso il Teatro di Zara. Viscardi, che era in regolare contatto con Doimo Miagostovich, uno dei direttori del Teatro Mazzoleni, proponeva regolarmente spettacoli a Sebenico e ci teneva anche ad averne l'esclusiva: «Per sua norma, un consiglio» scriveva al Miagostovich: «non accetti proposte che non partono da Zara. Perché le proposte che le posso fare io partono tutte dall'aver già combinato Zara quindi spettacolo che si può conoscere e senza [...] perché da Zara a Sebenico son miserie ed io tutto quello che mi capita a Zara lo propongo».⁶² Quindi era inteso anche qui uno spostamento dello spettacolo verso sud con intero cast, scenografie e macchinismo. L'idea di «concludere la stagione» presso un teatro più a sud o «finire il mese» era chiara anche nelle parole dell'agente Enrico Gallina. Quando anche lui scrisse al Teatro di Zara, sottolineando che si presentava l'occasione di poter accontentare molto bene la direzione teatrale, lo fece in questi termini: «Dopo la compagnia Guerra potrei (dico forse) indurre la compagnia Caimini-Zoncada ad accettare 20 rappresentazioni e precisamente dal 5 a tutto il 24 maggio. Se la direzione potesse mettersi d'accordo col

60. Cfr. RODOLFO KRAUS, *Grandezza e decadenza di un teatro scomparso*, Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1931, p. 77.

61. Lettera di Umberto Braidà alla direzione teatrale di Zara, Pola [1914], HR-DAZD, busta 12.

62. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, [Zara], 20.12.1896, HR-DAŠI-103, busta 2b.

Karaman di Spalato (al quale scriverò) si potrebbe anche fare 15 recite a Zara e le altre 12 per finire il mese a Spalato. Occorre però una buona percentuale e una modesta assicurazione». ⁶³ Il Teatro di Spalato riceveva regolarmente proposte per l'accoglienza di spettacoli operistici già pronti e rappresentati presso teatri situati più a nord. Nelle sue trattative telegrafiche Giuseppe Ullmann si rivolgeva alla direzione teatrale di Spalato: «Avendo stabilito Zara vorreste accordare teatro due rappresentazioni di *Barbiere?*». ⁶⁴ Annibale Cicognani di Milano, che nel 1893 aveva assunto l'impresa del Teatro Nuovo di Zara per dare spettacolo d'opera con *l'Ebreo* e *Don Sebastiano* proponeva sempre alla direzione del Teatro di Spalato le stesse opere con l'aggiunta di *Cavalleria Rusticana*. In caso la direzione avesse accettato, avrebbe mandato il suo socio Christofidis a trattare a Spalato di persona. ⁶⁵ Anche l'impresa Camber avrebbe volentieri portato a Zara e a Spalato tutto quanto rappresentato al Teatro Comunale di Fiume nella stagione di primavera 1894. ⁶⁶ E anche Alberto Vernier da Pola scriveva alla direzione teatrale di Spalato: «Rimetto a quest'onorevole direzione l'elenco di un grandioso spettacolo lirico danzante che agisce attualmente a questo Politeama e che sarà l'ottobre a Zara, e potrebbe venire il novembre a Spalato [*perché è*] scritturato per il dicembre al teatro comunale di Fiume». ⁶⁷

Solitamente il viaggio era per la maggioranza dei casi da nord a sud e non il contrario, o almeno questa è per ora l'evidenza documentale. Il giro di una compagnia poteva partire da Trieste, attraversare Pola, Fiume, Zara, Ragusa, e chiudersi poi a Gorizia e Udine. Non necessariamente dovevano essere toccati tutti i teatri in ordine geografico. Nel 1900 ad esempio la compagnia lirica Francioli ⁶⁸ si muoveva dal Teatro Minerva di Udine a Pola, e da lì partiva per Spalato (saltando quindi le piazze di Zara e Sebenico) per poi spostarsi ad Ancona tramite piroscifo. ⁶⁹

63. Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 7.2.1906, HR-DAZD, busta 26.

64. Telegramma di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 26.6.1894. HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

65. Cfr. Lettera di Annibale Cicognani alla amministrazione comunale di Spalato, Spezia 12.5.1893. HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

66. Cfr. Lettera di Camber & C. alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 18.4.1894, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII, e Lettera di Camber & C. alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], 18.4.1894, HR-DAZD, busta 8.

67. Lettera di Alberto Vernier alla direzione teatrale di Spalato, Pola, 13.9.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

68. Il nome è indicato nei documenti come Francioli, Franciuoli o Franciulli.

69. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 25.11.1900.

Questo desiderio di combinare più teatri assieme rimaneva per molti impresari però allo stato di volontà, in quanto se verificammo i loro spostamenti sulla costa (cfr. il paragrafo 2.4. *Censimento impresari e agenti nell'Adriatico orientale*), solo una piccola parte riusciva ad ottenere appalti anche presso gli altri teatri. Questi viaggi costavano agli impresari mediamente di più rispetto alla conduzione di compagnie italiane all'interno della penisola italiana, e tenuto conto che spesso non si poteva aumentare il prezzo dell'ingresso a teatro, rappresentavano comunque un rischio. I vantaggi non erano proporzionati rispetto al forte rischio di danni. Le molte spese da parte di impresari o direzioni teatrali che si costituivano esse stesse come impresa avrebbero potuto essere ridotte se ci fosse stato uno stretto network tra direzioni teatrali, un dialogo di cui si sentiva forte bisogno, già dal 1870, come testimoniano queste righe inviate a Mazzoleni dal cantante Antonio Feoli:

Comincerò col significarle, che attualmente ancor'io mi trovo imbrogliato circa il trattenimento autunnale, mentre la Direzione teatrale di Zara essendo assai mitticolosa [*sic*] e tarda nel risolversi inceppa ogni altra operazione, e sempre andremo di male in peggio, mentre mancando l'unione fra i vari corpi Presidenziali dei Teatri, mai e poi mai avremo alcunchè di buono e sempre riducendoci agli ultimi momenti dovremo pagare per buona mercanzia avariata, e screditare sempre più la povera Dalmazia. «L'unione forma la forza» e noi siamo disuniti. Dunque peggio per noi.

[...] E questi giuochetti di compagnie accadranno spesso se le varie direzioni teatrali della Dalmazia non si porranno d'accordo⁷⁰

Il problema persisteva a distanza di quarant'anni se la direzione teatrale di Sebenico si rivolgeva al Teatro Bonetti di Lussinpiccolo con queste parole: «Sarebbe desiderabile anche per l'avvenire un'intesa tra i nostri teatri perché in tal modo si potrebbero avere più facilmente buoni spettacoli».⁷¹

C'era stato nel 1884 un tentativo da parte di Pietro Ciscutti di creare un accordo comune tra i teatri di Pola, Fiume e Zara nella scrittura di spettacoli. Ciscutti era un fabbro proveniente dal Veneto, un uomo — pare — di scarsa cultura ma di grandissima intraprendenza.⁷² «Le proposte che verrebbero fatte a noi», scriveva a quattro anni dalla fondazione del suo Politeama alla direzione

70. Lettera di Antonio Feoli a Paolo Mazzoleni, Spalato, 6.10.1870, HR-DAŠI-103, busta 1.

71. Lettera della direzione teatrale di Sebenico al teatro Bonetti di Lussinpiccolo, Sebenico, 2.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

72. Ciscutti iniziò la sua carriera acquistando terreni e costruendo palazzi. Edificò dapprima un teatro di modeste dimensioni, sul terreno dove un tempo a Pola sorgeva il convento degli agostiniani. In seguito ne costruì uno più grande nel rione di Port'Aurea, quello che poi da lui prese il nome di Politeama Ciscutti. Cfr. BOGNERI, *Il «politeama Ciscutti»*, p. 6. Ciscutti fu

di Zara in un italiano grammaticalmente non perfetto ma dal piglio deciso, «noi le faessimo anche a loro, così a viceversa loro nel carteggio potrebbero dire, dopo Zara, potreste combinare Pola che allora le immense spese di viaggio e trasporti sarebbero diminuite». ⁷³ Ciscutti, che si dichiarava quasi certo di ottenere l'appalto per l'apertura del Teatro di Fiume nel 1885, si diceva convinto che un accordo Fiume-Zara-Pola avrebbe potuto portare ad assicurarsi ottimi spettacoli. Non ci sarebbero state nuove messe in scena, le prove sarebbero state veloci. L'impresa avrebbe trasportato «personale e mobiliare» tale e quale si trovava da una piazza all'altra. L'idea era stata in massima parte accolta dalla direzione teatrale di Zara. Una prima prova pratica la si tentò con la compagnia di operette «Meridionale» che sarebbe transitata a ottobre 1884 da Pola per poi passare nel successivo novembre a Zara, in occasione della riapertura del teatro (il teatro era stato temporaneamente chiuso per decisione ministeriale: si stavano approntando delle modifiche all'edificio e al mobilio del teatro per motivi di sicurezza contro gli incendi). ⁷⁴ Anche Ragusa e Sebenico avevano poi acconsentito all'idea di creare un network. ⁷⁵ Ciscutti aveva più volte rilevato le difficoltà di molti impresari nel recarsi a Pola per un corso di recite, ⁷⁶ difficoltà che si sarebbero alleggerite se le compagnie avessero potuto esibirsi su più teatri. Ci sarebbero stati degli effettivi risparmi su viaggi e trasporti. Lo sottolineava anche Alberto Vernier — le cui scelte e il cui operato venivano tra l'altro apprezzati e sostenuti anche dalle pagine di alcuni giornali locali — ad uno dei direttori del Teatro di Zara, quando proponeva le sue prestazioni «onde tentare se sarà possibile di collegare alcuna delle speculazioni di Fiume e Trieste con Zara e Pola avendo avuto incarico di ciò anche dal C. e Ciscutti». ⁷⁷ «La mia posizione come direttore di questo Politeama» sottolineava Vernier, «mi spinge a tentare questa cooperazione negli affari,

anche impresario del teatro Rossetti di Trieste e la stessa agenzia del giornale l'Arte di Trieste si rivolgeva a lui per scritturare artisti, cfr. *Confidenze di casa*, L'Eco di Pola, 7.7.1888.

73. Lettera di Pietro Ciscutti alla direzione teatrale di Zara, Pola, 3.5.1884, HR-DAZD, busta 5.

74. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Lucerna, Zara, 28.7.1884, HR-DAZD, busta 6.

75. «[...] ho l'onore di comunicare loro» scriveva Alberto Venier, amministratore di Ciscutti, alla direzione teatrale di Zara, «che contemporaneamente alla loro lettera [...] ne ho ricevuta una da Ragusa ed altra da Sebenico, che convengono nella mia offerta e che approvano di legare assieme gli spettacoli per i succitati teatri», Pola, 2.8.1884, HR-DAZD, busta 6.

76. Per «corso di recite» si intendeva qui dalle 20 alle 24 serate.

77. «Dall'ottobre a tutto il 20 dicembre anno c.» continuava Vernier, «qui noi abbiamo l'obbligo di dare 40 rappresentazioni con 3 generi diversi di spettacolo, cioè 14 [serate] di prosa, 12 di operette e 14 di opera seria, fin d'ora le propongo se credono di a[...]dire alla scritturazione di qualcuno di questi tre spettacoli, ed anche di tutti e tre se credono cosa assai facile

non già come agente teatrale; per cui si persuadano che io in questo progetto non ho che qualche spesa e molti disturbi». ⁷⁸ Tuttavia la morte di Ciscutti nel 1890 impedì probabilmente di continuare questo progetto, il quale comunque non menzionava il Teatro di Spalato, probabilmente per via della sua chiusura post incendio. E anche se Ciscutti fosse vissuto più a lungo, a Spalato gli spettacoli, con la nuova apertura del teatro nel 1893, iniziarono a tenersi anche in lingua croata pure per precisi intenti politici; questo avrebbe reso più difficile alle compagnie itineranti che rappresentavano opera italiana approdare su quella piazza.

a combinarsi». Lettera di Alberto Vernier a Giuseppe Perlini, Fiume, 3.6.1887, HR-DAZD, busta 6.

78. Lettera di Alberto Vernier alla direzione teatrale di Zara, Pola, 13.8.1884, HR-DAZD, busta 5.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

4.1. Il contratto d'appalto

Una volta che la direzione teatrale aveva scelto l'impresario cui appaltare la stagione, veniva stipulato il contratto d'appalto. Il contratto d'appalto poteva essere stipulato tra direzione teatrale e impresario oppure tra direzione teatrale e agente rappresentante l'impresario. Fino a che non ci fossero state delle firme sul contratto, quanto definito per corrispondenza o anche di persona si sarebbe fermato allo stato di trattative — per quanto avanzate.¹ Come il capitolato d'appalto, anche il contratto d'appalto poteva essere estremamente variabile nella quantità di contenuti. Non necessariamente il contratto d'appalto rispecchiava con precisione il capitolato pubblicato in precedenza. Potevano essere apportate delle varianti in sede di contratto, come ad esempio nel numero delle masse corali e orchestrali. Solitamente il capitolato d'appalto prevedeva un numero maggiore di orchestrali e coristi rispetto a quello che poi veniva definito in contratto d'appalto con l'impresario. Un altro punto che poteva essere modificato riguardava la suddivisione delle spese tra impresario e direzione teatrale. Il contratto andava firmato alla presenza di due testimoni. Sul territorio sono stati rinvenuti i seguenti 36 contratti d'appalto (inclusi compromessi e bozze) per stagione d'opera nel periodo considerato; vengono indicati qui per ordine cronologico.

N.	ANNO	CITTÀ DI STIPULA	CONTRAENTI
1	1865	Fiume	tra la deputazione teatrale di Fiume e l'impresario Cesare Trevisan
2	1867	Fiume	tra la deputazione teatrale di Fiume e l'impresario Carlo Gardini
3	1867	Fiume	tra la direzione teatrale di Fiume e l'impresario Adolfo Proni
4	1870	Fiume	tra la direzione teatrale di Fiume e l'impresario Giovanni Mangiamele

1. L'agente Enrico Viscardi ci teneva spesso a ricordarlo: «Riguardo alla sua raccomandazione di non assumere definitivi impegni si tranquillizzi pure, che agendo io come agente, per consuetudine stessa, ogni proposta fatta o ricevuta si ferma sempre allo stato di trattative e non può assumere carattere di fatto compiuto, se non quando sia, non solo autorizzato, ma ben anco firmato il contratto», Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, s.d., HR-DAŠI-103, busta 1.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

N.	ANNO	CITTÀ DI STIPULA	CONTRAENTI
5	1873	Zara	<i>Compromesso [?] di Girolamo Pesaro per la presidenza del teatro Nuovo</i>
6	1875	Zara	tra la presidenza teatrale di Zara e l'impresario Carlo Vianello
7	[1879]	Zara	<i>[bozza] tra la presidenza teatrale di Zara e l'impresario Pietro Cesari</i>
8	1882	Zara [per il teatro di Sebenico]	tra la presidenza teatrale di Sebenico e gli impresari Becherini Luigi ed Ernesta Ferrara
9	1883	Zara e Milano	tra la presidenza teatrale di Zara e l'impresario Francesco Razzani
10	1888	Zara	tra la presidenza teatrale di Zara e l'impresario Paolo Massimini
11	1891	Zara	tra la presidenza teatrale di Zara e l'impresario Paolo Massimini
12	1891	Fiume	tra la direzione teatrale di Fiume e l'impresario Francesco Sciutti d'Arrigo
13	1892	Zara e Milano	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Annibale Cicognani
-	1893	Fiume	<i>Contratto dell'impresa Strakosch per la stagione straordinaria d'opera seria 10.3.1893 – Fiume.²</i>
14	1894	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Geremia Abriani
15	1895	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Augusto Romiti
16	1896	Spalato	tra la direzione teatrale di Spalato e il direttore Johann Pištek
17	“	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Domenico Valenti
18	“	Zara [per il teatro di Sebenico]	tra la direzione teatrale di Sebenico e l'impresario Domenico Valenti
19	1897	Spalato	<i>tra la direzione del teatro comunale e l'impresario Alberto Landi³</i>
20	1898	Spalato	tra la direzione teatrale di Spalato e il direttore Vendelin Budil
21	“	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Luigi Dessanti
22	1899	Spalato	<i>tra la direzione teatrale di Spalato e l'impresario Achille Stehle⁴</i>
23	“	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Eugenio De Monari
24	1900	Zara e Milano	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Eugenio De Monari
25	1902	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Olimpio Lovrich
26	1903	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Giovanni Drog
27	1904	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Ettore Forastiero
28	1903–1905	Fiume	tra la direzione teatrale di Fiume e l'impresario Raffaele Sforza
29	1904	Milano [per il teatro di Spalato]	tra la direzione teatrale di Spalato e l'impresario Gabriele Ruotolo
30	1905	Sebenico	tra la direzione teatrale di Sebenico e l'impresario Ernesto Guerra
31	“		tra la direzione teatrale di Spalato e l'impresario Gabriele Ruotolo

2. Questo contratto non è presente tra i documenti archivistici ma viene citato nel Protocollo degli esibiti (1885–1910), Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10.

3. Si tratta solo della brutta copia del contratto.

4. Contratto non firmato da Stehle, presente solo in copia.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

N.	ANNO	CITTÀ DI STIPULA	CONTRAENTI
32	“	Zara	tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Giorgio Trauner
33	1908	Sebenico	tra la direzione teatrale di Sebenico e l'impresario Giuseppe Castagnoli
34	1911	Sebenico	tra la direzione teatrale di Sebenico e l'impresario Giuseppe Ponzio
35	1914	Sebenico	tra la direzione teatrale di Sebenico e l'amministratore Leon Dragutinović
36	1917	Fiume	Protocollo tra il Magistrato Civico e l'impresario Carlo Polgar

Considerata la quantità di stagioni realizzate nel periodo considerato e il numero di teatri chiamati in causa, il numero di contratti conservati è piuttosto esiguo. A conti fatti dovremmo essere in possesso di oltre 150 contratti (la cifra è calcolata per assoluto difetto). Ce ne resta invece solamente il 24% (ovvero meno di un quarto della somma prevista). Questa assenza può essere ascritta a diverse variabili tra cui noncuranza nella conservazione della documentazione da parte della direzione teatrale dell'epoca, spostamento di materiali nei fondi archivistici a distanza di oltre un secolo, assunzione della stagione da parte della direzione teatrale stessa (quindi assenza di impresario), oppure addirittura assenza di contratto per stagione affidata su base fiduciaria, nei teatri più piccoli e senza dotazione. Quest'ultima è la meno probabile delle ipotesi, ma non impossibile.

4.2. La licenza di rappresentazione e la censura

La direzione teatrale, una volta scelto l'impresario, definite le opere da rappresentare, e stipulato il contratto con l'impresario, chiedeva il permesso di dare le rappresentazioni direttamente alla Luogotenenza di Zara. Questa domanda poteva essere formulata e presentata direttamente dall'impresario. La legge parlava chiaro: già dal *Regolamento pei Teatri del 1850*, al terzo paragrafo era previsto che nessuna produzione teatrale di «qualsiasi denominazione» potesse essere rappresentata per la prima volta sulle scene, se prima non se ne fosse riportato il permesso da parte del Luogotenente. La rappresentazione avrebbe dovuto darsi in conformità all'ottenuto permesso e non ne avrebbe dovuto deviare in alcun modo.⁵

La domanda veniva formalizzata in una lettera con un testo piuttosto standardizzato in cui veniva comunicato il luogo e il titolo della rappresentazione,

5. I paragrafi tre e quattro del Regolamento sui teatri del 25 novembre 1850 n. 454 riguardo ai pezzi da rappresentarsi, prevedevano che gli stessi dovessero essere messi a disposizione per la censura, cfr. Bollettino generale delle leggi e degli atti del governo per l'Impero d'Austria, Anno 1850, parte quarta, Vienna, 1850, pp. 1977-1978.

il periodo in cui si intendeva iniziare l'evento o la stagione, assieme alla preghiera di restituzione dei libretti passati sotto censura. Questa domanda agli inizi del ventesimo secolo veniva corredata da un bollo di 2 corone, cui doveva essere allegato un altro bollo del medesimo importo che sarebbe stato applicato sulla licenza. Vi erano casi in cui la domanda per la Luogotenenza veniva preparata dalla direzione teatrale e solo firmata dall'impresario, che si occupava comunque di pagare il bollo necessario.⁶ Vi erano altri casi in cui la direzione teatrale si occupava di tutto. Un esempio per quest'ultima casistica ce lo dà la richiesta che la direzione del Teatro Mazzoleni faceva per poter rappresentare *La traviata* e *Il trovatore* nel 1909:

La sottoscritta fa domanda ad Essa Eccelsa I.R. Luogotenenza di voler concedere la licenza di dare in questo teatro Mazzoleni alcune rappresentazioni delle opere «Traviata» e «Trovatore», e rimette nello stesso tempo i libretti di dette opere per il visto della censura teatrale. Lo spettacolo verrà allestito in regia della direzione teatrale, e incomincerà nella prima metà del prossimo aprile. La sottoscritta prega codesta Eccelsa Autorità di voler restituire quanto prima i libretti e rimettere la relativa licenza col tramite di questo Inclito I.R. Capitanato Distrettuale.⁷

Se la licenza veniva concessa, il direttore, ogni membro della compagnia ed il personale addetto allo spettacolo avrebbero dovuto attenersi strettamente alle norme vigenti in linea di polizia e sicurezza nei teatri. Avrebbe dovuto essere rispettata la disposizione in linea d'imposta, e il contributo a favore degli istituti di pubblica beneficenza.⁸ Il Teatro Mazzoleni, che alla richiesta di cui sopra otteneva risposta positiva, faceva quindi domanda all'amministrazione comunale per ottenere un commissario e guardie di pubblica sicurezza — che solitamente erano in numero di due o tre. Veniva inoltre richiesto che l'acquedotto comunale fosse fornito di acqua in ottemperanza alle norme antincendio. L'impresa poi doveva versare al capitanato per ogni rappresentazione 4 corone che spettavano al commissario di polizia incaricato della sorveglianza

6. Cfr. la preparazione di *Sonnambula* e *Rigoletto* a Sebenico nel 1911. La direzione teatrale scriveva all'impresario Giuseppe Ponzio: «Le mando una domanda per la Luogotenenza, Lei non ha che da firmarla, unire un bollo da 4 corone e due libretti delle opere che intende di dare [...]. Spedisca raccomandata la domanda per la Luogotenenza, il bollo non sia applicato alla domanda, bensì unito nella piccola busta inchiusa. L'indirizzo è questo: Eccelsa I.R. Luogotenenza Dalmata Zara Dalmazia», Sebenico, 31.3.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

7. Richiesta di licenza per spettacolo d'opera alla Luogotenenza di Zara, Sebenico, 17.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

8. Secondo la notificazione governativa del 9 ottobre 1845 n. 21613.

virtuale dello spettacolo.⁹ A Sebenico, dato che non sempre le stagioni erano gestite da un impresario, commissario e guardie di polizia potevano venire pagati direttamente dal direttore del teatro.¹⁰ All'atto pratico talvolta se ne occupava materialmente il custode del teatro, Rocco Scotton.¹¹ Il commissario di polizia e le guardie intervenivano per la sorveglianza anche ai veglioni, non solamente nella stagione d'opera. I costi di questa tipologia di personale erano considerati eccessivi da Paolo Mazzoleni, che con una nota di velata polemica se ne lamentava con l'amministrazione comunale di Sebenico. L'ammontare di questi costi veniva fissato direttamente a Vienna, città i cui teatri godevano di sovvenzioni pubbliche a differenza di alcuni teatri della Dalmazia, per i quali sarebbe stato molto più complesso fare fronte a queste spese.¹²

9. Cfr. comunicazione del Capitanato distrettuale alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 5.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

10. Negli anni Settanta dell'Ottocento la spesa per il commissario di polizia si assestava sui 9 fiorini. Per il 1871 ad esempio gli archivi ci riportano una ricevuta dell'allora dirigente di polizia che dichiarava il suo compenso per il servizio di sorveglianza: «Dichiara il sottoscritto di aver ricevuto dal sig. Francesco Fenzi direttore del teatro locale l'importo di fiorini 8,50 per la sorveglianza prestata in teatro dalle guardie di Polizia durante diciassette sere di rappresentazione d'opera e ballo nonché altri soldi 50 per lo stesso titolo nella sera del 25 corrente qual spettacolo [*sic*] straordinario. In tutto fiorini 9. Tommaso Ercegh (?) Dirigente Polizia», Sebenico, 29.6.1871, HR-DAŠI-103, busta 3.

11. Lo apprendiamo da una ricevuta di Scotton alla direzione teatrale: «Dichiaro io sottoscritto di aver ricevuto dalla Direzione del Teatro Mazzoleni fiorini duecentoquarantacinque (245) e questi per aver io pagato il commissario e le guardie di polizia, l'illuminatore, gl'inservienti tutti, le [...], per la spesa e fattura della cuffia del suggeritore e per le mie prestazioni come custode durante le 27 recite [...]», Sebenico, 18.5.1885. HR-DAŠI-103, busta 3.

12. In risposta a una lettera della amministrazione comunale di Sebenico, Paolo Mazzoleni osservava «1. Che l'i.r. Direzione di polizia in Vienna poteva benissimo fissare le competenze ai propri commissari di polizia e alle guardie per la sorveglianza ne' pubblici spettacoli anche a un prezzo maggiore di molto, trattandosi di teatri che hanno sovvenzioni governative, e i cui fortunati introiti raggiungono seralmente la cospicua somma di parecchie migliaia di fiorini 2. Che ai teatri di Zara e di Spalato non può riescire oneroso il prezzo fissato da quei comuni per la sorveglianza di polizia, poiché, oltre il prezzo d'ingresso maggiore a quello del teatro nostro, oltre alcuni redditi che a noi mancano, oltrechè l'introito né veglioni passa quasi sempre la cifra rispettabilissima di fiorini 1.000 — mentre qua nei migliori veglioni, compresa la vendita de' palchi, non si oltrepassò mai i fiorini 200 — hanno un sussidio annuo dai rispettivi comuni, i quali, conoscendo quanta luce di civiltà viene dai teatri, si credono in debito di sovvenirli, come usasi, dovunque i governi non accordano una dote 3. che il teatro di Sebenico, non ricevendo sussidi dal governo e dal Comune, né avendo redditi propri, né altre risorse dei nominati teatri, dovrebbe in proporzione, anziché corrispondere al commissario e alle guardie di polizia sulla base del prezzo fissato a Vienna e altrove, neppure attenersi alla vecchia consuetudine. Ma giacchè col deliberato Luogotenenziale 22 febbraio 1867 n. 2302/233 venne stabilito competere una tassa nella *misura di consuetudine d'ogni singolo paese*, la Direzione teatrale

Una volta ottenuto il permesso, questo era valevole per tutti gli altri teatri del «dominio», pertanto non era necessario chiedere un nuovo permesso in caso di rappresentazione dislocata. Il visto dei libretti ottenuto a Zara, valeva anche per Sebenico e Spalato.¹³ Non era valido però in Istria o a Trieste per quanto fossero state provincia e città austriache. A Fiume invece il permesso di iniziare le rappresentazioni nel 1916 veniva concesso direttamente dal magistrato civico.¹⁴ A detta del direttore del Teatro Mazzoleni, l'autorità in Dalmazia sembrava essere piuttosto severa.¹⁵ Senza la licenza di rappresentazione le recite in programma sarebbero state annullate. Il capitano distrettuale poteva ricordare che qualora nel corso delle rappresentazioni teatrali ci fossero state dimostrazioni di qualsiasi tipo, atte a compromettere l'ordine pubblico e a disturbare il divertimento degli spettatori, la licenza avrebbe potuto essere ritirata. L'autorità per la pubblica sicurezza era autorizzata ad intervenire non solo alle rappresentazioni ma anche alle prove generali per fare in tempo le eventuali osservazioni riguardo alla messa in scena, al vestiario o alla musica stessa. Per questo le prove generali andavano annunciate al podestà. I casi di mancata concessione della licenza potevano riguardare ad esempio una giornata d'inizio rappresentazioni inadeguata, come quando la compagnia Magnani dichiarava di essere intenzionata ad iniziare il corso di recite nella sera del sabato santo: il luogotenente faceva sapere che così facendo sarebbe stata introdotta una «innovazione» la quale avrebbe offeso il sentimento religioso della popolazione.¹⁶ Oppure la licenza poteva essere negata poiché il

non si allontanerà in avvenire da quanto in proposito fece fin qui. Giova che questa Spettabile Amministrazione Comunale [...] che sono grandi le difficoltà a cui la sottoscritta va incontro [...] accaparrarsi qualche discreta compagnia, non potendo offrire neppure una piccola dote; che sono fortissimi i dispendi ai quali si è sobbarcata la società del teatro, dispendi che non possono rinnovare di frequente; che coll'accrescere le spese serali saremo nella dolorosa necessità di tener chiuso il teatro; che [...] il teatro aperto è non solo di giovamento morale al paese nostro, ma dà pane a parecchie famiglie povere. Le suaccennate osservazioni basteranno a persuadere questa Spettabile Amministrazione Comunale, che accrescere le difficoltà [...] che il teatro sia aperto sarebbe togliersi una scuola di civiltà, un mezzo di materiali vantaggi; onde, non potendo aiutare il teatro, come fanno altrove i Comuni, non vorrà certo co[...]rare e al suo danno e a quello del paese», Lettera della direzione teatrale di Sebenico all'amministrazione comunale di Sebenico, Sebenico, 14.4.1872, HR-DAŠI-Općina Šibenik 1972, BR. 306.

13. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Sebenico ad Augusto Girardi, Sebenico, 3.10.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.

14. Cfr. Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 25.4.1916, HR-DARI-557, busta 562/1.

15. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Cesare Matucci, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 10.

16. Cfr. Lettera della Luogotenenza dalmata al Teatro Verdi di Zara, Zara, 4.4.1912, HR-DAZD, busta 22. Per la verità anche l'impresario Francesco Calcagno, che gestiva una

testo dei libretti non veniva approvato. Come interveniva l'amministrazione austroungarica nelle operazioni di censura? Il luogotenente censore, che nel secondo Ottocento era rappresentato dalla figura del luogotenente di Dalmazia, ovvero Lazar Mamula,¹⁷ inviava al direttore di polizia — ovvero Giuseppe Gariup a Zara¹⁸ — i libretti con eventuali modifiche e il permesso di recita con la clausola, ad esempio «osservate le correzioni». Muniti di «clausola di permesso», i libretti venivano restituiti agli impresari (o capocomici nel caso di prosa). Dai permessi di recita dell'epoca — documenti con lingua e formule molto standardizzate — deduciamo almeno cinque tipi di risposta da parte della Luogotenenza che censurava: «senza restrizioni», oppure «osservate le correzioni», «omesso il cancellato», o «osservate le correzioni ed omesso il cancellato», oppure semplicemente «non si permette». Alcuni libretti, se rifiutati, venivano proibiti per l'intera provincia. Un libretto rifiutato poteva però, dopo un certo periodo di tempo, ottenere nuovamente possibilità di rappresentazione. È da dire che ad esempio *I lombardi alla prima crociata* di Verdi furono proibiti fino al 1848 dalla censura zaratina, per poi essere riabilitati dal 1854.¹⁹ Un esempio di censura sul testo de *I masnadieri*, in cui venivano segnalate delle precise modifiche, ci dimostra come lavorava la Luogotenenza sui libretti. Nel secondo atto, prima scena, al posto dei versi del coro «La fossa, la croce / Ne manda un avviso: / La vita è veloce / T'affretta a goder / Lasciamo i lamenti / Di stupido rito» la Luogotenenza riteneva di dover inserire queste parole: «La fossa vorace / Ne manda un avviso / La vita è fugace / T'affretta a goder / Lasciamo i lamenti / Di lugubre rito». Più avanti anche i due versi

compagnia italiana di opere comiche e operette, aveva chiesto a Zara nel 1908 di iniziare la stagione nel giorno di sabato santo come era «consuetudine dappertutto» — scriveva — nell'inaugurare la stagione primaverile. Cfr. Lettera di Francesco Calcagno alla direzione teatrale di Zara, Zara, 4.4.1908, HR-DAZD, busta 26.

17. Lazar Mamula, governatore della Dalmazia, era barone e generale austro-ungarico. Cfr. PETER BROUCEK, *Mamula Lazarus Frh. von*. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Vol. VI, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1975, p. 45.

18. Gariup era precedentemente commissario superiore di polizia a Ljubljana; fu nominato direttore della polizia di Zara nel 1853, cfr. *Il Corriere Italiano*, anno IV, n. 55, 9.3.1853.

19. Cfr. GASTONE COEN, *C'era una volta una ducal città*, Comunità degli italiani di Zara, [Zara] 2008, p. 64. Il fondo del Teatro Nobile di Zara conserva un'approvazione a *I lombardi* datata 23.12.1854. Nello stesso mese e in quello precedente venivano approvati *Lucia di Lammermoor* e *Il nuovo Figaro*. L'anno seguente passavano la censura opere come *Poliuto*, *Belisario*, *Il trovatore*, *Roberto Devereux*, *Ernani*, *La Cenerentola*, *Il ritorno di Columella da Padova*. Al *Marino Faliero* venivano omessi dei versi e sostituiti con altri («omesso il cancellato»), *Il birraio di Preston* usciva con un «osservate le correzioni» mentre il *Crispino e la Comare* era un caso di «osservate le correzioni ed omesso il cancellato».

della scena settima «Trionfar d'una schiava ciurmaglia / Ne farà disperato valor» venivano modificati in «Non temiam l'ineguale battaglia! / Il trionfo sia premio al valor».²⁰ Il riferimento alla «croce» veniva evidentemente considerato fuori luogo. In generale, i riferimenti troppo espliciti alla religione o parole come «chiesa» o «Dio» venivano sostituiti con una terminologia più generica, anche se originariamente non erano utilizzati in senso negativo o associati a qualcosa di sconveniente.²¹ Le parole «stupido», «ciurmaglia», «disperato», venivano evidentemente considerate 'sensibili'. Siamo a sei anni dalla prima rappresentazione londinese dell'opera e prima della rappresentazione del 20 settembre 1853 alla stessa Scala di Milano. Non sappiamo se fu Mamula in persona ad apportare queste modifiche, o se altra persona lavorasse sui testi. Certo è che se si trattava di questo secondo caso, la persona che agì sulle modifiche rimase costantemente anonima nelle corrispondenze. Non siamo in grado perciò di dire se queste modifiche furono il frutto di considerazioni personali o di normative di autorità ancora superiori. Vero è anche che il significato e l'effetto che potevano avere determinate parole cambiava con il passare degli anni. Tra le opere verdiane anche *Ernani* ebbe svariati problemi, anche se più spesso a rappresentazione avvenuta. Nel 1903, a seguito della prima rappresentazione di *Ernani* di Verdi al Teatro Comunale di Trieste, le autorità austriache negavano il permesso per ulteriori repliche con una generica motivazione di «ordine e sicurezza delle persone in teatro».²² Potendo approfondire l'argomento, sarebbe interessante tentare un confronto con la censura

20. Il documento veniva firmato da Lazar Mamula dopo la tipica espressione «Si revertono i libretti» e la data del 11.1.1853. Sulla censura a *I masnadieri* cfr. anche quanto scritto in ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *The censorship of «I Masnadieri» in Italy*, in «Verdi newsletter», 21 1993, pp. 5–15 e ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *The censorship of «I Masnadieri» in London*, in «Verdi newsletter», 25 1998, pp. 20–23. Possiamo comparare la censura austro-ungarica sulle opere di Verdi con modelli di censura a Roma prima dell'unificazione d'Italia. Esiste uno studio di ANDREAS GIGER, *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844–1859)*, «Cambridge Opera Journal» XI/3 Nov. 1999, pp. 233–65 oppure LINDA FAIRTILE, *Censorship in Verdi's «Attila»: two case-studies*, in «Verdi newsletter», 24 1997, pp. 5–7.

21. Cfr. quanto scrive Michael Walter nel capitolo *Zensur in Oper. Geschichte einer Institution*, Metzler, Stuttgart 2016, p. 266: «Es gab vor allem in Italien und in der Habsburgermonarchie Begriffe, die in einem Libretto aus Rücksicht auf die Kirche automatisch der Zensur zum Opfer fielen: "Dio" ("Gott") wurde so zu "cielo" ("Himmel") oder "nume" ("Gottheit"), "angeli" ("Engel") zu "celesti" ("die Himmlischen"), "chiesa" ("Kirche") zu "tempio" ("Tempel")». Dello stesso autore, sullo stesso tema cfr. anche quanto pubblicato più recentemente in *Zensur und Political Correctness auf der Opernbühne*, «LiTheS», XIII/16 2020, pp. 58–74.

22. Cfr. PAOLO QUAZZOLO, *L'impresariato teatrale: Rodolfo Ullmann e il Teatro filodrammatico*, in *Shalom Trieste: gli itinerari dell'ebraismo*, a cura di Adriano Dugulin, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 236.

che era applicata in città di altra tipologia nell'entroterra italiano e capire quali erano le differenze, se la Luogotenenza di Dalmazia era particolarmente restrittiva — e verso cosa lo era — oppure no in confronto ad altre realtà. La Luogotenenza aveva il controllo su tutti i teatri di Dalmazia. Dopo la legge 1630 emanata nel 1864 la censura sarebbe stata — almeno a livello teorico nella neonata Italia — più una questione di procedura burocratica.²³

Gli esemplari dei libretti, un volta terminato il processo di analisi, venivano restituiti in due copie, ovvero quelle che erano state prodotte per essere sottoposte a censura. Ma quanto tempo prima dello spettacolo venivano restituiti i libretti? Molto dipendeva anche dalla tempestività usata dall'impresario nella spedizione iniziale. Alle volte si trattava di tempi brevissimi. Abbiamo un caso di richiesta record da parte dell'impresario Josip Karaman da Spalato alla direzione del Teatro Verdi di Zara. A Spalato l'impresario Lombardo avrebbe dovuto andare in scena il 5 marzo 1909 con spettacolo di operetta, ma tre giorni prima i libretti non erano ancora stati sottoposti a censura. Pertanto Karaman chiedeva a Demetrio de Medovich, direttore del Teatro di Zara, la cortesia di portare personalmente i libretti alla Luogotenenza pregando per l'immediata loro evasione in quanto l'impresario Lombardo si sarebbe trovato il 3 marzo a Zara, pronto per riprenderseli. La restituzione dei libretti poteva avvenire anche uno o due giorni prima dell'andata in scena. In casi estremi la mattina per la sera del giorno stesso.

La pratica della censura sul territorio proseguì sicuramente almeno fino al 1919. A firmare i verbali di censura ora al posto del barone Mamula figurava il bilinguista dalmata, poeta e storico del giornalismo Pietro Kasandrić.²⁴ I casi che sono documentati attorno agli anni della fine della prima guerra mondiale non riguardano direttamente l'opera bensì il varietà, genere che ormai aveva preso piede in forma più consistente. La censura si lamentava per la presenza di «canzonette oscene» che mettevano in caricatura «personalità ed avvenimenti della vita politica e militare».²⁵ A novembre 1919 arrivava una multa di 100 corone al comico Bianchi direttamente dall'ufficio presidio di Sebenico, nella persona del

23. Cfr. GABRIELE MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, Createspace, [s.l.] 2015, p. 55. Con il regio decreto 1630 del 14.1.1864 si delegava ai prefetti la facoltà di permettere la rappresentazione delle produzioni teatrali nei limiti delle rispettive province.

24. Il Kasandrić rispetto a Mamula aveva forse una preparazione più mirata; si occupò di studi sul giornalismo dalmata dal 1848 al 1860. Tra i suoi vari lavori, tradusse e annotò un volume di canti popolari serbi e croati (Istituto Veneto di arti grafiche, Venezia 1913).

25. Era tale colonnello Capone a chiedere direttamente alla direzione del teatro di Sebenico di impedire alla compagnia di varietà scritturata dal teatro di esibirsi in simile repertorio, cfr. Lettera di Capone alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 2.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

maggiore Gracco Golini. L'artista in questione aveva utilizzato un linguaggio sconveniente, facendo ironia sullo stesso servizio di censura e annunciando la rappresentazione di una commedia il cui copione non era stato sottoposto a controllo dallo stesso ufficio. Tutto ciò veniva considerato inopportuno e irriverente. Veniva proibito anche l'uso di indossare in scena uniformi dell'esercito o della marina. La multa avrebbe dovuto essere ritirata dalla stessa direzione teatrale.²⁶ Pochi mesi dopo arrivava un'altra reprimenda all'indirizzo della compagnia Bianchi e della farsa *Il Callista*, che oltretutto era andata in scena (nuovamente) sprovvista di preventivo nulla osta da parte dell'ufficio preposto. La produzione, ritenuta «scurrile e volgare» veniva fatta diffidare per il tramite della direzione teatrale di Sebenico. Le lettere dell'ufficio presidio ci ricordano che gli artisti potevano anche essere espulsi dal territorio, nei casi più gravi.²⁷

Oltre alla licenza di rappresentazione, quantomeno a fine Ottocento, doveva essere richiesta alla Luogotenenza per la Dalmazia anche una «licenza d'agibilità». Anche in questo tipo di documento andavano indicati il numero di rappresentazioni, il periodo dell'anno interessato e il titolo delle opere che si desiderava mettere in scena.²⁸ Solo così, con la licenza di rappresentazione

26. Così il maggiore Golini nel suo verbale: «Dispongo inoltre: a — che non abbia luogo oggi l'annunziata rappresentazione della commedia «Gli studenti di Sebenico» b — che resta tassativamente proibita la recitazione di qualsiasi produzione per la quale non sia stato preventivamente concesso il nulla osta di questo Ufficio. Cotesta Direzione potrà all'uopo trasmettere giornalmente per le ore nove il materiale da esaminare in piego chiuso. c — Per quanto riguarda il vestiario e la messa in scena, rinnovo il divieto che sieno indossate uniformi del R. Esercito o della R. Marina, in uso al presente o per lo passato, con o senza stellette. D — Sieno severamente diffidati tutti gli artisti che in caso di eventuali inosservanze delle disposizioni di cui sopra, incorreranno in severi provvedimenti. Prego cotesta spettabile Direzione voler prendere tutte le misure preventive atte ad evitare il ripetersi di inconvenienti sui quali si è dovuto già altra volta fermare l'attenzione di questo Ufficio», Lettera del maggiore Gracco Golini alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 10.11.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

27. Così si esprimeva tale capitano Matone: «Detta produzione, che ha un valore artistico assolutamente negativo, è, per il suo contenuto scurrile e volgare, in aperto contrasto colle norme impartite dalla scrivente circa l'andamento degli spettacoli teatrali. È assai strano ed increscioso che dopo gli ammonimenti di cui al foglio n. 548 Comm. di questo ufficio, in data 10 novembre, si sia potuto ancora verificare un simile inconveniente. Richiamo in vigore le disposizioni di cui al foglio precitato e prego di ammonire severamente il capocomico Bianchi, diffidandolo, che in caso di ulteriori inadempienze, verrà provveduto al di lui immediato sgombero dal territorio di occupazione», Lettera del capitano Matone alla direzione teatrale di Sebenico, 21.12.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

28. Ne abbiamo un esempio con la licenza richiesta dall'impresario Luigi Dessanti per il Teatro Nuovo di Zara: «Il sottoscritto Luigi Dessanti residente in Zara; avendo con regolare contratto assunta l'impresa del locale Teatro Nuovo per l'imminente stagione lirica fa rispettosa istanza, presso questa Ecc. S.R. Luogotenenza perché gli venga rilasciata regolare

ottenuta dopo le pratiche di censura, e la licenza di agibilità, si era pronti per andare in scena con le carte in regola.

L'andata in scena era subordinata anche al rispetto delle norme antincendio, intensificatesi soprattutto dopo il famoso incendio del Ring Theater di Vienna del 1881 e quello del Théâtre Municipal di Nizza, che posero l'attenzione sul problema della sicurezza nei teatri. Sul territorio vi furono diversi casi di incendi di teatri; i teatri bruciavano qui come in altre parti d'Europa, la cosa era purtroppo all'epoca piuttosto comune²⁹ anche se qui vi era lo spettro delle cause dolose. La stampa italiana riteneva che questo succedesse perché gli italiani non erano graditi sul territorio, attribuendo così agli eventi cause politiche. Abbiamo l'esempio del Teatro Bajamonti di Spalato: venne bruciato nel 1881, si diceva, dagli austriaci dopo che l'anno prima erano state fatte chiudere tutte le scuole italiane della città. Austriaci, che sostenevano il partito nazionalista croato (l'amministrazione del Comune passò l'anno dopo effettivamente ai croati);³⁰ si dipingeva il Teatro come «vero simbolo dell'irredentismo dei Dalmati, distrutto alcuni decenni più tardi dal fuoco austro-croato».³¹ Molte fonti, riportando l'opinione pubblica, ritenevano intenzionale questo incidente («Bisognava strappare il potere al partito autonomo-italiano, e lo si ottenne. Si voleva sacrificare il suo capo e lo si fece, senza scrupoli. Bisognava distruggere col suo nome l'opera sua più geniale; e l'incendio del Teatro Bajamonti compì il loro voto»)³² Il Teatro di Sebenico invece era già bruciato vent'anni prima, poi rifatto nel 1870. A Zara, ci fu un tentativo di incendio del teatro nel 1870. La Presidenza teatrale di Zara mise addirittura in palio 1.000 fiorini più 2.000 lire per chi fosse riuscito a scoprire il colpevole.³³ Cause dolose o meno, considerato il ripetersi di questi incidenti, al

licenza d'agibilità onde dare un corso di 24 rappresentazioni liriche da esperirsi nei mesi di aprile e maggio anno corrente, con le opere *Bohème* e *Otello* ed altre nel caso le circostanze lo esigessero [...]», Lettera di Luigi Dessanti alla Luogotenenza per la Dalmazia, Zara, 11.4.1897, HR-DAZD-562, busta 3.

29. «La musica popolare» riportava addirittura una lista con ben 32 teatri bruciati nel solo anno 1882, cfr. *La musica popolare*, anno II, n. 3, 18.1.1883, p. 12.

30. «Che Bajamonti dica che il teatro venne incendiato non è la prima volta e ogni volta lo ripete. *Venne incendiato* significa che non si sia trattato di un puro caso. Ma chi sia stato Bajamonti, *Il Dalmata*, *L'Avvenire*, *La Difesa* non lo dicono». Cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Il Teatro Bajamonti*, p. 260.

31. ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Treves, Milano 1921, p. 339.

32. *Per Antonio Bajamonti*, *Il Piccolo*, n. 6590, 19.1.1900.

33. «Uno scellerato che non si è potuto ancora scoprire, ha tentato di dare fuoco al bellissimo teatro Nuovo. Introdottosi di soppiatto cercò di appiccare il fuoco in tre punti diversi, servendosi di alcuni gomitolini di cerini, che aveva disposti presso le quinte del palcoscenico e in altri luoghi. Fu un vero miracolo se il suo infame proposito andò sventato dal caso», Cfr. *Esterio*, *L'Euterpe*, anno II, n. 9, 3.3.1870, p. 7 e *Mosaico*, *L'Euterpe*, anno II, n. 10, 10.3.1870, p. 7.

17 gennaio 1882 la Luogotenenza della Dalmazia prendeva seriamente in mano il problema facendo un'indagine sui teatri del territorio e registrando la seguente situazione relativa alle misure antincendio:

Cattaro — teatro quartieri interdetti
 Lesina — teatro adottate misure di sicurezza
 Makarska — teatro interdetti
 Ragusa — teatro Bonda adottate misure di sicurezza
 Sebenico — teatro Mazzoleni [adottate misure di sicurezza]
 Zara — teatro Nuovo [adottate misure di sicurezza]
 [Zara] — teatro Paravia (nobile) — non consta che sia stato fatto
 [Zara] — Anfiteatro Manzin — non consta che sia stato fatto³⁴

Va da sé che un giudizio di teatro interdetti implicava l'impossibilità di procedere a qualsiasi rappresentazione. Il Politeama di Pola, non menzionato nella lista, si adeguava alle nuove norme nel 1887: Ciscutti, su ordine del municipio faceva costruire delle scale esterne all'edificio teatrale.³⁵ Nel 1895 il capitano distrettuale Rossetti, in visita all'edificio, comunicava alla Luogotenenza una relazione circa il suo sopralluogo.³⁶ Due anni dopo egli elaborava un regolamento teatrale nel quale prescriveva la spalmatura di tutti gli scenari che si fossero adoperati al Politeama Ciscutti. Questa disposizione non era però valida in tutti i teatri della costa: compagnie italiane che agivano a Zara, Sebenico e Spalato non venivano obbligate ad assoggettarsi alla procedura. La spalmatura veniva inoltre ritenuta dannosa per i materiali, in quanto la carta dopo essere stata impregnata sarebbe stata più facilmente soggetta a spezzarsi, avendo perso elasticità; gli impresari spesso si lamentavano di questo.³⁷ Richiamandosi ai vari inconvenienti, nel 1903 la rappresentanza comunale di Pola compilava una petizione atta ad ottenere l'abolizione dell'obbligo di spalmatura.³⁸ Quella della spalmatura era un'incombenza che doveva essere pagata dall'impresario cui veniva appaltato il teatro, il quale aveva il compito di assolvere a tutte le norme antincendio. A Sebenico invece era direttamente la direzione teatrale che faceva richiesta all'amministrazione comunale di pompieri, guardie di sicurezza e delegati, nonché richiedeva che l'acquedotto comunale fosse fornito di acqua.³⁹

34. Lesina. Capitano distrettuale, [Lesina], 17.1.1882, HR-DAZD-562, busta 1.

35. *Il binocolo sulla città. Politeama Ciscutti*, L'eco di Pola, 8.10.1887.

36. Cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, pp. 44-46.

37. Cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 65.

38. *Notiziario cittadino*, Il Giornaletto di Pola, 28.10.1910.

39. Cfr. Richiesta di invio personale di sicurezza per le rappresentazioni della compagnia lirica Lillipuziana, Sebenico, 13.5.1906, HR-DAŠI-103, busta 9.

Sebbene si cercasse di rispettare le norme, non sempre con il passare degli anni l'attenzione al problema era mantenuta alta. Nel 1913 a Zara gli impiegati della polizia d'ispezione rilevavano delle lamentele da parte dei pompieri incaricati della sorveglianza al teatro: le maniche degli idranti si sarebbero trovate in cattivo stato, con tracce di marciume, e alcune gomme delle bucole sarebbero state inservibili. Si constatò inoltre che gli apparati «Minimax» posti in alcune zone del teatro erano difettosi e che in qualcuno mancava l'acqua. Queste circostanze avrebbero potuto essere fatali in caso di incendio. La direzione del teatro veniva quindi invitata a provvedere alla messa a norma.⁴⁰

Ritroviamo nei fondi teatrali l'opuscolo *Vorschläge des Niederösterreichischen Gewerbevereines betreffend die Sicherung von Theatern gegen Feuergefahr*,⁴¹ che evidentemente veniva distribuito per conoscenza alle direzioni teatrali con lo scopo di informare e favorire la messa a norma, mentre nel 1907 la Luogotenenza dell'Austria inferiore in base ad un conchiuso della commissione teatrale provinciale aveva stabilito che i programmi che venivano distribuiti ai frequentatori degli spettacoli contenessero nella parte posteriore la pianta del teatro nel quale erano segnate le uscite. Avrebbero dovuto esserci anche delle brevi istruzioni su come usare le uscite stesse. Queste sacrosante premure si traducevano però in maggiori incombenze da parte degli impresari per poter garantire l'andata in scena nel pieno rispetto delle regole.

4.3. Le stagioni operistiche a Pola

Per quanto concerne la realtà di Pola, purtroppo non ci sono pervenuti capitoli o contratti d'appalto. Di questi ultimi, contando il transito di impresari esterni e di stagioni appaltate, avrebbero dovuto esserne stati stipulati come minimo una quarantina per il periodo considerato. Sappiamo che contemporaneamente alla stagione d'opera con compagnie italiane trovavano spazio compagnie di prosa e di operetta tedesche. Il pubblico frequentatore del Politeama a fine Ottocento — almeno stando a quello che veniva riportato da *Il Diritto Croato* — era un pubblico formato per la gran parte da spettatori non italiani. Sarebbero stati «gli slavi» che accanto ai tedeschi avrebbero formato la maggioranza dell'uditorio del teatro, quelli che — più dello stesso pubblico

40. Lo stesso comunicato rilevava che veniva permesso a persone estranee di accedere al palcoscenico e che mancava una stanza d'ispezione per l'impiegato di polizia, cfr. Comunicazione della sezione di polizia del capitanato distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 8.5.1913, HR-DAZD, busta 23.

41. *Vorschläge des Niederösterreichischen Gewerbevereines betreffend die Sicherung von Theatern gegen Feuergefahr*, Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines, Wien 1882.

italiano rappresentante la presunta «coltura latina» — avrebbero sostenuto e apprezzato gli artisti italiani.⁴²

Nei suoi primi dieci anni di vita il Politeama offrì spettacoli d'opera con cadenza meno assidua che dal 1890 in poi.⁴³ Come ogni apertura ufficiale che si rispetti, quella con il *Ruy Blas* nel 1881, vide la presenza di vari dignitari del paese, tra cui fu registrata in palco imperiale anche la presenza di un figlio dell'arciduca Carlo Alberto.⁴⁴ L'imperatore Francesco Giuseppe arrivò in visita però solo l'anno dopo. Quello che fu ritenuto il primo sbaglio di Ciscutti, fondatore del Politeama, consisteva nell'aver scelto la prima sera della stagione a serata di gala. Dalle cronache dell'epoca comprendiamo come in realtà questa prima rappresentazione della stagione fosse stata non adeguatamente preparata. I cori riuscirono a provare una sera soltanto; con «disagio» si poté provare con l'orchestra, che era composta totalmente dai musicisti della banda della marina militare, una parte dei quali era assolutamente nuova all'esecuzione di un'opera. «Tutto quindi concorrevva a rendere la prima recita una prova generale»: così commentava tale Minuto Secondo sull'«Arte».⁴⁵ L'arrivare alla prima con un'opera non sufficientemente provata e allestita alla bell'e meglio sembrava ripetersi anche qualche anno dopo. Ne abbiamo in realtà più di un caso negli anni. Nel 1900 l'impresa faceva sospendere le rappresentazioni di *Rigoletto* perché l'esecuzione non corrispondeva alle esigenze artistiche del teatro, «del quale spettacolo non aveva essa la direzione artistica».⁴⁶ Per il precedente *Faust*, portato dall'impresa Barlani-Dini e diretto da Giulio Buzenac — per altro allievo di Ponchielli⁴⁷ — si parlò di un lavoro «imbastito appena», un lavoro del quale solo dopo la quarta recita «si poté gustare le pellegrine bellezze». Il *Faust* prima di assestarsi cambiò due baritoni e quattro soprani nel ruolo di Margherita, e ciò a spese del pubblico. *La Favorita*, che seguiva in stagione, vide il ricambio di due tenori e due voci femminili; la *Carmen* di due baritoni, oltre al fatto che si dovette cambiare la parte del baritono

42. Cfr. *Il placito di Carlo Magno e i Croati nell'Istria*, Il Diritto Croato, 24.10.1888.

43. Anche se ad esempio per gli anni 1896 e 1897 non c'è traccia di rappresentazioni operative quantomeno stando ai giornali.

44. *Teatri — Pola*, Gazzetta Musicale di Milano, anno XXXVI, n. 40, 2.10.1881, p. 358.

45. S.M. *L'imperatore Francesco Giuseppe al Ciscutti*, L'Arte, 21.9.1882, tramite BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 18. La stagione era stata organizzata da Francesco Razzani, non nuovo al Teatro di Pola dal momento che quattro anni prima era stato scritturato nella stagione di quaresima per mettere in scena un ballo di sua composizione, cfr. L'Arte, anno VII, n. 6, 29.3.1876.

46. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 28.12.1900.

47. Giulio Buzenac (1858–1925) fu direttore d'orchestra, già direttore del teatro civico e dell'orchestra comunale di Cagliari.

in quella di basso.⁴⁸ Ciononostante il teatro era ben frequentato e nella fattispecie la stagione 1890 fruttò quasi 19.500 fiorini.⁴⁹ Queste somme circolavano in paese, ne usufruivano «dal negoziante all'ultima comparsa». Eppure, quello che era considerato «il lusso d'uno spettacolo d'opera», quando non era sostenuto da forti capitali, per l'impresa era molto spesso passivo. Nonostante gli incassi infatti, l'impresa in questione ebbe un largo deficit.⁵⁰

Una fonte di risparmio era poter usufruire di forze locali negli allestimenti, in modo da non dover pagare spese supplementari nei trasporti. Era ciò che fece l'impresario Angelo Fantuzzi nel 1891, servendosi delle forze presenti in Pola, ordinando per la costituenda stagione l'allestimento scenico e il macchinismo direttamente in loco. Agendo in questo modo egli cercava in primis di acquistare il favore della cittadinanza. Non abbiamo purtroppo informazioni sull'esito della stagione. Sappiamo solo che si scrisse che l'impresario era mosso «dal miglior buon volere di accontentare il pubblico» e avrebbe fatto molto di più «se il concorso più generoso per la cassetta» fosse venuto in suo aiuto.⁵¹ Era anche questa «cassetta» serale che permetteva all'impresario di pagare molte spese.

Assieme agli sforzi dell'impresario, più volte si provò a Pola ad organizzare stagioni operistiche con il concorso di comitati cittadini istituiti per l'occasione. Il progetto per la stagione autunnale del 1901 ad esempio, sarebbe stato fatto partire qualora l'impresa fosse stata coadiuvata dall'appoggio della cittadinanza con la costituzione di un comitato che, assumendo una parte attiva nell'impresa, avesse dato garanzia per la riuscita dello spettacolo con buon esito finanziario. Il comitato di cittadini avrebbe dovuto fissare esso stesso il progetto in dettaglio. Il progetto che prevedeva la rappresentazione di *Mignon* e *Carmen* fu realizzato.⁵² Si voleva rappresentare anche *Sangre mezclada* di Giovanni Rossi, opera mai rappresentata in pubblico, per cui quella di Pola sarebbe stata una prima assoluta. La cosa però non ebbe seguito.⁵³ Un altro esempio di possibile costituzione di comitato cittadino per l'organizzazione di rappresentazioni operistiche si ebbe nell'occasione della messa in scena di

48. *Confidenze di casa*, L'Eco di Pola, 17.10.1890.

49. Per la precisione 19.498,74 fiorini nel corso di quaranta giorni, cfr. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 13.12.1890.

50. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 13.12.1890.

51. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 24.10.1891.

52. *Per una stagione d'opera al Politeama*, Il Giornaletto di Pola, 23.8.1901.

53. Cfr. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 8.9.1901. L'opera infatti è ad oggi sconosciuta. Non è possibile avere delle informazioni dettagliate sul compositore Giovanni Rossi, a parte il fatto che pare essere stato un musicista dilettante, cfr. PIERLUIGI FORCELLA, *Opere e operette a Bergamo: Ottocento - Novecento*, Edizioni Villadiseriane, Villa di Serio 2005, p. 50 e 178.

Nozze istriane di Antonio Smareglia, opera per altro di argomento locale. «Noi facciamo voti» si scriveva sui giornali «che il progetto che viene ventilato in parecchi circoli cittadini passi ben presto nel periodo risolutivo e venga istituito il detto comitato che certo saprà concretare in forma pratica l'idea e dare allo spartito una esecuzione di primissimo ordine quale la esigono la gloria dello Smareglia e le esigenze artistiche della città». ⁵⁴ La cosa trovò concreta realizzazione nella primavera del 1908, quando *Nozze istriane* poté effettivamente essere rappresentata.

Abbiamo un terzo esempio di eventuale autotassazione della cittadinanza per assicurare delle rappresentazioni operistiche, ovvero per il dicembre 1907 quando erano previste *Rigoletto* e *La favorita*. Si scriveva che le trattative sarebbero giunte sicuramente a buon fine perché i cittadini stessi avrebbero pagato 15 corone a testa per 10 rappresentazioni. ⁵⁵ Qui purtroppo non sappiamo come si chiusero le cose; siamo solo a conoscenza del fatto che *La favorita* venne data a un anno di distanza ma non ci è noto se ciò si dovette anche al concorso economico del pubblico, tanto più che troviamo registrato il nome dell'impresario Pietro Pedrazzi come conduttore della stagione d'opera.

Tra coloro che non riuscivano a prendere parte agli spettacoli, vi erano quelli che segnalavano la cosa ai giornali, nella speranza di ottenere rappresentazioni a prezzi ridotti. Succedeva anche questo a Pola. A settembre 1894 era arrivata in città la compagnia di opera e ballo di Giovanni Ansaldo, per alcune rappresentazioni di opera buffa, seguite da *Pagliacci*, spettacolo importato direttamente dall'anfiteatro Fenice di Trieste con Gaetano Cimini alla direzione. ⁵⁶ L'Eco di Pola veniva interessato da molte famiglie del paese che non avevano potuto prendere parte allo spettacolo, al fine di ottenere una quarta rappresentazione a prezzi ridotti, perché ne potesse beneficiare la classe meno abbiente del paese. ⁵⁷ Potevano dunque essere organizzate serate popolari d'opera a prezzi ribassati.

Tramite i giornali si poteva comunicare direttamente all'impresario il desiderio del pubblico semplicemente di riascoltare una determinata opera: «[...] ci perviene la domanda» si scriveva su *Il Giornaletto di Pola* «se fosse ancora possibile di dare ancora una rappresentazione della Lucrezia Borgia. Rivolgiamo tutti i desideri all'impresa». ⁵⁸ Il giornalista si faceva anche interprete del sentire popolare nel richiedere all'impresario direttamente dalle colonne

54. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 12.4.1906.

55. *L'opera*, Il Giornaletto di Pola, 25.10.1907.

56. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 27.10.1894.

57. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 27.10.1894.

58. *Il Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, anno II, n. 306, 11.5.1901.

del giornale qualche recita in più di determinate opere. Dai giornali si invitava spesso la popolazione anche a partecipare alle serate a teatro. Qua e là si poteva leggere qualche lamentela per la mancata presenza di pubblico a certe rappresentazioni. È da dire che anche a Pola con i primi del Novecento si affacciava il cinematografo e questo fu sicuramente un elemento di concorrenza alle serate d'opera.

Era stato Alberto Vernier ad aver organizzato l'arrivo di svariate compagnie a Pola, prima di lasciare il posto per un po' di anni ad Alessandro Bolzicco. L'impresario veniva pubblicamente lodato sulle colonne dei quotidiani,⁵⁹ salvo poi essere accusato da «Il Piccolo della sera» nel 1896 di essersi intascato la sovvenzione municipale, evidentemente presente per l'anno in questione. Vernier ebbe modo di difendersi pubblicamente dalle ingiurie e dalle accuse di aver preso in giro il pubblico, oltre che dalla diceria che gli fosse stata negata la sovvenzione per l'anno a seguire:

Anzi tutte le Autorità indistintamente non fecero che incoraggiare il Proprietario e me, perché è certo che senza l'abnegazione del primo di voler sacrificare una ingente somma per portare il Teatro al livello di sicurezza dei primari della Monarchia, e senza la mia modesta cooperazione, Pola sarebbe rimasta senza Teatro. [...] Per le produzioni date nei due anni nei quali mi onoro di esser alla Direzione del Teatro, non ho che appellarmi alla buona memoria del Pubblico, il quale ricorda le cose molto meglio che non lo faccia il sullodato corrispondente e sa che, per varietà, qualità e quantità degli spettacoli dati, non ho a temere alcun confronto con i miei predecessori.

Rispetto poi alla *Traviata* e al *Fra Diavolo* (due opere in due sere) ricordo solo che la compagnia proveniva, applauditissima, dal Comunale di Fiume, Teatro che ha decuplicate le risorse che ha questo di Pola, e che della compagnia faceva parte il cav. Lombardi che ora canta con tanto successo a Trieste!⁶⁰

Che a Pola poi «malgrado i suoi 38.000 abitanti» non si fossero potuti dare spettacoli di un certo fasto, lo avrebbero saputo «anche le femmette di piazza», e lo sapevano il proprietario e gli impresari succedutisi nei vari anni, dal momento che «non una sola volta si riescì a non perdere, e talvolta anco

59. «Quando pensiamo che l'impresa A. Vernier non badando a spese e a sacrifici, senza l'appoggio di nessuno, è in grado di allestirci simili spettacoli, non possiamo fare a meno di provare per essa quel vivo senso di ammirazione che ora a nome di tutta la popolazione, il nostro giornale le porge», *La compagnia Zucconi-Pilotto al nostro Politeama. Il «Fra Diavolo», la «Traviata»*, L'Eco di Pola, 16.11.1895.

60. *Per la pura verità*, L'Eco di Pola, 28.11.1896.

somme vistose».⁶¹ Purtroppo questa tendenza non sembrò migliorare neanche con l'impresario udinese Bolzicco, che dal 1901 troviamo in forma più o meno stabile presso il Politeama, anche se lavorò contemporaneamente presso altre piazze (a gennaio 1903 lo troviamo a Gorizia, ad esempio). Una prima misura per ovviare alle perdite fu quella di abolire i biglietti d'ingresso ridotti per gli impiegati e per le società. Naturalmente con questa manovra Bolzicco non si attirò le simpatie del pubblico, già per altro venute a mancare nell'occasione di una rappresentazione de *La bohème* nel 1903, in cui il suo collega Luigi Bernardi faceva sostituire la soprano nel ruolo di Mimì con altra debuttante. Il gesto veniva ritenuto poco delicato nei confronti del pubblico, per il fatto poi che la sostituzione non venne comunicata tramite avvisi ma con semplice biglietto scritto a mano nell'atrio del teatro.⁶² Quella che venne definita come «disgraziata stagione d'opera» al Politeama, nel marzo 1903, fu disastrosa per gli artisti i quali si trovarono a Pola senza i mezzi necessari per poter rimpatriare. Allo scopo di venire loro in aiuto, si decise di dare a loro favore esclusivo due rappresentazioni di *Un ballo in maschera*. Bolzicco nell'occasione concesse il teatro gratuitamente, Smareglia si prestò a dirigere lo spettacolo e l'orchestra della marina militare rinunciò alla remunerazione per le prove; anche la tipografia e l'impresa di affissioni cooperarono gratuitamente. Il pubblico veniva nuovamente invitato a partecipare numeroso alle rappresentazioni, nel tentativo di risollevare la situazione.⁶³

Si tentò poi di organizzare nuovamente un *Ernani* entrando in trattative con gli artisti della stagione d'opera che avevano dato *Ernani* al Politeama Rossetti di Trieste. Gli artisti aderirono ma l'autorità politica fece capire all'impresario che non avrebbe dato il suo consenso alla produzione dell'opera a Pola; il progetto pertanto sfumò.⁶⁴ Contestualmente si erano iniziate trattative con Ricordi a Milano, nonché con l'agenzia teatrale Broglio per dare nella quaresima successiva *Aida* e *Il trovatore*, ma queste trattative sarebbero state condizionate dall'accettazione da parte della rappresentanza comunale di Pola

61. *Per la pura verità*, L'Eco di Pola, 28.11.1896.

62. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 16.3.1903.

63. *Due rappresentazioni al Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 4.4.1903.

64. *L'Ernani proibito*, Il Giornaletto di Pola, 30-31.5.1903. L'*Ernani* a Pola già nel 1888 infiammava gli spettatori, come ci ricordano le cronache: «[...] quando al terzo atto i congiurati intuonarono il popolare coro *Siamo tutti una sola famiglia*, quei quattromila spettatori proruppero in tale applauso che pareva crollasse il teatro. Per tre volte si acclamò il bis ma visto che la dimostrazione applauditiva era troppo costante si fece calar la tela. Molti se ne andarono ma molti restarono. Si tentò di proseguire col quarto atto, ma disgraziatamente appena alzato il sipario un subisso di fischi lo fece ricadere. Inutile! Si voleva il quarto bis», *In teatro*, L'Eco di Pola, 24.11.1888.

della domanda di sovvenzione presentata al Comune dall'impresa del teatro.⁶⁵ Evidentemente il Comune accettò se poi la stagione venne effettivamente realizzata. La stessa cosa sembrava essere successa anche due anni dopo, quando nel 1906 l'impresa del teatro chiese ed ottenne dalla giunta amministrativa del Comune una sovvenzione di 5.000 corone, e liberazione di ogni competenza e tassa per l'illuminazione e vigili, sotto proposta di una compagnia d'opera che offriva 18 serate.⁶⁶ Non sappiamo quali rappresentazioni la sovvenzione andò a coprire, se quelle di marzo oppure le successive rappresentazioni di opera buffa della Compagnia lirica lillipuziana.

Da qui in poi, fino all'epoca del primo conflitto mondiale, sono degni di nota due passaggi della menzionata Compagnia lirica lillipuziana, prima nel 1906 e poi nell'anno seguente, quando vi fu una ulteriore compagnia lillipuziana, ovvero quella dei fratelli Guido e Arnaldo Billaud. La compagnia Billaud nel maggio 1907 dette diversi titoli di opera buffa, differenti da quelli proposti nel seguente ottobre da Ernesto Guerra, direttore dell'altra compagnia, sebbene le due compagnie avessero pressochè identico repertorio.

Mentre si esibivano queste compagnie, si trattava a Milano con «impresa conosciutissima» per organizzare la stagione d'opera dell'anno seguente. Si pensava ad una combinazione di *Fedora* e *Manon* di Massenet oppure alla combinazione di *Fedora* e *Faust*. Era stato espresso anche un certo interesse per *Lohengrin* e *Otello* ma purtroppo il timore era quello che si dessero «parodie» delle opere, come poteva succedere in altri piccoli teatri della costa. Su alcuni giornali si parlava del *Werther* di Massenet al posto della *Manon*. Gli esecutori di *Manon* sarebbero stati gli stessi che poco prima l'avevano rappresentata al Teatro Minerva di Udine, questo a ulteriore conferma di come ciò che veniva rappresentato in territorio friulano o giuliano potesse passare poi in area istriana o dalmata. Alla fine non si dette alcuna opera di Massenet in quanto la scelta cadde sulla sopracitata *Nozze Istriane* di Smareglia.⁶⁷ A dirigere il lavoro venne chiamato Gialdino Gialdini, nome di un certo peso che prima di approdare a Pola aveva fatto qualche apparizione presso il Teatro Comunale di Fiume e prima ancora a Trieste.⁶⁸ Il Gialdini — già all'epoca più

65. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 16.3.1903.

66. *I denari dei contribuenti*, Omnibus, 15.2.1906.

67. *La serata a teatro*, Il Giornaletto di Pola, 30.3.1908.

68. Fu anche direttore del Conservatorio di Trieste sino al maggio 1915. Sulla figura di Gialdino Gialdini, oltre alla voce biografica che gli dedica il Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le biografie, III, Utet, Torino 1983, p. 188, cfr. ANNALISA SANDRI, ...e Massenet disse, «Bravissimo!!». *Gialdino Gialdini e il suo tempo*, Pizzicato, Udine 2001 oppure ALBANO DINI-VIVALDO PAGNI, *Gialdino Gialdini. La vita-le opere*, Società Musicale Gialdini, Pescia 1995.

noto come direttore d'orchestra che come compositore — tra le varie fu chiamato a dirigere l'orchestra della marina militare in *La Wally* nel 1909. Evidentemente riuscì ad avere buoni rapporti con proprietario e impresari del Politeama se l'anno seguente riuscì a fare rappresentare proprio a Pola la sua opera in un atto *La bufera*.⁶⁹

Le stagioni che avevano visto protagonista l'organizzazione di Alessandro Bolzicco si erano così avvicinate sino ad arrivare ad un rappresentazione dell'operetta *Sangue viennese* di Strauss in cui vi fu una dimostrazione irredentista che costò la carriera all'impresario, tanto da costringerlo a lasciare immediatamente Pola. Le ballerine presenti in scena raffiguravano «Le Grandi Nazioni», ed all'uscita della coppia Francia-Italia pare che vi fu un battimani accompagnato da «voci di plauso» che costrinsero l'orchestra a tacere. Il commissario di polizia dette ordine al pubblico di sgomberare il teatro ma non ottenne risultati. Pertanto fece allontanare l'orchestra e i militari presenti. La compagnia Magnani che rappresentava lo spettacolo se ne dovette andare da Pola. Il teatro venne chiuso.⁷⁰ La cosa fece scalpore anche perché il Bolzicco ormai sessantottenne, attivo a Pola da sedici anni, non aveva mai generato dissidi. Evidentemente stavano cambiando i tempi e politicamente gli attriti con la parte italiana si facevano sentire. Bolzicco provò comunque a fare ricorso alla Luogotenenza del Litorale contro la «nozione di sfratto dai Regni e paesi rappresentati al Consiglio dell'Impero».⁷¹ Comunque sia andata non lo si ritrovò più attivo sul territorio.

La popolazione italiana con l'arrivo degli anni della guerra protestava poiché si sentiva esclusa già dai primi spettacoli di operetta con compagnia tedesca (dal 1914 infatti a Pola gli spettacoli di operetta non si tenevano più in

69. Su questo lavoro poco conosciuto cfr. CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Gremese, Roma 1998, p. 78. L'opera venne data l'anno dopo a Pescia, città natale del compositore e direttore d'orchestra.

70. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 117. Cfr. anche *Una proibizione inaudita — Pola senza teatro*, *Il Giornaleto di Pola*, 23.4.1912, relativo ai provvedimenti restrittivi presi dalla Luogotenenza nei confronti degli spettacoli al Ciscutti. La popolazione assisteva a uno «spettacolo di repressione». Su «*Il Giornaleto di Pola*» del 24.12.1912 si scriveva: «Dopo la lotta alle nostre scuole, dopo la lotta persino alla scuola industriale, perché produce operai italiani, infrante le prerogative municipali, slavizzati gli uffici è venuta l'ora di abbattere il teatro, questa palestra della nostra civiltà. Ma già, si dice in certi circoli che a Pola non occorra il teatro italiano. Per chi vuol divertirsi v'è il teatro del Narodni Dom. Quello sì che è il teatro patriottico; non importa se anche vi tengano i discorsi più infiammati contro gli ungheresi...», *Pola ex lege*, *Il Giornaleto di Pola*, 24.4.1912. Sulla chiusura del teatro cfr. anche *Il teatro chiuso... fino a nuovo ordine*, *La Fiamma*, 27.4.1912.

71. Cfr. GRAZIA TATÒ, *Trieste, Gorizia e l'Unità d'Italia*, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, [Trieste] 2012, p. 167.

italiano). Questo cambio a svantaggio della presenza italiana in città era già stato presagito nel 1911 quando sulle colonne della «Fiamma» si paventava la vendita del Politeama non a un consorzio di cittadini del luogo ma a un non italiano. Si pensava che gli allora proprietari in carica avrebbero voluto sbarazzarsi del teatro: «Immaginiamoci che cosa accadrà di questo nostro massimo ed unico teatro» si scriveva, «quando sarà caduto in mani straniere. Oggi, salvo qualche breve parentesi teutonica (o ungherese o giapponese) vi si danno spettacoli di opera e di prosa italiani con attori italiani. Domani potremo avere la sorpresa che gli spettacoli italiani siano una parentesi». ⁷² Non sarebbe stata dunque ipotesi assurda pensare che il teatro avesse potuto nel giro di breve tempo diventare «un istituto trilingue o quadrilingue», un «nuovo strumento di corruzione» del carattere della città e che avesse potuto «crescere per esso il numero delle vergogne» che si sarebbero dovute tollerare. ⁷³

Nello stesso anno su «Il Giornaletto di Pola», usciva un articolo di protesta contro la paventata fondazione di un teatro nazionale croato in Istria. Sarebbe stata l'amministrazione del regio teatro di Zagabria a volere la fondazione di quello che avrebbe dovuto chiamarsi «Teatro provinciale croato», che si sarebbe valso di repertorio, personale artistico e materiale scenico proveniente proprio dal Teatro di Zagabria. ⁷⁴ La componente italiana si sentiva dunque minacciata, portando il piano della discussione sulla sfida contro le volontà croate. Si usavano espressioni forti che evocavano lotta e combattimento: «Questa tenacia slava deve essere ben compresa dagli italiani» si ammoniva «che devono, come e dove è possibile, prevenire e paralizzare l'opera conquistatrice dei loro avversari nazionali». Il teatro italiano, che a detta degli

72. «E non si dica che, essendo italiana la città» si continuava, «nessun impresario sarà in tanta guerra colle proprie tasche da bandire dal teatro, colla lingua italiana, anche il pubblico. Noi abbiamo veduto fra gli spettacoli più frequentati certe operette tedesche che erano una parodia dell'arte. Qualche cosa in proposito potrebbe raccontarci l'egregio impresario Bolzicco. E noi stessi abbiamo veduto il fiore dei nostri intellettuali assistere con un'assiduità edificante a tutte codeste rappresentazioni», *La Fiamma*, anno I, n. 23, 26.8.1911.

73. *La Fiamma*, anno I, n. 23, 26.8.1911.

74. L'articolo continuava sminuendo il ruolo di letteratura e repertorio drammatico croato: «Si sa a che poca cosa si riduca ad onta di tutti i conati letterari, la letteratura croata, fatta di imitazioni di opere delle altre letterature, quando non passa sotto il suo nome la pur meschina letteratura serba. Tanto più povero è il repertorio drammatico croato, che si limita in massima parte a versioni o imitazioni di lavori tedeschi, francesi e italiani, fatte per lo più da dalmati di coltura italiana, sebbene i giornali croati parlino di rinomati drammi e di celebri drammaturghi nazionali. Ma non perciò si arrestano nella via della conquista nazionale della provincia i croati, che fanno ora questo sforzo, anche qui aiutati dai fratelli, anzi dal governo della Croazia», *Il teatro nazionale croato*, *Il Giornaletto di Pola*, 31.10.1911.

scriventi non aveva temibili competitori in nessun altro teatro nazionale, non avrebbe avuto certo da temere il teatro nazionale croato.⁷⁵

Questi malumori non nascevano dal nulla. Già qualche anno prima al Politeama Ciscutti si era tenuto un imponente comizio per opporsi alla progettata istituzione di un ginnasio serbo-croato nell'italianissima Pisino; l'onorevole Felice Glezer aveva inviato un lungo telegramma di protesta al Presidente dei Ministri in Vienna, sottolineando come la regione, essendo stata occupata da millenni dalla «razza latina» sarebbe appartenuta alla stessa «per diritto di fatto». Pertanto non sarebbe stato possibile cedere questo territorio ad «altre genti ospiti».⁷⁶ Sulla base di questo si capisce come ogni mutamento rispetto alla programmazione di spettacoli d'opera o operetta in italiano non fosse visto di buon occhio.

I frequentatori del teatro proprio in questi anni convenivano però anche sul fatto che il Politeama non corrispondeva più ai bisogni della città, la quale era mutata. Si richiedeva un ritocco generale dell'interno dell'edificio con la creazione di una nuova galleria «a sedie» alla quale avrebbe potuto accedere tutta quella parte di pubblico che per varie ragioni era costretta a non frequentare il teatro.⁷⁷ Si sentiva l'esigenza di un rinnovamento. Negli anni che seguirono fino al termine del primo conflitto mondiale, vari proprietari si avvicendarono al Politeama, alcuni obbligati — come nel 1913 — ad assumere loro malgrado l'impresa dello stesso. Teodoro Mattiassevich, che figurava come comproprietario e amministratore, alla sua morte nel 1916 lasciò le redini a Vincenzo Viezzoli — il quale ufficialmente chiese alla Luogotenenza che la licenza all'esercizio del Politeama venisse rilasciata a suo nome.⁷⁸ Anche tale Petinelli

75. *Il teatro nazionale croato*, Il Giornaletto di Pola, 31.10.1911.

76. «la progettata istituzione da parte dell'imperiale governo di un ginnasio serbo-croato a Pisino», scriveva Glezer nella sua comunicazione, «oltre che costituire una grave offesa, non provocata, a tutti gli italiani, intaccando i loro diritti, tende a creare artificialmente una coltura straniera a favore dei pochi i quali da alcuni lustri hanno portato la discordia fra il popolo istriano per conseguire in future evenienze noti fini politici che questa progettata istituzione offre una novella prova della tendenza del governo, di spogliare gl'italiani del loro patrimonio nazionale per favorire pochi agitatori politici nemici degli stessi, che gl'italiani contribuiscono alle spese dello Stato in esorbitante proporzione di fronte a quelle sostenute dalle altre genti sorvenute in questa regione, verso le quali il governo è largo di ogni sorta di concessioni specialmente nel campo scolastico — mentre agli italiani non riconosce neppure il diritto di istituire anche con i propri denari una università italiana a Trieste, negando d'altronde altri istituti di educazione corrispondenti ai bisogni della coltura italiana la più antica e una delle più illustri del mondo, delibera di altamente e solennemente protestare», BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, pp. 52-54.

77. *L'annata teatrale*, Il Giornaletto di Pola, 5.6.1913.

78. Cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 135.

figurava come proprietario e impresario da diversi anni.⁷⁹ La guerra si chiuse lasciando come comproprietari del Politeama Stipanovich, Viezzoli e Cirillo Metodio Koch.

La chiusura del conflitto lasciò un clima di profonda inquietudine. Militari tedeschi e austriaci si spartivano il controllo della città e il Politeama ormai aveva abdicato alla proposizione di stagioni di opera italiana, certo anche per questioni di budget. Continuavano però gli spettacoli di operetta tedesca e fu proprio durante uno di questi che si poté comprendere quanto le tensioni cittadine tra diverse etnie erano vive. Un gruppo di dimostranti italiani nella sera del 20 ottobre 1918 si era radunato in città marciando per le vie e intonando canzoni patriottiche. Nel corso della marcia il gruppo si era fatto più numeroso, sino a raggiungere — secondo la testimonianza del giornalista polese Rodolfo Manzin — «alcune centinaia» di persone. Questa massa armata di bastoni fece irruzione in teatro, invadendo la platea e gettando scompiglio tra gli ufficiali austriaci che erano seduti ad ascoltare lo spettacolo. Si volle interrompere la rappresentazione ma gli ufficiali pretesero che la serata continuasse. I dimostranti vennero allontanati. Manzin scriveva testualmente: «La voce che dentro lo spettacolo continuava, e noi dalla strada si sentiva arrivare la musica ed il canto degli interpreti tedeschi, ci fece montare la pazzia».⁸⁰ Questa frase è significativa di come ormai la guerra avesse esacerbato le tensioni; la «pazzia» causata dal vedere come il Politeama fosse ormai nelle mani di quello che di fatto era il nemico politico si risolse in una seconda immediata incursione che rischiò di portare il teatro alla distruzione («le prime quinte di tela e carta prendevano fuoco e dalla platea gli spettatori scappavano, altri tentavano di raggiungere il palcoscenico ormai invaso dal fumo»)⁸¹ Gli spettacoli subirono una battuta d'arresto seppure temporanea. La guerra aveva comunque causato un rallentamento nell'organizzazione generale degli spettacoli. E se non lo fece la guerra, a complicare le cose ci pensò anche l'epidemia di spagnola scoppiata subito dopo.⁸²

79. Cfr. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 306. Il Politeama era stato acquistato da Viezzoli, Pregel, Petinelli e Mattiassevich in data 15 aprile 1910, cfr. MARSETIČ, *Il cimitero civico di Monte Ghiro a Pola*, p. 606.

80. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 140.

81. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 140.

82. Sulle rappresentazioni musicali al Politeama Ciscutti nel periodo che seguì la prima guerra mondiale (anni Trenta in particolare) cfr. ad esempio LADA DURAKOVIĆ, *Glazbenoscenske izvedbe u pulskom kazalištu «Ciscutti» u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća*, Međunarodni znanstveni skup Čakavskog sabora “Boje zavičajnosti”, Rovinj, Žminj 2003.

4.3.1. Censimento stagioni operistiche al Politeama Ciscutti di Pola

Le stagioni del Politeama Ciscutti di Pola sono state ricostruite con l'ausilio degli articoli raccolti nel testo di Marcello Bogneri (*Il Politeama Ciscutti di Pola*), con i periodici «Il proletario», «Pola», «Il Giornale di Pola», «Südösterreichische Nachrichten», «l'Eco di Pola», «Il Popolo Istriano», «La Fiamma», «Omnibus», «Il Diritto croato» e con quanto trovato presso gli archivi di stato di Zara e Sebenico. In corsivo si indicano le stagioni realizzate nel teatro fondato da Ciscutti prima del Politeama.

ANNO	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1863	<i>Sanguinazzi</i>	<i>n.r.</i>	<i>[marzo]</i>	<i>Marin Faliero I masnadieri</i>
1874	<i>n.r.</i>	<i>n.r.</i>	<i>n.r.</i>	<i>Il barbiere di Siviglia La sonnambula Lucia di Lammermoor</i>
1876	<i>Mirco e Gianì</i>	<i>n.r.</i>	<i>marzo</i>	<i>L'elisir d'amore Don Pasquale</i>
1881	Francesco Razzani	Giuseppe Grisanti m.c.: Giorgieri	settembre	Ruy Blas La traviata Rigoletto Poliuto
1882	Pietro Ciscutti	[Riccardo] Bonicioli	settembre	n.r.
1883	[Ernesto Bellini-Venturini]	[Adolfo Baci]	[autunno]	[Rosilde di Saluzzo]
1884	Felice Brandini	n.r.	n.r.	n.r.
1885	n.r.	n.r.	maggio	La campana dell'eremitaggio
1887	n.r.	Giuseppe Grisanti m.c.: Giulio Smareglia	ottobre	Don Sebastiano [<i>annunciata</i>] La forza del destino Lucia di Lammermoor
1888	n.r.	n.r.	novembre	Ernani
1889	Ernesto Piacentini-Bellini	Giovanni Guarnieri m.c.: Furian	ottobre	La favorita Rigoletto
1890	(compagnia lirica di canto Conti) Barlani-Dini	n.r. Giulio Buzenac m.c.: Giulio Smareglia	gennaio novembre	Don Pasquale Il barbiere di Siviglia Carmen Faust La favorita
1891	Angelo Fantuzzi	Luigi Bernardi	ottobre	Jone Il Guarany Il trovatore Cavalleria Rusticana
1892	Ernesto Piacentini-Bellini	m.c.: Giulio Smareglia	ottobre	Ernani Norma

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1893	Ernesto Piacentini-Bellini	Antonio Rupnick Osvaldo Zanetti m.c.: Giulio Smareglia	ottobre	Un ballo in maschera L'ebrea [<i>annunciata</i>] Maria di Rohan Ruy Blas
1894	Delinato	Antonio Rupnick	aprile	Faust Rigoletto
	Alberto Vernier (compagnia lirico-coreografica Ansaldo)	Ettore Mariotti	settembre	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale Crispino e la comare
		Gaetano Cimini m.c.: Bartoli	ottobre	Pagliacci
1895	Alberto Vernier	[Enrico Riboldi] Silvio Boscarini	novembre	Fra Diavolo La traviata Gli Ugonotti
1896	[Alberto Vernier]	n.r.	n.r.	n.r.
1898	Cesare Steffenoni	Giuseppe Grisanti	quaresima	La traviata Lucia di Lammermoor La favorita Rigoletto
	(compagnia lirico-coreografica Ansaldo)	n.r.	settembre	[<i>annunciata</i>]
1899	De Fanti [De Santi]	Pietro de Stermich [di Valcrociata]	marzo	La bohème Otello
	Alberto Vernier (compagnia lirica diretta da Anacleto Tavernari)	Augusto Franzoni	giugno	Il barbiere di Siviglia
	Ruotolo-Vernier	n.r.	settembre	La traviata Lucia di Lammermoor La sonnambula
1900	(compagnia lirica diretta da Anacleto Tavernari)	Augusto Franzoni	maggio	Il barbiere di Siviglia
	(compagnia lirico-coreografica Roberto Franciulli)	n.r.	novembre	Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare Don Pasquale Il carnevale di Venezia Le educande di Sorrento
		Aroldo Chinaglia	dicembre	Rigoletto Cavalleria Rusticana +1 atto Lucia di Lammermoor ⁸³
1901	Giuseppe Corbetta	Aroldo Chinaglia m.c.: Giulio Smareglia	gennaio	Ernani Il trovatore

83. *Cavalleria Rusticana* e il primo atto di *Lucia di Lammermoor* vennero eseguiti nella stessa sera.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
	Alessandro Bolzicco	Aroldo Chinaglia m.c.: Giulio Smareglia Luigi Bernardi m.c.: Carmelo Borri	marzo aprile maggio novembre	Pagliacci o Carmen Lucrezia Borgia La bohème Cavalleria Rusticana+ 3 atto La bohème ⁸⁴ Ernani Nabucco Carmen Mignon Rigoletto
1902	Alessandro Bolzicco Alessandro Bolzicco [Ruotolo-Savelli]	Silvio Boscarini Falconi m.c.: Ricci	marzo ottobre	Cavalleria Rusticana Pagliacci Manon Lescaut Faust
1903	Luigi Bernardi Alessandro Bolzicco	Luigi Bernardi m.c.: Lorenzo Cheldonda Giulio Smareglia Gialdino Gialdini	marzo aprile ottobre	La bohème Un ballo in maschera Cavalleria rusticana Un ballo in maschera Mignon Ruy Blas [annunciata]
1904	Alessandro Bolzicco Vittorio Riva Alessandro Bolzicco	Fortunato Cantoni m.c.: Ricci Raffaele Patucchi Giulio Smareglia	febbraio maggio ottobre	Il trovatore Aida Il barbiere di Siviglia La sonnambula Rigoletto La traviata
1905	[Alessandro Bolzicco]	Carlo Maria Smoquina	dicembre	Manon (Massenet) ⁸⁵
1906	Alessandro Bolzicco n.r. (compagnia lirica lillipuziana)	Augusto Poggi m.c.: Davide Soffritti Ernesto Guerra Giulio Smareglia	marzo maggio dicembre	Tosca La Gioconda Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare La sonnambula La figlia del reggimento L'elisir d'amore La notte di San Silvestro
1907	Giuseppe Borboni	n.r. Antonio Guarnieri	marzo aprile	Pagliacci Sarrona Cavalleria rusticana Manon ⁸⁶

84. *Cavalleria Rusticana* e il terzo atto de *La bohème* vennero eseguiti nella stessa sera.

85. Rappresentazioni straordinarie.

86. Otto rappresentazioni straordinarie.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
	(compagnia lirica lillipuziana Billaud) (compagnia lirica lillipuziana)	Ernesto Guerra	maggio ottobre	Lucia di Lammermoor Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia L'elisir d'amore Crispino e la comare Pipelet Carmen
1908	Alessandro Bolzicco Alessandro Bolzicco Pietro Pedrazzi	Felice Feruglio Gialdino Gialdini Virgilio Ricci m.c.: Alfredo Martinz	gennaio marzo novembre	L'amico Fritz Nozze istriane La favorita Andrea Chénier I Capuleti e i Montecchi
1909	n.r. n.r.	Gialdino Gialdini Gialdino Gialdini m.c.: Alfredo Martinz	marzo dicembre	Otello La Wally
1910	n.r.	Gino Zuccoli m.c.: Alfredo Martinz [Gialdino Gialdini]	marzo novembre	Rigoletto La bohème La bufera Werther
1911	Giuseppe Borboni (compagnia Beltramo)	Giuseppe Rubino Gaetano Bavagnoli m.c.: Alfredo Martinz e Binetti	marzo ottobre	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale Il maestro di cappella Mefistofele
1912	Giuseppe Borboni (compagnia lirica internazionale)	Paolo Bellucci	giugno	La sonnambula
1913	Giuseppe Fantoni [proprietari del Politeama]	Giuseppe Marrone	aprile	Tosca Guglielmo Tell Norma
1914	n.r. Umberto Braida	Vertova m.c.: Iustolini n.r.	marzo [ottobre]	Mignon Carmen [Nozze Istriane Abisso]
1916	n.r.	n.r.	ottobre	Don Pasquale
1917	n.r.	n.r.	gennaio	Rigoletto

4.4. I contratti d'appalto e le stagioni operistiche a Fiume

Nel periodo considerato (1861–1918) abbiamo a Fiume due teatri attivi, prima l'Adamich e poi il Comunale. Prima della nascita del Teatro Comunale, la

stagione principale per l'opera era quella di quaresima-primavera. Solitamente 12 sere venivano dedicate all'operetta, 14 all'opera seria e 14 alla prosa. Passarono per Fiume compagnie di operette tedesche e ungheresi, il teatro era frequentato anche dalla componente tedesca della popolazione, come per Pola.⁸⁷ Lo spettacolo d'opera in quaresima e primavera veniva interrotto ogni anno per dieci giorni consecutivi durante il carnevale, periodo in cui si tenevano unicamente i balli.⁸⁸

Il Teatro Adamich per «esigenze, lustro e gusto» veniva paragonato ai teatri di Brescia, Pavia, Piacenza e Novara, tutte città che possedevano una maggiore popolazione rispetto a quella di Fiume.⁸⁹ Il teatro sarebbe stato frequentato da un genere di spettatori molto variegato. Impegnati e militari, uomini d'affari, banchieri ed esercenti professioni liberali, «commessi di banco e pensionati esigenti».⁹⁰ Questo genere di spettatori rientrava tra gli abbonati. A giudicare dalle cronache si sarebbe trattato di un pubblico piuttosto indisciplinato, chiacchierone, insofferente e distratto, con il potere di mettere in difficoltà l'impresario agendo in maniera solerte nel protestare i cantanti ad esempio.⁹¹ Una pungente descrizione sul quotidiano «La Bilancia» definiva questi spettatori come entranti a stormi, «guidati per lo più da un capo, non dichiarato, ma tacitamente accettato». Questo capo, in accordo con altri spettatori, avrebbe potuto fischiare gli artisti decretandone la loro sostituzione.⁹² Con questo tipo

87. *Teatro Civico*, La Bilancia, 26.6.1871.

88. Si sosteneva in realtà che i balli recassero un danno alla stagione d'opera in quanto il denaro impiegato per gli artisti di ballo veniva dalle imprese risparmiato nella scrittura degli artisti di canto, cfr. *La questione teatrale*, Il Giornale di Fiume, 8.4.1865, p. 120-21.

89. Cfr. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 11.6.1870.

90. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 4.6.1870.

91. L'indisciplina del pubblico veniva così descritta: «Nei teatri distinti, qual è quello di Fiume, è di perfetto buon gusto entrare nei palchi a metà del primo atto, e di chiacchierare per tutto lo spettacolo, tacendo solo nei momenti più drammatici, sempreché lo spettatore di platea imponga silenzio. A sua volta il pubblico insofferente e distratto della platea che di solito si mantiene in continuo cicalio, se per avventura è avvertito che nei palchi o nelle gallerie qualche damerino s'arrischia di sussurrare qualche parola a fior di labbra, che potrebbe turbare lo spettacolo, tosto cento voci fanno sentire un prolungato sibilo, e qualche volta una salva di oh! Di uh! [...]», *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 4.6.1870.

92. «Quando due o tre di questi capi...hanno il capriccio di far fischiare un artista, se la intendono di leggieri co'suoi e l'impresa è sicura. Ed è recente fra noi l'esempio, che in questo modo si poté fischiare un tenore per attendere dodici giorni la sua sostituzione, con altro di non molti maggiori meriti, né di maggior fama». *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 4.6.1870. La presenza di un pubblico organizzato era stata notata per altro anche a Pola, quando in occasione della rappresentazione di *Un ballo in maschera* nel 1893 si parlava di numerosi *claqueurs* che «davano fastidio al pubblico» con applausi piuttosto insistenti (*Teatralia*, Il Diritto Croato, 11.10.1893). Questa *claque* sembrava permanere anche dieci anni dopo («i tentativi di

di pubblico avrebbero dovuto aver a che fare gli impresari che negli anni si succedettero nella gestione dell'impresa teatrale.

Il quotidiano «La Bilancia» diventava una sorta di mezzo di comunicazione tra abbonati e giunta teatrale, se dalle sue colonne venivano lanciati diversi suggerimenti da parte degli spettatori, come ad esempio l'opera che si desiderava fosse programmata⁹³ o l'orario di inizio delle rappresentazioni (in maniera analoga a come avveniva su «Il giornoletto di Pola» a Pola). Abbonati e frequentatori del teatro chiedevano pubblicamente che lo spettacolo iniziasse alle 20 invece che alle 19.30: molto spesso infatti alle 19.30 il teatro era ancora deserto.⁹⁴ Su «La Bilancia» si incentivava la partecipazione del pubblico agli spettacoli,⁹⁵ o se ne rimproverava l'assenza quando questo succedeva.⁹⁶ Se il pubblico avesse partecipato numeroso agli spettacoli la necessità di una sovvenzione comunale sarebbe stata meno pressante. Con l'affitto dei palchi sarebbe stata pagata almeno parzialmente la stagione. Si riteneva però che anche nel peggiore dei casi, il Comune avrebbe potuto essere chiamato a concorrere alla sovvenzione della stagione con circa un migliaio di fiorini. La Delegazione teatrale riteneva che questa somma non sarebbe stata negata dalla rappresentanza civica, «a tutela del decoro delle scene».⁹⁷

applauso partivano dai ragazzi dei cori inviati in platea e da una *claque* insediatasi in galleria», *Politeama Ciscutti*, *Il Giornoletto di Pola*, 11.3.1903).

93. Abbonati e frequentatori del teatro chiedevano alla Giunta Teatrale ad esempio «di destinare per la quarta opera della stagione il *Ruy Blas* di Marchetti, tanto più che un po' di nuovo tra tanto vecchio non istarebbe male.» *Teatro Civico*, *La Bilancia*, 30.3.1872. Furono accontentati, salvo poi lamentarsi due anni dopo per la ripetizione dell'opera in cartellone: si scrisse che il pubblico era giunto a «sazietà». Così, per contrastare il pericolo di vedere il teatro deserto, dalle colonne de «La Bilancia» si suggeriva all'impresa di ricorrere ai centoni, ovvero a serate dove venivano combinate le parti migliori delle quattro opere programmate in stagione, cfr. *Teatro Civico*, *La Bilancia*, 8.5.1874. Con buona probabilità la messa in scena e il vestiario del *Ruy Blas* arrivavano direttamente dalla Fenice di Venezia, come due anni prima, cfr. *Teatro Civico*, *La Bilancia*, 6.5.1872.

94. *Teatro Civico*, *La Bilancia*, 10.4.1872.

95. Con espressioni come ad esempio: «dobbiamo poi tributare una parola d'elogio all'impresa, che non risparmia fatiche e spese per allestire lo spettacolo col maggior decoro possibile, e asseriamo che sarebbe invero cosa deplorabile che il nostro pubblico non la incorraggiasse con un numeroso concorso», *Teatro Civico*, *La Bilancia*, 2.3.1877.

96. Come quando si scriveva: «amiamo credere che in tale occasione non si ripeterà il doloroso fatto verificatosi altre volte in circostanze consimili, che il rispettabile pubblico teatrale brilli... per una fenomenale assenza!». *La Bilancia*, 27.3.1877.

97. *Teatro civico*, *La Bilancia*, 3.12.1878.

4.4.1. Cesare Trevisan a Fiume

Tra i primi nomi che troviamo a Fiume negli anni Sessanta come attivi nell'organizzazione di stagioni operistiche, vi era quello dell'impresario Cesare Trevisan,⁹⁸ artefice di una gestione in realtà piuttosto controversa. Nel 1862 dichiarava le sue buone intenzioni direttamente sul cartellone della stagione d'opera, facendo scrivere di essere onorato per aver ottenuto l'impresa del teatro e di impegnarsi a fare del proprio meglio per «meritarsi il pubblico compatimento». Inoltre dava prova di aver reclutato degli orchestrali validi, rendendone noti alcuni nomi: «L'orchestra sarà composta dei migliori professori del paese, e dai forestieri signori En. Cagnoni, C. Mirco, Al. Moschini e figlio, Fr. Lorenz, G. Mixa, En. di Mayer Grego, ecc.».⁹⁹ Cagnoni e Mirco erano all'epoca orchestrali ben conosciuti e richiesti da molti impresari del circuito Venezia-Trieste-Istria e Dalmazia. Pubblicandone i nomi, dava dunque prova di aver fatto una scelta potenzialmente vincente. Le critiche arrivarono in realtà tre anni dopo, quando Trevisan firmò un nuovo contratto d'appalto con il teatro (anche se «La Scena» comunicava che l'impresario sarebbe stato Carlo Gardini).¹⁰⁰ L'esecuzione de *I puritani* di Bellini da lui organizzata veniva definita come «indegna» delle scene, specialmente sulla base del presunto denaro avuto a disposizione dall'impresario: il teatro avrebbe goduto di una sovvenzione di 8.000 fiorini, cui si sommarono oltre 3.000 fiorini ricavati dagli abbonamenti d'obbligo, più altri 4.000 fiorini di ingresso serale. Un totale di 15.000 fiorini per 30 recite dunque, che non avrebbe giustificato lo spettacolo scadente. Trevisan avrebbe fornito personale artistico in quantità, ma secondo i detrattori la quantità non avrebbe potuto essere garanzia della qualità.¹⁰¹ L'impresario avrebbe avuto denaro a sufficienza per garantire uno spettacolo qualitativamente migliore. Il contratto d'appalto stipulato nel 1865 parlava in realtà di una dote fissata a 7.000 fiorini, cifra non particolarmente

98. Sull'impresario Cesare Trevisan cfr. la tesi di dottorato di Elisabeth Probst, in corso di svolgimento presso l'Istituto di Musicologia della Karl-Franzens-Universität di Graz. Trevisan era attivo anche presso i teatri di Udine e Trieste negli stessi anni.

99. Cartellone della stagione di quaresima-primavera 1862, HR-DARI, DS 60, busta 10.

100. Carlo Gardini, fondatore del giornale artistico «L'Arpa» nel 1853, lavorò anche come impresario alla Fenice di Venezia oltre che presso il Teatro Comunale di Trieste (lo troviamo attivo nella stagione autunnale 1868, dopo avere avuto contatti con Fiume negli anni precedenti, cfr. FILIPPO DANZIGER, *Memorie del Teatro Comunale di Trieste dal 1801 al 1876, raccolte da un vecchio teatrofilo*, Trieste, Stabilimento Grafico Appolonio, 1877, p. 99). Nel 1877 condusse una compagnia d'opera a Berlino per una stagione d'opera italiana, cfr. *Signale für die musikalische Welt*, n. 19, 1877, p. 295, così come nel 1889, cfr. *Signale für die musikalische Welt*, n. 13, 1889, p. 198.

101. *Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 8.4.1865, p. 108.

elevata.¹⁰² In esso si scriveva che la scelta degli artisti veniva lasciata all'impresa, protestabili le prime parti dalla deputazione nel corso delle prove (come d'uso), o successivamente entro le tre prime rappresentazioni qualora non avessero incontrato il favore del pubblico.¹⁰³ Non risulta vi furono dei cantanti protestati nella compagnia, lasciando quindi la considerazione di cui sopra totalmente a piena responsabilità del critico che la scrisse. L'orchestra sarebbe stata composta «d'accordo col direttore», che nella stagione in oggetto risultava essere Giuseppe Alessandro Scaramelli, noto per aver già lavorato diverso tempo presso il Teatro Comunale di Trieste e che diresse l'orchestra l'anno seguente all'apertura della Fenice a Venezia.¹⁰⁴ Nel compromesso con Trevisan — il compromesso, lo ricordiamo, era un atto che precedeva il contratto ufficiale — si rammentava che era meglio preferire i professori del paese, come per altro già veniva ricordato nei capitoli d'appalto di Fiume.¹⁰⁵ Non sempre questa scelta si rivelava però vincente, se alle volte veniva notata la povertà del personale locale, il suo non essere necessariamente all'altezza delle opere da eseguire. Qualora fossero mancati professori del paese, dal 1867 in poi (e precisamente dal contratto con l'impresario Carlo Gardini),¹⁰⁶ si definirà per l'impresario l'obbligo di dover scritturare al massimo quattro orchestrali forestieri (e per i coristi valeva il limite di massimo due forestieri, che avrebbero anche dovuto fungere da guide). La clausola sembrava in realtà giocare a favore dell'impresario, andando a mettere un limite alle spese che egli avrebbe dovuto sostenere nella scrittura delle masse forestiere. La Deputazione teatrale,

102. In contratto era indicata, come di consueto, anche la tempistica nelle rate di dote. La cauzione invece ammontava a 1.000 fiorini. I prezzi dei biglietti d'ingresso e abbonamenti erano chiaramente indicati, e ad incasso da parte dell'impresario.

103. Queste stesse condizioni le troviamo nel successivo contratto con l'impresario Carlo Gardini (1867) con la differenza che in quest'ultimo invece i cantanti erano nominati con precisione (salvo uno «da scritturarsi»).

104. Giuseppe Alessandro Scaramelli, violinista, era attivo come maestro concertatore e direttore d'orchestra. Fu maestro della banda civica e direttore tecnico dell'Istituto Filarmónico di Fiume. Giunse in città dopo aver lavorato per lungo tempo a Trieste, in seguito al rifiuto del Teatro Comunale di garantirgli stipendio e posto stabile, cfr. FILIPPO DANZIGER, *Memorie del Teatro Comunale*, p. 90. Nel 1866 venne scritturato dagli impresari Bonola e Brunello come direttore d'orchestra per l'apertura del Teatro la Fenice di Venezia, cfr. *Scritture e disponibilità*, La Scena, anno IV, n. 23, 4.10.1866, p. 94. Sulla dinastia degli Scaramelli cfr. l'interessante capitolo *Gli Scaramelli. Tre generazioni di primi violini direttori d'orchestra* che gli dedica Giuseppe Radole in *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Edizioni Italo Svevo, Trieste 1988, pp. 39-65.

105. Cfr. il Compromesso tra la Deputazione teatrale da un lato ed il Sig.r Cesare Trevisan Appaltatore teatrale, Fiume, 16.2.1865, HR-DARI, DS 60, busta 4.

106. Cfr. Contratto d'appalto tra la Deputazione e il Sig.r Dottor Carlo Gardini, Fiume, 3.3.1867, HR-DARI, DS 60, busta 9.

che non concedeva altri compensi oltre alla dote, dispensava però dal pagamento per i locali professori dell'istituto filarmonico, che venivano forniti in numero di cinque.¹⁰⁷

Trevisan veniva obbligato a rappresentare cinque opere (nel 1867 le opere passavano a quattro). Se ne nominavano con precisione tre in contratto mentre la quarta e/o la quinta erano «da destinarsi», di comune accordo tra direzione del teatro ed impresario, come in uso all'epoca.¹⁰⁸ Il numero delle recite rimaneva fisso a 30, sia per i contratti del 1865 che del 1867. Si indicava solitamente anche il numero di beneficiate (cinque o sei) e il numero massimo di rappresentazioni continuate di ogni opera. La stagione e i titoli delle opere da rappresentare erano definiti solitamente all'inizio del documento. Per quanto riguarda la data della prima rappresentazione, poteva inizialmente essere indicato solo il mese di inizio della stagione, per poi in un secondo momento essere definita una data precisa e una precisa opera di inizio stagione. Era quello che succedeva tra compromesso e successivo contratto d'appalto più definito. Il compromesso con Trevisan consisteva di undici brevi articoli contro i seguenti 17 ben dettagliati articoli del contratto d'appalto vero e proprio.¹⁰⁹ Nel compromesso si parlava genericamente di un inizio stagione previsto per «metà di marzo» mentre nel contratto vero e proprio ecco la data e l'opera d'inizio: «La prima rappresentazione anderà in scena al 18 circa di marzo coll'Otello».¹¹⁰

Si definiva poi l'eventuale balletto e numero di rappresentazioni per il balletto. Il numero di coriste e coristi era fissato in dodici coristi e otto coriste (rimarrà uguale anche nel contratto con Carlo Gardini nel 1867), salvo un loro aumento su opere specificamente menzionate. Il numero di base dei coristi sarebbe comunque aumentato pochi anni dopo: nel 1870, già nel contratto con l'impresario Giovanni Mangiamele si richiedevano 20 coristi e 10 coriste.

Veniva ricordato all'impresario che avrebbe dovuto sottostare alle spese serali. Il richiamo veniva dato in forma generica senza dettagliare quantità e tipologia di spese. Si raccomandava, come d'uso, di mantenere il decoro di vestiario, attrezzi e scenari. L'impresa poteva servirsi delle scene già esistenti

107. Abbiamo dunque anche chiara prova che in questo periodo il Teatro di Fiume reclutava gli orchestrali dall'istituto filarmonico cittadino.

108. Contratto tra la Deputazione teatrale ed il sig. Cesare Trevisan, Fiume, 10.3.1865, HR-DARI, DS 60, busta 4.

109. Anche gli articoli dei contratti d'appalto, come quelli dei capitoli d'appalto, andarono aumentando negli anni. Se nel contratto con Cesare Trevisan abbiamo 17 articoli, già in quello di due anni dopo con Carlo Gardini abbiamo 24 articoli che dettagliano con maggiore precisione quanto richiesto all'impresario.

110. Contratto tra la Deputazione teatrale ed il sig. Cesare Trevisan, art. 2, Fiume, 10.3.1865, HR-DARI, DS 60, busta 4.

e dei meccanismi del teatro, rispondendo di eventuali guasti. Questo contratto d'appalto doveva poi essere sottoposto alla delegazione municipale per approvazione.¹¹¹

Riusciamo a fare un paragone tra questi obblighi e le clausole che in passato vivevano presso il teatro, grazie al ritrovamento del contratto che l'impresario Natale Fabrici nel 1848 stipulò con la Deputazione teatrale di Fiume. Era sì un contratto più dettagliato (27 articoli), ma l'impegno per l'impresario era inferiore: sole tre recite a fronte delle cinque che doveva garantire Trevisan. Di conseguenza era inferiore anche la dote, fissata a 3.500 fiorini. Mancava però qualsiasi riferimento alla cauzione. Altra differenza era che il magistrato di Fiume definiva per nome e cognome chi avrebbe dovuto dirigere l'orchestra, evitando dunque sorprese all'ultimo momento.¹¹² L'impresario avrebbe dovuto procurare tanti professori da fuori quanti ne mancavano in città, considerato che in quell'anno mancava la banda militare.¹¹³ Veniva dunque ribadita la dipendenza da una città come Trieste per il reclutamento del personale artistico.

4.4.2. *Mangiamele, Ubaldi e l'insufficienza della dote*

Cesare Trevisan sembrava riconfermato a Fiume per l'anno 1870,¹¹⁴ ma in realtà l'appalto lo vinse l'impresario Giovanni Mangiamele, aggiudicandosi 12.000 fiorini di dote, nei quali era inclusa la quota elargita dall'erario comunale. La cifra era considerata come «ingente» su «La Bilancia» di Fiume.¹¹⁵ Si suppone che fosse direttamente l'impresario Mangiamele a rispondere a questa considerazione, portando sulle colonne del giornale le proprie lamentele

111. Cfr. Protocollo degli esibiti (1885–1910), Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10.

112. Abbiamo qui la prova che lo Scaramelli aveva già lavorato quasi vent'anni prima presso il Teatro Adamich: si scriveva a chiare lettere «L'orchestra dovrà essere diretta dal bravo professore sig. Alessandro Scaramelli di Trieste», cfr. Contratto tra il magistrato di Fiume e l'impresario Natale Fabrici, Fiume, 11.3.1848, HR-DARI, DS 60, busta 8.

113. Cfr. Contratto tra il magistrato di Fiume e l'impresario Natale Fabrici, Fiume, 11.3.1848, HR-DARI, DS 60, busta 8. Questo contratto era seguito ad un accordo fatto tra l'impresario e l'aggiunto di polizia Enrico Dall'Asta.

114. Stando a quanto dichiarato da «Il Palcoscenico» del 7.2.1870. Il giornalista che seguiva le vicende teatrali su «La Bilancia» di Fiume si diceva invece convinto che il vero impresario non sarebbe stato né Trevisan né Mangiamele ma «il solito impresario degli anni scorsi che tutti conoscono e più di tutti la cassa civica», *Teatro civico*, La Bilancia, 12.2.1870.

115. Le colonne del giornale oltre a questa considerazione (che alla fine sottintendeva un giudizio a priori per l'impresario che avrebbe dovuto gestire la dote), si lamentavano pure di presunte irregolarità nella gestione finanziaria della cessata deputazione teatrale, interamente affidata al presidente della stessa. Cfr. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 11.6.1870.

e qualche somma esemplificativa. L'impresario, senza andare troppo per il sottile, innanzitutto denunciava il fatto che Fiume non aveva né una scuola elementare di musica né una banda civica, e per questo sarebbe stato un paese «senza storia», un paese che avrebbe potuto sì dedicarsi al commercio per trarne denaro, ma incapace di parlare di teatro e musica, indizio del «regresso della popolazione».¹¹⁶ Ne seguiva un lungo — e per noi utilissimo — esempio di spese, dalle quali venivano lasciati fuori i cantanti di cartello. Con questo elenco l'impresario tentava di dimostrare che non solo la dote non era «ingente», ma pure insufficiente. Si partiva dal costo dei comprimari, ovvero circa 1.200 franchi. Per quanto riguarda il coro, considerata la tipologia di teatro in cui si sarebbe dovuta organizzare la stagione, sarebbe stato necessario avere almeno 42 persone, divise in 30 uomini e 12 donne, riducibili a 24 uomini e 10 donne volendo risparmiare sulle spese. La cosa interessante che Mangiamele ci rivela è che solo pochi di questi conoscevano la musica, gli altri sarebbero stati addirittura analfabeti¹¹⁷ (del resto parliamo di un territorio nel quale secondo l'ultimo censimento austriaco del 1910 il 62,8% degli abitanti con più di dieci anni non sapeva né leggere né scrivere; il fenomeno era più lieve verso le isole e lungo le coste — 42,0% —, e più marcato nell'entroterra in paesi come Bencovaz 81% e Tenin 84%. Il 63,7% di questi analfabeti sarebbero stati di origine slava, mentre il 17,4% sarebbero stati italiani. Negli anni in cui operò Mangiamele queste percentuali avrebbero potuto essere anche più alte).¹¹⁸ Mantenendo i coristi del paese, si sarebbero dovute calcolare circa 100 lire a testa per l'intera stagione, ovvero 3.400 lire/franchi,¹¹⁹ paga che sarebbe stata di gran lunga inferiore a quella richiesta per avere un buon corpo corale. Per quanto concerne l'orchestra, veniamo a sapere che mancavano almeno quattro violini, un primo clarino, un fagotto, una prima tromba, due contrabbassi, un oboe, un doppio corno, assieme al direttore d'orchestra. L'orchestra avrebbe dovuto comprendere 40 membri, pagati 120 lire a testa. In totale dunque si sarebbe

116. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 11.6.1870.

117. «Gli ultimi coristi erano 18, i quali fecero di più di quanto umanamente potevano sopra caricati da prove, pagati sì male, che il massimo ottennero 20 spiccioli per sera impiegata. Soli sei di questi conoscono qualche poco la musica, gli altri sono tutti orecchianti, e ciò che rende più facile il loro servizio si è che non sanno leggere nemmeno l'alfabeto. Per essere esigenti è duopo pagare», *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 11.6.1870.

118. Cfr. ANTONIO RENATO TONIOLO — UMBERTO NANI, *Dalmazia* in *Enciclopedia Treccani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/dalmazia_%28Enciclopedia-Italiana%29/. [consultato il 14.4.2020].

119. Le parole «lire» e «franchi» vengono utilizzate qui in maniera interscambiabile. Infatti, «1 lire = 1 francs» anche secondo ADOLPH LEHMANN, *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Wien 1914, p. 12. Si ringrazia il prof. Michael Walter per la segnalazione.

trattato di 4.800 lire. Per il direttore d'orchestra avrebbero dovuto calcolarsi almeno 1.000 lire.¹²⁰ Per quanto concerne la musica, tre spartiti di repertorio si sarebbero potuti ottenere con 450 franchi, mentre per lo spartito nuovo (Mangiamele esemplificava con *Africana* o *Don Carlo*) si sarebbe trattato di 2.500 franchi, una differenza quindi molto sensibile.¹²¹ Il vestiario avrebbe richiesto una spesa di 2.000 franchi. Se non si disponeva di scenografie, e questo era il caso del Teatro Adamich di Fiume, avrebbero dovuto essere aggiunte altre 600 lire, oltre a circa 500 lire di attrezzi. La stessa cifra di 500 lire avrebbe dovuto essere elargita a suggeritore e maestro dei cori, che avrebbero dovuto essere due persone distinte e non una sola come a volte si faceva per risparmiare. L'elenco continuava con le 500 lire per il capo macchinista (fatto venire da fuori perché a Fiume mancava), 150 lire per «madama forza pubblica, perché sorrida, guardi e taccia»,¹²² 200 lire per il tipografo. Non sarebbe mancato l'importo per il calesse della prima attrice, senza il quale «ne andrebbe offesa la suscettibilità artistica», quantificabile in più di lire 200 (secondo quanto speso nell'ultima stagione), e i 2.000 fiorini per il gas per l'illuminazione. A tutto ciò si sarebbero dovute aggiungere le spese per il personale del teatro, quella che Mangiamele definiva con rassegnazione e una punta di disprezzo la «turba che meschinamente pagata, rende essa pure meschino servizio»:

Controllo lire 60. Pompieri lire 75. Sei portinai lire 220. Dispensa biglietti lire 80. Cinque sarti per ambo i sessi 220. Trenta comparse lire 230. Domestica alla ritirata l. 20. Due servi di scena l. 30. Patinista l. 15 Il detto butta-fuori l. 60. Il servo d'orchestra l. 40. L'avvisatore l. 40. Il custode l. 40. L'inserviente al gas l. 20. L'accenditore l. 15. Due macchinisti di sussidio l. 30. Facchinaggio alle tele, alla soffitta l. 140. Acquisto olio per la soffitta l. 40. Altre l. 240 per tante candelle [*sic*] da somministrarsi ogni sera alla prima attrice, due ad ogni artista, mezza per ogni corista, ed otto al palco regio, ecc.¹²³

120. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 11.6.1870.

121. «e se si prefigge il *Profeta* non basterebbero lire 1.500; ed ammettendo io la stortura che gli stabilimenti musicali Ricordi, Lucca, e Strada esistono per sola pompa e lustro della musica italiana, limiterò la complessiva spesa pei quattro spartiti a lire 1.300», *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 25.6.1870.

122. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 25.6.1870.

123. A queste spese andava aggiunta «la spesa del corpo di musica fra le quinte che per economia restringerò ad una sola opera e voglio altresì ammettere l'ipotesi che il pubblico sia per fare buon viso a tutto il corpo degli artisti, e non si riscontri il bisogno di rimpiazzare alcuno, nel qual caso dovrebbe l'impresa rimettere del proprio», *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 25.6.1870.

Tutte queste spese erano calcolate su sessanta giorni di stagione. È evidente da questo prospetto che una dotazione di 12.000 fiorini sarebbe stata assolutamente insufficiente. Sommando tutto quanto da lui elencato si sarebbe giunti, a suo dire, ad una somma di lire 44.165 (ovvero nel 1870 circa 22.082,50 fiorini, o — anche ammettendo il cambio 1 lira = 0,40 fiorini — a 17.666 fiorini), ben superiore a quanto offerto in dotazione.¹²⁴ Se noi volessimo riassumere tutti questi costi in una tabella, avremmo un simile prospetto:

SPESE PER 60 GIORNI DI STAGIONE (CALCOLATE PER IL 1870)	COSTO
cantanti comprimari	1.200 franchi
coristi	3.400 lire
orchestrali	4.800 lire
direttore d'orchestra	1.000 lire
tre spartiti di repertorio	450 franchi
spartito opera nuova	2.500 franchi
vestiario	2.000 franchi
scene	600 lire
attrezzi	500 lire
suggeritore	500 lire
maestro dei cori	500 lire
capo macchinista	500 lire
polizia	150 lire
tipografo	200 lire
calesse prima attrice	200 lire
gas per l'illuminazione	2.000 fiorini (= 5.000 lire ca.)
controllo	60 lire
pompieri	75 lire
6 portinai	220 lire
dispensa biglietti	80 lire
5 sarti	220 lire
30 comparse	230 lire
domestica alla ritirata	20 lire
2 servi di scena	30 lire
patinista	15 lire
buttafuori	60 lire
servo d'orchestra	40 lire
avvisatore	40 lire
custode	40 lire

124. *Il nostro Teatro civico*, La Bilancia, 25.6.1870.

SPESE PER 60 GIORNI DI STAGIONE (CALCOLATE PER IL 1870)	COSTO
inserviente al gas	20 lire
accenditore	15 lire
2 macchinisti di sussidio	30 lire
facchinaggio alle tele	140 lire
acquisto olio per la soffitta	40 lire
candele	240 lire
Totale	24.795 lire

Alla prima cifra indicata dall'impresario (44.165 lire), sottraendo i costi sopra calcolati, mancavano all'appello 19.370 lire, che dobbiamo dedurre includano almeno il *cachet* per i cantanti di cartello — da sempre il capitolo di spesa più alto nel budget di una stagione operistica — la banda in scena e forse le spese di riscaldamento non indicate. Nonostante questa pubblica denuncia del reale stato di cose, con annesso dettagliato elenco spese, l'appalto passava l'anno seguente con l'immutata cifra di 12.000 fiorini di dote all'impresario Giovanni Ubaldi, non nuovo alle scene di Fiume, avendovi già gestito la stagione del 1864. A nulla era servito rendere pubblici i costi, il Comune non volle o non poté intervenire.

Di Ubaldi le cronache ci trasmettono un episodio spiacevole, legato molto probabilmente proprio alla questione dell'insufficienza della dote, dato che nel 1864 ammontava addirittura a 6.000 fiorini, la metà di quanto concesso al Mangiamele. Sembrava infatti che l'impresario non fosse stato in grado di pagare l'ultimo quartale alla compagnia nell'occasione della rappresentazione di un *Faust*. I cantanti avevano dichiarato alla direzione teatrale di non volersi esibire senza garanzie, considerata la circostanza, ma venivano invitati da questa a portare a termine la stagione; ne avrebbero avuto appoggio morale o la possibile mediazione per il compenso delle loro fatiche. I cantanti chiedevano però garanzie reali. Per tutta risposta furono convocati presso l'edificio della magistratura dove gli fu intimato di esibirsi regolarmente come da accordi, pena l'essere letteralmente condotti al teatro con la forza.¹²⁵ Successe proprio questo: gli uomini furono scortati da guardie e le donne da un usciere. Ciò che avvenne dopo ci conferma come ancora in questi anni i cantanti rischiavano il carcere se si fossero rifiutati di adempiere al loro dovere. A inizio di rappresentazione l'intero cast uscì sul proscenio mentre tale basso Contadini espose la questione del mancato pagamento rimettendone il giudizio al pubblico. Per sua risposta il pubblico protestò contro la direzione, andandosene. I cantanti

125. *Il Diavoletto*, anno XVII, n. 101, 30.4.1864, p. 403.

vennero portati in carcere, anche se subito liberati.¹²⁶ Non sappiamo come si risolse con Ubaldi, dal momento che purtroppo le fonti sono a riguardo nulle. Certo è che anche in questo caso la protagonista fu l'assenza di denaro, che guastò la stagione e mise a profondo disagio artisti e impresario.

4.4.3. *Gli anni Settanta e il nuovo appalto triennale*

A qualche anno di distanza i problemi di Ubaldi non sembravano risolti: nella sua stagione 1871 la giunta teatrale si trovava a protestare tutto il vestiario per *Gli Ugonotti* fornito dalla sartoria Pirola di Milano in quanto considerato indecoroso, specialmente quello delle masse corali. Il Pirola veniva obbligato a provvedere ad altro vestiario a sue spese.¹²⁷ Il teatro appaltò poi la stagione ad impresa fiumana per il 1872, rinnovando l'invito a detta impresa a fare nuovamente proposta di stagione per l'anno seguente. Contemporaneamente la direzione aveva nuovamente ricevuto la candidatura di Cesare Trevisan,¹²⁸ il quale sarà effettivamente presente ancora una volta in città solo qualche anno dopo. Vi fu un momento in cui lo stesso direttore d'orchestra Bartoli, con alcuni professori d'orchestra chiesero la concessione del teatro per una stagione di opera buffa ma non indicarono la cauzione da depositare a tutela del Comune. Per questo motivo la loro richiesta non venne presa in considerazione.¹²⁹

Fu solo nel 1875 che venne proposto un progetto d'appalto triennale, approvato dalla delegazione teatrale e accettato dal consiglio della città. Il testo del capitolato questa volta non prevedeva che ci fosse alcun intervento economico da parte del Comune a sovvenzionare la stagione. In tal caso, l'impresario avrebbe dovuto sostenersi principalmente con gli introiti del pubblico.¹³⁰ Se alcuni pensavano che il Comune non dovesse essere chiamato a sopperire alle spese del teatro in quanto solamente la parte più agiata della popolazione

126. *Il Diavoletto*, anno XVII, n. 101, 30.4.1864, p. 403.

127. *Teatro Civico*, La Bilancia, 16.5.1871.

128. *Teatro Civico*, La Bilancia, 24.1.1873.

129. *Il Teatro*, La Bilancia, 8.1.1875. Bartoli probabilmente si faceva forte dell'esperienza avuta poco prima con la gestione della stagione lasciata in piedi dai Cajani, a sua volta precedentemente abbandonata dal Trevisan.

130. «Una volta che si è levata la dotazione al teatro le imprese si trovano di fronte al pubblico» si scriveva, «il quale va a diventare il loro solo ed unico sostenitore; gl'interessi delle prime si collegano per tal modo, cogli interessi del secondo e viceversa gli interessi del pubblico si collegano cogli interessi delle imprese. [...] Offre l'impresa buoni spettacoli, il pubblico vi corrisponde all'accorrere numeroso a sostenere gli sforzi della medesima: quindi lucro per la cassetta teatrale; offre l'impresa spettacoli scadenti il pubblico si astiene dal frequentare il teatro e la cassetta sensibilmente ne soffre», *Da Fiume*, Il Teatro, anno IX, n. 240, 12.9.1875, p. 2-3.

avrebbe potuto godere dei benefici, altri invece — convinti che non fosse stata la sola classe benestante a fruire del teatro — sostenevano a gran voce l'intervento municipale per questione di principio. Gran parte dei municipi che avevano tolto le dotazioni ai teatri erano stati quelli dei grandi centri popolosi, dove l'affluenza di gente assicurava comunque pubblico a teatro. Ben diversa sarebbe stata la situazione in una città piccola, dove il pubblico del teatro non sarebbe stato molto vario, e dove anche il più abile impresario non avrebbe potuto guadagnare più di qualche migliaio di fiorini di utile. Fiume prima della fine del secolo aveva una popolazione di circa 10.000 abitanti.¹³¹ Si faceva il paragone con la vicina Trieste, città che negli anni Settanta dell'Ottocento aveva dieci volte la popolazione di Fiume: 100.000 abitanti, tra i quali un rilevante numero di stranieri che annualmente la visitavano. Il paragone si estendeva a vari altri teatri privati oltre al Comunale, le cui stagioni sarebbero state sovvenzionate in maniera soddisfacente.¹³²

Gli spettacoli secondo capitolato venivano ora imposti all'impresario, così come il periodo nel quale dovevano essere dati. All'impresa si vietava di modificare il prezzo del biglietto d'ingresso, mettendola anche nella posizione di non poter dare alcuno spettacolo al di fuori di quelli stabiliti, nessuno spettacolo straordinario dal quale si fosse potuto trarre un guadagno extra. Un ragionato aumento del prezzo di ingresso agli spettacoli non sarebbe stato visto dagli impresari come soltanto opportuno, ma anche giusto. Il prezzo in vigore veniva infatti considerato basso.¹³³ Il ricavato massimo che si sarebbe potuto avere dall'affitto dei palchi sarebbe stato di 12.000 fiorini; gli introiti dello spettacolo d'opera, compresa la vendita degli abbonamenti,¹³⁴ avrebbero potuto essere di circa 8.000 fiorini (gli introiti della prosa di 6.000 fiorini); gli incassi delle feste da ballo avrebbero potuto ammontare a 1.500 fiorini mentre gli incassi dei locali affittabili a circa 2.000 fiorini; in tutto si sarebbe trattato di 29.500 fiorini. Le spese sarebbero state però di natura superiore: il solo spettacolo d'opera in quaresima e primavera non sarebbe costato meno di 20.000 fiorini¹³⁵ e la prosa con compagnia primaria 9.000 fiorini; in tutto 29.000 fio-

131. Cfr. tabella nel paragrafo iniziale *Teatri e organizzazione operistica in Istria e Dalmazia: il progetto*.

132. «con una bella somma» si scriveva, *Teatro Civico*, La Bilancia, 2.6.1875.

133. «In poche città maggiori, dove le esigenze del pubblico sono tanto forti quanto presso di noi, il prezzo di ingresso alle rappresentazioni teatrali, in particolare agli spettacoli di musica, è tanto basso quanto a Fiume», così si osservava in *Teatro Civico*, La Bilancia, 3.6.1875.

134. A Fiume nel 1879 il contratto d'appalto fissava i prezzi d'abbonamento a 3/5 del totale del prezzo serale del biglietto, cfr. *Teatro Civico*, La Bilancia, 5.3.1879.

135. Secondo quanto indicato su *Teatro Civico*, La Bilancia, 1.6.1875, per organizzare la stagione d'opera occorrevano dai 18.000 ai 24.000 fiorini. Una «stagione d'opera discreta»

rini, quasi dunque quanto gli incassi. A questo si sarebbe dovuto aggiungere il deposito cauzionale, quantificato in 4.000 fiorini, al quale andavano aggiunti altri 4.500 fiorini per far fronte al primo quartale, ed altri 4.500 fiorini per far fronte al secondo quartale, in scadenza pochi giorni dopo l'inizio di stagione.

Possiamo fare lo stesso calcolo in lire, dal momento che all'epoca queste cifre potevano essere riportate in due diverse valute. La cifra cauzionale, veniva calcolata in 10.000 lire (equivalenti a 4.000 fiorini nel 1875) che l'impresario avrebbe dovuto depositare con l'aggiunta di un vadio di lire 1.000. Di fronte alle rendite del teatro, di per sé incerte, l'importo era molto consistente. Un impresario che avesse voluto assumere l'impresa di Fiume avrebbe dovuto essere provvisto di 10.000 lire per il deposito e di altre 10.000 lire per le spese occorrenti per aprire la stagione di quaresima-primavera: 20.000 lire in tutto. Tolte possibili 4.000 lire circa che si sarebbero potute ricavare dai balli durante il carnevale (corrispondenti ai 1.500 fiorini cui si accennava sopra), rimanevano pur sempre scoperte 16.000 lire. Non era semplice trovare un impresario che avrebbe potuto o voluto anticipare questa liquidità. La piazza di Fiume in linea commerciale si considerava, almeno nel 1875, «rovinata»; gli affari agli impresari non andavano bene: come dunque pretendere che un impresario potesse rischiare di assumere l'impresa di un teatro dove gli obblighi erano onerosi e le rendite limitate e incerte? La Commissione teatrale obbligava l'impresa a offrire uno spettacolo d'opera del costo di almeno 70.000 lire e a fornire una compagnia comica «di primissimo rango» che sarebbe costata dalle 19.000 alle 21.000 lire per 40 recite; tutto ciò considerato, il teatro avrebbe difficilmente trovato chi fosse disposto ad assumersene la gestione.¹³⁶ Inoltre le imprese erano al corrente che a Fiume non esisteva né un corpo corale, né un corpo orchestrale stabile; il personale artistico avrebbe dovuto essere chiamato da fuori. Con queste premesse infatti, al 30 settembre 1875 un solo concorrente rispondeva al capitolato d'appalto bandito dal teatro. «Il futuro impresario del teatro Civico di Fiume», si notava con rassegnazione «o non è stato mai in possesso delle facoltà mentali o le ha perdute» dal momento che avrebbe dovuto accettare condizioni che lo avrebbero condannato a priori.¹³⁷ Nonostante tutto ciò, l'appalto triennale passò all'impresa Stanchich e Micheluzzi, cittadini fiumani, che evidentemente avrebbero dovuto rimboccarsi le maniche.¹³⁸

sarebbe costata tra i 12.000 e i 14.000 fiorini, cfr. *Redditi del Teatro Civico di Fiume*, La Bilancia, 11.8.1875. Una somma di 25.500 fiorini corrispondeva nel 1875 a lire 63.750.

136. *Da Fiume*, Il Teatro, anno IX, n. 239, 12.8.1875, p. 3.

137. *Da Fiume*, Il Teatro, anno IX, n. 241, 5.10.1875, p. 4.

138. Giovanni Stanchich era attivo come macchinista presso il Teatro Comunale di Trieste, cfr. *Verbali del Consiglio della Città di Trieste*, Trieste, Tipografia del Lloyd austro-ungarico, 1877, p. 268.

Gli abbonati chiedevano ora di innalzare il numero delle recite dell'opera nuova a discapito di quelle di opere troppo conosciute, come *Norma*, che non dette l'esecuzione sperata. Furono accontentati: già nel 1877 si dettero addirittura due opere nuove, come *Il Conte Verde* di Giuseppe Libani e l'*Alda* di Lionello Ventura.¹³⁹ Si usava diramare ai palchettisti una circolare a stampa contenente il programma degli spettacoli che sarebbero stati dati sulle scene del teatro nell'anno in corso. La programmazione poteva però subire delle modifiche improvvise, causando il differimento di un'opera anche dall'oggi al domani, come avvenne proprio per *Il Conte Verde* di Libani, differita di pochi giorni.¹⁴⁰ Per Stancich e Micheluzzi permaneva l'obbligo di dare in totale le consuete quattro opere in un corso di 30 recite. Delle quattro opere serie due avevano i ballabili. Erano previsti 40 orchestrali, 40 coristi, 12 coristi fanciulli, ballerine e banda sulla scena.¹⁴¹ Nell'anno in questione vi fu un'eccezionale carrellata di titoli operistici anche per il fatto che si sostituì la stagione di operette con l'opera buffa, chiamando in città la compagnia di Luigi Becherini (che sarebbe transitata cinque anni più tardi a Sebenico). Inoltre si dava una stagione d'opera straordinaria in ottobre, dove veniva chiamato a dirigere il celebre Luigi Ricci.

Nelle sue stagioni fiumane Ricci collaborò sia con l'impresa Stancich e Micheluzzi che con l'impresario Giovanni Miazzi, il quale qualche anno prima aveva dato notizia di sé per aver avuto l'intenzione di istituire a Fiume un deposito di pianoforti e armonium importati da Vienna.¹⁴² Il Miazzi proponeva opera di repertorio ma anche due lavori di Petrella inseriti nella sola quaresima-primavera 1879 (*I promessi sposi* e *Le precauzioni*).¹⁴³ Fu nell'esecuzione dell'opera di repertorio però che impresario e direttore d'orchestra si trovarono in particolare imbarazzo. Si parlò sui quotidiani di «straordinario difetto dell'orchestra», la cui causa sarebbe stata da attribuire all'impresa: essa

139. Per entrambe gli autori furono presenti alle rappresentazioni. Il maestro Ventura per l'*Alda* curò pure di persona l'allestimento. L'opera era solo nuova per Fiume: in realtà non era nuovissima, in quanto si era ascoltata otto anni prima al Comunale di Trieste, cfr. *Cronaca Locale. Teatro Comunale*, Il Teatro, III, n. 27, 30.9.1869, p. 107. Per i retroscena che videro il compositore pagare 3.000 franchi all'impresario Luigi Scalaberni per rappresentare l'opera al Comunale di Bologna cfr. CARLO MATTEO MOSSAV, *Una «messa» per la storia*, in *Messa per Rossini: la storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani», v 1988, p. 51.

140. L'opera arrivava a Fiume dopo essere stata già in 17 teatri d'Italia.

141. Ricordiamo che la banda mancava in città da più di dieci anni, perciò anche in questo caso i musicisti avrebbero dovuto venire da fuori.

142. Cfr. *Pianoforti*, L'Euterpe, n. 48, 2 dicembre 1870, p. 3.

143. *Il carnevale di Venezia* ossia *Le precauzioni* è il titolo completo dell'opera buffa in tre atti di Errico Petrella eseguita per la prima volta nel 1851.

infatti, anziché ricorrere a professori esterni, come era stato fatto dalle passate imprese, decretò («con animo generoso» si scriveva ironicamente), tra alcuni professori locali, parecchie promozioni («per viste che vogliamo credere puramente patriottiche»), da seconde a prime parti, promozioni che evidentemente risultarono premature. La commissione teatrale, già nutrendo dubbi circa la bontà di un'orchestra composta con determinati elementi, aveva interpellato in proposito il Ricci stesso, dal quale ricevette però rassicurazioni. Ma l'esito non corrispose alle aspettative del Ricci.¹⁴⁴ Anche nella stagione seguente si provò ad ingaggiare orchestra e cori con persone del luogo (come per altro era previsto dai capitolati), ma le pratiche che l'impresario Cesare Trevisan fece a riguardo andarono deserte perché i fiumani questa volta non accettarono le condizioni che l'impresario proponeva. Perciò egli dovette scritturare l'intera orchestra e la maggior parte del personale dei cori da fuori (solo sette coristi di Fiume avevano accettato la sua offerta), facendo probabilmente la soddisfazione della commissione teatrale.¹⁴⁵

Erano gli ultimi anni di vita dell'Adamich. Abbiamo notizia di una ultima stagione operistica in città portata al Teatro Fenice nel 1882, dopodiché il Teatro Adamich venne demolito.¹⁴⁶

4.4.4. *L'inaugurazione del nuovo Teatro Comunale e nomi celebri a Fiume*

Con il nuovo Teatro Comunale, una prima differenza lampante nell'organizzazione delle stagioni si ebbe nel fatto che ci si apriva a rappresentazioni anche nella stagione d'autunno. Non necessariamente si dava tutti gli anni opera in entrambe le stagioni — primavera e autunno — ma ora vi era anche questa opportunità. In realtà la direzione teatrale per il nuovo teatro avrebbe preferito fissare la stagione d'opera nell'autunno e dare invece in primavera spettacoli di operetta e prosa: era proprio in primavera che la maggior parte dei teatri italiani programmano stagioni d'opera, perciò si sarebbe speso di più e sarebbe stato più difficile accaparrarsi buoni artisti. Inoltre era durante l'estate che a Fiume si davano in teatri privati un buon numero di produzioni drammatiche: il pubblico a fine stagione ne sarebbe risultato stanco e per contrasto

144. *Teatro Civico*, La Bilancia, 10.3.1879.

145. *Impresa Trevisan*, La Bilancia, 25.11.1879. Trevisan tornava per l'ennesima volta a Fiume, e veniva ormai considerato come impresario esperto in quanto già in attività da circa un ventennio e appaltatore di vari teatri tra cui La Pergola di Firenze.

146. L'Adamich ospitò spettacoli sino al 1883, poi venne demolito, cfr. LOVORKA RUCK, *Operni zivot u Rijeci*, p. 184.

maggiormente desideroso di udire l'opera nella stagione a seguire.¹⁴⁷ Nonostante questa riflessione l'evidenza storica è quella di una presenza di stagioni d'opera sia in primavera che in autunno, segno che per fortuna si ebbe l'agio — o la spavalderia — di organizzarle entrambe.

Si inaugurava la nuova sede in grande stile, come ci si sarebbe per altro aspettato in tale occasione, con il *grand opéra*: *Aida* e *La Gioconda*, per le quali fu chiamato a dirigere Gaetano Cimini,¹⁴⁸ non nuovo al pubblico di Fiume e volto che sarà rivisto anche ad una decina di anni di distanza per qualche altra stagione d'opera. Nelle pratiche intercorse per la realizzazione delle due opere, ci si rese conto di una prima differenza di costo in base alla qualità del cast: se date con «artisti celebrità» sarebbero costate 52.000 fiorini, se date con «artisti distinti» circa 42.000. Considerati i prezzi fissati per l'ingresso e per i palchi, il complessivo introito attendibile in tutta la stagione, calcolati 500 fiorini di incasso medio per recita e l'affitto di quattro quinti di tutti i palchi, sarebbe stato di 16.000 fiorini. La cifra che sarebbe stata dunque da richiedere in sovvenzione al civico peculio sarebbe stata di 36.000 fiorini (o di 26.000 nella migliore delle ipotesi). Il municipio non si sarebbe però sobbarcato una spesa così forte, pertanto si giunse ad una seconda idea.

Volendo dare *Aida* con 16 ballerine e l'opera di repertorio *Ernani* con «artisti distinti» (dunque non «celebrità», ovvero quelli che sarebbero costati di meno), 50 professori d'orchestra e 56 coristi in tutto, la spesa totale sarebbe ammontata a 30.000 fiorini; per due opere di repertorio con balletto e lo stesso numero di professori d'orchestra e coristi si sarebbero spesi comunque 30.000 fiorini; limitandosi invece a dare sole opere di repertorio come sarebbero state ad esempio *Faust* e *La favorita*, la spesa si sarebbe ridotta a 27.000 fiorini. Prendendo in considerazione l'ulteriore ipotesi di dare *Faust*, *Rigoletto* e *Lucia di Lammermoor*, riducendo il personale d'orchestra e dei cori e servendosi delle scene già in dotazione al teatro la spesa si sarebbe ridotta a circa 25.000 fiorini. Se il reddito proprio del teatro fosse stato come ipotizzato di 16.000 fiorini la sovvenzione del peculio civico avrebbe dovuto concretizzarsi: in 14.000 fiorini per un progetto con *Aida* ed *Ernani*, ovvero per due opere di repertorio col balletto, oppure in 11.000 fiorini per le opere *Faust* e *La favorita* con balletto, oppure ancora, come terza opzione, in 9.000 fiorini per le opere *Faust*, *Rigoletto* e *Lucia di Lammermoor* — con ridotto personale d'orchestra e cori,

147. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Fiume alla rappresentanza municipale, Fiume, 30.11.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.

148. Su Cimini cfr. la voce biografica in CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937, p. 346.

e scenari già in dotazione. Il seguente prospetto presenta tutte le ipotesi di stagione d'opera presentate nel 1885:

IPOTESI STAGIONE D'OPERA 1885	BUDGET NECESSARIO	INTROITI DEL TEATRO	RICHIESTA SOVVENZIONE
<i>Aida, Gioconda</i>	52.000 f.	16.000 f.	36.000 f.
	42.000 f.	16.000 f.	26.000 f.
<i>Aida, Ernani</i>	30.000 f.	16.000 f.	14.000 f.
2 opere di repertorio con balletto	30.000 f.	16.000 f.	14.000 f.
<i>Faust, La favorita</i>	27.000 f.	16.000 f.	11.000 f.
<i>Faust, Rigoletto, Lucia di Lammermoor</i>	25.000 f.	16.000 f.	9.000 f.

Rappresentando *Aida* con balletto si sarebbe potuto contare — secondo la direzione teatrale — su un reddito di 16.000 fiorini (in quanto sicuramente ci sarebbe stata affluenza di spettatori), ma la stessa cosa non si sarebbe potuta garantire dando soltanto opere di repertorio, già ascoltate dalla gran parte del pubblico; per cui non sarebbe stato improbabile che con uno spettacolo qualitativamente peggiore la spesa a carico del tesoro civico fosse risultata uguale, poco inferiore o persino anche maggiore a quella prevedibile per lo spettacolo migliore. La direzione teatrale si rimetteva alla volontà della rappresentanza municipale nella scelta del progetto; faceva solo notare che l'apertura di un teatro sarebbe stata «una solennità che passa attraverso i secoli, ne lascia battesimo e memoria perenne»¹⁴⁹ e su questo battesimo sarebbe caduta tutta la responsabilità del futuro del neonato edificio. La direzione teatrale avrebbe dovuto gestire lo spettacolo per conto del Comune; la stessa direzione però lo avrebbe potuto affidare ad un'impresa, come di consueto, verso deposito di una congrua cauzione. I dubbi della direzione teatrale nel trovare un impresario che si sarebbe potuto accollare l'onere dell'inaugurazione risiedevano nel fatto che ogni impresario avrebbe voluto conoscere le precise spese serali, o le spese per il personale di servizio, o di illuminazione, dati che la direzione non sarebbe stata in grado di fornire. La ricerca di un impresario adeguato avrebbe poi richiesto molto tempo, troppo se si voleva andare in scena nell'ottobre 1885. Per contrario, dovendo posporre l'inizio della stagione, sarebbero cresciute le spese, in quanto ci si sarebbe avvicinati alla stagione di carnevale, notoriamente la preferita per l'organizzazione di stagioni operistiche in teatri di primo ordine. Il Comune sarebbe stato messo pertanto in serie difficoltà materiali. L'affidare lo spettacolo ad un'impresa, avrebbe lasciato quell'incertezza sui redditi e sulle spese d'una stagione d'opera ad evitare la quale

149. Lettera della direzione teatrale di Fiume alla delegazione municipale, Fiume, 17.6.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.

l'amministrazione del teatro si proponeva di gestire lo spettacolo per conto proprio, sebbene conscia degli infiniti problemi che gliene sarebbero derivati.¹⁵⁰ Il podestà per parte sua addivenne alla scelta del progetto comprendente *Aida* ed *Ernani* esprimendo contestualmente il desiderio che quest'ultima opera fosse possibilmente sostituita da uno spartito nuovo per le scene di Fiume. Venivano definitivamente accordati 14.000 fiorini di dote.¹⁵¹ Su *Ernani* si cambiò infatti idea: la direzione giunse alla conclusione che qualunque opera di repertorio dopo avere dato sulle scene *Aida* non avrebbe potuto reggere in termini di attenzione del pubblico, rappresentando quindi un rischio per l'esito dello spettacolo.

Si giunse alla fine all'appalto del teatro, cedendo all'impresario Luigi Cesari la responsabilità della stagione.¹⁵² Le cose però si guastarono in corso d'opera in quanto la direzione teatrale ruppe il contratto per inadempimento di quanto stabilito nel capitolato d'appalto. Se sulla scelta della soprano Medea Borelli apparentemente non ci fu nulla da dire, tra gli altri cantanti, la mezzosoprano Güttemberg venne protestata e stesso destino fu per il baritono Guglielmo Caruson. Gli abbonati del teatro, oltre al baritono Caruson protestarono anche il basso Curti, tanto da costringere l'impresario Cesari a proporre la sostituzione di Caruson e Curti col baritono Dufriche e col basso Roveri.¹⁵³ Nel frattempo, e siamo nello stesso anno, sul fronte forse meno turbolento dell'operetta, facevano capolino a Fiume sia Alfred Freund che Albert Schiller offrendo le proprie compagnie tedesche.¹⁵⁴

Dopo questa movimentata rinascita del teatro, l'impresa venne aggiudicata per il triennio 1887–1890 ad Augusto Rossegger, che precedentemente era stato impresario del Teatro Comunale e del Filodrammatico a Trieste,¹⁵⁵ e che ora nominava a suo procuratore nientemeno che lo stesso Pietro Ciscutti da Pola. Nel frattempo tali De Domini, Prodam, Gelletich, Scarpa e il maestro Adolfo

150. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Fiume alla delegazione municipale, Fiume, 17.6.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.

151. Cfr. Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 25.6.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.

152. Luigi Cesari fu prima professore d'orchestra e poi impresario di importanti teatri tra cui il Teatro Comunale di Bologna e la Fenice di Venezia (in cui condusse la stagione 1898–1899), cfr. *Musica d'oggi*, Ricordi, Milano 1921, p. 222.

153. Cfr. Protocollo degli esibiti (1885–1910), Fiume, anno 1885, HR-DARI, DS 60, busta 10.

154. Freund si rimetterà nuovamente in contatto con la direzione del Teatro Comunale di Fiume dieci anni più tardi, nel 1895.

155. Cfr. Gazzetta Musicale di Milano, vol. LXII, 1887, p. 42. Rossegger, tra le varie, gestiva anche compagnie di operette comiche, come quella di Giovanni Gargano. Quando smise di occuparsi di affari teatrali divenne contabile nella sede milanese della Società Assicurazioni Adriatica.

Cimadori venivano nominati direttori del teatro. Avrebbero assegnato la cifra di 8.050 fiorini al successivo impresario Francesco Sciutti d'Arrigo per gestire stagione sia d'opera che di prosa.¹⁵⁶

Non molto lontano negli stessi anni operava Ferdinand Strakosch fratello del più famoso Maurice, impresario di Adelina Patti. Mentre Rossegger agiva a Fiume, Strakosch gestiva al Comunale di Trieste le stagioni di Carnevale-Quaresima 1887-1888 e 1888-1889. Arrivò a Fiume nel 1893, rimanendo contemporaneamente attivo al Comunale di Trieste.¹⁵⁷ La sua permanenza fu breve perché già nel marzo 1894 la sua impresa rescisse il contratto con la direzione teatrale comunicando di non poter continuare i suoi impegni.¹⁵⁸ Subentrava immediatamente l'impresa Camber per la stagione d'opera di primavera. Secondo il principio per cui gli impresari una volta sul territorio o prima di giungervi, sapendo di dover affrontare delle recite in Istria o Dalmazia, cercavano di raggiungere più piazze viaggiando verso sud, pure Strakosch aveva fatto un tentativo di raggiungere la piazza di Zara, ma si era poi ritirato avendo appreso che i guadagni presso quel teatro sarebbero stati bassi: «A Fiume mi è stata molto decantata la piazza di Zara ed il Teatro Nuovo, ed ora» scriveva Strakosch a quella direzione, «ricevo una lettera del sig. Simonetti con la quale mi dice che in 20 rappresentazioni si possono introitare 12.000 fiorini. Pregola di scrivermi alcunchè in proposito perché, se realmente il suo teatro non da [sic] che questo risultato io certo rinunzio per sempre all'affare».¹⁵⁹ Abituato a guadagni di altra natura dati da teatri di altro ordine, l'impresario decideva che non ne sarebbe valsa la pena. Fu sotto la gestione Strakosch che Fiume vide l'*Otello* di Verdi, già proposto dalla direzione teatrale a precedente impresa nel 1889, ma rimasto sino al 1893 solo in forma di progetto. Non solo, sempre grazie a Strakosch nel 1893 venne chiamato nel ruolo di *Amleto* il celebre Paul Léhrie, per altro diretto da Vittorio Maria Vanzo, nome conosciuto al pubblico per la prima italiana de *La Walkiria* due anni prima.

Nell'ultimo decennio dell'800, nomi importanti calcarono il palco del teatro. Non solo Léhrie ma pure Gemma Bellincioni nel 1890 (riproposta poi al teatro quattro anni dopo dall'agente Ignaz Kugel di Vienna, assieme al marito Roberto Stagno), o Enrico Caruso nella stagione di primavera 1898. Quindici anni dopo avrebbe fatto capolino anche Tito Schipa, ingaggiato dall'impresa

156. La cifra era ripartita in 5.050 fiorini per operette comiche ed eventuale opera semiseria e giocosa e 3.000 fiorini per la prosa.

157. *Signale für die musikalische Welt*, n. 45, 1892, p. 711.

158. Protocollo degli esibiti (1885-1910), Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10. Non sono indicate le motivazioni della rescissione del contratto.

159. Lettera di Ferdinand Strakosch alla direzione teatrale di Zara, Zagabria, 9.6.1893, HR-DAZD, busta 7.

Alpron-Battaglia. Completava l'arrivo di personalità significative anche Giacomo Puccini, presente a Fiume nel 1895 in occasione dell'esecuzione della sua *Manon Lescaut*. Il compositore partì con la moglie Elvira il 3 maggio, passando per Venezia e Trieste.¹⁶⁰ Pare che fu lo stesso impresario Raffaele Sforza ad invitare il maestro ad assistere all'esecuzione del suo lavoro.¹⁶¹ L'impresario si era insediato al Comunale proprio nel 1895 e lì sarebbe rimasto per lunghi anni, in maniera più o meno continuativa fino al 1908, affiancato nel 1900 da Giovanni Maraspin.¹⁶² Quello del 1895 però non fu un appalto pluriennale se uscì avviso di concorso per la gestione del teatro già nell'anno successivo. Il concorso lo vinse nuovamente Sforza, ma si ripeté la stessa situazione per il 1897, anno in cui l'impresario fu riconfermato portando a Fiume per la prima volta il *Tannhäuser*.

Come in molti altri teatri, anche a Fiume alle volte si cercava di risparmiare sulle recite d'opera, ma quando questo portava a spettacoli al limite della rappresentabilità, gli spettatori protestavano. Sembra che in alcune serate venisse addirittura omessa l'orchestra, anche se non è chiaro se l'alternativa era rappresentata da un semplice accompagnamento pianistico dei cantanti. Quando arrivò l'impresa Corbetta, reduce da una cattiva gestione a Sebenico nel 1899 e una altrettanto insoddisfacente gestione a Pola nello stesso anno 1901, la direzione teatrale si vedeva recapitare una lettera in cui vi erano rimostranze circa la sospensione dell'orchestra in alcune rappresentazioni operistiche: «Non si capisce come la spettabile direzione teatrale possa permettere all'Impresa per il lucro di pochi fiorini, di sospendere l'orchestra nelle cosiddette grandi serate» scrivevano alcuni ascoltatori. La produzione in oggetto era quella della *Maria Stuarda*, ritenuta così assolutamente monotona: «senza lo svago di un poco di musica è tal cosa da far perdere la volontà di frequentare il Teatro» continuavano.¹⁶³ La direzione teatrale era considerata colpevole di avere voluto favorire l'impresa a scapito del pubblico.

160. Cfr. JULIAN BUDDEN, *Puccini. His life and works*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 149.

161. «Il signor Puccini, per appagare il vivo desiderio del sullodato impresario, fece atto di presenza la sera del 4 maggio. Una serata di gala come questa non si dimentica leggermente [...]. Un'ovazione è stata fatta all'illustre maestro fin dal suo apparire in scena», *Giacomo Puccini a Fiume*, Il Cosmorama, 16.5.1895, p. 4, tramite CECILIA NICOLÒ, *Emma Zilli. Una carriera di fine Ottocento*, NeoClassica, Roma 2019, p. 94.

162. Dal 1891 al 1894 Maraspin era già in attività presso il Teatro Comunale di Fiume ma non come impresario.

163. Lettera di alcuni frequentatori del Teatro di Fiume a destinatario non precisato [Egredo Signor Cavaliere], Fiume, 19.10.1901, HR-DARI, RO-24, busta 6.

Abbiamo visto come gli abbonati avessero di fatto il potere di modificare le scelte della direzione teatrale richiedendo ad esempio di programmare più recite di una determinata opera al posto di un'altra. Succedeva anche nel 1910 quando si voleva riascoltare *La Wally* al posto di *Aida*; gli abbonati scrissero nuovamente alla direzione chiedendo che si provvedesse con sollecitudine a rappresentare l'opera richiesta.¹⁶⁴ Il capitolato d'appalto però prevedeva la ripartizione uguale delle opere del cartellone, pertanto la direzione non fu in grado di accontentare i richiedenti.¹⁶⁵

4.4.5. *La gestione Alpron-Battaglia e gli anni della guerra*

Con il nuovo repertorio operistico era richiesta un'orchestra più numerosa, e vi fu un momento in cui si sentì l'esigenza di allargare in teatro lo spazio per essa. A questo scopo il magistrato civico chiedeva alla direzione teatrale quale sarebbe stata la spesa per una simile operazione. Era stato rilevato contestualmente anche un problema di eccessiva sonorità dell'orchestra, a causa della quale i cantanti erano poco udibili. Per ovviare a questo problema veniva ricollocato un parapetto che separava l'orchestra dalla platea.¹⁶⁶ Si continuava a discutere sulla qualità degli spettacoli, ma riesce difficile con i documenti a disposizione capire se il problema fosse dato sempre da eventuali risparmi cercati dall'impresario nelle rappresentazioni, o se invece la direzione teatrale fosse particolarmente esigente e meticolosa nel richiedere l'eccellenza degli spettacoli. Molto dipendeva anche dalla preparazione dei membri della stessa direzione. Il fatto che all'interno di essa ci fossero compositori o musicisti professionisti aumentava le probabilità che fosse essa stessa a richiedere un certo standard professionale. Quando l'impresario Attilio Alpron — che prese in gestione il teatro di Fiume dal 1909 — dovette andare in scena con *Fedora*, la direzione teatrale gli proibì addirittura di annunciare pubblicamente l'andata in scena di un'opera prima della prova generale, momento in cui l'opera stessa avrebbe potuto avere il benessere della direzione. La prova parziale della *Fedora* infatti non aveva soddisfatto i direttori, i quali non si sentivano nelle

164. «I sottoscritti abbonati del turno B, desiderosi di riudire quanto prima la Wally, si rivolgono anche a nome di molti altri, a codesta spettabile Direzione perché voglia disporre con sollecitudine in questo senso, tanto più che l'opera per il suo valore intrinseco e per l'ottima esecuzione incontrò il favore generale; e ciò in sostituzione di un'Aida [...]». Lettera degli abbonati del Teatro Comunale di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 17.3.1910, HR-DARI-557, busta 562/1.

165. Nella stagione autunnale questa ripartizione doveva avvenire su un numero totale di 14 recite d'opera.

166. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Fiume al magistrato civico di Fiume, Fiume, 28.12.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.

condizioni di dare il nulla osta. L'impresa dal canto suo insisteva nel ritenere l'opera presentabile e comunicava che anche il maestro concertatore, all'epoca Luigi Cantoni, era di questo avviso. La direzione quindi cedeva alle richieste con la clausola che avrebbe immediatamente sospeso lo spettacolo qualora il pubblico avesse disapprovato.¹⁶⁷ Un'altra divergenza tra direzione ed impresario si ebbe l'anno successivo quando Alpron iniziò a trattare con direttori d'orchestra che non erano inizialmente quelli proposti nell'offerta prodotta in occasione del concorso per l'appalto del teatro. La direzione teatrale se ne accorgeva e gli faceva notare che quanto riportato nell'offerta veniva considerato vincolante per l'impresario. Alpron non avrebbe quindi potuto modificare alcun nome. La scelta doveva necessariamente cadere tra i precedentemente proposti Polacco, Mascheroni, Zuccani, Ferrari, Barone o Vitale. Oltretutto Edoardo Mascheroni aveva mostrato l'intenzione di tornare a Fiume, avendo già diretto un'intensa stagione di quaresima-primavera del 1911 con ben 50 serate (stagione in cui per altro si saltò l'appuntamento con la *Salome* di Strauss a causa del suo mancato successo presso il Comunale di Trieste).¹⁶⁸ Alpron però stava già pensando ad ingaggiare Pasquale La Rotella e così fu, grazie forse anche alle ottime referenze che questi aveva ottenuto nel frattempo: l'impresario la vinse sulla direzione teatrale, e confermò quest'ultimo direttore d'orchestra anche per la stagione operistica dell'anno successivo.¹⁶⁹

Come molte altre imprese, anche l'impresa Alpron-Battaglia si trovò nelle condizioni di dover richiedere un aumento di dotazione. Nel 1914 la rappresentanza municipale accordava all'eventuale futuro appaltatore la facoltà di aumentare i prezzi serali in casi straordinari, se si fosse trattato di spettacoli di eccezionale importanza, sempre dopo aver ottenuto il consenso della direzione teatrale.¹⁷⁰ I prezzi di accesso al teatro erano considerati minimi («tali quali difficilmente si riscontrano in altri teatri dell'importanza del nostro» scriveva tale Meynier dalla direzione teatrale), l'affluenza di pubblico era buona, pertanto il libero aumento — secondo Meynier — non avrebbe nuociuto alla frequentazione («la parte più povera della popolazione potrebbe sempre approfittare delle rappresentazioni d'obbligo a prezzi ridotti», così scriveva).¹⁷¹

167. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Attilio Alpron e Francesco Battaglia, Fiume, 4.11.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.

168. Cfr. *Riječki novi list*, 4.4.1911.

169. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Attilio Alpron, Fiume, 10.9.1912, HR-DARI-557, busta 562/1.

170. Cfr. Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 11.7.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

171. Lettera di Meynier al magistrato civico di Fiume, Fiume, 28.6.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.

Con la guerra però questa questione iniziò a passare in secondo piano: più che sul fronte dell'affluenza del pubblico, i problemi erano da riscontrarsi nella difficoltà a trovare il personale per formare le compagnie. Un ben noto articolo dei contratti per gli artisti di canto sosteneva infatti che per ogni caso di forza maggiore che avesse rivestito carattere di caso fortuito come inondazione, incendio, «guerra guerreggiata», scioperi generali, od ogni altro caso per il quale si fosse imposta la necessità o fosse dalle autorità imposta la chiusura del teatro, sarebbe stato sospeso l'intero onorario, finchè non sarebbero riprese le rappresentazioni; questo era valido in territorio italiano. Qualora il «caso fortuito» come sopra, fosse accaduto in «città politicamente estera ma in terra geograficamente italiana», come era all'epoca il caso di Fiume, l'impresario sarebbe stato obbligato a rimpatriare gli scritturati.¹⁷² Considerate queste clausole, gli artisti non avrebbero avuto alcuna garanzia in un eventuale viaggio verso Fiume. Anche se fosse stata libera la frontiera, nessuno avrebbe potuto sapere come si sarebbero sviluppati gli eventi. L'Austria-Ungheria era in guerra e seppure ciò non coinvolgeva direttamente la città di Fiume, non si sarebbe potuto prevedere ciò che sarebbe avvenuto in seguito. «La guerra, il colera, un'inondazione può succedere ovunque e quando meno ci si aspetta», scriveva l'artista Dante Forconi all'impresario Eugenio De Monari, «ma andare proprio a cercare, sarebbe follia, questo dicono gli artisti».¹⁷³ Certo nessun cantante avrebbe voluto «andarsela a cercare», pertanto iniziarono a scarseggiare le possibilità di avere un cast solido.

Le autorità non proibivano l'emigrazione, ma non permettevano agli uomini di età inferiore ai 40 anni di assentarsi dall'Italia.¹⁷⁴ Le compagnie avevano difficoltà ad ottenere passaporti per artisti al di sotto dei 39 anni.¹⁷⁵ Infatti l'impresario Alpron si vide recapitare un telegramma da Firenze in cui si diceva che le autorità avevano rifiutato il passaporto a diciassette artisti della compagnia che potenzialmente avrebbe potuto recarsi a Fiume; gli artisti sarebbero stati soggetti ancora all'obbligo del servizio militare.¹⁷⁶ Per l'impossibilità di procurarsi delle compagnie a causa dello stato di guerra l'impresa Alpron ebbe

172. Lettera di Dante Forconi a Eugenio De Monari, Cento, 12.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

173. Lettera di Dante Forconi a Eugenio De Monari, Cento, 12.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

174. Cfr. Lettera di Dante Forconi a Eugenio De Monari, Cento, 12.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

175. Cfr. Lettera di Enrico Gallina ad Attilio Alpron, Trieste, 20.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

176. Telegramma di Virginio Talli ad Attilio Alpron, Fiume, 1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

una vertenza con il Comune di Fiume; essa infatti non riuscì a dare le rappresentazioni previste nella stagione d'autunno.¹⁷⁷

Non abbiamo molte notizie relative alla gestione del teatro nel periodo del conflitto.¹⁷⁸ Una volta conclusosi il contratto d'appalto con l'impresario Carlo Polgar al Teatro Fenice nel 1917, venne progettata una stagione lirica gestita dall'Opera reale di Budapest nell'anno seguente ma alla fine il progetto non venne realizzato. Si attribuì la causa alla «crisi ministeriale»,¹⁷⁹ alle difficili condizioni delle comunicazioni e alla mancanza di copertura per il richiesto importo di 80.000 corone.¹⁸⁰ Le compagnie richiedevano infatti un'assicurazione. Un dato certo per le compagnie era sapere che in quegli anni il teatro al completo avrebbe portato un guadagno serale di 10.000 corone, ma in questo caso non fu sufficiente.¹⁸¹

«Il programma è compilato indubbiamente con fine senso artistico» scriveva la direzione di Fiume al sovrintendente dell'Opera di Budapest «esso però — a nostro modo di vedere — non tiene sufficientemente conto delle condizioni locali». Il proposto *Ratto del Serraglio*, non sarebbe stato adatto per il pubblico fiumano, non molto familiare con la musica di Mozart, e poi in difficoltà con i recitativi di cui il lavoro abbondava, i quali difficilmente sarebbero stati compresi da un pubblico la cui maggioranza ignorava la lingua ungherese (i dialoghi infatti venivano parlati in ungherese). Si sarebbe preferito il *Don Giovanni*, continuava la lettera, mentre non ci sarebbe stato alcun problema per *Madama Butterfly* di Puccini, già accettata in passato con generale soddisfazione. Difficoltà tecniche avrebbero impedito di rappresentare l'altra opera proposta, *Aida*, ma la direzione teatrale sperava che si fosse comunque trovato il modo di includere nel programma un'opera verdiana, che sarebbe risultata quanto mai bene accetta al pubblico fiumano, appassionato cultore della musica di Verdi.¹⁸²

177. Cfr. Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 26.4.1915, HR-DARI-557, busta 562/1.

178. La programmazione si interrompe fino al 1919. Secondo Lovorka Ruck «Dall'inizio della prima guerra mondiale fino al 1923, soltanto nel 1919 vengono rappresentate nel teatro comunale opere liriche», cfr. LOVORKA RUCK, *Operni zivot u Rijeci*, p. 185.

179. Lettera di Nicolò Bánffy alla direzione teatrale di Fiume, Budapest, 22.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

180. Cfr. Lettera del segretario di stato Nemeny al conte Nicolò Bánffy, Budapest, 13.5.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

181. Cfr. Comunicazione dattiloscritta della direzione teatrale di Fiume, Fiume, 5.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1. Le 10.000 corone corrispondevano a 5.000 fiorini a sera, una somma nettamente superiore a quei 16.000 fiorini di possibile introito del Teatro dichiarati ipotizzando la sala al completo per l'intera stagione nel 1885.

182. Lettera della direzione teatrale di Fiume a Nicolò Bánffy, Fiume, 25.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

La direzione teatrale era favorevole alla rappresentazione di un'altra opera di compositore ungherese, come *Hunyadi Laszlo* o *Bank Ban*. Il pubblico fiumano avrebbe potuto avere così occasione di apprezzare l'arte ungherese e di «farsene un concetto ben diverso da quello che finora aveva potuto farsi». ¹⁸³ Con quest'ultima affermazione sembrava dunque esserci un'apertura verso un repertorio non necessariamente italiano, in contrasto con quanto affermato anche solo pochi anni prima, nel 1909, quando il presidente della direzione teatrale di Fiume poteva dare il consenso solo a spettacoli in lingua italiana. ¹⁸⁴

Il repertorio «straniero» era però malvisto da alcuni, che con il 1919, all'epoca dell'impresa Braida-Gorlato, sentivano di nuovo il bisogno di stagioni liriche italiane. Si denunciava il fatto che da quattro anni l'opera italiana eseguita da artisti italiani era boicottata da un «governo oppressore» che ostacolava con tutti i mezzi ogni manifestazione d'arte nazionale. Una volta avvenuta quella che si definiva come «auspicata liberazione», si sarebbe fatto uso del teatro quale «potentissimo coefficiente di coltura popolare», come si sarebbero rinfocolati gli entusiasmi con le melodie di *Ernani*, o della *Forza del Destino* «nel loro testo originale, non mutilato da censura alcuna delle più espressive frasi prima non permesse». ¹⁸⁵

Fiume verrà ufficialmente annessa al Regno d'Italia nel 1924, e per un ventennio almeno il teatro porterà ancora il nome di Giuseppe Verdi che gli era stato assegnato nel 1913, in occasione del centenario della nascita del compositore.

4.4.6. *Censimento stagioni operistiche al Teatro Civico Adamich di Fiume, poi Comunale, poi Verdi*

In generale le stagioni sono state ricostruite con l'ausilio de «La Gazzetta Musicale di Milano», «Euterpe», «L'Arte», «La Bilancia», con l'articolo di Lovorka Ruck, *Operni zivot u Rijeci u razdoblju od 1870. do 1930. godine*, e con documenti provenienti dalla collezione teatrale del Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato. Dal 1885 le stagioni sono state desunte parzialmente dal documento *Teatro Comunale di Fiume* situato in HR-DARI, RO 24, busta 6.

183. Lettera della direzione teatrale di Fiume a Nicolò Bánffy, Fiume, 25.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

184. «Si partecipa che la scrivente non può dare il suo consenso che per spettacoli esclusivamente in lingua italiana», Lettera della direzione teatrale di Fiume all'impresa Alpron-Battaglia, Fiume 23.12.1909, HR-DARI-557, busta 562/1.

185. Lettera dell'Ufficio Lirico Teatrale Rappresentanze Artistiche alla direzione teatrale di Fiume, Milano, 26.1.1919, HR-DARI-557, busta 562/1.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
TEATRO ADAMICH					
1861	n.r.	n.r.	n.r.	quaresima e primavera	La Cenerentola La sonnambula Maria di Rudenz L'italiana in Algeri
1862	n.r.	Cesare Trevisan	Ettore Celli m.c.: Antonio Rizzi	quaresima e primavera	I lombardi alla prima crociata Macbeth Tutti in maschera Don Pasquale Il barbiere di Siviglia
1863	6.400 f.	n.r.	n.r.	quaresima e primavera	n.r.
1864	6.000 f.	Giovanni Ubaldi	n.r.	quaresima e primavera	Faust
1865	7.000 f.	Cesare Trevisan	Giuseppe Alessandro Scaramelli	quaresima e primavera	Otello Martha I puritani Maria di Rohan Tutti in maschera
1866	8.000 f.	Carlo Gardini	n.r.	quaresima e primavera	Jone Isabella d'Aragona Norma La favorita Lucia di Lammermoor
1867	n.r.	Carlo Gardini	n.r.	novembre	Tutti in maschera ¹⁸⁶
1868	10.000 f.	Adolfo Proni [Giustini]	n.r.	quaresima e primavera	I vespri siciliani Lucrezia Borgia Saffo Lorenzino de Medici Vettor Pisani
1869	8.000 f.	Gerolamo Usigli [Vincenzo Ermengildo Dal Torso]	n.r.	quaresima e primavera	Celinda Un ballo in maschera Il corsaro Il menestrello Il barbiere di Siviglia
1870	12.000 f.	Giovanni Mangiamiele	n.r.	quaresima e primavera	Giovanna II di Napoli o Ruy Blas Un ballo in maschera Faust Belisario

186. Segnalato in ANTONI CETNAROWICZ, *Die Nationalbewegung in Dalmatien im 19. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt 2008, p. 129.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1871	12.000 f.	Giovanni Ubaldi e Comp. [Adamich e soci]	Giovanni Zavaglio m.c.: Giovanni Gargussi	quaresima e primavera	Gli Ugonotti Guglielmo Tell Rigoletto I due Foscari La favorita
1872	n.r.	n.r.	Giuseppe Alessandro Scaramelli	quaresima e primavera	Lucia di Lammermoor La traviata Ruy Blas Roberto il Diavolo Beatrice di Tenda
1873	n.r.	Giovanni Mangiamele [Adamich e soci]	n.r.	quaresima e primavera	L'ebrea Nabucco Giovanna di Napoli Gemma di Vergy
1874	n.r.	Cleopatra Cajani Giuseppe Cajani poi Alessandro Bartoli	Alessandro Bartoli	quaresima e primavera	Marco Visconti Le educande di Sorrento Un Ballo in maschera Ruy Blas
1875		[Giovanni Stancich e Micheluzzi]	[il teatro risulta chiuso alla stagione d'opera]		
1876	n.r.	Giovanni Stancich e Micheluzzi	Luigi Ricci	quaresima e primavera	Jone Norma Ernani Il Guarany
1877	n.r.	Giovanni Stancich e Micheluzzi	Alessandro Pomè	quaresima e primavera	Il conte verde Alda L'ebreo La favorita
			[Luigi Becherini]	quaresima e primavera	Crispino e la comare Don Checco La figlia di Madama Angot
			Luigi Ricci	autunno	Il barbiere di Siviglia Linda di Chamounix La sonnambula Don Giovanni Aida
1879	n.r.	Giovanni Miazzi	Luigi Ricci	quaresima e primavera	I puritani I promessi sposi Il menestrello Le precauzioni
1880	n.r.	Cesare Trevisan	Enrico Bernardi e Gaetano Cimini	quaresima e primavera	La forza del destino Dinorah Il trovatore La traviata

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1881	n.r.	n.r.	n.r.	quaresima e primavera autunno	Patria Faust Marin Faliero L'elisir d'amore Don Pasquale Buondelmonte Il conte verde Alda Tutti in maschera Il barbiere di Siviglia Il dottore Bellafronte o Taumaturgo Crispino e la comare
TEATRO FENICE					
1882	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	<i>La Cenerentola</i> <i>Roberto il diavolo</i> <i>Aida</i> <i>Crispino e la comare</i>
TEATRO COMUNALE					
1885	14.000 f.	Luigi Cesari	Gaetano Cimini m.c.: Giusto Giusti	autunno	Aida La Gioconda
1886	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	L'ebrea Un ballo in maschera Eufemio di Messina
1887	n.r.	Augusto Rossegger	Vittorio Podesti [N. Guerrara]	quaresima e primavera autunno	La sonnambula Mefistofele I promessi sposi Ernani
1888	n.r.	Augusto Rossegger	Gialdino Gialdini	autunno	Carmen Un ballo in maschera Lucia di Lammermoor Norma
1889	n.r.	Augusto Rossegger	Gino Golisciani	n.r.	Rigoletto Fra diavolo Il barbiere di Siviglia Edmea
1890	n.r.	Augusto Rossegger & Alberto Vernier Attilio Fabbri	Gino Golisciani m.c.: Dal Fiume	n.r.	Nabucco Lohengrin Linda di Chamounix Don Pasquale Lucia di Lammermoor La sonnambula

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	DOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1891	8.050 f.	Francesco Sciutti d'Arrigo Francesco Sciutti d'Arrigo	Giuseppe Grisanti m.c.: Alessandro Bartoli	quaresima e primavera autunno	Esmeralda Mignon L'africana Luisa Miller Tutti in maschera Papà Martin La Cenerentola Crispino e la comare
1892	n.r.	Francesco Sciutti d'Arrigo Francesco Sciutti d'Arrigo	A. Errante	quaresima e primavera autunno	Don Sebastiano I lombardi alla prima crociata Aida Lucrezia Borgia Rigoletto I puritani La favorita Martha
1893	n.r.	Ferdinand Strakosch [società filarmonico-drammatica] Ferdinand Strakosch	Vittorio Maria Vanzo m.c.: Alessandro Bartoli	quaresima e primavera settembre autunno	Amleto Carmen Pagliacci Mignon Otello La campana dell'eremitaggio Cavalleria Rusticana
1894	n.r.	R. Camber	n.r.	quaresima e primavera	Il trovatore Faust La forza del destino
1895	n.r.	Raffaele Sforza Gabriele Ruotolo	Gaetano Cimini [per Manon Lescaut] m.c.: De Sabata	quaresima e primavera autunno	Ruy Blas La Gioconda Manon Lescaut Fra Diavolo
1896	n.r.	Raffaele Sforza	Gaetano Cimini m.c.: Oreste Sbavaglia	quaresima e primavera	Ernani Le Roi de Lahore Il Guarany
1897	4.000 f.	Raffaele Sforza	n.r.	n.r.	Un ballo in maschera Norma Tannhäuser
1898	n.r.	n.r.	Gaetano Cimini	quaresima e primavera	La traviata La bohème Mefistofele
1899	n.r.	n.r.	n.r.	quaresima e primavera	Andrea Chénier Manon Cavalleria Rusticana Pagliacci Rigoletto Lucrezia Borgia I puritani

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1900	n.r.	Raffaele Sforza e Giovanni Maraspin	Gialdino Gialdini	quaresima e primavera	Gli Ugonotti Dinorah Il trovatore Tartini, o Il trillo del diavolo Lucia di Lammermoor La sonnambula
1901	n.r.	n.r. Giuseppe Corbetta	n.r.	quaresima e primavera autunno	Aida Il profeta L'ebreo Maria Stuarda Ernani
1902	n.r.	n.r.	n.r.	quaresima e primavera	Tosca La bohème Faust
1903	n.r.	Raffaele Sforza	n.r.	quaresima e primavera	Fedora Mignon Sansone e Dalila
1904	8.000 corone	Raffaele Sforza	n.r.	quaresima e primavera autunno	[Tosca] Iris Manon Lescaut Lohengrin Zazà
1905	8.000 c.	Raffaele Sforza	Giuseppe Sturani m.c.: Gioachino Marin	quaresima e primavera	Rigoletto Tosca Germania
1906	n.r.	Raffaele Sforza	n.r.	quaresima e primavera	Un ballo in maschera Otello L'elisir d'amore La sonnambula
1907	n.r.	n.r.	n.r. Francesco Battaglia m.c.: Lorenzo Alberani	quaresima e primavera autunno	La traviata Mefistofele Madama Butterfly L'amico Fritz Il barbiere di Siviglia
1908	n.r.	Raffaele Sforza	Federico Del Cupolo	autunno	Cavalleria Rusticana Pagliacci Amica Thais Norma Il trovatore
1909	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Antonio Guarnieri m.c.: Paride Soffritti	quaresima e primavera	Erodiade Werther La Gioconda La favorita Ernani

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1910	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Rodolfo Ferrari m.c.: Enrico Romeo	quaresima e primavera	Aida La Wally La bohème La Walkiria
1911	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Edoardo Mascheroni m.c.: Domenico Acerbi	quaresima e primavera	Carmen Andrea Chénier Manon Faust
		Attilio Alpron Francesco Battaglia	Luigi Cantoni m.c.: Domenico Acerbi	autunno	Il matrimonio segreto Fedora Madama Butterfly
1912	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Oscar Anselmi m.c.: Domenico Acerbi	quaresima e primavera	Romeo e Giulietta Tzigana Werther I maestri cantori di N.
1913	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Pasquale la Rotella m.c.: Domenico Acerbi	quaresima e primavera	Isabeau Rigoletto I pescatori di perle Tristano e Isotta
GIARDINO DI VARIETÀ					
1913	n.r.	n.r.	n.r.	n.r.	<i>Don Pasquale</i>
TEATRO COMUNALE GIUSEPPE VERDI					
1914	n.r.	Attilio Alpron Francesco Battaglia	Pasquale la Rotella m.c.: Domenico Acerbi	quaresima e primavera	Sansone e Dalila La traviata La fanciulla del West Tannhäuser
TEATRO FENICE					
1914	n.r.	<i>Guido Farinelli</i>		<i>maggio</i>	<i>Tosca</i> <i>Un ballo in maschera</i>
1917	n.r.	<i>Carlo Polgar</i>		<i>aprile</i>	<i>[stagione d'opera, operetta, prosa]</i>

4.5. I contratti d'appalto e le stagioni a Zara

Come nel caso di Fiume, anche per Zara nel periodo considerato facciamo riferimento a due teatri: il Teatro Nobile, che per ragioni di sicurezza in seguito all'incendio del Ring Theater di Vienna chiuse i battenti dopo l'ultimo spettacolo il 14 dicembre 1881,¹⁸⁷ e il Teatro Nuovo inaugurato nel 1865. A Zara la possibile stagione d'opera si teneva in primavera o in autunno. Quella del carnevale non veniva ritenuta stagione ideale perché la popolazione aveva «altre

187. EDGARDO MADDALENA, *Il Teatro nobile di Zara*, in «La Lettura», XXIII/12 1923, p. 897.

distrazioni», come i balli e i veglioni mascherati.¹⁸⁸ Si dava tendenzialmente una sola stagione d'opera l'anno salvo alcune eccezioni per cui si riusciva ad organizzare due stagioni, come avvenne nel 1861 quando al Teatro Nobile passarono in primavera l'impresario Antonio Lana e in autunno l'impresario Francesco Righi. Entrambi riuscirono a dimostrare quanto negli anni Sessanta dell'Ottocento polizia e censura facessero ancora pienamente la loro parte nell'ambiente teatrale. Nessuna delle due stagioni fu particolarmente fortunata. Lana, che portava in scena *Desiderio Duca d'Istria* di Nicolò Stermich, *L'ebreo* del vicentino Giuseppe Apolloni e il *Vettor Pisani* di Achille Peri, fu costretto a dichiarare bancarotta alla terz'ultima rappresentazione provocando lo sciopero dei coristi, i quali per protesta si recarono in un'osteria fuori città. Al loro ritorno vennero arrestati dalla polizia e addirittura, stando alla cronaca, condotti in carcere. Il pubblico che in teatro nel frattempo attendeva la rappresentazione «urlava impaziente», ma dovette rassegnarsi. I tre giorni seguenti al fatto il teatro rimase chiuso mentre poi si conclusero le rappresentazioni del *Vettor Pisani* con una nuova impresa.¹⁸⁹ L'impresario Francesco Righi dal canto suo veniva costretto dalla direzione di polizia a sostituire *Le prigioni di Edinburgo* con *Norma* mentre la scelta degli altri spartiti (ovvero *Beatrice di Tenda*, *Lucia di Lammermoor*, *Il campanello* e *Un'avventura di Scaramuccia*) veniva considerata «poco giudiziosa», in quanto gli stessi avrebbero richiesto interpreti preparati e capaci, cosa che l'impresario evidentemente non fu in grado di assicurare. I coristi inoltre si rivelarono «ribelli ad ogni intonazione e accordo», tanto che l'impresa dopo sedici sere si dette per vinta.¹⁹⁰ Le cose iniziarono a migliorare con l'inaugurazione del Teatro Nuovo, gestita dalla stessa direzione teatrale. Non fu dunque chiamata impresa esterna ad organizzare la stagione; se per maestro dei cori veniva nominato il cantante e compositore Placido Meneguzzi, già da tempo attivo in quella mansione, a maestro concertatore venne scelto Antonio Ravasio, che contestualmente era attivo come maestro di cappella del duomo di Zara.¹⁹¹ Il Ravasio rimase presenza stabile presso il teatro zaratino, dirigendovi parecchie stagioni d'opera (lo troviamo attivo almeno fino al 1891). A nessun impresario venne mai in mente di rimuoverlo dal suo incarico, in molti anni di attività. Del resto,

188. Cfr. Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 15.12.1889, HR-DAZD, busta 25.

189. Cfr. Giuseppe Sabalich, *Cronistoria aneddottaica*, p. 256.

190. Cfr. Giuseppe Sabalich, *Cronistoria aneddottaica*, p. 271.

191. Antonio Ravasio (1835–1912), compositore bergamasco, si era diplomato al Conservatorio di Milano. Fu il primo maestro concertatore del Teatro Nuovo di Zara. Sul Ravasio cfr. CARLO BIANCHI, *Antonio Ravasio maestro di Cappella della Basilica Metropolitana di Zara (1857–1897)*, «Il Dalmata», 68 1897.

sapendo di poter contare sulla sua figura (come sulle prime parti d'orchestra), il processo di formazione della stessa compagine orchestrale sarebbe stato più veloce, a tutto vantaggio dello stesso impresario che avrebbe appaltato il teatro. Carlo Vianello, Aristide Archibugi,¹⁹² Osvaldo Mazza, ovvero gli impresari che si avvicendarono negli anni Sessanta, ebbero tutti a che fare con lui, incluso in seguito anche il forse più esigente Carlo Burlini, che era già stato attivo con compagnie italiane d'opera presso il teatro di Zagabria per poi passare al Comunale di Trieste prima di approdare a Zara.¹⁹³ Non abbiamo però purtroppo contratti d'appalto che possano descriverci che cosa fosse previsto nelle loro stagioni. Infatti, il primo documento che ci è pervenuto in questo senso è quello stipulato con l'impresario Girolamo Pesaro. Che cosa si richiedeva dunque a chi avesse deciso di condurre stagione d'opera in questa città?

Nel compromesso tra Girolamo Pesaro e la direzione teatrale di Zara, consistente di 24 articoli, Pesaro si impegnava a dare 30 rappresentazioni d'opera, con una rosa di tre opere (nella fattispecie si optava per il *Ruy Blas*, una seconda a scelta dell'impresa tra *Aroldo* e *Promessi Sposi*, e una terza da destinarsi come d'uso). Non ci risulta che qui ci fosse alcun obbligo di destinare un numero uguale di serate a ciascun'opera. Oltre alle 30 rappresentazioni venivano concesse all'impresa fino a quattro beneficiate. Il teatro rimaneva a disposizione dell'impresa 20 giorni prima dell'apertura. I coristi avrebbero dovuto essere in numero di 20 «ripartiti convenientemente tra una sera e l'altra». Rimaneva la necessità di trovare fuori sede «due tenori primi, un abile tenore secondo, due soprani, un primo ed un secondo».¹⁹⁴ Per quanto concerne l'orchestra erano da subito richiesti da fuori «un primo corno, un primo violoncello, un primo violino dei secondi». Interessante la clausola secondo cui lo stesso individuo non avrebbe potuto rappresentare due personaggi nella stessa opera, e neppure fungere quale direttore di scena, buttafuori, suggeritore o macchinista (come

192. Un Aristide Archibugi compare come basso cantante tra gli anni 1839 e 1842 nelle riviste *Teatri, arti e letteratura, Il corriere dei teatri* e *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*. Potrebbe trattarsi della stessa persona.

193. Burlini fu attivo a Zagabria nel 1861 e 1862, come illustrato da VJERA KATALINIĆ, *Between East and West: Zagreb on the Operatic Crossroads in 1860s*, slides, <http://info.hazu.hr/upload/File/2018/3e-Operatic-Crossroads-Katalinic.pdf> [consultato il 1.9.2020]. Burlini è uno degli impresari menzionati nella lista di Rosselli. Fu attivo anche al Teatro Comunale di Trieste dal 1863 al 1865 nonché nell'autunno 1874. Lo troviamo a Gorizia nel 1870 e 1872. Venne dichiarato fallito nel 1874, dunque poco tempo dopo l'appalto zarantino. Cfr. anche VITO LEVI — GUIDO BOTTERI — IRENEO BREMINI, *Il Comunale di Trieste*, Del Bianco, Udine 1962; FILIPPO DANZIGER, *Memorie del Teatro Comunale*, p. 109 e Lucia Pillon, *Ottocento goriziano (1815–1915). Una città che si trasforma*, Editrice goriziana, Gorizia 1991, p. 219.

194. Compromesso tra Girolamo Pesaro e la direzione teatrale di Zara, Zara, 24.6.1873, HR-DAZD, busta 3.

succedeva ad esempio a Sebenico, dove un corista poteva anche avere funzione di comprimario e direttore di scena).¹⁹⁵ Allo stesso tempo (e per lo stesso principio) si chiariva come vestiario e scenario impiegati per un'opera non avrebbero potuto essere usati per un'altra. Questa necessità di varietà veniva sottolineata a Zara anche nel successivo contratto tra direzione teatrale e l'impresario Carlo Vianello se si scriveva che «il vestiario e il scenario saranno sfarzosi e non potranno impiegarsi le tele ed il mobigliare che costituiscono il corredo stabile del teatro».¹⁹⁶ Il teatro possedeva tipi diversi di scenari (sala regia, due salotti, camera semplice, camera rustica, piazzale, giardino, bosco, prigione, vestibolo, sotterraneo a colonne, marina con mare e molo) ma chiedeva all'impresario possibilmente di non usarli in quanto troppo noti al pubblico. A differenza di Fiume, dove nei contratti d'appalto non si faceva cenno a ricambi di scenografia, o a differenza dello stesso Teatro Nuovo di Spalato dove vi erano dodici scenari fissi (e ci si riferiva ad essi come ai «soliti scenari», sottintendendo forse il bisogno di vederne anche lì di nuovi), qui notiamo una chiara volontà di cambiamento al fine di mantenere viva l'attenzione del pubblico.¹⁹⁷ Era previsto inoltre un regalo di 380 fiorini all'impresa, da cederli assieme all'ultima rata, qualora questa non solo avesse corrisposto agli impegni assunti ma avesse anche soddisfatto particolarmente il pubblico.¹⁹⁸

In questi anni, assieme a Giuseppe Perlini e Antonio Smirić dirigeva il teatro Nicolò Stermich, che in qualità di compositore godeva di particolare considerazione. Nel 1884, evidentemente stanco per l'oltre decennale incarico ricoperto, tentò di rinunciare alla presidenza ma venne convinto a rimanere e fu infatti rieletto. Come sempre, l'aver nel direttivo persone competenti musicalmente favoriva e velocizzava molti dei processi legati alla organizzazione di una stagione operistica. Dopo la gestione Vianello, supervisionata dalla direzione Stermich, si proseguì con stagioni di opera buffa sino a quando nel 1882 una maggioranza di 15 azionisti del teatro contro 7 nella riunione del 19 gennaio deliberava di non iniziare alcuna trattativa per lo spettacolo d'opera d'autunno. Si era già avuta opera comica a giugno con la compagnia di Luigi

195. Cfr. Contratto rilasciato dall'impresa Mazzoleni per il Teatro di Sebenico all'artista sig. Adolfo Leghissa e Annita Marchesini, Trieste, 4.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

196. Contratto d'appalto tra la Presidenza teatrale di Zara e Carlo Vianello, Zara, 22.3.1875, HR-DAZD, busta 4.

197. Cfr. *Ancora del teatro...balcanico*, Il Dalmata, 15.5.1894. Gli scenari ed in generale gli attrezzi sia in tela che in legno di uso sul palcoscenico, avrebbero dovuto essere anche qui spalmati in soluzione anti-igneo. Su questo l'autorità politica era abbastanza rigida e in assenza del rispetto delle regole avrebbe potuto interdire la stagione.

198. Cfr. Compromesso tra Girolamo Pesaro e la direzione teatrale di Zara, Zara, 24.6.1873, HR-DAZD, busta 3.

Becherini, pertanto si sarebbe ricominciato dall'anno seguente, stavolta con l'opera seria.¹⁹⁹

4.5.1. «Una compagnia di cani si recherà a latrare a codesto teatro»: Sante Utili e il pasticcio Razzani

Tra le varie proposte per organizzare la stagione d'opera del 1883, giungeva da Venezia alla direzione teatrale di Zara una nuova candidatura di Carlo Mirco. Mirco, che evidentemente conosceva bene la persona cui si stava rivolgendo dato che apriva la missiva con l'espressione «mio ottimo amico» (il destinatario era probabilmente lo stesso Nicolò Stermich), proponeva tre opere per l'autunno tra cui il *Faust* ed un'altra «grandiosa sperimentata con successo straordinario» a Venezia e Padova, del «distintissimo M° Sig. F. Malipiero», il quale avrebbe promesso al Mirco di presenziare alla prova generale e alle prime due recite per assistere al loro andamento.²⁰⁰ Non ci è dato di sapere di quale delle opere di Francesco Malipiero²⁰¹ si trattasse, ma questa proposta non ebbe alcun seguito, se non che quello di confermare nella direzione teatrale l'idea di concretizzare in un modo o nell'altro la rappresentazione del *Faust*. Vennero contestualmente sciolte anche delle precedenti trattative con Raggio, impresario d'opera a Ragusa all'epoca dei fatti, a causa dei costi insostenibili richiesti.²⁰² Il *Faust*, proposto in primis dalla agenzia Sante Utili di Milano che rappresentava l'impresario Francesco Razzani,²⁰³ veniva confermato e inserito all'interno di una rosa molto ampia di possibili altre opere.²⁰⁴ Inizialmente l'agente Utili non aveva pensato al Razzani come candidato ideale:

199. Cfr. Società del Teatro Nuovo di Zara. Tornata del 19 gennaio 1882 ore 7 pom[eridiane], Zara, 19.1.1882, HR-DAZD, busta 6.

200. Lettera di Carlo Mirco alla direzione teatrale di Zara, Venezia, 1.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

201. Francesco Malipiero (1824–1887), autore della *Giovanna di Napoli* e di altre opere nonché di musica sacra e vocale da camera, era il nonno del compositore Gian Francesco Malipiero. Per un suo profilo biografico cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937, vol. 2, p. 17.

202. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 30.1.1883 HR-DAZD, busta 5.

203. Francesco Razzani fu ballerino e coreografo, autore tra le varie dell'azione coreografica *Elda*, di *Nerea*, azione fantastica in cinque parti e sei decorazioni, del ballo *Teresita* e del soggetto e coreografia del ballo fantastico *Favilla* di Giuseppe Garignani e Achille Keller. La proposta di stagione d'opera di Sante Utili a Zara veniva solo ora tenuta in considerazione, dopo esserci stato nel 1878 un primo tentativo senza successo.

204. Tra cui venivano elencate *Ruy Blas*, *La favorita*, *Jone*, *Contessa d'Amalfi*, *Marta*, *Forza del destino*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Maria di Rohan*, *I lombardi*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*.

aveva proposto Annibale Cicognani o Paolo Massimini, «entrambi solvibili» assieme ad un'ottima compagnia fatta di «bella gioventù, specialmente nelle donne»; venne fatto anche il nome di Carlo Ronzone, «carissima persona».²⁰⁵ Nessuno però fu in condizione di accettare l'offerta, quindi la scelta cadde necessariamente sul Razzani, che per altro già parzialmente conosceva il teatro di Zara, essendovi stato nel 1876 quando l'impresario era Giani, orchestrale della Fenice di Venezia. Il Razzani si rivolgeva allora in prima persona al teatro facendo subito notare l'insufficienza del compenso proposto dalla direzione (che consisteva nelle spese di illuminazione e inservienti) chiedendo che gli venissero abbuonate anche le spese di orchestra e coro. Le opere da rappresentare sarebbero state tre (o per lo meno nella consueta formula «non meno di tre») per un totale di 24 rappresentazioni.²⁰⁶

Pochi giorni dopo l'agente Utili inviava il progetto formale elaborato dall'impresario Razzani, dipingendolo come persona «intelligentissima [*sic*] e buonissima, avendo dato prove di sé in moltissimi importanti teatri, mantenendo con tutti ogni suo impegno».²⁰⁷ Razzani si rivolgeva contestualmente alla direzione facendo presente il problema delle masse corali e orchestrali che a Zara mancavano. Il teatro stesso infatti dichiarava di avere «pochi coristi maschi e nessuna femmina».²⁰⁸ Si sarebbe trattato di portare a Zara circa 22 persone, ovvero otto coristi, sei coriste e otto orchestrali da aggiungere ai presenti. Il costo sarebbe stato di circa due fiorini e mezzo al giorno, viaggio di

205. Lettere di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 3.2.1883 e 11.2.1883, HR-DAZD, busta 5.

206. «Il sig. Sante Utili» scriveva il Razzani «mi propone l'impresa del Loro Teatro Sociale per darvi spettacolo di opera seria proponendomi a titolo di compenso, a dote, l'illuminazione, inservienti ecc.: le di cui spese sarebbero assunte da quella Direzione Teatrale; per poter portare uno spettacolo d'opera con artisti che possino soddisfare il pubblico, il compenso proposto non sarebbe sufficiente ed un impresario andrebbe incontro a una perdita non indifferente. Sarebbe invece il caso che quella Onorevole Direzione facesse un sacrificio d'accordare, gratis, all'imp[re]sa orchestra, cori, e quanto più sopra si è detto, ed allora io sottoscritto mi obbligherei di portare a Zara un complesso di artisti di canto capaci ad eseguire lodevolmente non meno di tre opere serie da scegliersi fra le seguenti p.e.: Ruy Blas, Jone, Poliuto, Faust, [*illeggibile*], Norma, Gemma. Oltre al complesso degli artisti porterei la relativa musica, vestiario, scene ed attrezzi, il maestro concertatore e direttore d'orchestra se non ci fosse in paese, obbligandomi pure a mie spese, più tre o quattro professori mancanti alla piazza. Restando a mio favore tutti gli introiti che verrebbero fatti lungo la stagione nella quale si darebbero non meno di 24 rappresentazioni da aver luogo dal 28 aprile a tutto maggio prossimo», Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

207. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

208. Cfr. anche quanto dichiarato nella lettera della direzione teatrale di Zara a Pietro Ciscutti, Zara, 9.5.1884 HR-DAZD, busta 5.

andata escluso. Quindi - insisteva Razzani - la cifra offerta a titolo di dote dalla direzione, ovvero 600 fiorini, e l'illuminazione gratuita sarebbero stati poca cosa in confronto alla spesa che l'impresa avrebbe dovuto sobbarcarsi per l'allestimento dell'intero spettacolo. Lo spettacolo, a conti fatti, sarebbe costato almeno 17.000 lire italiane, perciò Razzani chiedeva alla direzione di accollarsi oltre alle spese di orchestra e coro anche quelle di stampa, polizia, pompieri, beneficenza, servizio di porta e di scena; chiedeva di concedere anche un aumento di 300 fiorini ai 600 già proposti, domandando anche di interessarsi a che tutti i proprietari dei palchi si abbonassero o in caso opposto mettessero a disposizione dell'impresa il loro palco.

In seguito alla risposta positiva della direzione teatrale (dote aumentata a 800 fiorini, spese richieste non a carico dell'impresario esclusa l'orchestra)²⁰⁹ Razzani prendeva le redini delle trattative confermando di voler disporre le cose per l'andata in scena del *Faust*; avrebbe però preferito decidere di persona con la direzione la natura delle altre opere. Quelle da lui proposte, con l'avanzare delle trattative erano diventate *Ruy Blas*, *Poliuto*, *Jone*, *Gemma di Vergy*, *La favorita*, *Lucia di Lammermoor*. La direzione teatrale dal canto suo rilanciava una sua rosa di lavori che consistevano in *Roberto il Diavolo*, *I vespri siciliani*, *La Gioconda*, *I promessi sposi*, *L'ebrea*, *Dinorah*, *Stella* e *La forza del destino*.²¹⁰ Ma le opere proposte dalla direzione — rispondeva Razzani — non sarebbero state adatte alla tessitura degli artisti ingaggiati per il *Faust*. Nessuna delle opere in lista per parte della direzione infatti ebbe la meglio: si giunse dunque ad un accordo su *Il trovatore* e *Ruy Blas*.

Per quanto concerne la gestione delle cosiddette masse, Razzani veniva consigliato dalla direzione teatrale di prendere contatto direttamente con il maestro Antonio Ravasio. Avrebbe da lui desiderato una nota sulla qualità dei professori presenti sul posto, al fine di sapere quali strumenti sarebbero rimasti fuori dal computo. Nel 1883 Zara poteva contare su 20 suonatori locali, cui si sarebbero dovuti corrispondere 2 fiorini a rappresentazione (prova compresa).²¹¹ Razzani richiedeva un'orchestra di 29 strumentisti divisi in 4 violini primi, 4 violini secondi, 2 viole, 2 contrabbassi, 1 violoncello, 2 flauti, 1 oboe, 2 clarini, 1 fagotto, 2 corni, 2 trombe, 4 tromboni, timpani e cassa. Chiedeva inoltre informazioni sugli scenari già presenti in teatro, al fine di

209. La direzione teatrale cedette 800 fiorini di dote, più 600 di spese serali (25 fiorini per 24 rappresentazioni) per un esborso complessivo di 1.400 fiorini.

210. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 20.3.1883 HR-DAZD, busta 5.

211. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara [febbraio-marzo] 1883, HR-DAZD, busta 5.

non portare materiale superfluo, evitando così inutili spese.²¹² Come in molte comunicazioni di questa natura, Razzani garantiva poi la qualità degli artisti, tutti «di merito incontrastabile, per avere calcate importanti scene tanto in Italia che all'estero».²¹³

Quando si giunse alla stipula del contratto, dopo avere indicato i titoli delle opere da eseguirsi (di norma la prima opera era definita, mentre per le altre due veniva proposto un elenco all'interno del quale poter scegliere), ecco che all'articolo due si passava a definire la consistenza dell'orchestra. Venivano riportati esattamente numero e tipologia di strumenti come richiesto nelle precedenti trattative (v. sopra).²¹⁴ Ricordiamo che all'epoca non tutti i contratti presentavano nel dettaglio la famiglia e il numero di strumenti musicali da impiegarsi in orchestra. Come sempre, qualora fossero mancati i musicisti locali, si sarebbe dovuto provvedere a chiamare qualcuno da fuori. Questo contratto era relativamente semplice in quanto si sostanzialmente di soli quattro articoli. Non si faceva riferimento a date di inizio rappresentazioni, si enunciava unicamente il numero di rappresentazioni d'opera seria. Razzani dunque ottenne l'appalto, e tutta la compagnia partiva da Venezia alla volta di Zara sabato 31 marzo 1883.²¹⁵

Ma i problemi non tardarono ad arrivare. Se l'agente Utili a fine marzo era ancora dell'idea che gli impresari Razzani e Delfino Marchelli (con il quale il Razzani si era accompagnato)²¹⁶ fossero «due perfetti gentiluomini» che avrebbero servito «a dovere, facendo onore a me ed alle S.LL.Ill.me»²¹⁷ ad aprile avrebbe dovuto cambiare idea: si faceva nuovamente vivo con la direzione teatrale, dichiarando di dolersi di non aver ben conosciuto l'impresario

212. Gli scenari per le opere nuove avrebbero però dovuto essere portati dall'impresa. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 25.3.1883, HR-DAZD, busta 6.

213. Lettere di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.3.1883 e 23.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

214. «L'orchestra si comporrà, oltrechè del maestro concertatore e direttore d'orchestra, di 4 violini primi, 4 violini secondi, 2 viole, 2 contrabbassi, 1 violoncello, 2 flauti, 1 oboe, 2 clarini, 1 fagotto, 2 corni, 2 trombe, 4 tromboni, timpani e cassa. Oltre a ciò, un maestro dei cori e suggeritore.», art. 2, Contratto tra la presidenza del Teatro di Zara e l'impresario Francesco Razzani, Zara-Milano, 1883, HR-DAZD, busta 5.

215. Cfr. Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

216. Delfino Marchelli, nato nel 1841, risulta emigrato a New York nel 1920. Nel 1878 aveva scritto dal Teatro Malibran di Venezia alla direzione teatrale di Zara per proporre la stagione d'opera.

217. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 30.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

in questione («un vero farabutto», «un tristo soggetto») e prendendone le distanze. Egli declinava qualsiasi responsabilità per il comportamento del suo cliente (quello che una volta era un «onorevole cliente»), dichiarando che all'inizio nulla faceva dubitare dell'onestà del Razzani. Dai documenti in nostro possesso non si riesce a capire con precisione quale fu il problema, legato comunque in linea generale a debiti nell'assunzione delle masse artistiche; vi leggiamo un chiara presa di posizione da parte di Utili:

Dal canto mio non mancai di agire con tutta coscienza e buona fede, essendo mio sistema di camminare sotto la bandiera dell'onestà e lealtà ma purtroppo fui deluso in questo primo incontro. Ebbi torto di prestar troppa fiducia al medesimo [*Razzani, n.d.a.*], e per lui spesi anche troppo buone parole. [...] Ho troppe buone referenze, se occorrono, da presentare a codesta Onorevole Presidenza, se il sig.r Razzani ecc. ecc. volesse farmi nero di fronte alle Signorie Loro, dopo al suo vergognoso modo di agire verso alla mia vecchia casa teatrale.²¹⁸

Quale fu nel dettaglio il «vergognoso modo di agire» non ci è noto; Utili dichiarava di non avere più fiducia nell'impresa e di voler suggerire a tutti i suoi scritturati di non pagare più nulla al Razzani, ma di farsi restituire le mediazioni riscosse sino al momento pena la perdita delle sue competenze. Utili avrebbe dunque lavorato e speso denaro invano. Se avesse saputo prima che la direzione avrebbe concesso 800 fiorini di dote — così scriveva — non si sarebbe mai impegnato con Razzani bensì con altro impresario che avrebbe potuto arrivare a Zara in condizioni migliori.²¹⁹

Ma invece che chiudere onorevolmente la stagione, a due mesi dall'inizio delle recite Razzani scriveva nuovamente alla direzione del teatro chiedendo di poter prolungare le rappresentazioni nel numero di ulteriori dieci serate dando come quarta opera *La forza del destino* di Verdi. Gli incassi sarebbero sì stati buoni fino a quel momento, ma non abbastanza per pagare il personale di coro e orchestra che veniva da fuori città.²²⁰ Razzani aveva documentato que-

218. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Zara, 18.4.1883, HR-DAZD, busta 5.

219. Cfr. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Zara, 18.4.1883, HR-DAZD, busta 5.

220. «Onorevole Presidenza», scriveva Razzani «l'impresa di questo teatro essendo gratisissima a questa Nobile ed Onorevole Presidenza per le continue gentilezze usatele, si fa coraggio di esporre, che dopo uno scrupoloso bilancio di entrata ed uscita di questa azienda, quantunque che gl'introiti si verifichino abbastanza soddisfacenti, pure non arrivano sicuramente a coprire la spesa di sortita che pur troppo deve sottostare, per le masse corali ed orchestrali forestiere. Percui [*sic*], a riparare ad inconvenienti che possono verificarsi alla fine dell'attuale stagione, proporrebbe di prolungare la stagione per altre 10 recite con un quarto spartito

ste passività con un prospetto che aveva consegnato direttamente al direttore Stermich. Il prolungamento della stagione di solito era una strategia utilizzata in caso di sopravvenute passività dell'impresa, una possibilità per tentare di arginare eventuali nascenti debiti. Si richiedeva la concessione del teatro per un ulteriore periodo al fine di rappresentarvi un'altra serie di recite con nuovo abbonamento. La direzione a questo proposito ricordava all'impresario che secondo il contratto d'appalto l'impresa non avrebbe avuto diritto di aumentare il numero di rappresentazioni, già fissate a 24. Purtuttavia si dichiarava disponibile a concedere altre dieci rappresentazioni a determinati patti. La prima clausola era che Razzani avrebbe dovuto rappresentare *La forza del destino* con una primadonna scelta dalla stessa direzione teatrale (si trattava di Lola Morandi), scritturando un nuovo baritono brillante e sostituendo il tenore Colombani, cosa che l'impresario accettò di buon grado. La società del teatro avrebbe poi dovuto essere sollevata da qualsiasi spesa ed ulteriore dotazione. A compensazione delle ulteriori spese cui sarebbe andata incontro l'impresa la direzione teatrale concedeva a Razzani oltre agli introiti di porta e di sedia in platea anche i proventi dei palchi di terza fila, esclusi i tre palconi. Ricordava nuovamente all'impresario che questa concessione non era la norma.²²¹ Sarebbe stato assurdo il presumere che l'impresario avesse dovuto sempre rimanere con le spalle coperte o diversamente rivolgersi ad una direzione teatrale perché potesse pagare una qualche differenza. Era nelle regole non scritte che potesse anche non guadagnarci nulla oppure perdere del denaro. Un'impresa, sottolineava la direzione, al suo arrivo in una determinata città avrebbe dovuto già possedere il capitale necessario per far fronte a tutte le eventualità ed il teatro avrebbe avuto ogni diritto di poter contare sull'impresa.

Razzani, nonostante tutti questi avvertimenti e velati rimproveri, riuscì nel suo intento di implementare la stagione e le opere rappresentate vennero dunque aumentate a quattro. La direzione teatrale compì un atto di fiducia, di cui però ebbe a pentirsene. Fu proprio quest'ultima opera richiesta a invertire

alternato coll'attuale repertorio. Persuasa che tanto la prelodata Nobile Direzione, quanto i signori abbonati, terranno in considerazione l'operato, e l'onestà della scrivente. Onde proseguire il secondo corso di recite, l'impresa è disposta a sostituire il tenore Colombano [*sic*] con altro conosciuto, per aver calcato scene d'importanza, o conosciutissimo in arte. Persuasa la scrivente che l'Onorevole Presidenza voglia coadiuvare a tale progetto [*sic*], continuando le attuali condizioni. All'appoggio di quanto sopra, l'impresa proporrebbe di dare la grand'opera *La forza del destino* del M° Verdi per la quale è obbligata scritturare un baritono brillante per la parte del frate Melitone, e sottostare a spese maggiori per la messa in scena». Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 2.5.1883, HR-DAZD, busta 6.

221. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 3.4[?].1883 HR-DAZD, busta 6.

definitivamente le sorti dell'impresario. Con *La forza del destino* si sperava di raggiungere una cifra d'abbonamento di almeno 600 fiorini, cosa che non si verificò (i borderò infatti registrarono la metà della quota sperata). Purtuttavia la direzione non si capacitava di come la stagione nel suo insieme avesse potuto risultare passiva per l'impresa, considerato che l'impresa stessa non pagava grandi cifre agli artisti, che alla fine non aveva portato scenari esterni per le altre opere che completavano la stagione, ovvero *Il trovatore* e *Ruy Blas*, che aveva usato promiscuamente il vestiario per le stesse (nonostante la necessità del cambio di scenari e costumi fosse già stata ribadita a Zara sin dai precedenti contratti con gli impresari Pesaro e Vianello), che le spese delle ballerine nel *Faust* solo per metà erano a carico dell'impresa. La direzione poi aveva accordato degli anticipi, un numero di beneficiarie pari a quello voluto e in conclusione le dieci rappresentazioni in più richieste. Pare che Razzani riuscì a scontentare tutte le parti, incluso il povero tenore Luigi Colombani, che non vedendosi più scritturato per *La forza del destino* si affrettava subito a lamentarsene con la direzione («per me fu un gran torto dietro d'aver lavorato con amore e zelo nelle tre opere da me eseguite ed ho messo tutto l'impegno per quanto le mie forze mi hanno permesso, d'altronde son lieto d'aver finito la mia stagione [*sic*] con onore»).²²² Colombani riconosceva che l'impresa sarebbe stata libera di scritturare chi avesse voluto, e che per altro l'impresa stessa lo aveva sempre puntualmente pagato, anche se al presente momento attendeva da essa 400 lire. Si diceva però fiducioso del saldo.²²³ Un saldo, che probabilmente non riuscì mai ad ottenere.

Su Razzani, Utili e i suoi rappresentati c'era già stata per la verità nello stesso marzo 1883 una lettera poco confortante indirizzata alla direzione del teatro di Ragusa. La direzione del teatro di Zara ne era in qualche modo venuta in possesso, ma probabilmente o la ignorò oppure era ormai troppo tardi per cambiare il corso delle cose. La lettera non era anonima, ma firmata da tale «F. Cabussi» e suonava come un avvertimento: «Una compagnia impossibile di cani si sta organizzando dagli impresari Razzani ex ballerino d'infausta memoria e Marchelli profugo di Nuova Jorche presso il canile di Sante Utili cui per essere *troppo onesto* furono interdettati i diritti civili. Questa compagnia quanto prima si recherà a latrare a codesto teatro perciò in guardia da

222. Lettera di Luigi Colombani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 10.5.1883, HR-DAZD, busta 6.

223. Cfr. Lettera di Luigi Colombani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 10.5.1883, HR-DAZD, busta 6. La direzione teatrale rispondeva dichiarando di ignorare le condizioni che il tenore aveva pattuito con l'impresa. Non avrebbe potuto dunque farsi giudice nell'argomento in questione. Non è chiaro in realtà chi — tra direzione teatrale ed impresa — realmente decise della sostituzione di Colombani.

siffatti artisti, impresari e sedicente Agente Teatrale...uomo avisato mezzo salvato [...]». ²²⁴

Lo scrivente — che ovviamente intendeva in senso ironico il fatto che Utili fosse stato «troppo onesto» — si affrettava in post scriptum a dichiarare che erano tutti «disperati pieni di debiti» e «guai ove capitano». La delazione in questo caso aveva un fondo di verità. Razzani effettivamente contrasse debiti a Zara, truffando Sante Utili di 400 lire sulle mediazioni. Lo stesso agente Utili cercò un modo assieme alla direzione di Zara, per recuperare il denaro perduto. «Il nostro debitore è un coreografo», scriveva Utili alla direzione di Zara, «ma dai suoi guadagni non potrà certamente prelevare con che pagare un debito così rilevante stante anche la sua avanzata età». ²²⁵ Si arrivò addirittura a pensare ai figli del Razzani: per pura questione di dignità si pensava che forse avrebbero potuto riparare al cattivo operato del padre. Forse avrebbe potuto pensarci il figlio, che lavorava come ragioniere presso la ditta di trasporti Gondrand e viveva in condizione agiata abitando in uno «splendido appartamento» a Milano. O perché no la figlia, «maritata ad un distinto negoziante di Fiume». ²²⁶ Razzani viveva nell'appartamento del figlio, ma essendo l'immobile intestato a quest'ultimo, non si sarebbe potuto rendere possibile alcun atto coercitivo per i debiti del genitore.

Uno spiraglio si intravide quando Razzani firmò il contratto per l'impresa del teatro di Novi Ligure; il teatro assicurava dalle 7.000 alle 8.000 lire di dote per la stagione autunnale. Con queste somme si sperava di recuperare i crediti pendenti anche se rimaneva il dubbio che Razzani facesse figurare altre persone come proprietarie del deposito cauzionale. Razzani all'epoca si accompagnava a tale Pietro Scipioni, soggetto di «dubbia fama, di condotta poco edificante e di mezzi disperatissimo» a giudicare dalle parole di Utili. ²²⁷ Inoltre circolava voce che Razzani avesse la certezza di ottenere nuovamente il teatro di Zara, in quanto sarebbe stato l'unico modo per la direzione di recuperare i crediti. Il consiglio che Utili dava alla direzione per rifarsi del danno patito era quello di aprire il teatro per conto esclusivo della stessa direzione, affidandolo ad una persona onesta, con esperienza in affari teatrali, che sarebbe stata proposta dallo stesso Utili. Nuovamente da lui. Sante Utili cercava semplicemente

224. Lettera di F. Cabussi alla direzione teatrale di Ragusa, [s.l.], 26.3.1883, HR-DAZD, busta 5.

225. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.8.1883, HR-DAZD, busta 6.

226. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.8.1883, HR-DAZD, busta 6.

227. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.8.1883, HR-DAZD, busta 6.

con tutti i mezzi di rimediare a una brutta figura, sperando di non aver perso del tutto la credibilità nei confronti della direzione teatrale.²²⁸ Utili continuò ad inviare le proprie proposte, nonostante tutto; infatti lo ritroviamo due anni dopo di nuovo in trattative con il teatro. Proponeva per la primavera 1886 spettacolo d'opera con *Roberto il Diavolo* e dote di mille fiorini. La direzione sembrava avere ancora lasciato aperto un margine di collaborazione se rispondeva a questa proposta dando informazioni dettagliate sullo stato delle masse corali e orchestrali (che come sempre erano numericamente carenti).²²⁹ Si ricorreva dove e quando possibile alla banda militare, ma non sempre si riusciva a sopperire alle assenze. Il maestro dei cori e il suggeritore mancavano. Per quanto concerne i costi, l'impresario avrebbe dovuto pagare due fiorini a strumentista e un fiorino a corista per sera. Stante che nello stesso periodo il teatro di Ragusa dava stagione d'opera, veniva invitato l'impresario a trovare presso quel teatro il personale mancante.²³⁰ È a questo punto che la direzione teatrale ricevette un'ulteriore pseudo-delazione ai danni di Utili da parte dell'agente Alessandro Berti di Milano: con lettera del 10 marzo 1885 l'agente scriveva per avvisare dell'insolubilità di Utili, salvo poi offrire un proprio impresario in sua sostituzione («Io tengo persona solvibile ed avreste chi assumerebbe l'appalto con la dovuta cauzione, e per meglio intendersi, pronto di venire subito a Zara»)²³¹ La concorrenza — anche sleale, come in questo caso — era ancora forte e la lotta per aggiudicarsi un appalto serrata. Utili non sparì del tutto dai circuiti teatrali, però sembrava essere divenuto con gli anni più cauto, se

228. Cfr. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.8.1883, HR-DAZD, busta 6. L'intera vicenda suona stridente con le parole che Utili all'inizio dell'affare inviava alla direzione: «Se Lamperti per fare un affare propone uno qualunque, l'agente Sante Utili non tiene questo magro sistema, ma si occupa soltanto di affari solidi e positivi, [cercando] che le imprese vadino in fine stagione e non troncane lo spettacolo dopo qualche recita, come succede spesso». Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.2.1883, HR-DAZD, busta 6.

229. Precisava che le voci maschili erano solo tre e si confermava l'assenza di voci femminili. Per quanto concerne gli strumentisti, per garantire una stagione d'opera andavano trovati fuori città tre primi violini, due secondi violini e un violoncello, due contrabbassi, un primo flauto, un primo oboe, un primo clarinetto, un primo fagotto, una prima tromba e un timpanista. Fra i violini primi e secondi era necessario in entrambi il primo a spalla. Fra i contrabbassi uno primo al cembalo, cfr. Lettera della presidenza teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

230. Cfr. Lettera della presidenza teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

231. Lettera di Alessandro Berti alla direzione teatrale di Zara, Milano, 10.3.1885, HR-DAZD, busta 5. La direzione declinò poi le trattative perché già impegnata con Bruto Bocci di Ferrara, cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Bruto Bocci, Zara, 16.3.1885, HR-DAZD, busta 5.

nel 1889 riferiva alla direzione zaratina: «Sono padre di famiglia di figli minorenni senza madre quindi non posso avventurarmi. Non sono più forte come una volta per subite perdite, ma grazie a Dio non o [sic] ancora bisogno di nessuno».²³² Ciononostante non troveremo più il suo nome nelle successive stagioni zaratine. Probabilmente la direzione teatrale, anche alla luce delle segnalazioni ricevute e dei debiti contratti, non se la sentì più di rischiare.

Se per il 1884 il teatro non dette stagione d'opera e rimase chiuso fino all'esito di un ricorso scritto al Ministero per questioni legate a modifiche nell'edificio e nel mobilio teatrale allo scopo di diminuire il pericolo di incendio,²³³ dal 1885 riprese le attività a pieno regime. La ricchezza delle proposte arrivate per l'anno 1885 dimostra quanti impresari ancora decidessero di mettersi in gioco. A marzo Giovanni Battista Righini si offriva per organizzare spettacolo d'opera mentre Ullmann proponeva una stagione con *Mignon* e *Faust*.²³⁴ Anche Ettore Bonturini²³⁵ da Venezia proponeva il *Faust*, abbinandolo però a *La traviata*. Alfredo Vecchi a fine marzo domandava ancora il capitolato d'appalto per tentare di offrire spettacolo all'ultimo minuto. Alcuni impresari potevano proporre determinate opere perché magari conoscevano il compositore stesso e quindi avrebbero potuto ottenere delle condizioni di favore. Scrivendo da Bologna, l'impresario e baritono Ernesto Maurizi Enrici — che proponeva anche lui il *Faust* alla direzione teatrale di Zara, per altro già andato in scena due anni prima con Razzani — suggeriva di rappresentare anche *Ultimo Faliero* del compositore Alessandro Magotti,²³⁶ giustificando la scelta col fatto che l'opera era già eseguita in parecchi teatri e che sarebbe stata ben accolta in quanto prevedeva l'uso di costumi dalmati.²³⁷ Inoltre il Maurizi Enrici conosceva personalmente il compositore e quindi avrebbe potuto

232. Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Savigliano, 17.11.1889, HR-DAZD, busta 6.

233. Il presidente Perlino venne incaricato di dirigere l'esecuzione dei lavori. L'autorità prescrisse le modifiche per adattare il teatro alle nuove normative contro incendi. Tra le varie spese previste, quelle per spalmatura e pompe nel palcoscenico e soffitto. Nell'ottobre 1884 giunse la proposta per dieci recite di *Carmen* da parte di Felice Brandini da Trieste, ma essa venne per questi motivi declinata.

234. La dotazione in caso positivo sarebbe stata di 1.000 fiorini per 20 recite più 4 serate con introiti complessivi, compresi i palchi di terza fila, a favore della compagnia e a carico di questa tutte le spese.

235. Un Ettore Bonturini figurava come «secondo amoroso» nella Drammatica Compagnia Dalmata, si trattava probabilmente della stessa persona, cfr. *La Fama*, 18.4.1858.

236. Alessandro Magotti fu come il padre Antonio anche agente teatrale, cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, p. 148.

237. Cfr. Lettera di Ernesto Maurizi Enrici alla direzione teatrale di Zara, Bologna, 17.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

ottenere condizioni vantaggiose. Di questi vantaggi non si tenne poi conto in quanto l'opera venne esclusa dalla direzione, a suo stesso dire per mancanza di meriti dello spartito. La direzione proponeva invece *Il Guarany*, opera che l'impresario non si sentiva di mettere in scena in quanto sarebbe costata essa solamente circa 5.000 lire, troppo per quanto era nelle sue disponibilità (Enrici dichiarava di poter disporre di sole 1.500 lire). Ci è rimasta testimonianza di una specifica approssimativa delle spese de *Il Guarany* in due prospetti. Il primo considerava le spese sino alla cessione del primo quartale, ovvero sino alla prima rappresentazione:

Noleggio della musica Guarany	£ 800,00
Deposito per la restituzione	60,00
Noleggio vestiario	500,00
Noleggio scene ed attrezzi	200,00
Compagnia di canto - 1° quartale	1.500,00
n. 11 suonatori, 1a diecina	660,00
n. 15 coristi d'ambo i sessi - 1a diecina	750,00
n. 8 ballerine - 1° quartale	448,00
Coreografo direttore di scena - 1° quartale	65,00
Maestro del coro e suggeritore - 1° quartale	65,00
Spese trasporti circa ²³⁸	60,00
	£ 5.108,00

Il secondo presentava anche il conto generale dell'impresa, comprensivo di tutta la stagione, incluse le rappresentazioni di *Ultimo Faliero*:

Nolo vestiario Guarany	£ 500,00
Nolo vestiario Ultimo Faliero	400,00
Opera Guarany	800,00
Opera Ultimo Faliero	300,00
Attrezzi e scene	400,00
Compagnia di canto	6.000,00
n. 11 suonatori forestieri	2.970,00
n. 15 coristi d'ambo i sessi	3.375,00
n. 3 coristi del paese	337,50
Maestro direttore e concertatore	500,00
Maestro del coro e suggeritore	260,00
n. 8 ballerine	1.792,00
Coreografo direttore di scena	260,00
Orchestra del paese n. 18 circa	2.160,00
Spese serali per 24 recite	1.680,00

238. A ciò si sarebbero dovuti aggiungere i costi del viaggio di andata via mare per tutti.

Spese traverse e viaggi di mare	2.000,00
	£ 23.734,50

Anche qui vediamo confermata la vecchia assunzione per cui i cantanti rappresentavano la voce più costosa nel budget di una stagione. Evidente era anche la differenza tra un orchestrale del posto e uno preso da fuori. Il primo sarebbe costato 120 lire a stagione mentre il secondo 270, più del doppio. Per intenderci, su un totale di 24 recite, la singola recita avrebbe fruttato all'orchestrale locale 5 lire ovvero 2 fiorini, mentre l'orchestrale da fuori città avrebbe guadagnato 11,5 lire ovvero 4,5 fiorini. Inferiore il compenso del corista del posto, che ai 2 fiorini a serata non ci sarebbe assolutamente arrivato. Tutto veniva calcolato in lire italiane nel preventivo. Dovendo convertire la cifra in fiorini, si sarebbe trattato di 2.043,20 fiorini come spesa parziale per il solo *Il Guarany* alla prima rappresentazione, mentre di un totale di 9.493,80 fiorini per tutta la serie di 24 recite, *Ultimo Faliero* incluso.²³⁹ La cifra totale non si discostava moltissimo dal preventivo che due anni dopo veniva fatto per il Politeama di Pola da Alfonso Pozzati sempre per una stagione con un totale di 24 recite.²⁴⁰ Considerato che a Zara negli anni Settanta e Ottanta le dotazioni si aggiravano tra i 2.000 e i 3.000 fiorini per stagione, ben comprendiamo come gli introiti — anche inclusivi di abbonamenti (che potevano ammontare a 1.800 fiorini circa)²⁴¹ e ingressi non in abbonamento — non sarebbero riusciti a superare le spese. Non vi sono infatti testimonianze che questa proposta andò in porto.

Nel frattempo il teatro continuava a ricevere tante proposte, anche nei mesi estivi: la compagnia lirica romana di Giuseppe Conti chiedeva il teatro per la prima quindicina di giugno 1885 con l'opera buffa,²⁴² l'agenzia Artisti lirici e Maestri affini di Milano proponeva spettacolo d'opera per stagione

239. Cfr. Lettera di Ernesto Maurizi Enrici alla direzione teatrale di Zara, Bologna, 6.3.1885, HR-DAZD, busta 5.

240. Come abbiamo visto nel primo capitolo, Pozzati parlava di 10.980 fiorini per 24 recite, sebbene con rappresentazione di tre opere al posto di due, ciò che giustificava l'aumento. Cfr. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887.

241. Cfr. Preventivo per lo spettacolo d'opera da darsi al Teatro Sociale di Zara, Milano, 26.5.1872, HR-DAZD, busta 26.

242. Era in realtà Augusto Ganzari a scrivere a Zara per conto di Giuseppe Conti nel 1885. Si proponevano *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Pipelet*, *Falsi monetari* e *il Crispino e la comare*, ovvero le opere all'epoca più in voga per qualsiasi compagnia di opera buffa. Carlo Cristofoli era amministratore della compagnia.

d'autunno,²⁴³ e Giustino Azzarelli da Gorizia offriva la propria compagnia lirica Donizetti per un corso di recite di opere semiserie.²⁴⁴ Chi ebbe la meglio fu Pietro Dussich, che domandava la concessione del teatro per dieci recite di *La favorita* con i coniugi Pini Corsi e se stesso nel cast; come impresario, Dussich si occupava di opera seria, ma la documentazione ci porta ad evidenza il fatto che dette a Zara *Il barbiere di Siviglia* chiedendo a distanza di un mese una dotazione supplementare per la stagione d'opera.²⁴⁵ Per la prima volta il personale artistico delle prime parti era costituito da personale di Zara (il bari-
tono Antonio Pini Corsi, parte integrante del cast, era infatti nato a Zara²⁴⁶ e lo stesso Dussich era del luogo). Da qui in poi non sembra essere successo nulla di particolarmente significativo sino all'arrivo in città dell'impresario Paolo Massimini, che avrebbe portato *La Gioconda* e *Faust*.

4.5.2. *Aida sì, Aida no: Paolo Massimini e la stagione mancata*

Massimini, il «piccolo Strakosch» come veniva anche chiamato, negli anni Ottanta era ancora all'oscuro dei commenti che su di lui sarebbero serpeggiati tra direzioni teatrali, quantomeno in quella di Spalato, quando il collega impresario Antonio Lana («Don Ciccio») seguendo la ben nota pratica della delazione, pensò di metterlo in cattiva luce con il direttore teatrale Gajo Filomen Bulat: «Saprai che un certo Massimini (ebreo) impresario che fu di Zara e Ragusa ha portato questo inverno una compagnia d'opera in Spagna e come il solito l'ha piantata ed è scappato. Di questi ce ne sono parecchie dozzine a Milano».²⁴⁷ A cosa si riferisse con l'espressione «come il solito» non

243. Cfr. Lettera dell'agenzia Artisti lirici alla direzione teatrale di Zara, Milano, 17.7.1885, HR-DAZD, busta 5.

244. Cfr. Lettera di Giustino Azzarelli alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 2.8.1885, HR-DAZD, busta 5. Tra le richieste del 1885 vi fu anche quella di Hans Roos da Trenzoin-Töplitz che offriva compagnia d'opere per la Pasqua 1886 (chiedendo informazioni sulla capacità del teatro e sulle masse locali) e quella di Alberto Vernier che scrivendo da Pola offriva compagnia lirica con opere semiserie per l'ottobre 1886.

245. Cfr. Lettera di Pietro Dussich alla direzione teatrale di Zara, Zara, 4.8.1885 e 11.9.1885, HR-DAZD, busta 5.

246. Antonio Pini Corsi era ventisettenne al momento della sua comparsa presso il Teatro Nuovo. Ebbe modo di esibirsi spesso all'estero, in particolare al Metropolitan di New York, cfr. ELISABETH FORBES, *Pini-Corsi, Antonio*, Oxford Music Online, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021782> [consultato il 14.4.2020].

247. Lettera di Antonio Lana a Gajo Filomen Bulat, Milano, 18.3.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII. Lana conosceva bene il territorio spagnolo, in quanto aveva per dieci anni consecutivi lavorato come segretario generale dell'impresa del Teatro Reale di Madrid, cfr. Lettera di Antonio Lana alla direzione teatrale di Zara, Milano, [maggio 1891], HR-DAZD, busta 7.

è chiaro, dal momento che almeno per quanto concerne le stagioni zaratine non sembrano esserci stati troppi problemi. Massimini una volta ripartito da Zara dopo la stagione del 1888²⁴⁸ non ebbe più corrispondenza nell'immediato con alcuna delle persone con cui fu in contatto durante la sua permanenza. Considerati i buoni esiti avuti e la positiva esperienza nel complesso però, si fece nuovamente vivo nell'aprile 1889 scrivendo al maestro concertatore Ravasio e annunciandogli i propri programmi. Sarebbe stato impresario al Teatro Verdi di Busseto in occasione del suo centenario e nel cinquantesimo anniversario in cui Verdi aveva fatto rappresentare la sua prima opera. «Sarà uno spettacolo di molta importanza con distinti artisti» scriveva. Di qui la proposta di trasportare tutto a Zara per i primi di novembre — artisti di Busseto inclusi²⁴⁹ — e dare un corso di recite con *Aida*, *La traviata* e magari una terza opera da scegliersi di comune accordo. Chiedeva pertanto un riscontro alla proposta al fine di poter scritturare per tempo i cantanti, annunciando inoltre che la moglie, essendo stata scritturata per l'America per cinque mesi, sarebbe partita ai primi di agosto.²⁵⁰

Il mese seguente inviava il progetto per la stagione d'opera, come da accordi presi di persona. Massimini si dichiarava disponibile a modificarlo qualora non fosse andato bene in alcuni punti. L'invio venne fatto a Ravasio e non direttamente alla direzione teatrale: Massimini sperava che per il tramite del maestro concertatore il progetto avrebbe acquistato più importanza («Io lo mando a lei affinché lo presenti alla direzione perché presentato da Lei acquista più valore tanto più se come spero Lei lo vorrà appoggiare dalla sua influenza»).²⁵¹ Nel progetto Massimini indicava di voler aprire il teatro nel novembre 1889 con tre opere, prevedendo non meno di 20 recite, 28 tra coristi e coriste, 30 orchestrali, 8 ballerine e il maestro Ravasio come maestro concertatore e direttore

248. Fu in questa stagione che Massimini dette *La Gioconda* e *Faust*. Un Faust che «procurò degli affari veramente stracchi» si scriveva, «tanto che con una sapiente *reprise* della bella creazione del Ponchielli il teatro ritornò a popolarsi con la soddisfazione di tutti, ma più di tutti dell'impresario. Il quale, visti i buoni affari, pensa ricondurci l'anno venturo, con la bruna etiope verdiana, altre due opere di vecchia data non ancora fissate», cfr. *Nostre corrispondenze*, L'Eco di Pola, 27.10.1888.

249. Cfr. Lettera di Giuseppe Perlini a [destinatario sconosciuto], Zara, 30.9.1889, HR-DAZD, busta 6. Il trasferire da un teatro all'altro un'intera compagnia d'opera con un determinato repertorio fissato era una pratica già inaugurata da Lanari insieme a Merelli, il cosiddetto *package deal* di cui parla Rosselli nel suo articolo *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica dell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1/17 1982, p. 149.

250. Cfr. Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Milano, 15.4.1889, HR-DAZD, busta 6.

251. Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Milano, 7.5.1889, HR-DAZD, busta 6.

d'orchestra. Il compenso sarebbe stato di 2.000 fiorini più i palchi a disposizione e i proventi del teatro come d'uso all'epoca.

Dopo questo invio vi fu un lungo silenzio fino a settembre: le trattative sembravano saltate ma poi la direzione si rifece viva con un gesto propositivo («Vogliamo supporre ch'Ella non abbia abbandonato affatto l'idea di venire tra noi»)²⁵² dichiarando che l'*Aida* avrebbe potuto andare bene anche se il timore era quello che il grande spettacolo si convertisse «in grande ironia» sulle loro scene. *La traviata* veniva rifiutata in quanto il paese, a detta di chi scriveva, ne era «ristucco», ovvero assolutamente sazio. «Ella vedrebbe il teatro deserto», si profetizzava.²⁵³ Della terza opera si sarebbe fatto pure a meno, pertanto la stagione avrebbe compreso al massimo 20 serate. Qualora non fosse stato possibile rappresentare *Aida*, la direzione proponeva *Carmen* o *Mignon*. Sui compensi la direzione concordava sui 2.000 fiorini: metà sarebbero stati concessi dopo la prima rappresentazione e metà al termine della stagione. La direzione faceva inoltre notare che nell'anno passato l'impresario avrebbe percepito in più «incompetentemente» 500 fiorini.²⁵⁴ Questa cifra non sarebbe stata più a disposizione nella stagione imminente. Si raccomandava di portare artisti di vaglia, che avrebbero dovuto non essere inferiori a quelli delle passate rappresentazioni de *La Gioconda*. Per tutte le altre questioni la direzione rimandava al maestro Ravasio. Si preannunciava contratto scritto, chiedendo di indicare approssimativamente il giorno dell'andata in scena.

Da qui iniziava una serie di incomprensioni ed estenuanti trattative in telegrammi botta e risposta tra Zara e Soresina in provincia di Cremona, o Milano, dove si trovava Massimini. Tutto partì con un innocuo telegramma di Massimini dove lo stato di cose veniva approvato: «Precise condizioni anno scorso assumo impresa dando *Aida* altra opera».²⁵⁵ La direzione rispondeva tranquillamente: «Condizioni passate, senza aggiunta. *Aida* e *Carmen* oppure

252. Lettera della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 26.9.1889, HR-DAZD, busta 6.

253. Lettera della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 26.9.1889, HR-DAZD, busta 6.

254. A questa velata accusa Massimini così rispondeva: «Se devo poi aprire come suol dirsi l'animo mio, ho creduto intravedere nella pregiata di Lei lettera del 4 ottobre un certo non so che di amaro che io non so veramente a cosa attribuire. In essa è detto che l'anno scorso ho percepito incompetentemente fiorini 500. Io non ho percepito neppure un soldo che non mi fosse dovuto e mi sembra di aver servito con generale soddisfazione e dell'intelligente pubblico e dell'Onorevole Direzione». Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

255. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

Mignon. Approvazione sociale contratto scritto».²⁵⁶ Massimini ripartiva confermando: «Darò Aida con distinti artisti splendida messa in scena e altra opera da scegliersi comune accordo disposto venire combinare telegrafate».²⁵⁷ La direzione rispondeva precisando l'ordine delle opere («Ripetiamo Aida prima, Carmen oppure Mignon seconda fiorini duemila») e sentiva contestualmente l'esigenza di inviare anche una lettera nel cui poscritto si dettagliava: «il suo odierno telegramma non è chiaro. Un accordo non riesce tra due, quando ognuno persiste nella propria idea. Ripetiamo: Aida prima, Carmen oppure Mignon seconda. La dotazione di fiorini due mila e non più. Venga se vuole a firmare contratto, salva l'approvazione della nostra società».²⁵⁸

Il problema era rappresentato dal fatto che mettendo in scena *Aida* e *Mignon* sarebbe occorsa una doppia compagnia che Massimini non era disposto ad assumere. L'impresario proponeva di sostituire *Mignon* con un'altra opera: solo così, sosteneva, si sarebbe potuto avere uno spettacolo soddisfacente.²⁵⁹ La direzione cedendo ribatteva: «Seconda *Carmen* oppure altra nuova per Zara e stabilita tosto».²⁶⁰ Il tempo stringeva, si trattava di fare in fretta. Massimini rilanciava con i *Promessi sposi* di Ponchielli al posto della *Carmen*, e apparentemente sembrava che si fosse giunti ad un accordo: «Prima Aida. Seconda Promessi Sposi. Dote duemila».²⁶¹ Nel frattempo dunque la direzione preparava una bozza del contratto, datato 10 ottobre, con le opere *Aida* e *Promessi sposi*. All'articolo 4 la direzione, memore delle precedenti esperienze, sottolineava chiaramente che l'impresario non avrebbe potuto chiedere aumenti di dotazione né altri vantaggi oltre a quelli già accordati. In post scriptum, si scriveva che a parere del Ravasio — appoggiato dalla società — al posto dei *Promessi sposi* si sarebbe preferita altra opera, sempre nuova per Zara, come ad esempio il *Don Sebastiano*. Si precisava che questo non era un obbligo ma semplicemente una «raccomandazione», che avrebbe dovuto essere comunque soggetta ad approvazione. Massimini confermava tutto: «Sta bene attendo contratto

256. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

257. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

258. Lettera della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

259. Cfr. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 5.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

260. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 5.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

261. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 6.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

intanto impegno artisti».²⁶² Tutto sembrava andare per il meglio, la direzione si era piegata al cambio della seconda opera, consentendo contestualmente il risparmio sul doppio cast, ma vi fu qui una nuova sospensione delle comunicazioni, al punto che una decina di giorni dopo Massimini si vide costretto a inviare il seguente telegramma: «Stante vostro ritardo impossibile per primi novembre mettere scena *Aida* causa meccanismi masse artisti darotta per seconda prima occorre dare opera pronta concertazione favorite telegrafarmi varie opere fra cui scegliere tempo stringe».²⁶³ Mancava davvero pochissimo tempo prima dell'inizio della stagione, si stava trattando a distanza di sole due settimane. Massimini dunque chiedeva di spostare l'*Aida* a seconda opera e lasciava nuovamente aperta la scelta della prima opera; avrebbe dovuto trattarsi di qualcosa di già pronto considerati ormai i tempi minimi. La direzione teatrale stavolta non recedeva minimamente dalle sue pretese: «*Aida* prima assolutamente. Seconda Promessi sposi oppure altra nuova per Zara. Impresa proponga. Attendiamo contratto firmato. Preghiamo mantenere patti».²⁶⁴ Considerata la difficoltà della situazione e la tensione palpabile stavolta Massimini si rivolgeva direttamente a Ravasio chiedendogli di persuadere la direzione dell'impossibilità di dare per prima opera *Aida*. Chiedeva a lui che cosa si sarebbe potuto avere come prima opera. Ravasio però fu molto chiaro e le notizie non erano a favore di Massimini: «Presidenza irremovibile. *Aida* prima stagione assicurata».²⁶⁵ Del resto la volontà del maestro concertatore sarebbe in ogni caso rimasta seconda alle disposizioni di una direzione teatrale. Qualsiasi cosa avesse scelto Ravasio, avrebbe sì potuto essere tenuta in considerazione ma non al punto di fare cambiare dei piani prestabiliti. A queste condizioni Massimini non potè far altro che recedere, mandando il telegramma che la direzione mai avrebbe voluto leggere: «Sospendo partenza trovandomi Milano da domenica cercare rimediare impossibile dare *Aida* per masse fornitori causa tempo ristretto propongo trasportare spettacolo primavera riuscirà migliore promettendo portare vari artisti teatro Fenice Venezia».²⁶⁶ Massimini citava la Fenice proprio perché nell'ottobre 1889 sarebbe stato impegnato nella gestione della

262. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 7.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

263. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 17.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

264. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 17.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

265. Telegramma di Antonio Ravasio a Paolo Massimini, Zara, 18.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

266. Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Milano, 21.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

stagione autunnale alla Fenice, in compagnia del maestro concertatore Emilio Usiglio.²⁶⁷ Certo, spostare la stagione a marzo o aprile avrebbe significato potersi muovere con molto più agio, assicurandosi anche migliori forniture. L'impossibilità ad accettare le condizioni era data da cause di forza maggiore e non «dipendente dalla volontà umana», secondo Massimini. A questo punto la direzione teatrale si sentì ingannata e reagì minacciando: «Mantenga patti altrimenti pubblicheremo sui giornali».²⁶⁸ Lo spauracchio di perdere credibilità sulla stampa periodica era concreto e pure molto temuto dagli impresari, che in fondo guardavano ai giornali come a uno dei primi mezzi per costruirsi una reputazione. Massimini però non sentiva di aver mancato a nessun patto e dette la causa ad un malinteso, in quanto si sarebbe trattato semplicemente di dare *Aida* come seconda opera e come prima un'opera nuova per Zara e di facile esecuzione in modo da non perdere tempo. «Non arrivo a comprendere la di Lei negativa» scriveva Massimini ad uno dei direttori, «tanto più che questa difficoltà l'ho sollevata fin dallo scorso anno, parlando dello spettacolo che si poteva dare un altro anno assieme al Sig. M.to Ravasio, al sig. Niccolò Dondan, ed al sig. Pietro Dussich e si convenne essere maggiore interesse anche per l'impresa».²⁶⁹ Dopo *Aida*, se eseguita in apertura di stagione, nessun'altra opera avrebbe potuto reggere al confronto; avendo avuto il tempo necessario per prepararla, l'opera si sarebbe potuta rappresentare in migliori condizioni, «essendo essa assai difficile per le masse». Massimini restituiva il contratto tale e quale l'aveva ricevuto, dichiarandosi «dispiacentissimo» e deplorando il contrattempo.²⁷⁰

Le trattative saltarono definitivamente e l'impresario non ricevette più alcuna comunicazione: della direzione non ne seppe più nulla né dai giornali né per lettera. Quello del 1889 veniva definito dallo stesso Massimini come un «malaugurato malinteso». L'impresario non si capacitava di come la direzione teatrale non avesse voluto arrendersi di fronte all'impossibilità di andare in scena con *Aida* in meno di due settimane, quando sarebbe bastato andare in scena iniziando con un'opera di repertorio.

Scrivendo nuovamente a Ravasio a fine anno, ecco che Massimini rilanciava nuovamente una proposta per il teatro di Zara chiedendo se fossero stati interessati a qualche recita di *Carmen*. L'opera era stata richiesta dalla stessa

267. *Venedig 3. Oktober*, Signale für die musikalische Welt, n. 58, ottobre 1889, p. 916.

268. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

269. Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

270. Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

direzione tempo addietro, era transitata non troppo tempo prima in Fenice a Venezia, pertanto non ci si sarebbe potuti sbagliare. Stavolta avrebbe dovuto però saperlo per tempo, al fine di fare un unico contratto con fornitori e artisti. A Venezia, scriveva, le cose nel frattempo andavano bene e le prove facevano ben sperare: «procuri di fare una gita qui durante il Carnevale» concludeva.²⁷¹

Il risultato di questa idea fu che a gennaio 1890 la direzione preparava una nuova bozza di contratto per le opere *Carmen* e *Fra Diavolo* da rappresentarsi ad aprile, sempre con un numero di rappresentazioni comprese tra le 20 e le 25, e sempre con 2.000 fiorini di dotazione. La clausola posta dalla direzione era quella di rappresentare *Carmen* per prima. Stava nuovamente succedendo quanto poco tempo addietro era avvenuto con *Aida* e la seconda opera in cartellone. La direzione preferiva aprire la stagione con l'opera di maggiore impatto, senza tenere conto che le rappresentazioni della seconda opera avrebbero potuto non reggere il confronto. Massimini senza fare parola questa volta firmava il nuovo contratto d'appalto alla presenza di Livio Bianchi e Marco Cappello, due testimoni chiamati per validare la firma.

Nella quaresima del 1890 Massimini avrebbe rappresentato *La favorita*, *Fra Diavolo* e *Carmen* presso il Teatro Sociale di Gorizia con artisti presi direttamente dal Teatro La Fenice (come avrebbe dovuto essere precedentemente per Zara). La direzione teatrale di Zara a questo proposito scriveva a Gorizia per avere qualche informazione circa il valore degli artisti, la messa in scena e i costumi, dal momento che tutto avrebbe dovuto passare poi a Zara.²⁷² Il teatro di Gorizia rispondeva positivamente: l'impresa avrebbe lavorato con coscienza e zelo e si sarebbe resa degna di qualsiasi raccomandazione. Gli artisti erano buoni e il pubblico era soddisfatto. Messa in scena «decentissima», costumi «analoghi all'azione» e scenari «belli». La primadonna soprano di *Fra Diavolo* non aveva forse voce estesa, ma sarebbe comunque stata in possesso di bel timbro e «limpidezza».²⁷³ La direzione del teatro di Gorizia, a differenza di quella di Zara, avrebbe intelligentemente capito — secondo l'impresario — che sarebbe stato molto meglio andare in scena prima con l'opera di repertorio e poi con *Carmen*.

Per ragioni non chiarite, non potendo portare a Zara *La favorita*, come già fatto poco prima a Gorizia, Massimini si fece inviare dal maestro Ravasio una lista di sei possibili titoli tra i quali scegliere. A scanso di equivoci ripetè

271. Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Venezia, 20.12.1889, HR-DAZD, busta 6.

272. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara alla direzione teatrale di Gorizia, Zara, 18.3.1890, HR-DAZD, busta 6.

273. Lettera della direzione teatrale di Gorizia alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 23.3.1890, HR-DAZD, busta 6.

la stessa richiesta anche alla direzione teatrale. Ovviamente la nuova opera avrebbe dovuto adattarsi ai mezzi vocali dei cantanti già scritturati per *Carmen*, essendo per lui impossibile — ribadiva — formare due compagnie a riguardo. Massimini faceva notare che qualsiasi opera fosse stata scelta a seguire *Carmen* non avrebbe sicuramente potuto raggiungere il successo di quest'ultima: dalla sua esperienza infatti aveva potuto notare come in diversi teatri ciò che veniva eseguito dopo il lavoro di Bizet aveva sempre «freddo risultato». Proponeva infatti di iniziare la stagione con l'altra opera (venne poi scelta *Fra Diavolo* di Auber) e poi con *Carmen*, «per non danneggiarmi». ²⁷⁴ La presidenza teatrale di Zara faceva richiesta al compositore ed ormai ex direttore teatrale Nicolò Stermich di assistere alle prove e in virtù delle sue competenze musicali di fare osservazioni e proposte. ²⁷⁵ La direzione si trovava all'epoca sguarnita di figure che avessero solide competenze musicali: questo naturalmente poteva rendere le scelte sul repertorio meno adeguate. La stagione incontrò le aspettative della direzione teatrale e le opere per cui precedentemente si trattò senza giungere a conclusione, ovvero *Aida* e *La favorita*, poterono essere rappresentate assieme al *Rigoletto* nell'anno seguente. Massimini firmava dunque un terzo contratto con la direzione di Zara nel 1891.

4.5.3. *Gli anni di Sonzogno e la pluriennale gestione Trauner*

Se facciamo eccezione per il 1893, anno in cui secondo copialettere non si tenne stagione d'opera forse a causa di un incendio in teatro, gli anni Novanta videro avvicinarsi regolari stagioni senza però più la presenza del maestro concertatore Ravasio. Egli accompagnò le ultime due stagioni di Massimini per poi lasciare il passo a personalità come quelle di Manlio Ravagnoli, ²⁷⁶ Pietro Stermich o Antonio Palminteri. ²⁷⁷ Erano questi gli anni in cui Sonzogno ebbe a Zara una diretta influenza su alcune delle scelte avvenute all'interno delle stagioni. Per la stagione 1892 ad esempio, quando si decise di dare *Mignon*,

²⁷⁴. Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Venezia, 11.1.1890, HR-DAZD, busta 25.

²⁷⁵. Cfr. Lettera della presidenza teatrale di Zara a Nicolò Stermich di Valcrociata, Zara, 28.3.1890, HR-DAZD, busta 6.

²⁷⁶. Manlio Ravagnoli era un compositore e maestro di musica parmense, poi direttore d'orchestra, che ebbe una lunga attività a Milano anche come insegnante di canto, cfr. *Almanacco italiano*, vol. XXXVII, 1932, p. 331.

²⁷⁷. Antonio Palminteri (1846–1915) fu maestro concertatore e compositore di melodrammi; di lui si ricordano le opere *Arrigo II* e *Amazilia*. Arrivò a dirigere l'orchestra del Teatro-Salone Alessandro a San Pietroburgo. Cfr. *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937, p. 223 e AMBIVERI, *Operisti minori*, p. 108.

Cavalleria Rusticana e *I puritani* con l'impresario Annibale Cicognani²⁷⁸ i direttori d'orchestra Antonio Ricci Signorini²⁷⁹ e Luigi Solari, furono voluti da Sonzogno in persona. Solari riuscì oltretutto a rappresentare a Zara la sua leggenda in un atto *Holmara*, che a quanto pare ottenne buon riscontro.²⁸⁰ Non si sa invece chi designò il maestro dei cori, forse una scelta non indovinata dato che si commentò che in *Mignon* i cori furono «poco sicuri e poco fusi», e la partitura sarebbe stata meglio resa se l'orchestra avesse posseduto «buoni elementi».²⁸¹ Stando ai giornali però l'impresario sfoggiò in cartellone «un lusso asiatico» — come si usava dire allora — quantomeno nel personale impiegato. Erano state portate a Zara 46 persone. Peccato che nonostante avesse avuto un anticipo di 900 fiorini — oltre ad una pattuita prima rata di 500 fiorini — l'impresario non riuscì a provvedere alle esigenze di questo personale, non trovando alcuna soluzione per recuperare dell'altro denaro. Si trovò di fatto in stato di bancarotta, e — a detta del direttore del teatro Giuseppe Perlini — la situazione gettava discredito sulla direzione del teatro e sull'intera città. Perlini si era offerto di concorrere a titolo personale alla eliminazione di ogni ostacolo, ma la proposta non aveva avuto adesione presso gli altri membri della direzione. Pertanto volle convocare la società del teatro perché prendesse essa stessa una decisione. In caso di decisione a lui contraria, Perlini avrebbe rassegnato le dimissioni per non condividere la responsabilità di un fatto a suo dire deplorabile.²⁸² Probabilmente fu accontentato (o non si attenne a quanto annunciato) se ritroviamo il suo nome tra quelli dei direttori del teatro anche per gli anni immediatamente a venire.

278. Sulla carriera di Annibale Cicognani, ex basso, non abbiamo purtroppo molte notizie. Sappiamo solo che concluse i suoi giorni nella casa di riposo Giuseppe Verdi di Milano. Morì in seguito alle ferite riportate in un incidente d'auto, cfr. *Ars et labor*, 1908, p. 760. Per la stagione 1892, oltre alle opere indicate, nella corrispondenza vi è traccia di trattative per *L'ebrea* e *Don Sebastiano*.

279. Antonio Ricci Signorini (1867–1965) di Massa Lombarda, oltre che direttore d'orchestra fu anche compositore di musica sinfonica e pianistica, cfr. MARINO BIONDI, *L'arte dolorosa di Giacinto Ricci Signorini*, Il Ponte Vecchio, Cesena 1995, p. 111.

280. «Al teatro Nuovo di Zara ottenne splendido successo la leggenda in un atto: *Holmara* di Luigi Solari, su parole di A. Bignotti. I giornali locali hanno parole di vivo encomio pel valente e giovanissimo maestro, il quale, con questo lavoro, rivelò attitudini non comuni di compositore, unite ad una spiccatissima intuizione pel teatro. Caldi elogi si meritò inoltre quale direttore d'orchestra per la fine interpretazione della sua *Holmara*, come per gli altri spartiti. Molto lodevole l'esecuzione per parte della egregia signora Montalcino e pel bravo tenore Bieletto.», *Il Teatro illustrato*, XII, n. 143, 1892.

281. *Dalla Dalmazia*, Il Teatro Illustrato, 1892, p. 172.

282. Cfr. Lettera di Giuseppe Perlini alla direzione teatrale di Zara, Zara, 27.9.1892, HR-DAZD, busta 24.

Si dava la preferenza a Sonzogno anche nel 1895 quando venne scelto il programma dell'impresario Angelo Romiti (rappresentato da Natale Fidora) ovvero *Manon Lescaut* di Massenet,²⁸³ *Amico Fritz* di Mascagni e una terza opera da scegliersi sempre fra il repertorio della Casa Sonzogno.²⁸⁴ Le condizioni del capitolato non erano cambiate: si trattava di dare 20 rappresentazioni per 3 opere, con 26 professori d'orchestra, 22 coristi e dotazione di 2.000 fiorini; tutti gli ingressi, scanni, poltroncine, palchi di terza fila eccettuati tre palconi sarebbero stati a favore dell'impresario. Romiti ottenne 1.000 fiorini di dote supplementare e da quest'anno gli importi delle dotazioni subirono un piccolo aumento. L'aumento era giustificato spesso dalla presenza di balli, come avvenne per *Gli Ugonotti* proposto due anni dopo da Domenico Valenti.²⁸⁵ Da qui in poi si avranno almeno 500 fiorini in più a stagione (nel caso di Valenti i 2.500 fiorini di dote includevano anche il premio per l'impresa). 2.500 fiorini furono assegnati anche all'impresa Belletti e Romei per *La bohème* e *Mefistofele* (quest'ultima, appunto, con ballo) anche se poi l'assemblea dei soci cambiò impresa affidandosi a Nicola Guida di Bari che modificò le opere in *La bohème*, *Forza del destino* e *I puritani*, mantenendo la stessa dotazione (l'impresario rappresenterà solo le ultime due). In questa cifra erano compresi 1.500 fiorini da parte del Comune, 500 fiorini da parte della Luogotenenza e 500 fiorini dati dalle quote degli azionisti. L'impresa Belletti e Romei aveva rinunciato al contratto d'appalto quando esso era già stato assegnato, perché in realtà aveva trovato la cifra non sufficiente a coprire tutte le spese. Del resto abbiamo visto come le spese per una stagione a Zara avessero potuto aggirarsi

283. Venne data il 22 aprile per poi passare due giorni dopo a Fiume.

284. Tra le figure legate a Sonzogno, non solamente per la scelta delle opere di sua proprietà, vi era anche quella dell'impresario Ottorino Paterni che venne in contatto con la direzione teatrale nel 1899. *Paterni* era addirittura entrato a servizio di Edoardo Sonzogno nel 1883 come suo dipendente, lavorando inizialmente come addetto alle spedizioni dei giornali *Il Secolo* e *La Capitale*. «In seguito dandosi il Sonzogno alla speculazione teatrale», scriveva *Il monitore dei tribunali*, «il Paterni fu adibito a questa azienda come contabile, e rimase al servizio del Sonzogno sino al 1893. Da un tenue assegno di L. 80 mensili andò man mano aumentando il suo stipendio sino a L. 4000 annue. Nel 1893 il Paterni trovavasi a Trieste, inviatovi dal Sonzogno per attendere ad una stagione teatrale apertasi colà per conto di quest'ultimo. Una disgrazia grave colpiva il Paterni in Trieste: cavalcando cadde e fu raccolto quasi esanime con ferita al capo, e ricoverato in quel civico ospedale. L'autorità politica di Trieste davasi cura di ritirare tutti gli oggetti e valori di proprietà del Paterni, che al Sonzogno, accorso per il disgraziato accidente del suo impiegato, la polizia consegnava in deposito», cfr. *Il monitore dei tribunali*, 1895, p. 448.

285. A Zara nel febbraio 1896, venne scelta la stagione proposta da Domenico Valenti con *Un ballo in maschera*, *Gli Ugonotti* o *Ernani* e una terza da stabilirsi. Si richiese di poter rappresentare *Gli Ugonotti* col ballo e a questo scopo la dotazione venne aumentata.

tranquillamente sui 9.000 fiorini. Nonostante i piccoli aumenti nelle dotazioni delle ultime stagioni l'impresa si trovò costretta a declinare l'offerta.²⁸⁶ Il progetto con *La bohème* fu alla fine portato in scena dall'impresa di Luigi Dessanti, che quantomeno ebbe il merito di chiamare in città l'ottima soprano Emma Zilli.²⁸⁷

Pure la *Manon* del 1898 assieme al *Lohengrin* si davano con una dote di 2.500 fiorini (premio incluso). L'assemblea dei soci del teatro concesse un ulteriore aumento subito dopo, quando si trattò di finanziare la stagione d'opera a Eugenio De Monari, votando una sovvenzione di 2.800 fiorini per rappresentare nuovamente repertorio esclusivamente di Sonzogno (*Fedora*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana* e *Zanetto* nel 1899) confermando la preferenza all'editore anche per l'anno successivo richiedendo *Andrea Chénier*, *Pagliacci* o *La bohème* di Leoncavallo e *Il piccolo Haydn*.²⁸⁸ Dalle missive dell'impresario apprendiamo però che l'esito della stagione non fu quello sperato (si parlava forse di una perdita di addirittura 11.000 lire — dunque di circa 4.400 fiorini). Perciò il De Monari si trovava in debito verso la direzione teatrale di Zara ma ci teneva a chiarire di essere un uomo d'onore: «Sono un uomo per bene» scriveva «e quando avrò fatto tre o quattro stagioni guadagnando, allora avendo a parte una somma di mia esclusiva proprietà salderò la pendenza che ho verso di loro; *prima, in qualunque modo, in ogni caso mi è assolutamente impossibile di farlo!* Se loro avranno la delicata cortesia di attendere sarò gratissimo, in caso diverso gli lascio agire secondo quanto detterà la loro coscienza».²⁸⁹ Per sua volontà non concorse all'appalto del 1901: «l'anno venturo» scriveva alla direzione teatrale «ò [*sic*] intenzione di associarmi a Antonio Bernasci per i teatri dell'America del Sud-Brasile e Repubblica Argentina. Non ò [*sic*] nessuna intenzione di fossilizzarmi da queste parti; sono ancora giovane e voglio

286. «Abbiamo esaminato con attenzione l'affare dell'appalto del loro teatro per la prossima stagione di primavera» scrivevano gli impresari «e ci siamo convinti che non ci conviene poiché dovendosi dare *Bohème* e *Mefistofele*, con ballo, con artisti buoni ed una decorosa messa in iscena, la spesa supererebbe le più rosee previsioni dell'entrata. Non è quindi affare per noi e ci affrettiamo quindi a declinare l'onorevole preferenza dell'appalto che le SS. VV. ci annunziano averci concesso», Lettera di Belletti e Romei alla direzione teatrale di Zara, Mantova, 23.2.1897, HR-DAZD, busta 6.

287. *Artisti scritturati - Emma Zilli*, Il Cosmorama, 17.4.1897, p. 6.

288. La corrispondenza tra Eugenio De Monari e la direzione teatrale ci svela che si voleva rappresentare anche *Sansone e Dalila* di Saint Saëns, opera che l'impresario chiese poi di sostituire con *I pescatori di perle* di Bizet.

289. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Milano, 15.8.1900, HR-DAZD, busta 23. A questo riguardo non siamo a conoscenza di processi o pendenze nei suoi confronti, forse il De Monari riuscì a risarcire la direzione.

girare un po' il mondo».²⁹⁰ Forse il problema non risiedeva nella paura di «fossilizzarsi» ma comprensibilmente nella necessità di avere dei guadagni certi. L'America del Sud avrebbe sicuramente offerto di più.

Chi fu sicuro invece di uscirne a testa alta e incassi assicurati fu Olimpio Lovrich quando portò a Zara *Tosca*. Lovrich, di origine dalmata, tornava in patria dopo avere assunto l'impresa del Teatro Comunale di Trieste (impresa che riprenderà anche più tardi per svariati anni) ed essere stato attivo anche al Politeama Rossetti della stessa città.²⁹¹ *Tosca* era stata richiesta dal teatro di Zara addirittura prima della sua *prèmiere* romana, ne abbiamo notizia da una lettera di Eugenio Tornaghi che informava la direzione teatrale dell'impossibilità di farla rappresentare in Dalmazia come desiderato, in quanto destinata — almeno per le prime rappresentazioni — a «teatri massimi».²⁹² Avrebbe avuto possibilità di essere portata anche a Spalato nel 1900, proposta dall'agente Angelo Chinelli per la sua cliente Teresa Raineri Vaschetti, ma la direzione teatrale scelse altro programma.²⁹³ A seguito della sua felice rappresentazione zaratina nel 1902 la direzione teatrale scrisse direttamente al maestro Puccini per comunicargli il successo della serata («Pregiamoci comunicarvi successo straordinario entusiasmo *Tosca* nostro teatro pubblico delirante continue acclamazioni aggradite congratulazioni»)²⁹⁴ La comunicazione fu seguita dalla risposta del maestro: «infiniti ringraziamenti comunicazione successo *Tosca* rallegrammi esecutori valenti ossequi Puccini».²⁹⁵ Lovrich però non riuscì a trattenersi oltre il 1902, avrebbe passato il testimone nuovamente

290. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 4.6.1900, HR-DAZD, busta 10.

291. Cfr. VITO LEVI, *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1968, p. 42. Olimpio Lovrich (?- 1928), cornista nell'orchestra di Aquisgrana e impresario. Assunse anche l'attività di gestore di alcuni cinema triestini, cfr. FABIANA LICCIARDI, *Tutto esaurito nei cinema — teatri a Trieste durante la Grande guerra*, Conferenza tenuta al Circolo Aziendale delle Assicurazioni Generali Trieste, 21.3.2016. Altre brevi informazioni biografiche sul Lovrich le fornisce Helmut Luther in *Oesterreich liegt am Meer. Eine Reise durch die k.u.k. Sehnsuchtsorte*, Amalthea, Wien 2017, [s.p.]: «Finanziell durch den Besitz der Frau abgesichert, gründet er eine eigene Firma als Theaterimpresario. Zusammen mit einem Partner übernimmt er 1901 die Leitung des Verdi-Theaters, später kommen weitere Theater dazu».

292. Lettera di Eugenio Tornaghi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 30.6.1899, HR-DAZD, busta 10.

293. Cfr. Lettera di Angelo Chinelli alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 24.12.1900, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

294. Telegramma della direzione teatrale di Zara a Giacomo Puccini, [Zara, 1902], HR-DAZD, busta 11.

295. Telegramma di Giacomo Puccini alla direzione teatrale di Zara, [Zara, 1902], HR-DAZD, busta 11.

a Giorgio Trauner, anche se quest'ultimo non era certo arrivato a Zara con ottime presentazioni. Quattro anni prima era giunta alla direzione teatrale l'ennesima delazione:

Egregio Signore,
 vengo a sapere in questo momento l'elenco della compagnia che agisce a codesto teatro. Ho l'onore di avvertirla che è una compagnia delle più scadenti. Si capisce bene che Trauner speculatore non poteva portare altra mercanzia. Principiando dalla prima donna Schubert fu protestato a Como, Faenza e altre città. Maestro direttore Palminteri protestato nella stagione di carnevale a Palermo appunto nell'opera Lohengrin. Il tenore poi non ha mai fatto Lohengrin, ha fatto Sonobola [*sic*], Linda, Fra Diavolo [...] ecc. Il [...] baritono Dadone, il carnevale fu a Camerino, una città d'Italia che nessun conosce facendo opere buffe Papa [*sic*] Martin ed oltre. Il Trauner va dicendo che per ora mezzo ai croati ce ne [*sic*] fin troppo che non capiscono gnente [*sic*]. Spero anzi sicuro che codesta onorevole direzione avrà buon senso, di rimandarli ai suoi patri lidi e che, pure il puplico [*sic*] saprà capire essere stato turlupinato da una speculazione. Si dice che la Manon la farà la dolce metà dell'impresario che bella Manon a [*sic*] per lo meno 90 anni sfatata come na grancassa rotta. Tutto ciò che le scrivo è la pura verità e vedranno. Saluti ottimi alle [...]. Edoardo Scarpetti²⁹⁶

La lettera non era anonima; il suo sgrammaticato autore informava che il cast non sarebbe stato all'altezza della stagione, essendo composto di cantanti inesperti o protestati o con la pecca di avere cantato in cittadine italiane non sufficientemente famose. Lo stesso ruolo di Manon sarebbe stato affidato alla vecchia moglie dell'impresario, a quanto pare non nel pieno delle sue potenzialità. L'impresario, ai cui occhi poi il pubblico croato non sarebbe stato tra i migliori in termini di comprensione di quanto proposto, veniva definito «speculatore». Fatto sta che la direzione non dovette spaventarsi troppo da simili avvertimenti se riconfermava il Trauner per ben quattro anni di fila nel nuovo secolo, addirittura aumentandogli la dotazione.²⁹⁷ Trauner si era ripresentato nel 1903 facendo una triplice proposta: dare «Mefistofele e Bohème», «Mefistofele e Gioconda» oppure «Mefistofele, Rigoletto e Puritani». La direzione zaratina gli suggeriva che dare il *Rigoletto* avrebbe incontrato i desideri del pubblico

296. Lettera di Edoardo Scarpetti alla direzione teatrale di Zara, [s.l.] [1898], HR-DAZD, busta 9.

297. La direzione teatrale di Zara, per quanto era nelle sue possibilità, ascoltava le richieste di aumento di dotazione portate dagli impresari, dove motivate. Aveva fatto così anche per Giulio Calori nel 1901 quando questi propose *Nabucco*, *Mefistofele* e *Macbeth*. La dotazione ammontava inizialmente a 5.000 lire, l'impresario ne chiese 6.000 e gli vennero accordate.

«che è quanto dire aumenterebbe gli interessi dell'impresa».²⁹⁸ Decideva di concedere 7.000 lire all'impresario (corrispondenti a 2.800 fiorini), ovvero 1.000 lire in più della «solita dotazione» per la rappresentazione di *Mefistofele* e altra opera a scelta (o altre due a scelta: all'impresario veniva ricordato che era nel suo interesse dare tre opere invece che due). Questa dotazione rappresentava un limite massimo oltre al quale la direzione non avrebbe potuto andare.²⁹⁹ Ma «con sacrificio» a detta della direzione, queste 7.000 lire avrebbero potuto tramutarsi in 7.000 corone, ovvero poco meno di 3.500 fiorini. Assieme alla dote concessa a Olimpio Lovrich nell'anno precedente per la rappresentazione di una grossa novità come *Tosca*, si sarebbe trattato della somma più alta ottenuta a Zara sino a quel momento. Contestualmente la direzione si dichiarava disposta a concedere al Trauner un triennio di stagione d'opera, cosa piuttosto rara sul territorio sino a quel momento — dato che i teatri venivano appaltati stagione per stagione — e soprattutto mai avvenuta in quasi trent'anni di attività del Teatro. Massimini aveva sì gestito più stagioni, ma la direzione non aveva mai espresso l'intento di affidare da subito fino a tre anni di programmazione continuativa ad una sola persona. Così fu che Trauner rimase, e poté portare negli anni a venire novità come *Adriana Lecouvreur*, *Zazà* o *Germania*, per la quale veniva riconfermato alla direzione d'orchestra il Palminteri, evidentemente dotato di ben altre qualità rispetto a quanto fatto trapelare dalla lettera di delazione riportata sopra. Nel 1906 la dotazione veniva ancora aumentata a 7.500 corone. La dote di 6.000 corone offerta a Trauner per il suo iniziale progetto de *La bohème*, *Rigoletto* e *I puritani*, veniva considerata dallo stesso inadeguata per allestire tre opere (inizialmente gli risultava «impossibile derogare dalle 8.000 corone»). Purtuttavia il Trauner dichiarò di accettarla (venne aumentata in un secondo momento). Chiese alla direzione teatrale di sottoporre ai palchettisti la sua richiesta di ottenere il teatro nuovamente per un triennio, cioè per altre tre stagioni autunnali consecutive, unicamente per poter provvedere al materiale che in ogni piazza si trovava a noleggio.³⁰⁰ Varie direzioni teatrali all'epoca avevano compreso che affidare più stagioni ad uno stesso impresario avrebbe comportato un risparmio. L'impresario avrebbe potuto accaparrarsi il personale artistico per gli spettacoli preventivamente scelti e se una stagione fosse andata male si sarebbe potuto bilanciare con la stagione/le stagioni seguenti. Trauner, volendo giustificare la sua richiesta di

298. Lettera della direzione teatrale di Zara a Giorgio Trauner, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.

299. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara all'agenzia Broglio, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.

300. Cfr. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.6.1906, HR-DAZD, busta 26.

umento, portava ad esempio il caso del Teatro Mazzoleni di Sebenico, dove attorno al 1906 la dote sarebbe stata portata da 8.000 a 12.000 corone per assicurarsi uno spettacolo migliore del solito. «Sono pienamente convinto dopo l'ultima stagione», scriveva l'impresario «che per Zara occorre qualche opera poderosa e qualcuna di repertorio per attirare il pubblico d'ogni classe, ma a malincuore sono costretto ripetere ciò che dissi anche l'anno scorso, che con la dote che abitualmente viene concessa, è impossibile allestire tali spettacoli con decoro artistico e scenico come è mia abitudine, e con l'aggiunta delle ballerine difficili a trovarsi e che per l'estetica e l'ordine danzante, non possono essere meno di otto».³⁰¹ Evidentemente le sue richieste erano motivate, tanto che il *Rigoletto* fu sepolto tra i fischi e i «basta» del pubblico al punto che la direzione dovette mandare una circolare ai giornali annunciando la sospensione delle rappresentazioni sino all'arrivo di nuovi cantanti, scritturati telegraficamente. Raggiunsero Zara diversi artisti ma si dovette comunque chiudere la stagione.³⁰² Trauner non fu più richiamato.

Si arrivò agli anni della guerra affidando le successive stagioni all'agenzia Revere & Gallina di Trieste o a impresari come Giuseppe Borboni³⁰³ o Giuseppe Fantoni, il quale dando *Norma* a prezzi d'ingresso raddoppiati riuscì forse ad entrare nei record di introiti del teatro, ottenendo la bella cifra di 15.000 corone in tre sere. Analogo risultato lo ottenne pure a Pola nello stesso periodo, dove propose la stessa opera con la soprano Ester Mazzoleni, ormai una celebrità. Teniamo conto che la media di incassi per le rappresentazioni precedenti si assestava su circa 1.000–1.200 corone a rappresentazione.³⁰⁴ Con il teatro pieno si sarebbero potute guadagnare circa 1.200–1.300 corone a serata (teniamo conto che all'epoca a Zara il loggione poteva contenere al massimo 300 persone e i palchi di prima e seconda fila erano privati). Si trattò dunque di un caso fortunato e poco frequente presso il teatro. Certo è da dire che gli

301. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 25.5.1906, HR-DAZD, busta 26.

302. «[...] i poveri artisti, alcuni dopo aver anche sofferto la fame, vennero rimpatriati; altri furono costretti a dare un umiliante concerto di beneficenza», cfr. *Da Zara, L'Eco dell'Adriatico*, 17–18.1.1907.

303. Giuseppe Borboni nella primavera del 1911 portava a Zara l'opera buffa con la compagnia Beltramo. Fu nello stesso periodo anche a Pola con le stesse opere e con l'importante presenza di Tito Schipa ne *Il barbiere di Siviglia*.

304. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 6.6.1913, HR-DAŠI-103, busta 6. Nel 1913 a Zara la dote era stata confermata in 7.500 corone. Comune e Luogotenenza per spettacoli ne davano 7.000, il resto con buona probabilità veniva come sempre dagli azionisti.

fu permesso di aumentare il prezzo degli ingressi, cosa che non era concessa a tutti gli impresari.³⁰⁵

Dopo la stagione d'opera organizzata da Curiel nel 1914, il teatro avrebbe chiuso i battenti durante gli anni della guerra per riaprire solo l'11 novembre 1918 con una serata festiva per solennizzare il genetliaco di Vittorio Emanuele III. Con l'immediato dopoguerra l'affluenza a Zara dai centri maggiori della Dalmazia cessò quasi automaticamente. Diminuì la popolazione e questo, in seguito all'esodo della maggior parte dei funzionari statali e parastatali fece scemare di molto il numero dei frequentatori del teatro. Il disagio economico, conseguenza della guerra, limitò di molto la capacità di spesa sia degli azionisti del teatro che del pubblico. Tutto questo portò al declassamento del teatro di Zara in teatro di terz'ordine nel 1923.³⁰⁶

4.5.4. Censimento stagioni operistiche al Teatro Nuovo (poi Verdi) di Zara

La presente tabella è desunta — tranne per i dati che riguardano l'ammontare della dote — dall' *Elenco degli spettacoli datisi al Teatro Nuovo di Zara*, compilato dal 1865 al 1906 dal direttore del teatro Giorgio Nakic d'Osljak e, dall'anno 1906, dal direttore del teatro Demetrio Medovich, assieme alla consultazione de «L'Eco dell'Adriatico» e «La Gazzetta Musicale di Milano».

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
TEATRO NUOVO					
1865	n.r.	Direzione teatrale	Antonio Ravasio m. c.: Meneguzzi Placido	n.r.	Un ballo in maschera Rigoletto La favorita

305. Di questi anni abbiamo anche le proposte di Dante Profili per sei o otto rappresentazioni de *Il trovatore* nel 1908, con la sua compagnia che portava principalmente opera italiana (il repertorio della compagnia era composto da *Poliuto*, *Norma*, *Il trovatore*, *Sansone e Dalila*, *Otello*, *Guglielmo Tell*, *Sonnambula*, *Pescatori di Perle*). Non sappiamo però se si concretizzarono.

306. Purtroppo il costo dei diritti d'autore e l'importo delle tasse erariali era uguale a quello dei teatri di maggiore importanza e questo costituì motivo di lamentele da parte della direzione teatrale. La popolazione cittadina nel dopoguerra era scesa a 12mila abitanti, prevalentemente di ceto operaio e commerciante «senza lavoro e senza commercio». Per la classificazione del Teatro di Zara cfr. *Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923*, a cura del Ministero delle Finanze, Tip. Cooperativa Sociale, Roma 1923. Sulla base della classe di appartenenza del teatro sarebbero dipese le tasse da pagare.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1867	750 fiorini ³⁰⁷ 3.000 f.	Carlo Vianello Aristide Archibugi	Antonio Ravasio Antonio Ravasio	aprile ottobre	Un'avventura di Scaramuccia L'elisir d'amore Il barbiere di Siviglia Funerali e danze [La pianella smarrita nella neve] La mascherata Jone Tutti in maschera Un ballo in maschera ³⁰⁸ [La traviata Gemma di Vergy] ³⁰⁹
1868	<i>teatro chiuso alle rappresentazioni</i>				
1869	2.600 f.	Osvaldo Mazza	Antonio Ravasio	ottobre	Jone Il trovatore Lucrezia Borgia
1870	n.r.	[Giovanni Pascucci – direttore della compagnia di ballo e canto dei ragazzi triestini]	n.r.	luglio	L'elisir d'amore
1872	2.300 [2.800?] f.	Carlo Burlini	Antonio Ravasio	ottobre	Martha La contessa d'Amalfi Lucia di Lammermoor
1873	2.800 f.	Gerolamo Pesaro	Antonio Ravasio	ottobre	Ruy Blas Aroldo La favorita
1875	n.r. 3.000 f.	[Compagnia dei giovani modenesi] Carlo Vianello	n.r. Antonio Ravasio	gennaio aprile	Le educande di Sorrento Pipelet Un ballo in maschera Ernani Rigoletto
1876	n.r.	Giani & Mirco	Antonio Ravasio	aprile	Don Pasquale L'elisir d'amore Crispino e la comare
1879	n.r.	Pietro Cesari	n.r.	ottobre	Papà Martin Le educande di Sorrento Don Pasquale La sonnambula

307. La cifra si riferisce probabilmente alla sola dote del Comune di Zara.

308. Secondo cartellone teatrale 1867, HR-DAZD-102, busta 283.

309. Secondo l'Elenco degli spettacoli datisi al Teatro Nuovo di Zara, [Zara], HR-DAZD, busta 30.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1882	n.r.	Luigi Bec[c]herini	n.r.	giugno	Il barbiere di Siviglia La sonnambula L'elisir d'amore Pipelet Un bacio al diavolo L'eredità inaspettata
1883	3.000 f.	Francesco Razzani	Antonio Ravasio	aprile	Faust Il trovatore Ruy Blas La forza del destino
1885	[2.000 f.]	Pietro Dussich	Antonio Ravasio	agosto	Il barbiere di Siviglia
1888	2.000 f. [+ 500 f.]	Paolo Massimini	Antonio Ravasio	ottobre	La Gioconda Faust
1890	2.000 f. [+ 220 f.]	Paolo Massimini Attilio Fabbri	Antonio Ravasio Errante [?]	aprile novembre	Carmen Fra Diavolo La traviata Linda di Chamounix Lucia di Lammermoor
1891	2.200 f.	Paolo Massimini	Antonio Ravasio m.c: Clivio	aprile	Aida La favorita Rigoletto
1892	2.000 f.	Annibale Cicognani	Antonio Ricci Signorini Luigi Solari m. c.: Enrico Tasso	ottobre	Mignon Cavalleria Rusticana I puritani Holmara
1894	2.000 f.	Geremia Abriani e Francesco Giachettich Rodolfo Ullmann [Alberto Vernier] [compagnia lirico coreografica della città di Genova – di Giovanni Ansaldo]	Manlio Ravagnoli [m. s.: Biondi Antonio m. c.: Giacomo Monti] Ettore Mariotti Giuseppe Vigoni	marzo luglio ottobre	Lucrezia Borgia Pagliacci La traviata Il barbiere di Siviglia Don Pasquale La sonnambula Crispino e la comare Il barbiere di Siviglia Ginevra [di Scozia]
1895	2.000 f.	Augusto Romiti	Pietro de Stermich [di Valcrociata] m. c.: Giacomo Monti	aprile	Manon Lescaut Romeo e Giulietta
1896	2.500 f.	Domenico Valenti (e moglie)	Pietro de Stermich [di Valcrociata] e Manlio Ravagnoli m. c.: Alberto Vergnani	marzo	Un ballo in maschera Gli Ugonotti Ernani

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1897	2.700 f. 2.500 f.	Luigi Dessanti e Demetrio Medovich Nicola Guida	Ettore Perosio Pietro de Stermich [di Valcrociata] m. c.: Fiorello Traversi	aprile	La bohème Otello La forza del destino I puritani
1898	2.500 f.	Giorgio Trauner	Antonio Palminteri m. c.: Fiorello Traversi	aprile	Manon (Massenet) Lohengrin
1899	2.800 f.	Eugenio De Monari [Ottorino Paterni]	Vincenzo Pintorno m. s.: Ubaldi m. c.: Fiorello Traversi n.r.	aprile	Fedora Carmen Cavalleria rusticana Zanetto
1900	2.247,50 f. ³¹⁰ 5.150 lire	Eugenio De Monari	Edoardo Boccalari m. c.: Niccolò Iun[[i]	aprile	Andrea Chénier Bohème (Leoncavallo) Pagliacci Il piccolo Haydn
1901	6.000 l.	Giulio Calori	n.r.	n.r.	Nabucco Mefistofele Macbeth
1902	7.000 corone	Olimpio Lovrich	Roberto Moranzoni m. c.: Fiorello Traversi	marzo	La traviata Tosca Linda di Chamounix
1903	7.000 l. [7.000 c.] [5.000 l.]	Giorgio Trauner [Giovanni Drog]	n.r. n.r.	ottobre n.r.	Mefistofele [Rigoletto]
1904	5.931 l. [6.000 l.]	Ettore Forastiero e Giorgio Trauner Ettore Berti	Antonio Palminteri m. c.: Riccardo Talpo n.r.	ottobre dicembre	Germania La forza del destino La Gioconda
1905	6.000 l.	Giorgio Trauner	Pietro Duffau m. s.: Francesco Lessi	ottobre	Adriana Lecouvreur Zazà L'amico Fritz Il maestro di cappella
1906	n.r. 7.500 c.	Ernesto Guerra Giorgio Trauner	Ernesto Guerra Gino Golisciani	aprile ottobre	Il barbiere di Siviglia La sonnambula Pipelet Crispino e la comare La figlia del reggimento L'elisir d'amore Le educande di Sorrento Mefistofele Rigoletto Lucia di Lammermoor

310. Cifra accordata in fiorini secondo il registro degli esiti del Teatro di Zara.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1908	n.r.	Ernesto Guerra	Ernesto Guerra	ottobre	Lucia di Lammermoor Il barbiere di Siviglia Carmen Don Giovanni Cavalleria rusticana L'elisir d'amore La sonnambula La figlia del reggimento Crispino e la Comare
1909	[1.000 c. dalla Luogotenenza]	Revere & Gallina	Guido Zuccoli m.c.: Riccardo Talpo	ottobre	Rigoletto La Wally L'elisir d'amore
1911	n.r.	Giuseppe Borboni (compagnia Beltramo) Comoli	n.r. n.r.	marzo settembre	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale Il matrimonio segreto
1913	7.500 c.	Giuseppe Fantoni	Giuseppe Marone m.c.: Riccardo Talpo	primavera	Norma Guglielmo Tell Il barbiere di Siviglia
1914	n.r.	Giuseppe Perlini Marco Curiel (compagnia d'opera Valentini)	n.r.	aprile	[Lucrezia Borgia L'elisir d'amore Maria di Rohan La favorita Norma I puritani Lucia di Lammermoor La sonnambula]

4.6. I contratti d'appalto e le stagioni a Sebenico

A Sebenico veniva adottato il regolamento del Teatro Nuovo di Zara relativamente alle discipline riguardanti il palcoscenico, il personale degli spettacoli e di servizio.³¹¹ Ma essendo il Mazzoleni un teatro di dimensioni inferiori rispetto agli altri, solitamente il numero delle rappresentazioni d'opera variava per stagione dalle 8 alle 15 (ricordiamo che per teatri di ordine superiore il numero di rappresentazioni previste poteva arrivare alle 30, assestandosi in genere su una media di 24). Con l'inizio del ventesimo secolo la cifra diminuiva ancora, e a spiegarcene il motivo arrivavano queste righe dello stesso direttore del Teatro Mazzoleni: «Per la concorrenza che cinematografi e locali da caffè concerto fanno al teatro, le compagnie non possono sostenersi che con

311. Regolamento n. 1924, approvato con decreto luogotenenziale il 5.10.1865, [Zara, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 6.

brevi debutti di sei sere al massimo. Prolungando la stagione nessuno viene più al teatro con danno enorme delle compagnie e della cassa teatrale». ³¹² La concorrenza che altri luoghi d'intrattenimento facevano al teatro era dunque forte e rappresentava una delle variabili dei tempi moderni con cui fare i conti. Anche anni dopo, scrivendo all'agente Ezio Carelli, Giovanni Mazzoleni ribadiva il concetto, sostenendo che troppi giorni di fila non avrebbero giovato alle compagnie: «una cosa che Le raccomando» sottolineava «è di non dar contratti per più di 10 giorni. Poiché per una città piccola dove il pubblico non si cambia 15 giorni son troppi. Io vedo che in città molto grandi non danno contratti che per pochi giorni. Succede che il pubblico si stanca e le ultime sere non viene al teatro». ³¹³ In passato però, c'era stato margine per più rappresentazioni.

Non conserviamo alcuna testimonianza di quella che sembra essere stata la prima stagione d'opera e ballo del 1871, ³¹⁴ però disponiamo di alcuni documenti che attestano il passaggio della compagnia Becherini nel 1882. Il primo contratto di cui siamo in possesso per il Teatro Mazzoleni fu stipulato a Zara il 12 giugno 1882 tra Paolo Mazzoleni e gli impresari d'opera Luigi Becherini ed Ernesta Ferrara (in due casi i contratti per rappresentazioni a Sebenico furono firmati a Zara, in quanto il direttore del teatro si recò personalmente in quella città con il preciso intento di scritturarne gli impresari). Questi contratti erano succinti, si trattava di documenti comprendenti dodici articoli al massimo. La compagnia poté fermarsi per 23 serate: prima dell'avvento del cinematografo e dei *café chantant*, negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, si poteva dunque ancora sperare in stagioni un po' più lunghe. Nonostante la compagnia Becherini fosse giunta in città già carica di debiti, Paolo Mazzoleni commentava orgogliosamente in calce al resoconto introiti e spese da lui stesso compilato: «L'aver potuto combinare per 23 sere una compagnia lirica che diede 7 opere, e per la quale ci voleva una cospicua dote, combinarla guadagnando invece fiorini 26 è merito grande (modestia a parte) della Direzione». ³¹⁵ Mazzoleni definiva la compagnia «la migliore di quante si sono finora avute». ³¹⁶

312. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Bianchini, Sebenico, 22.11.1913, HR-DAŠI-103, busta 2b.

313. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, 6.6.1920, HR-DAŠI-103, busta 2b.

314. Non ne sappiamo nulla eccetto la notizia che si ebbe un disavanzo di 429,28 fiorini. Abbiamo il solo nome di Enrico Mayer che firmava per la compagnia, forse il suo amministratore o l'impresario.

315. Resoconto introiti e spese della compagnia lirica Becherini, Paolo Mazzoleni, [Sebenico], 6.8.1882, HR-DAŠI-103, busta 3.

316. Resoconto compagnia lirica Becherini, [Sebenico, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 3. Dal resoconto apprendiamo che la direzione lasciò che l'impresario Vincenzo Rossini affittasse

Attribuiva a sé e ai colleghi la capacità di essere riusciti a contenere le spese, avendo pure ottenuto un piccolo utile.

La stessa cosa, in termini di constatazione di gestione virtuosa, si ripeteva anni dopo nell'occasione del passaggio della Compagnia sociale di canto diretta da Federico Varani (dove la direzione teatrale assunse le spese serali, ma non la spesa dell'orchestra, che era a carico della compagnia). Lo stesso orgoglio per avere realizzato qualcosa che nelle altre città non si era riusciti a realizzare emergeva dalle righe di Mazzoleni: «Quando si pensa che a Spalato il sig. Troccoli spese per la stessa compagnia oltre a fiorini 400; quando si pensa che in Zara, dove frequenta un pubblico numeroso e il teatro ha ben altre risorse, la società teatrale diede all'ultima compagnia lirica fiorini 2.600 di dote [...]; quando si pensa che noi invece colla spesa di soli fiorini 125 soldi 62 abbiamo potuto udire quattro opere: Lucia, Traviata, Fra Diavolo e Barbiere, nonché de' pezzi staccati, tra quali il famoso terzetto de'Lombardi, pagina musicale uscita dalla mente ispirata del sommo m. Verdi, dobbiamo essere ben pagati, e vedere in ciò un qualche merito della direzione». Fu la direzione dunque a creare, per così dire, il denaro necessario «senza aggravare di un soldo i signori soci», che in questa occasione apprezzarono particolarmente lo spettacolo.³¹⁷ Deduciamo dunque che gli azionisti non furono chiamati in causa, quantomeno in forma diretta.

Nel frattempo era passata per Sebenico anche la compagnia lirica di Carlo Mirco da Ragusa. Agli impresari Vincenzo Rossini, Pietro Zanchi e Giovanni Dalle Feste, che a loro rischio fecero arrivare la compagnia nel 1887, la società teatrale concesse gratuitamente tutto il teatro. Ida Mazzoleni, la figlia del tenore Francesco Mazzoleni, si esibì gratuitamente ne *La sonnambula*, decidendo di devolvere gli incassi nella sua serata d'onore a favore degli impresari. Nella rappresentazione, che attirò molte persone non solo dalla stessa Sebenico, ma pure da Spalato e dai luoghi vicini, la Mazzoleni ebbe un

i palchi dal cui ricavato, pagate le spese serali, restarono 50 fiorini. La direzione, per pagare parecchie spese — comprese quelle del direttore che si recò appositamente a Zara per scritturare la compagnia — trattenne per 15 sere alla compagnia 8 fiorini e 25 soldi per sera (in tutto 123,75). Il direttore Paolo Mazzoleni era andato appositamente a Zara nel 1882 a scritturare la compagnia e si era fermato 14 giorni. Per questo incarico gli erano stati consegnati 64 fiorini. Di questi ne regalò 50 all'impresario Becherini trattenendo per sé i soli 14 fiorini delle spese di viaggio. Venivano spesi poi 33,75 fiorini per l'illuminazione a giorno nella serata della primadonna Trauner (con buona probabilità la moglie dell'impresario Trauner che abbiamo visto attivo a Zara) e per l'acquisto di «una ghirlanda e nastro con frangia dorata e nome in oro» nonché per regali ad alcuni artisti.

317. Resoconto degli introiti e delle spese nelle dodici rappresentazioni date dalla compagnia sociale di canto diretta dal sig. Federico Varani, Sebenico, 2.7.1890, HR-DAŠI-103, busta 8.

riscontro tale — benchè esordiente — da ricevere doni di valore anche dagli stessi impresari. Questi, se nelle prime due opere — *Linda di Chamounix* e *Crispino e la Comare* — erano andati in perdita, ne *La sonnambula* ebbero delle effettive entrate; tolto il denaro che gli impresari dovevano al Mirco però (1.840 fiorini), gli incassi ammontavano solo a qualche centinaio di fiorini. Anche in questo caso, il Mazzoleni nelle sue note su introiti e spese, colto dalla volontà di salvare l'immagine del teatro, faceva notare che gli utili scarsi erano da ascrivere agli impresari, non al teatro in sé. La società teatrale volle non solo onorare la Mazzoleni nella sua serata, ma anche suo padre Francesco, del quale il teatro portava il nome, pertanto ebbe alcune spese aggiuntive per regali di varia natura.³¹⁸

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento le compagnie d'opera si erano alternate a quelle di operetta. Tra queste ultime, sempre sotto la gestione dell'impresario Vincenzo Rossini erano passate la Compagnia d'operette Franceschini (1880), la Tani (1881), e quella di operette tedesche di Alfred Freund (che fece commentare a Paolo Mazzoleni: «compagnia mediocrissima salvo la donna»),³¹⁹ la quale arrivava in città dopo aver già calcato i palchi della costa adriatica due anni prima, essendosi trovata al Teatro Comunale di Fiume per la stagione 1885. Sebenico vide il passaggio anche della compagnia di Giovanni Fioravanti (1888) e della compagnia di operette Scavini (1894).³²⁰ Troviamo il passaggio di queste compagnie sui borderò degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, identici form per opera, operetta e prosa, che consentivano di quantificare il pubblico presente in sala nelle relative serate con rispettivi biglietti venduti. Nei moduli sebenzani si indicava il nome della compagnia, il numero di recita in rapporto alla data di rappresentazione e il titolo dell'opera rappresentata. In anni successivi si aggiunsero, sotto il titolo dell'opera, anche le tipologie «Veglieone mascherato» e «Accademia». Seguiva poi un prospetto tabellare che racchiudeva la quantità di biglietti venduti per le varie sezioni del teatro (platea — o parterre, loggione, scanni di platea, palchi di secondo ordine), categoria «fanciulli» inclusa. Nella sezione firme, in fondo al foglio, dovevano

318. «Al sig. Giocondo Petris» commentava Paolo Mazzoleni, «per un bouquet e per corone con nastri fiorini 40 — per spese poesie ai signori Russo di Spalato fiorini 14 — per illuminazione al sig. V. Inchiostri fiorini 17,28 — totale fiorini 71,28. Spesa piccola questa di fronte allo spettacolo avuto», cfr. Resoconto degli introiti e delle spese nella piccola stagione d'opera colla compagnia venuta da Ragusa, guidata dal sig. Carlo Mirco, Sebenico, 18.3.1887, HR-DAŠI-103, busta 8.

319. Resoconto degl'introiti e spese nelle due rappresentazioni della compagnia tedesca, date le sere del 2 e 3 febbraio 1887, Sebenico, 6.2.1887, HR-DAŠI-103, busta 8.

320. Cfr. Borderò, Teatro Mazzoleni Sebenico, Sebenico, 1873, 1882 e 1885, HR-DAŠI-103, busta 3.

comparire i nomi di un rappresentante della direzione e del capocomico. La parola «capocomico» sarà sostituita con «impresario» in anni successivi.

4.6.1. «Coppola e Ugonotti! Ecco la disgrazia»: l'ultima stagione di Domenico Valenti

Ad opera dello scultore Ettore Ximenes, nel 1896 a Sebenico veniva eretto un monumento a Niccolò Tommaseo, per la cui inaugurazione si sarebbe dovuto organizzare uno spettacolo di opera seria. Sarebbe stato l'evento dell'anno. Uno dei direttori del teatro, Doimo Miagostovich, annunciava di voler pianificare la manifestazione e dava lettura di una lettera pervenuta dall'impresario Alfredo Vecchi di Milano, che si era candidato a gestire le serate.³²¹ Paolo Mazzoleni dal canto suo dichiarava che avrebbe preferito trattare anziché con l'impresario Vecchi di Milano, considerata persona sconosciuta e lontana, dalle pretese magari esagerate, con l'impresario Domenico Valenti, che conosceva Sebenico e che in breve tempo si sarebbe trovato a Zara in qualità di impresario per l'imminente spettacolo d'opera. Sugeriva inoltre l'erogazione di 200 fiorini a favore dello spettacolo, oltre alle spese serali.³²² Nel frattempo il comitato per l'erezione del monumento decideva di devolvere autonomamente la somma di 1.000 fiorini per sovvenzionare la società nelle spese dello spettacolo. L'impresario Valenti avrebbe portato a Sebenico lo stesso spettacolo d'opera proposto a Zara poco prima. In questo sarebbe stato coadiuvato dall'agente Enrico Viscardi (nel 1896 attivo presso il Teatro Nuovo di Zara), nonostante quest'ultimo ritenesse il Valenti persona di «meticolosa pedanteria».³²³ Viscardi, che ancora non sapeva quanto denaro avrebbe chiesto Valenti per l'organizzazione, riteneva che l'impresario avrebbe accettato l'affare se avesse ottenuto tra assicurazione e dote un importo dai 500 ai 600 fiorini per sera e questo per sei rappresentazioni. Richiedeva poi al Miagostovich, una volta

321. «Mi reputerei fortunatissimo» scriveva il Vecchi «di poterne assumere l'appalto o la direzione a seconda meglio gliene potesse fare piacere. Conosco codeste parti per essere stato a Pola, Zara, Spalato, Fiume, ecc., per cui mi riuscirà più facile che ad un altro il poter provvedere ciò che può star bene e ad un prezzo sempre relativamente più basso di qualunque altro concorrente», Lettera di Alfredo Vecchi alla direzione teatrale di Sebenico, Milano, 1.3.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

322. Mazzoleni, assieme al socio Locas, nella riunione in cui si discusse della cosa, trovò inutile occuparsi assieme all'intera assemblea dei soci dei dettagli sulla scelta dello spettacolo, delle modalità da fissare coll'impresario, come pure sul modo di coprire l'eventuale quota di 200 fiorini, in quanto questo sarebbe stato compito della sola direzione per disposizione statutaria, cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 31.3.1896, HR-DAŠI-103, busta 4.

323. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 4.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

ricevuta l'offerta di Valenti, di recarsi a Zara da lui per concludere le trattative («A voce si arriva sempre a migliori risultati, che in iscritto. A voce potrei io pure darle molte spiegazioni, dirò così d'indole tecnica, che forse per iscritto non riuscirebbero chiare»).324

Valenti avrebbe voluto arrivare a Sebenico nell'ultima settimana di maggio, continuando così in forma ideale la stagione già iniziata nel mese di marzo a Zara. Nel frattempo Miagostovich iniziava autonomamente a pensare al cast cercando di assicurarsi la presenza del cantante Antonio Pini da Milano, con il quale così comunicava: «Prego telegrafare oggi Zara Hotel Grande se possibile portarvi Sebenico occasione inaugurazione Tommaseo trentuno maggio cantare quattro sere Rigoletto portando compagnia completa 24 coristi 30 orchestra. Dite spesa minima». Da Zara invece l'agente Viscardi annunciava alla direzione teatrale di Sebenico di aver protestato il cantante Gambardella nella stagione in corso, e al suo posto di aver trovato il celebre ed esoso tenore Coppola, che sicuramente avrebbe meglio sostenuto le rappresentazioni.³²⁵ Si parlava inizialmente di *Rigoletto* ma ad aprile 1896 Valenti si dichiarava disposto a combinare l'affare rappresentando *Un ballo in maschera* ed *Ernani* senza *Rigoletto* a delle precise condizioni: una dotazione di fiorini 1.200 e sei rappresentazioni assicurate per 500 fiorini ognuna, senza spese serali (che avrebbero appunto dovuto essere a carico della direzione), e con l'introito di alcuni palchi che gli sarebbero stati promessi. Lo spettacolo sarebbe stato allestito come era stato già rappresentato in Zara, con 28 orchestrali e 22 tra coristi e coriste. La compagnia sarebbe stata identica a quella di Zara, tranne qualche eventuale modifica di cantanti che avessero avuto nel frattempo altri impegni, e sulla cui presenza non si poteva contare, non avendo il Valenti stesso la sicurezza di ottenere l'impresa.³²⁶ La direzione teatrale confermava queste condizioni correggendo un po' il tiro. Se si concordava sul fatto che le opere da darsi avrebbero dovuto essere solo due, *Un ballo in maschera* ed *Ernani*, che lo spettacolo

324. Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 17.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.

325. «Come avrò appreso», scriveva il Viscardi, «con nostra grande fatica, siamo riusciti liberarci del tenore Gambardella, che pur essendo un artista di qualche merito, non soddisfaceva, ed in sua vece abbiamo fatto scritturare il rinomato tenore Coppola, che costa un occhio della testa, e che lo scorso anno [...] a questo teatro nella Manon tanto favore. Il Coppola è un artista eccezionale, che vale lui solo a sostenere tutto lo spettacolo. Venga ad udirlo, caro dottore, e così potrà farsi un'idea esatta anche sul merito degli altri artisti. Domani e domenica diamo il Ballo in maschera con Coppola e mercoledì andiamo in scena cogli Ugonotti», Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 17.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.

326. Cfr. Lettera di Domenico Valenti alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 18.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

sarebbe durato sei sere, tre sere per opera e che avrebbe dovuto essere allestito come a Zara con gli stessi artisti, nessuno escluso, si richiedeva invece un lieve aumento di personale, quantificato in 30 professori d'orchestra e 24 coristi. La dotazione per sei sere sarebbe stata addirittura lievemente superiore: 1.500 fiorini. Tutte le spese serali (ovvero illuminazione, personale di sala, spese di pulizia) sarebbero state a carico della direzione, tutto il ricavato dell'ingresso, scanni, galleria, a beneficio dell'impresa. La direzione avrebbe riservato per sé il solo ricavato dell'affitto dei palchi (nonostante inizialmente avesse deciso di cederli all'impresario) e avrebbe assicurato 550 fiorini serali per sei sere (superiori quindi ai 500 richiesti da Valenti), ossia complessivamente 3.300 fiorini. Qualora l'impresario non fosse riuscito ad incassare questi 3.300 fiorini, la direzione avrebbe rifiuto il denaro necessario per raggiungere questa cifra. Tutto quello che invece fosse stato superiore a questo importo, avrebbe potuto essere trattenuto dall'impresario come guadagno.³²⁷

Pochi giorni dopo Valenti tornava a scrivere alla direzione di Sebenico comunicando che il tenore Coppola non sarebbe stato assolutamente interessato a cantare *Un ballo in maschera* ed *Ernani* al Mazzoleni: lo avrebbe fatto solo alla condizione che ci fossero state altre opere del grande repertorio. Ciò considerato l'impresario iniziò a valutare l'idea di cambiare tenore, non repertorio («Se credono potrei combinare altro tenore pure distintissimo»)³²⁸. Vi era un doppio canale di corrispondenza con Sebenico: da un lato l'impresario da Zara scriveva direttamente alla direzione teatrale, ma contestualmente anche l'agente Viscardi dal Teatro Nuovo di quella città informava delle stesse cose il direttore Miagostovich, in quanto era stato designato a gestire le trattative: «L'inconveniente maggiore è [dato] dal fatto che il tenore Coppola, non vuol venire a Sebenico per cantare il Ballo in maschera e l'Ernani, egli vorrebbe che si dessero gli Ugonotti ove emerge di più. Quantunque anche le altre due opere gli stanno a meraviglia».³²⁹ *Gli Ugonotti*, andata in scena da poco a Zara, aveva avuto effettivamente un grande successo di pubblico («è nel suo complesso assolutamente uno spettacolo straordinario per una città di provincia — e non poco merito abbiamo avuto noi della direzione, che abbiamo molto lavorato per la riuscita»)³³⁰.

327. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Domenico Valenti, Zara, 22.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

328. Lettera di Domenico Valenti alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 24.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

329. Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 27.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.

330. Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 27.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.

Il contratto che l'impresario Valenti aveva firmato per il Teatro di Zara prevedeva la rappresentazione de *Gli Ugonotti* (cantato in italiano) assieme ad *Un ballo in maschera*, ed *Ernani* come terza opera (su questa terza opera veniva lasciata in realtà libertà di modifica). Le rappresentazioni complessive della stagione avrebbero dovuto essere non meno di venti, equamente divise tra i tre spartiti. Per Sebenico invece si sarebbe trattato di garantire solo sei sere, quantomeno negli intendimenti originari. Quando si trattò di firmare il contratto, le sere vennero aumentate a nove per la rappresentazione di due opere. Se *Un ballo in maschera* veniva data per certa, come seconda opera venne alla fine scelta *Gli Ugonotti*. Vinsero alla fine le insistenze di Coppola ed impresario e direzione cedettero ai voleri del tenore. Certo la scelta fu molto probabilmente dettata anche dal vedere come a Zara l'opera avesse avuto delle felicissime rappresentazioni. Incoraggiati dall'eco della fama del recente spettacolo dunque si decise per quattro serate di *Un ballo in maschera* e cinque de *Gli Ugonotti*. Dell'originario progetto di dare *Ernani* nel documento sebbene alla fine non si faceva menzione. Si diceva che artisti e materiale per la messa in scena avrebbero dovuto essere gli stessi presenti a Zara ma non tutto il cast di Zara potè, come per altro previsto inizialmente, fattivamente essere trasferito a Sebenico, a partire dallo stesso direttore d'orchestra Pietro de Stermich che sarebbe stato già scritturato a Mosca nel periodo interessato. I 30 professori d'orchestra e i 24 coristi avrebbero dovuto essere chiamati quasi integralmente dall'Italia o da Fiume, in quanto gli aggiunti sul posto non sarebbero stati in numero sufficiente ed in ogni caso avrebbero concluso i loro contratti con il 10 aprile.³³¹ Come cauzione all'impresario veniva richiesta una cartella del debito pubblico italiano di 25 lire di rendita, somma che sarebbe stata restituita all'arrivo a Sebenico. L'impresario da contratto avrebbe percepito 6.000 fiorini nelle consuete quattro rate, cifra dunque ben diversa da quei 1.200 fiorini per sei serate previsti in un primo momento (anche ammettendoli maggiorati di 500 fiorini a serata, ovvero complessivi 3.000 fiorini).³³² I preventivi di spesa però erano inizialmente risultati essere tutti superiori ai 6.000 fiorini: il solo cast di cantanti sarebbe costato in totale 2.019,60 fiorini, i coristi 1.060 fiorini e l'orchestra 1.912,50.³³³ Solo per queste tre voci si giungeva alla somma di 4.992,10 fiorini. Ma Valenti aveva alla fine firmato il contratto accettando questo importo. La direzione teatrale ne gioiva, l'agente Viscardi

331. Cfr. Lettera di Domenico Valenti alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 24.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

332. Cfr. Scrittura di contratto teatrale tra la direzione del Teatro Mazzoleni e l'impresario Domenico Valenti, Sebenico, [1896], HR-DAŠI-103, busta 4.

333. Cfr. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

ne era profondamente perplesso.³³⁴ Che cosa aveva spinto Valenti alla firma? L'impresario contava probabilmente su una massiva presenza di pubblico, considerata la circostanza dell'inaugurazione del monumento a Tommaseo. A Zara la stagione si era chiusa con un incasso di oltre 13.000 fiorini, e anche questo sembrava di buon auspicio. Aveva assistito allo spettacolo dal suo palco lo stesso scultore Ximenes, pur avendo da ridire sul cast. «Egli (bontà e gentilezza sua)» commentava Viscardi alla direzione di Sebenico «ha trovato gli artisti piuttosto *cani* — non escluso Coppola. [*Coppola*] può essere un artista, che non piaccia a qualcuno ma per dirlo cane, lo sbaglia di grosso lo scultore Ximenes nella sua magnitudine!».³³⁵ Il tenore si esibiva in fondo nei migliori teatri italiani, aveva trovato impresari che lo pagavano 200 o 300 lire a rappresentazione, ed era stato scelto da Mascagni e Sonzogno per produrre all'estero *Cavalleria Rusticana* e *Amico Fritz*, ottenendo con queste opere grandi riscontri nei teatri di Trieste, Vienna, Budapest o Varsavia. Viscardi giustificava questo atteggiamento con la supposizione che tra Ximenes e Coppola vi erano dei rancori, forse di indole regionale, dal momento che entrambi erano siciliani. «Spero però» concludeva «che null'ostante l'opinione di Ximenes e Coppola e gli altri artisti otterranno anche a Sebenico il meritato successo». ³³⁶

Le nove serate di spettacolo d'opera introitarono 6.374 fiorini, con un esito di 6.600, 91 fiorini. Pertanto il deficit complessivo ammontava a 229,91 fiorini.³³⁷ L'agente Viscardi, che aveva fatto da mediatore tra l'impresario Valenti e la direzione teatrale di Sebenico, aveva scritto a Miagostovich che il problema sarebbe insorto a causa della stessa direzione, che aveva voluto cambiare il suo primo progetto — solo *Ernani* e *Ballo in maschera* — lasciando libertà all'impresario di portare sì artisti buoni, ma a sua scelta. «Coppola e Ugonotti! Ecco la disgrazia», commentava.³³⁸ Abbiamo visto come però inizialmente l'impresario Valenti fosse disposto a rinunciare a Coppola per mantenere le due opere inizialmente pattuite. Si trattava di un fallimento annunciato, quando ancora l'agente Viscardi scriveva: «Valenti non può accettare, e se avesse accettato

334. «L'impresario deve proprio sborsare i suoi capitali» scriveva Viscardi, «la sua fatica per i begli occhi di Tommaseo», Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

335. Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 15.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

336. Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 15.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

337. Cfr. Tabella introiti ed esiti, anno 1896, Sebenico, 1896, HR-DAŠI-103, busta 4.

338. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

si troverebbe costretto a perdere, *e colla certezza di perdere*».³³⁹ Anche l'impresario Sforza di Fiume, messo al corrente delle manovre di Valenti aveva commentato a Viscardi: «Io vi ho domandato 8.000 fiorini e da impresario onesto che vuol fare i suoi impegni verso tutti, non potevo a meno. Valenti ha sbagliato i conti».³⁴⁰ Ci fu probabilmente molto ottimismo nei preventivi e molta (troppa) fiducia nella partecipazione del pubblico. Fu probabilmente questa l'ultima stagione di Valenti, che poco dopo si ammalò concludendo la sua esistenza nei primi mesi del 1897.

Anche il successivo spettacolo d'opera organizzato nel 1899 dall'impresario Corbetta creò una passività di 162,52 fiorini.³⁴¹ Se è vero che lo spettacolo aveva lasciato parecchio a desiderare, vero è d'altronde che a Sebenico mancavano orchestra e coro cittadino, e la frequentazione del pubblico negli ultimi anni dell'Ottocento si era ridotta; «non si può nemmeno pensare seriamente ad offrire uno spettacolo di musica degno della critica illuminata» constatava la direzione teatrale.³⁴² Se la direzione decise di accettare l'offerta di Corbetta, fu perché diverse persone lamentavano la mancanza da lungo tempo di uno spettacolo di musica. Erano in fondo passati tre anni dalle ultime rappresentazioni date nell'occasione dell'inaugurazione del monumento di Tommaseo. Vi erano state molte compagnie di prosa, al punto che i frequentatori del teatro ora sentivano l'esigenza di ascoltare l'opera. «Ma a Sebenico purtroppo molto si esige da questo nostro misero teatro», si lamentava il Mazzoleni, «aspramente si critica, ed il concorso del pubblico in questi anni agli spettacoli è esiguo».³⁴³ Il problema per le compagnie sembrava essere la città in sé: Corbetta infatti dopo Sebenico passò al Teatro di Ragusa, e con la stessa compagnia di canto lievemente modificata ottenne 1.000 fiorini di guadagno netto al seguito del suo ciclo di rappresentazioni.³⁴⁴ Si deve anche constatare che il prezzo di ingresso al Teatro Mazzoleni era mediamente inferiore rispetto ad

339. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

340. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

341. Nella tabella introiti ed esiti per l'anno 1899 si legge: «Compagnia d'opera Corbetta / Introiti 254,50 fiorini / Esiti 417,02 fiorini / Disavanzo 162,52 fiorini», HR-DAŠI-103, busta 4. Corbetta gestiva la Compagnia Lirica Italiana.

342. Prospetto riassuntivo della gestione del Teatro Mazzoleni negli anni 1896, 1897, 1898, 1899 e gennaio 1900, Sebenico, gennaio 1900, HR-DAŠI-103, busta 4.

343. Prospetto riassuntivo della gestione del Teatro Mazzoleni negli anni 1896, 1897, 1898, 1899 e gennaio 1900, Sebenico, gennaio 1900, HR-DAŠI-103, busta 4.

344. Cfr. Prospetto riassuntivo della gestione del Teatro Mazzoleni negli anni 1896, 1897, 1898, 1899 e gennaio 1900, Sebenico, gennaio 1900, HR-DAŠI-103, busta 4.

esempio a quello dei teatri di Zara e Spalato: questo significava anche minori guadagni per l'impresario.

Dopo Corbetta vi fu nuovamente un lungo silenzio per via di un dispaccio luogotenenziale del 26 gennaio 1901, che impose l'esecuzione di lavori al teatro, al fine di mettere il locale a norma contro gli incendi.³⁴⁵ Per la verità era stata presentata nel frattempo una richiesta da parte della compagnia d'opera di Brno al fine di ottenere alcune rappresentazioni. La compagnia avrebbe potuto avere gratuitamente il teatro ed essere sollevata dalle spese di personale, pulizie e illuminazione. Per avere un'idea dell'ammontare di questi costi, pubblichiamo qui un prospetto di spese serali ordinarie per le rappresentazioni liriche al Teatro Mazzoleni (il documento privo di data, stante la valuta in corone è verosimilmente dei primi del Novecento):³⁴⁶

	IMPORTO PARZIALE COR. CT.	IMPORTO COMPLESSIVO COR. CT.
Assicurazione contro l'incendio (per ogni rappresentazione) ³⁴⁷	11--	11--
Personale:		
Segretario (sorveglianza di cassa)	2--	
Custode ³⁴⁸	3--	
Bollettinaio	2--	
Portinaio (platea e palchi)	2--	
Indicatore poltroncine e sedie platea	--80	
3 sorveglianti ai corridoi dei palchi	3--	
Portinaio al loggione	1--	
Distributore manifesti	1--	

345. Cfr. Protocollo assunto nell'adunanza generale degli azionisti, Sebenico, 17.3.1902, HR-DAŠI-103, busta 4.

346. Distinta spese serali teatrali ordinarie per ogni rappresentazione drammatica o lirica al Teatro Mazzoleni di Sebenico, Sebenico, [s.d.] HR-DAŠI-103, busta 5.

347. L'importo di assicurazione per 50 rappresentazioni veniva pagato anticipatamente dalla società teatrale; per ogni recita in più la direzione doveva versare il corrispondente di 2 corone per sera.

348. Da annuncio lavorativo, il custode del Teatro di Sebenico nel 1906 sarebbe stato pagato 600 corone l'anno più le tre corone giornaliere indicate in questa tabella per ogni sera di spettacolo. Al custode andavano anche i proventi del guardaroba, cfr. Annuncio di concorso per il posto di custode del teatro, Sebenico 25.6.1906, HR-DAŠI-103, busta 4. Venne assunto tale Strkalj, detto Migalo, che poi finì in carcere per non precisati «atti immorali». La direzione del teatro lo licenziò nel 1908 per assumere al suo posto Giuseppe Modun, cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 25.7.1908, HR-DAŠI-103, busta 4.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

	IMPORTO PARZIALE COR. CT.	IMPORTO COMPLESSIVO COR. CT.
Operai addetti al palcoscenico ³⁴⁹		
1. Primo macchinista	2--	
2. II. Macchinisti di soffitta a 1 cr.	2--	
1. Addetto alle porte d'ingresso del palcoscenico e sipario	1.60	
2. Servi di scena a Cor. 1--	2--	
1. Portaceste (facchino)	1--	
Sarta	1--	
Donne addette alla pulizia del teatro e camerini (di giorno)	3.20	
Alla sera (alla ritirata)	1.60	29.20
Polizia:		
1. Commissario del Capitanato	4--	
1. Delegato comunale	4--	
3. Guardie di pubblica sicurezza ³⁵⁰	3--	11--
Pompieri:		
6. Pompieri a Cor. 2		12--
Riporto		63.20
Illuminazione:		
Consumo e energia elettrica	20--	
2. pacchi candele per i palchi	2.40	
Elettricista al quadro	2--	
Elettricista al riflettore	2--	
Rotture lampadine, cordoncini guasti ecc.ecc. (spesa media)	5--	31.40
Stampa		12--
Affissione avvisi piccoli ordinari ³⁵¹		3.60
Sorveglianza acquedotto		--60
Provvigione affitti palchi e poltroncine		2--
Piccole spese varie (cancelleria, posta, telegr., ecc.)		3.20
		116.00 [corone]

349. L'importo stabilito per i macchinisti si riferiva soltanto al lavoro serale. Gli eventuali lavori di montatura fatti durante il giorno erano a carico dell'impresa su importo da stabilirsi con il capo macchinista.

350. A Sebenico il personale di vigilanza era locale. I vigili a Sebenico nel nuovo secolo chiesero un aumento che veniva trovato esagerato poiché oltretutto richiesto in lire, nella cui valuta venivano pagate solamente le compagnie e gli artisti e non il personale del paese, cfr. carte varie in HR-DAŠI-103, busta 4.

351. L'affissione degli avvisi straordinari grandi e plance veniva pagata a parte a seconda delle grandezze.

Avere le spese serali pagate significava dunque risparmiare oltre 100 corone a rappresentazione (ovvero circa 200 fiorini). La compagnia di Brno avrebbe inoltre ottenuto a suo vantaggio il denaro proveniente dagli ingressi in platea, palchi e gallerie (oltre a poltroncine e scanni in platea e palchi di terza fila). Vi furono delle pressioni da parte dell'amministrazione comunale per velocizzare i lavori in teatro e ottenere il permesso di riapertura.³⁵² Ma il progetto sfumò e il teatro rimase chiuso alle rappresentazioni operistiche o a concerti con arie d'opera almeno fino all'arrivo della compagnia lirica italiana Verdi che si esibì il 4 giugno del 1904.³⁵³ Prima, spettacoli musicali furono offerti unicamente dalla compagnia d'opere di Cesare Matucci e da quella della Città di Trento.

4.6.2. *Ernesto Guerra a Sebenico: impresario, direttore, procuratore, pianista, educatore*

Da qui in poi il primo passaggio operistico significativo fu quello della Compagnia Lillipuziana di opere comiche di Ernesto Guerra, trattata per il 1905 da una cooperazione tra l'agente Gallina di Trieste e l'agente Viscardi da Zara. Viscardi si era nuovamente offerto di fungere da mediatore, nonostante la passata esperienza di qualche anno prima con Valenti. La direzione sebenicana ora andava rassicurata sul fatto che si sarebbe trattato di uno spettacolo che non avrebbe richiesto molte risorse. «Riguardo all'orchestra non c'è da impensierirsi» scriveva Viscardi «quando c'è un buon piano che lo suona lo stesso Guerra e il primo violino che lo porta lui, e colla determinata condizione che per l'orchestra bisogna servirsi di quello che il paese offre».³⁵⁴ Del resto lo stesso Guerra non cercava per l'occasione un'orchestra molto numerosa dal momento che lo spettacolo si serviva di voci di bambini. A Zara poi, non ci sarebbero stati musicisti che avrebbero potuto assentarsi dalla città nel periodo richiesto dalle rappresentazioni, perciò questa volta bisognava farcela con le forze locali. La compagine orchestrale avrebbe dovuto essere composta da quattro violini, un violoncello, un contrabbasso, una cornetta, un clarino primo e un secondo, un flauto, un trombone tenore e un trombone basso, una grancassa e un pianoforte, suonato appunto dallo stesso Ernesto Guerra.³⁵⁵ Si

352. Cfr. Lettera della direzione teatrale all'amministrazione comunale di Sebenico, Sebenico, [1902], HR-DAŠI-103, busta 4.

353. Cfr. carta sciolta «Concerto della compagnia lirica italiana G. Verdi, 4 giugno 1904», HR-DAŠI-103, busta 1.

354. Lettera di Enrico Viscardi a Giovanni Mazzoleni, Zara, 7.9.1905, HR-DAŠI-103, busta 1.

355. Cfr. Orchestra della stagione Compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 1.

trattava in fondo di soli 14 elementi per un repertorio di sei opere, scelte dal più vasto repertorio della compagnia. In contratto si prevedevano quindici rappresentazioni. Quindici rappresentazioni per sei opere avrebbe significato un ricambio velocissimo nei titoli. Di fatto poi i manifestini pubblicitari della compagnia annunciarono che la stessa avrebbe dato solo sei rappresentazioni, cambiando spettacolo ogni sera.³⁵⁶ Forse la modifica era sopravvenuta per le mutate disponibilità di Guerra, oppure era dettata dal fatto che — come osservato più sopra — con gli inizi del Novecento il numero delle rappresentazioni al Mazzoleni subiva una contrazione e in questa direzione si cercava di muoversi nonostante le indicazioni in contratto, seguendo magari più istintivamente il volgere degli eventi e la presenza del pubblico. La percentuale sugli incassi, nel contratto originario, veniva definita al 70% per l'impresario e al 30% per la direzione teatrale sulle prime dieci rappresentazioni. Per le restanti cinque la percentuale oscillava a favore della direzione (60% alla direzione e 40% all'impresario). Non abbiamo documenti che ci possano testimoniare come vennero spartiti gli incassi su sole sei rappresentazioni, se le percentuali vennero o meno rimodulate. La direzione teatrale avrebbe pagato le ordinarie spese serali che indicava dettagliatamente in: illuminazione del teatro, personale di servizio, commissario e guardie di polizia, stampa ordinaria, affissione, pompieri teatrali e orchestra composta da elementi del paese «senza responsabilità da parte della direzione per la capacità artistica dei componenti la stessa».³⁵⁷ Una simile dichiarazione la diceva lunga sulle consapevolezze della direzione, che di fatto non voleva essere chiamata in causa per eventuali malcontenti da parte dello stesso Guerra, dato che lui in prima persona avrebbe dovuto suonare il pianoforte e dirigere gli elementi del posto. L'elenco artisti veniva definito separatamente. Veniva stabilita una penale di 500 corone in caso di mancato adempimento dei patti in contratto, sia da parte dell'impresario che da parte della direzione teatrale. Per la prima volta una direzione teatrale si metteva ufficialmente nella condizione di dover pagare una penale; questa è una clausola che non troviamo nei contratti coevi sul territorio. Qualora la parte inadempiente fosse stata quella dell'impresario, la direzione si arrogava il diritto di sequestrare attrezzi e vestuari o addirittura gli incassi serali di altro teatro.³⁵⁸

356. «Si avverte il rispettabile Pubblico, che la Compagnia darà solo 6 Rappresentazioni — Ogni sera spettacolo nuovo», Manifestino pubblicitario della Compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, Sebenico, 21.10.1905, HR-DAŠI-103, busta 7.

357. Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Sebenico ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

358. Cfr. art. 9 della scrittura di contratto tra Teatro Mazzoleni ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

Non si faceva menzione alla presa in carico delle spese di pernottamento. Sappiamo che la compagnia era costituita da 48 persone, non poche, cui si sarebbe dovuto trovare un alloggio; ma questo era percepito come un problema relativo, dal momento che si trattava di bambini. Come scriveva l'agente Gallina «i ragazzi dormono due per letto ed in una stanza può mettersi anche, se grande, 4 e 5 letti».³⁵⁹ Gallina pregava di mantenere i prezzi d'ingresso a teatro un po' alti, dal momento che la compagnia costava 400 lire al giorno e lui non avrebbe certo voluto «fare brutta figura».³⁶⁰ Effettivamente, se confrontiamo i prezzi d'ingresso della compagnia a Sebenico nell'anno seguente con quelli che erano i costi dei biglietti per la medesima compagnia a Pola nello stesso 1906, notiamo un po' di scarto, con una maggiorazione per Sebenico.³⁶¹ I biglietti per le rappresentazioni a Sebenico venivano venduti in diversa valuta a seconda del tipo di spettacolo: in corone per le prime rappresentazioni giornaliere e in lire italiane per le rappresentazioni serali.³⁶²

Guerra era tornato al Mazzoleni nemmeno un anno dopo, nel maggio 1906, proponendo solo due rappresentazioni straordinarie per le sere del 14 e 15 maggio con *Il barbiere di Siviglia* e *Le educande di Sorrento*. Si trattava evidentemente di un tipo di spettacolo che aveva già la prima volta avuto un buon riscontro, non ci sarebbe stata altrimenti una seconda possibilità a così breve distanza. Probabilmente però a Sebenico gli spettacoli che avevano per protagonisti ragazzini non erano più così richiesti. «Essendo il pubblico qui costituito quasi esclusivamente di ufficiali» notava il direttore del teatro «non

359. Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 29.9.1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

360. Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 29.9.1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

361. I prezzi di ingresso per le rappresentazioni della Compagnia lirica lillipuziana a Pola nel 1906 erano i seguenti: platea e palchi cor. 1,20; militari e sottoufficiali cent. 80; ragazzi fino a 7 anni cent. 60; poltrone cor. 1,40; scanni in platea cent. 70; palchi pepiano cor. 6; palchi primo ordine cor. 4; galleria cent. 40; posti riservati in galleria cent. 40, *Politeama Ciscutti*, Omnibus, 19.5.1906. A Sebenico invece il tariffario era un po' più alto: platea e palchi cor. 1,60; ragazzi e sottoufficiali cent. 80; Poltroncine cor. 1,60; Scanni, cent. 80; Palchi di II ordine cor. 5; di III Cor. 2,50; cfr. Volantino Rappresentazione Straordinaria Educande di Sorrento, Sebenico, 14.5.1906, HR-DAŠI-103, busta 7. Per quanto i prezzi fossero stati maggiorati, non si avvicinavano ai costi dei biglietti venduti in un teatro più importante come Zara, per cui nello stesso anno 1906 studenti e ragazzi entravano con 1,50 corone, le poltroncine venivano vendute a 2,50 corone, gli scanni a 1,60 corone, i posti in loggione a 0,60 cent e i posti numerati a 0,40 cent.

362. Cfr. la comunicazione «Valuta da impiegare per le rappresentazioni al Teatro Mazzoleni», Comando delle truppe della Dalmazia al signor Mazzoleni, Sebenico, 12.10.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

vogliono saperne di bambini, ma invece delle dive eleganti vengono sempre scritturate». ³⁶³ Tant'è che l'agente Gallina avrebbe offerto per il novembre 1907 la compagnia di operette Angelini per un debutto di sei sere. Niente più bambini ma ballerine e cantanti scritturate con il ruolo di «divette eccentriche», come all'epoca erano chiamate. La compagnia chiedeva un'assicurazione di 500 corone per sera più le spese serali compresa l'orchestra a carico della società teatrale e i diritti d'autore. La direzione sperava con i prezzi elevati di coprire le spese, ma dal momento che in teatro raramente si poteva prevedere il risultato finanziario la direzione a propria garanzia domandava l'approvazione della società. Gli azionisti alla fine deliberarono positivamente, fissando a 3 corone il prezzo d'ingresso. ³⁶⁴

Vi era ora un'ultima questione a cui fare fronte, potenzialmente di ostacolo alle stagioni di opera ovvero il cinematografo. A Sebenico, l'impresa del cinematografo rappresentata dall'azionista e poi direttore Ugo Fosco chiedeva che venisse concesso l'atrio del teatro per un impianto provvisorio per i mesi estivi (giugno, luglio, agosto ed eventualmente settembre). Vero è che nei mesi in causa non era usanza organizzare spettacoli operistici, ma il proponente teneva a sottolineare che l'impianto progettato avrebbe potuto essere smontato in un'ora di lavoro. L'impresa si obbligava a smontare l'impianto stesso e a sospendere le rappresentazioni serali per qualunque bisogno del teatro in modo da non ostacolarne l'attività. Fosco inoltre si impegnava a prendere i necessari accordi con le autorità competenti e il nulla osta dalla società d'assicurazione. Per la concessione dell'atrio l'impresa chiedeva venisse fissato un corrispondente affitto. Mazzoleni dichiarava agli azionisti che la direzione era stata sempre contraria a concedere il teatro per il cinematografo poiché nutriva poca fiducia nelle imprese «girovaghe»; nel caso in oggetto però, trattandosi dell'atrio dello stabile ed essendo la strumentazione usata adoperata da persone di provata competenza tecnica, considerato che poi sotto la direzione di Fosco sarebbe stata garantita una scrupolosa sorveglianza, si concedeva dunque quanto richiesto, a fronte di un affitto di 60 corone mensili. ³⁶⁵ Ora dunque anche questa forma di spettacolo poteva convivere all'interno del teatro, contendendo forse all'opera una parte del suo pubblico.

363. Lettera di Giovanni Mazzoleni a M. Sampietri, [Sebenico post 1911], HR-DAŠI-103, busta 2a.

364. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 28.7.1907, HR-DAŠI-103, busta 4.

365. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico 25.7.1908, HR-DAŠI-103, busta 4.

4.6.3. *Chi fa da sé fa per tre: le stagioni auto-organizzate dai Mazzoleni*

La prima seduta di soci e direttori del Teatro in merito alla stagione 1909 si tenne di buona mattina il 12 febbraio 1909, a casa del direttore Antonio Bontempo. Erano presenti i direttori Giovanni de Difnico, Giovanni Mazzoleni (già da un po' di tempo subentrato al padre Paolo), Ugo Fosco, Antonio Raimondi e lo stesso Bontempo, con l'aggiunta di Enrico Mazzoleni (fratello di Giovanni) e del maestro Raffaele Patucchi.³⁶⁶ Giovanni de Difnico apriva la seduta con un unico punto all'ordine del giorno: la deliberazione della direzione relativamente ad uno spettacolo d'opera da darsi nella primavera a venire. Giovanni ed Enrico Mazzoleni ebbero modo di relazionare sulle trattative avute con l'agente teatrale Paolo Rocca, e sul risultato delle audizioni fatte a Milano con i singoli artisti da scritturarsi. Inteso anche il parere del maestro Patucchi per ciò che riguardava l'orchestra della filarmonica e i cori del paese, si deliberava di convocare nel mercoledì successivo gli azionisti del teatro proponendo un contributo di 50 corone per azione, nonché di chiedere l'autorizzazione di fare un prestito di 3.000 corone alla Banca Popolare Zaratina per sopperire alle prime spese. La direzione si dichiarava favorevole al progetto di una breve stagione con opere di repertorio come *La traviata* e *Il trovatore* da iniziarsi il giorno di Pasqua.³⁶⁷

Quando gli azionisti si incontrarono nella seduta programmata in teatro, venne per prima cosa reso noto da Giovanni Mazzoleni l'impegno che la direzione ebbe sempre nel promuovere buoni spettacoli; citando le compagnie di prosa che erano passate a Sebenico (come la Berti, Novelli, Pezzana, Vitaliani ed altre di minore importanza), rilevava come il teatro non fosse rimasto per nulla indietro rispetto ad altri teatri di città più popolose e importanti. Nel campo dell'operetta sottolineava come si fosse tentato recentemente di dare una breve stagione con una importante compagnia che però procurò un deficit nel bilancio della società; si riuscì comunque a coprire questo deficit con gli utili di altre compagnie. Incoraggiata da questi risultati e dall'interessamento del pubblico per la musica, la direzione studiava da vario tempo il modo di poter dare una stagione d'opera senza incorrere nelle grandi spese alle quali per definizione si legavano questi spettacoli (spese che non si sarebbero potute

366. Raffaele Patucchi era maestro concertatore e direttore d'orchestra degli spettacoli lirici al Teatro Mazzoleni di Sebenico, e all'occorrenza violinista nell'orchestra di detto teatro. Oggi è ricordato anche come padre del regista Renato May. Si trasferì in Italia nel 1914, da quando cioè a causa della guerra vennero sospese in teatro le rappresentazioni operistiche. Cfr. anche la voce *Renato May*, in ROBERTO POPPI, *Dizionario del cinema italiano. I registi: dal 1930 ai nostri giorni*, Gremese, Roma 2002, p. 281.

367. Cfr. Protocollo di seduta, 12.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

appianare data anche la scarsità del pubblico che frequentava il teatro). Mazzoleni ricordava agli azionisti ciò che era avvenuto all'epoca di inaugurazione del monumento a Tommaseo: *Gli Ugonotti* e *Un ballo in maschera* rappresentati soltanto grazie alla rilevante dotazione di 4.000 corone del comitato e ad altri importi ricavati da sottoscrizioni di cittadini e del Comune nonché resi possibili dalla frequentazione del teatro da parte di molti forestieri che erano convenuti a Sebenico in quella occasione. Per poter raggiungere la meta prefissata e per semplificare la spesa delle masse corali e dell'orchestra, potendo contare anche su un maestro direttore d'orchestra in loco, la società teatrale accordò il più ampio appoggio alla Società Filarmonica cittadina. Del resto si era già verificato da poco un caso simile. L'impresa Castagnoli nell'anno precedente arrivò in teatro con pochi artisti, con due soli professori d'orchestra, con costumi teatrali modesti e pochi scenari. Eppure con l'insieme formato dalla Filarmonica si ebbe un'orchestra discreta, che soddisfò le aspettative; la prova fu la buona frequentazione del pubblico nelle serate dedicate a *La favorita*, *Il barbiere di Siviglia* ed *Ernani*, realizzati per lo più con elementi locali.³⁶⁸

Ora la direzione teatrale pensava che si sarebbe potuto fare altrettanto bene con una propria impresa, senza necessità di chiamare impresario esterno, scritturando buoni giovani artisti, i quali, essendo all'inizio della carriera, non avrebbero avuto le importanti richieste economiche di quelli già più avviati e conosciuti. Era falsa, secondo Mazzoleni, l'idea che i principianti non potessero trovare consenso. E al proposito citava il caso della soprano Salomea Krusceniski,³⁶⁹ alle sue prime armi appena giunta a Sebenico, ma che incontrò il favore del pubblico, diventando nel tempo una delle artiste più acclamate. Ma per avere una stagione, per quanto piccola, ci voleva in ogni caso una dote. Senza uscire dai confini della provincia dalmata, Mazzoleni citava l'esempio di Zara e Ragusa. Anche in questi teatri quantunque si fosse potuto contare su un pubblico di gran lunga più numeroso che a Sebenico, senza una sovvenzione

368. Come unico dato per *Ernani*, sappiamo che la direzione riuscì a cedere 250 corone di dote, cfr. Lettera di Giuseppe Castagnoli alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 21.4.1908, HR-DAŠI-103, busta 2a.

369. Salomea Krusceniski (1872–1952), italianizzazione del nome Solomiya Krushelnytska (nelle fonti anche Krusceniski o Kruszelnicka), soprano ucraina, studiò canto al Conservatorio di Leopoli per poi perfezionarsi a Milano. Il suo debutto al Teatro San Carlo di Napoli nel 1903 inaugurò la sua carriera italiana. Si unì in matrimonio al sindaco di Viareggio nel 1910. Per un suo profilo biografico cfr. CARLO SCHMIDL, *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti: Appendice*, Sonzogno, Milano 1937, p. 447, oppure *Großes Sängerlexikon*, a cura di Karl Josef Kutsch e Leo Riemens, Saur, München 2003, p. 2529–2530, o ancora la voce che le dedica il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, p. 285.

degli azionisti non avrebbe potuto essere organizzato alcuno spettacolo d'opera. Un'impresa Dorigo che nel 1908 si era offerta a Sebenico senza chiedere dote, come si prevedeva mancò agli impegni e non restituì i contratti firmati. Lo stesso Castagnoli dichiarò che senza una dote nell'anno in corso non si sarebbe presentato (ci provò però l'anno successivo e la direzione gli chiese il pagamento delle spese serali; il suo progetto non andò in porto).³⁷⁰

Dopo aver letto il protocollo di seduta della direzione, Mazzoleni venne al dunque: chiese direttamente agli azionisti del teatro il preventivo contributo di 50 corone a testa per sostenere il progetto d'opera. Giovanni de Dificio accennava ai miglioramenti fatti in teatro e ai buoni spettacoli dati negli ultimi anni che fecero aumentare notevolmente il valore delle azioni. Apriva la discussione sulla proposta della direzione, raccomandando che venisse accettata. Contestualmente Enrico Mazzoleni faceva conoscere agli azionisti le pratiche fatte presso l'agenzia Rocca di Milano per assicurarsi un buon cast artistico: riferiva di avere ascoltato parecchi cantanti con voci meritevoli. Riteneva che difficilmente si sarebbe presentata un'altra occasione che come questa avesse potuto offrire garanzia di buona riuscita. Appoggiava dunque la proposta della direzione. Vi furono però gli scettici come il socio Meichsner che riteneva non adeguata la richiesta di denaro agli azionisti: si sarebbe così creato un precedente che ne avrebbe ogni anno aggravato le finanze.

Ma difficilmente si sarebbe potuto produrre alcun progetto d'opera senza una sovvenzione. A favore della proposta si disse che si sarebbe trattato di un progetto isolato per un caso singolo, che non sarebbe stato vincolante per l'avvenire. Vi era anche chi, come Gregorio Bogić, entrava nel merito della tipologia di repertorio proposto, chiedendo che invece de *La traviata* e *Il trovatore* suggerite dalla direzione teatrale, si fossero date due opere più recenti. Ma naturalmente le spese di nolo degli spartiti e i costi dei diritti d'autore sarebbero stati troppo elevati e lo spettacolo avrebbe richiesto un preventivo più alto, che secondo Mazzoleni non sarebbe stato il caso di formulare trattandosi di un primo esperimento.³⁷¹ Per ciò che riguardava il cast, si pensò di scritturare la soprano Erminia Daelli, impegnata all'epoca alla Scala di Milano, ma lei richiedeva una dilazione di dieci giorni sul suo arrivo, proprio a causa del suo contratto presso quel teatro. Il contratto che la soprano avrebbe dovuto onorare a Sebenico sarebbe durato un solo mese. Dieci giorni in un mese rappresentavano un terzo della permanenza complessiva. Sarebbe stato importante avere tutti gli artisti in loco fin da subito, per poter andare in scena con *Il trovatore* nel caso per qualsiasi ragione non si fosse potuto cominciare con

370. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 17.9.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

371. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 17.9.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

La traviata, come pianificato. Così Mazzoleni, sentendosi in imbarazzo per la situazione e non sapendo che cosa rispondere alla cantante, affidò la risoluzione della questione al maestro concertatore Patucchi, il quale dovendosi recare a Milano, avrebbe forse potuto ottenere dalla direzione della Scala il necessario permesso.³⁷² La questione si concluse positivamente, se ritroviamo la Daelli nel cast scritturato nel ruolo di Azucena. Nel personale artistico ci sarebbe dovuto poi essere un pianista in orchestra, in grado di far provare i cori durante il giorno. L'alternativa — suggerita dall'agente Paolo Rocca — era assumere un suggeritore, fare istruire a lui i cori, e al posto del pianoforte prendere due violini primi e un violino secondo. Ma poi si tentò di risparmiare pure sul suggeritore, chiedendo all'agente Rocca di farne a meno.³⁷³ La figura del suggeritore però compare nel resoconto della stagione d'opera 1909, segno che dopo diversi tentennamenti si giunse alla decisione di confermarlo.

Fortunatamente ci è rimasto un dettagliato resoconto della stagione che riportiamo integralmente per comprendere la natura di introiti e spese nei particolari.³⁷⁴ Vi furono 15 rappresentazioni dall'11 aprile al 2 maggio 1909: per nove sere si assistette a *La traviata* e per sei sere a *Il trovatore*.

INTROITI:				SPESE:			
Incassati come dai borderò serali							
1	Serata op. Traviata incasso cor.		833,20	1	Rimessa Schmidl per spartiti cor.		500,60
2	«		595,20	2	All'Agente P. Rocca – Milano		960,00
3	«		380,10	3	Conto spese viaggio M ^o Patucchi		200,00
4	«		242,30	4	Spese varie «		66,90
5	«		316,20	5	Saldo riflettori Gallina-Trieste		136,40
6	«		547,20	6	Conto lampadine elettriche Kolitscher		107,80
7	Trovatore		445,20	7	Artisti: 1.Baritono Silvetti lire ital.	325,00	

372. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Erminia Daelli, Sebenico, 12.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 1.

373. «Del suggeritore Ella non mi ha parlato né compreso nel preventivo» scriveva Mazzoleni all'agente Rocca, «l'anno scorso si fece tutto e bene senza, non vorrei aumentasse di molto il preventivo già stabilito perché appunto in base a quello la direzione e la società hanno deciso di fare l'esperimento di un'impresa cittadina. E colle altre spese che si avranno qui di orchestra, masse teatrali ecc. l'opera verrà costare più di quanto si credeva. Quindi se si potesse fare a meno di questo suggeritore sarebbe una gran bella cosa. In ogni modo mi scriva quanto verrebbe a costare», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, [Sebenico], 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

374. Resoconto della stagione d'opera 1909, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

INTROITI:				SPESE:			
8	«		350,60		2. Tenore Ducci Vittorio	295,00	
9	Traviata		312,50		3. « Schipa	165,00	
10	Trovatore		532,20		4. Basso Grisoli	230,00	
11	«		248,90		5. Soprano Comida	200,00	
12	Traviata		330,50		6. « Postiglione	270,00	
13	Trovatore		162,30		7. ½ Soprano Torchi	325,00	
14	«		348,90		8. Comprimaria Donati Marin	200,00	
15	Traviata		570,90		9. Detto Biancofiore	112,00	
		corone	6.216,20		10. Detto Venturoli	200,00	
	Contributo per 28 azioni a cor. 50 ciascuna	1.400,00			11. Corista Barbacci	196,00	
					12. Soprano Frampolesi	100,00	
					13. Suggestore Manzella	196,00	
					14 I violino Pedrini	234,00	
					15 II detto Beloli	182,00	
					16. II detto Conopim	182,00	
					Lire ital	3.412,00	3.278,60
					17. Capocori Leghissa e consorte		336,00
8	Al Sig M° Raffaele Patucchi				M° Orsini sostituto		150,00
					Silla Bresoni clarino		85,00
					Stelich Niccolò corno		45,00
					Zangaro cornetto		36,00
					Somma corone		30,00
							5.932,30
					Coriste per risarcimento basso vestiario		300,00
					Saldo illuminazione ditta Ant. Spuk	6.300,00	450,00
					Detta per installazione	150,00	
					Saldo conto inservienti		325,00
					« commiss. Mrar		60,00
					Detto e guardie comunali		52,50
					Pompieri		46,00
					Tipografia Fosco		179,00
					Assicurazione fuoco per materiale		30,62
					Ant[onio] Mandic manifatture		79,81
					Albina Covacer sarta		34,00
					Amelia Carbonetti		8,48
					Detta detto II conto		13,20
					Tommaso Colombo		81,00

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

INTROITI:				SPESE:			
				Migalo trasporto Harmonium			2,00
				Fratelli Scotton smontature			10,00
				Migalo facchinaggio bagaglio			6,00
				Detto trasporto piano			4,00
				Fratelli Scotton per colonnine			24,00
				Colombo per rocchetti ferro			59,00
				Anelli bigoncio			30,00
				Conto farmacia Beros			0,80
				Pulizia del teatro			8,00
				Giov[anni] Rude oggetti cancelleria			8,84
				Nolo sbarco materiale Lloyd			173,26
				Telegrammi Schmidl			1,80
				Nolo riflettori Trieste-Qui			6,78
				Tom. Colombo per giornate lavoro			12,00
				Somma cor.			7.988,39
				Saldo conto Colombo Tommaso			28,00
				« Giov[anni] Rude			2,68
				Aggiunta i due coristi			25,00
				« Gius[eppe] Modun			9,00
				« Anna Pacor			18,20
				« Tomm[aso] Colombo			51,78
				« Pio Terzanovic			134,09
				« Carlo Evangelista			10,64
				« Matacic per legname			94,24
				« Giov[anni] Fosco generi			12,06
				Detto detto			4,06
				« Gius[eppe] Modun			33,00
				« M. Steiner			4,00
				« Tomm[aso] Colombo			13,00
				« Trasp[orto] piano e Harm.			6,00
				« Giov[anni] Merlak			7,15
				« Vinc[enzo] Supuk			14,82
							8.456,11
				« Per viaggi artistici da Trieste ½ assegno telegrafico			101,88
				Per saldo viaggio comprim. Donato			17,00
				« Conto telegramma Rocca Milano			2,10
				« Saldo telegrammi vari come ricevute in atti			38,06
				« Affrancature lettere			4,95

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

INTROITI:				SPESE:		
				« Detto Schmidl per musica		7,70
				« Facchinaggi a Migalo		8,00
						8.635,80
				« Bolli licenza luogotenenza		6,00
				« Affissione conto Grimani		55,20
				Conto copiatura Breschi		30,00
				Percenti Ant[onio] Cosolo per vendite		41,65
						8.768,65
				Saldo conto vitto artisti società di Nav. Dalmazia eppoi conto Anelli	172,00	
				Meno rifuse dagli artisti	100,80	71,20
				Saldo conto Colombo per smontature, incassonam. scene, le sue prestazioni più giornate lavoranti per 4 giorni		100,00
				Mancia elettricista Supuk e secondo uomo ai riflettori		28,00
				Filiale Svanković fitto lumino notte		3,00
				Saldo conto A. Pacor per un mese di lavoro per riduzione vestiti, pulitura, custodia, rispedit. ecc.		70,00
				Pacor e Mauretich per 15 sere di servizio a 1 cor.		30,00
				Per fattura di un rocco per lampadario e candele		5,00
				Saldo conto Fosco per padre		7,00
				Conto Micić per orologio		4,00
				Saldo conto Elez per servizio e pulizia teatro		27,20
				Aggiunta a due servi di scena		4,00
				Per due altre comparse per 5 Trovatori		5,00
				Per 30 libretti d'opera per le coriste		4,50
				Conti regali serate: orefice Petrić per Comida		9,60
				Dono in denaro ten[ore] Schipa		50,00
				Conto Carbonetti cintura per sopr[ano] Comida		9,20
				Conto Pacor per fiori detta		7,00
				Conto Rude per regalo detta		30,00
				Detto detto per portofoglio Senipa [?]		2,40

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

INTROITI:				SPESE:		
				Per fiori serata Postiglione		4,00
				Per due conti Oref[ice] Petrić per Postiglione		36,40
				Per rifusione [...] in palco- scenico coristi		42,00
				Saldo spese parapettata di Camonese		77,39
				Somma corone		9.395,54

Tra gli introiti vi erano gli incassi serali tra palchi e ingressi, dettagliati per ognuna delle 15 sere, con un visibile e per altro previsto picco nella sera della *premiere* de *La traviata*, ammontanti a 6.216,20 corone. Si aggiungeva il contributo degli azionisti che, secondo accordi, era giunto a 1.400 corone. Sommando le due entrate si era potuto contare su un totale di 7.616,20 corone. Per quanto concerne le uscite, i capitoli di spesa erano i più vari. Oltre alle paghe degli artisti, erano indicati anche l'onorario dell'agente e i costi che il direttore d'orchestra si era dovuto sobbarcare per raggiungere Milano nell'intento di ascoltare i cantanti. Vi era poi il suo onorario per aver diretto le serate d'opera, assieme alla paga del maestro sostituto (il maestro sostituto, come vedremo in seguito, solitamente era pagato circa la metà del titolare). Notiamo come tutti i costi per il personale chiamato dall'Italia fossero indicati in lire e non in corone. I musicisti locali venivano invece pagati in corone. Normalmente il basso vestiario non veniva rifiuto dagli impresari a cantanti e coristi, ma qui la direzione evidentemente fece un'eccezione. Anche i viaggi di arrivo alla piazza dei cantanti non necessariamente erano rimborsati da contratto, né tantomeno il loro vitto, cosa che qui trovò un'altra eccezione. Assieme ai dettagli dei costi di affrancature, bolli, telegrammi e lettere, trovava spazio anche l'elencazione delle spese dei regali per il cast artistico, di cui si parlerà più avanti. Il tutto avrebbe provocato un esborso di 9.395,54 corone. Da altro documento, l'intera stagione sarebbe costata 9.550,38 corone (cifra comunque di poco superiore alle 9.395,54 corone di cui sopra). Se prendiamo per buona questa ultima cifra, si sarebbe creato un deficit totale di 1.934,18 corone. Mancavano però da questo prospetto i costi dei fornitori: gli attrezzi di Orrigoni, costati 150 lire, le calzature di Bertolletti, ammontanti a 100 lire, le scenografie di Soriani per 300 lire e i vestuari di Rosi a 450 lire. In tutto si sarebbe trattato di ulteriori 1.000 lire (equivalenti a 2.500 corone).³⁷⁵ Ricorderemo che era stato contratto debito sociale con la ditta Inchiostri,³⁷⁶ somma che ora ammontava

375. Cfr. Foglio non datato, [Sebenico, 1909], HR-DAŠI-103, busta 9.

376. La ditta Inchiostri commerciava in generi alimentari e manifatture. Si occupava inoltre di vinificazione e aveva vasti contatti anche con l'estero, cfr. *Manuale del Regno di*

a 2.160,8 corone. La direzione aveva però già saldato un acconto di 700 corone al 1 giugno 1909, perciò il debito residuo ammontava a 1.460,81 corone. Concorsero a rendere solvibile questo acconto, non ultime, anche le quattro sere di permanenza della compagnia stabile d'opera croata di Zagabria. Questa breve stagione, come risultava dal relativo incartamento, aveva dato al teatro un utile netto di 340 corone.³⁷⁷

Nonostante gli esiti superiori agli introiti, come per altro messo in conto, la direzione teatrale rimase soddisfatta dal risultato delle rappresentazioni, inviando una lettera di plauso anche al direttore d'orchestra Raffaele Patucchi. *Il trovatore* e *La traviata* incontrarono il favore del pubblico e questo risultato sarebbe stato dovuto anche alla preparazione di orchestra e coro, che lavorarono alacremente alla riuscita della stagione.³⁷⁸ Tutto ciò era la dimostrazione che gestire una stagione senza chiamare impresario esterno non era impossibile. Certo, comportava molti sacrifici in più e molta più responsabilità sul piano personale; fu forse per questo che ad esempio Giovanni De Difnico tempo dopo volle rinunciare alla carica di direttore. Dai suoi colleghi, che appresero con molto dispiacere della decisione, fu invitato caldamente a restare «nell'interesse dell'arte italiana e qual fattore di conciliazione e di moderazione nei rapporti delle varie nazionalità». Il teatro di Sebenico avrebbe dovuto essere diretto da persone idonee, e il De Difnico era considerata una di queste, «pei sentimenti di alto patriottismo [...], per le eminenti qualità di ottimo cittadino e per la personale influenza».³⁷⁹ Veniva pertanto invitato a ritirare la sua rinuncia, ma non lo troveremo più tra i nomi del direttivo.

Da qui in poi l'opera italiana iniziò a mischiarsi alle proposte offerte da compagnie croate e serbe. Già nel 1910 veniva accettata una compagnia serba da Belgrado per un semplice concerto (si trattava di una società corale). Le compagnie di Zagabria e Osijek che si susseguirono alternandosi a quelle italiane, avevano «l'uso americano» di cambiare opera e operetta quasi ogni sera. Pertanto il pubblico veniva abituato a un grande ricambio di repertorio e questo veniva visto dal direttore del teatro come uno svantaggio. Il pubblico sarebbe stato «viziato» dalle compagnie stabili di quei teatri; le compagnie

Dalmazia per l'anno 1873, vol. III, Zara, Battara, 1873, p. 314.

377. Cfr. Protocollo di seduta, Sebenico, 5.6.1910, HR-DAŠI-103, busta 4.

378. «E tanto più rimarchevole è per Lei il successo» scriveva la direzione teatrale al Patucchi, «perché ottenuto per quanto riguarda l'orchestra ed il coro, quasi esclusivamente co' suoi giovani allievi i quali colla disciplina, lo studio costante e l'amore per l'arte riuscirono a dare delle esecuzioni perfette in modo da meritarsi il plauso dell'intera cittadinanza», Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Raffaele Patucchi, Sebenico, 2.5.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

379. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giovanni de Difnico, Sebenico, 8.11.1910, HR-DAŠI-103, busta 4.

provenienti dall'Italia infatti non offrivano un simile ricambio con la stessa frequenza (se forse facciamo eccezione per le compagnie di opera buffa come la Lillipuziana diretta da Guerra).³⁸⁰ Poco ricambio lo offriva anche l'impresario Ponzio che nel 1911 volle presentarsi a Sebenico con due sole opere, *La sonnambula* e *Rigoletto*, date a Lussino poco prima. Per la Pasqua 1911 aveva fatto domanda di spettacolo anche Milivoj Stojković da Knin, ma la direzione aveva declinato l'offerta comunicandogli che era appunto stato scelto uno spettacolo di opera italiana.³⁸¹ La stagione avrebbe dovuto durare una ventina di giorni, forse più estesa di quello che ormai in media offrivano le compagnie croate, ma con meno titoli. I problemi però erano i soliti: la mancanza di una compagine orchestrale completa a Sebenico e il problema del reclutamento coristi. Nella fattispecie ad esempio si cercava un suonatore di clarino per completare l'orchestra. Anche una banale richiesta come questa poteva divenire un serio problema. Quando mancava un orchestrale lo si cercava prima di tutto nei teatri vicini, ma spesso l'esito della ricerca era negativo. «Attendo ancora notizie da Zara e da Spalato», scriveva Mazzoleni descrivendo le sue ricerche «ma da queste due città spero pochissimo, poiché essi pure si rivolgono talvolta a Sebenico».³⁸² Quando si ebbe la certezza che da Zara e città limitrofe non ci sarebbe stato alcuno strumentista disponibile, Mazzoleni si rivolse direttamente all'impresario: «io ho esaurito tutte le pratiche e non saprei più a chi rivolgermi. Mi raccomando faccia Lei, telegrafi a Ferrara e a Milano. Senza il clarino il maestro sarebbe molto imbarazzato e si comprometterebbe il successo dell'orchestra e dell'opera».³⁸³ Anche a Milano però l'esito della ricerca non fu immediato. Ponzio dovette mandare un espresso ad un'agenzia di

380. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 19.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.

381. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Milivoj Stojković, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 1.

382. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 4.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10. Così Mazzoleni si era rivolto il giorno prima a Vincenzo Prebenda a Spalato: «Per Pasqua avremmo una breve stagioncina d'opera col «Rigoletto e Sonnambula» e si avrebbe bisogno di un buon primo clarino. Mi rivolgo perciò alla ben nota sua cortesia con preghiera di volermi indicare se si potrebbe trovare a Spalato verso il compenso di Corone 7 giornalieri e le spese di viaggio. La ringrazio anticipatamente del favore e sono con tutta stima», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Vincenzo Prebenda, Sebenico, 3.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

383. Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10. Mazzoleni aveva ricevuto da tale professore Arassich di Trieste, cui si era precedentemente rivolto, il seguente telegramma: «Trieste nessuno telegrafi Trebbi clarinettista caffè teatro Ferrara», Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

società orchestrale in città.³⁸⁴ L'orchestra era formata per gran parte da dilettranti, era lo stesso Mazzoleni a ricordarlo all'impresario. Forse anche per questo motivo il contratto che poi si stipulò tra Ponzio e gli orchestrali era molto scarno (se prendiamo per valida una bozza ritrovata tra le carte d'archivio). Era costituito da tre righe soltanto. Assieme al nome del musicista veniva indicata la sola data di inizio delle rappresentazioni senza alcun riferimento alla durata della stagione («Il sottoscritto si impegna di prendere parte quale... nelle opere *Rigoletto* e *Sonnambula* che verranno eseguite in questo teatro Mazzoleni incominciando domenica 16 aprile a.c.»). Si dava poi indicazione del *cachet* serale («L'impresario sig. Giuseppe Ponzio si obbliga di corrispondere seralmente...»). Come terza e ultima frase veniva comunicata la custodia del contratto stesso («Il presente contratto verrà conservato dalla direzione teatrale per garanzia delle parti contraenti»).³⁸⁵ Nulla di più. Per quanto concerne il coro, per *La sonnambula* si pensava di trovare una decina di ragazze che si fossero prestate a cantare («perché mi sorride poco l'idea» spiegava Mazzoleni «di fare la *Sonnambula* senza coro femminile»).³⁸⁶ Il direttore pregava Ponzio di scrivere alla sartoria teatrale Hofstätter & Bonaventura di Trieste domandando quanto sarebbe costato il noleggio di dieci costumi teatrali per le coriste. Trattandosi di vestiti molto semplici e per soli pochi giorni la spesa avrebbe dovuto essere minima. Mazzoleni però raccomandava sempre il decoro: «I vestiti e le camiciette [*sic*] dovrebbero essere però molto decenti poiché altrimenti le signorine non li vestirebbero». ³⁸⁷ I richiami alla decenza nei costumi e scene sia verso impresari che fornitori erano sempre all'ordine del giorno con la gestione Mazzoleni. La richiesta in via informativa alla sartoria avrebbe dovuto essere fatta seguire da un telegramma di spedizione postale in caso di buon esito delle trattative tra teatro ed impresario. Nel caso dei

384. «In merito alle altre parti d'orchestra» comunicava Ponzio, «farò il possibile di spedirle a Sebenico non più tardi di domenica 9 corr. così lunedì potranno senz'altro iniziare le prove d'orchestra di lettura. La compagnia ed il quartetto Bianchi saranno a Sebenico in giornata del mercoledì santo, perché qui si darà l'ultima recita martedì 11 con l'opera *Lucia di Lammermoor*. Così mercoledì sera, se, come spero ci sarà anche il clarino, si potrà fare una bella prova d'insieme e vedrà che si andrà subito bene essendo il *Rigoletto* un'opera abbastanza facile, e poi già bene affiatata qui a Lussino», Lettera di Giuseppe Ponzio alla direzione teatrale di Sebenico, Lussino, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

385. Scrittura teatrale per l'impresario sig. Giuseppe Ponzio, [Sebenico, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 10. Questo modello sintetico di scrittura teatrale era identico anche per le rappresentazioni di operetta.

386. Lettera della direzione teatrale a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

387. Lettera della direzione teatrale a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

coristi non vi era alcun contratto: essi venivano ricompensati con un biglietto per la rappresentazione serale. Ci sono invece pervenute le paghe del personale del Teatro Mazzoleni per le dieci rappresentazioni della breve stagione. Curiosamente gli impiegati del teatro e il personale di palco rinunciarono alle loro competenze dell'ultima sera a beneficio dell'impresa.³⁸⁸

al custode Giuseppe Modun	a cor 3 – per 10 sere cor 30
al bollettinaio Giov[anni] Modun	a cor 2 – per 10 sere cor 20
al portinaio Bognolo Oreste	a cor 1 – per 10 sere cor 10
al sig. Anelli Oreste	a cor 2 – per 10 sere cor 20
All'indicatore sedie in platea	a cor 0,80 – per 10 sere cor 8
Al portinaio loggione Vatavuk	a cor 1 – per 10 sere cor 10
Al distributore manifesti	a cor 1 – per 10 sere cor 10
Al Čičmir per l'acquedotto	a cor 0,60 – per 10 sere cor 6,60
Alla donna per l'allestimento 2 giornate prima del debutto con 2 donne	a cor 1,60 ognuna – cor 6,40
Alla donna per pulizia teatro	a cor 1,60 – per 11 sere cor 17,60
Alla sarta Modun	a cor 1 – per 10 sere cor 10
Al servo di scena Migalo	a cor 1 – per 10 sere cor 10
Al Colombo Tommaso per tutti gli inservienti in palcoscenico a cor 7,20 al giorno comprese le 2 sere delle prove	12 sere 86,40
Smontatura balloni	0,80
	245,80 [corone]

Si trattava di una quindicina di persone come minimo (dalle quindici alle venti), che venivano chiamate per ogni giornata di rappresentazione. La compagnia d'opera se ne andò da Sebenico con un utile di 352,09 corone.³⁸⁹ Ponzio ripropose alla direzione l'anno successivo una stagione d'opera con quelli che lui considerava «elementi artistici molto migliori» di quelli che aveva proposto nel 1911, portando a tre (da due) le opere e suggerendo di rappresentare *Norma*, *Faust*, *Il barbiere di Siviglia*. La proposta però non trovò riscontro, probabilmente anche perché le spese sarebbero state maggiori.³⁹⁰

Un prospetto spese per il personale del teatro simile a quello sopra ma solo riferito a inferiore quantità di serate ci è pervenuto anche per le successive cinque rappresentazioni in quattro giorni della compagnia lirica di Zagabria ospite in città nel maggio 1911 con *Sismiš*, *Poviatak*, *Lijepa Galateja*, *Madama*

388. Il documento comunicava anche che la direzione aveva consegnato immediatamente ai detti impiegati le 245,80 corone che gli sarebbero spettate. Cfr. Paghe del personale del Teatro Mazzoleni, Sebenico, 2.5.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

389. Cfr. Resoconto dell'amministrazione del Teatro Mazzoleni dal 1 giugno 1909 al 31 marzo 1911, [Sebenico, 1911], HR-DAŠI-103, busta 4.

390. Cfr. Lettera di Giuseppe Ponzio a Giovanni Mazzoleni, Lussinpiccolo, 13.3.1912, HR-DAŠI-103, busta 2b.

Butterfly. Anche in questo caso la compagnia riuscì a lasciare Sebenico con un guadagno di 518,90 corone.³⁹¹ Trattandosi di un numero più contenuto di serate, la spesa complessiva per il personale fu nell'ordine di 118,60 corone.³⁹² Il personale veniva dunque pagato a giornata, non c'erano forme di impiego a lungo termine (a parte per il custode del teatro). L'anno si concluse con una singola rappresentazione de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, la cui impresa venne assunta da Antonio Cosolo che richiese e ottenne l'importo di 100 corone per spese serali.³⁹³ Per quest'opera pare che l'intero personale artistico venne da Milano, orchestra compresa.³⁹⁴ La singola recita del 3 ottobre 1911 fruttò 1.468 corone, un incasso nettamente superiore alla media cui il teatro era abituato.³⁹⁵ L'opera circuitava nella stagione autunnale in oggetto non solo a Fiume e Zara (dove era stata nel precedente settembre), ma arrivava a toccare anche il Teatro Nuovo di Spalato.

Vi fu un momento in cui lo stabile del teatro dovette essere messo a disposizione delle autorità militari in quanto era stato adibito ad uso di caserma; la direzione era all'epoca in parola con tale signor Gobbi per alcune non identificate rappresentazioni, ma dovette comunicare la cancellazione del contratto: «Con dispiacere ci priviamo delle recite della Sua compagnia e speriamo che in altra occasione ci sarà dato di ospitarLa nel nostro teatro. Mi mandi prego i due contratti facendovi Lei da parte Sua l'annotazione seguente: «Annullato per causa di forza maggiore» e indi lo firmi».³⁹⁶ Questo sarebbe servito a Mazzoleni per eventuali risarcimenti dei danni da parte dell'autorità quando si fossero ripristinate

391. Cfr. Partita speciale dello spettacolo d'opera croata di Zagabria, Sebenico, maggio 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

392. Cfr. Spese per gli impiegati del Teatro Mazzoleni per le cinque rappresentazioni della compagnia d'opera di Zagabria, Sebenico, 27.5.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

393. «Il direttore signor Bontempo fece proposta di concedere il teatro al richiedente verso l'indirizzo di corone cento per spese serali» si documentava in un verbale di seduta soci, «ma riservando al teatro i palchi di II fila di proprietà dello stesso. Gli altri direttori a loro volta proposero che, trattandosi di una serata sola e non avendo voluto la direzione assumere il rischio d'una eventuale perdita, ciò che con encomiabile intraprendenza venne assunto dal signor Cosolo, e trattandosi d'un importante spettacolo d'opera, gli venga in via eccezionale concesso il teatro verso l'importo delle sole spese serali», Protocollo di seduta, Sebenico, 26.9.1911, HR-DAŠI-103, busta 4.

394. Cfr. MANLIO CACE, *Un secolo di vita del teatro Mazzoleni di Sebenico 29-1-1870 - 29-1-1970*, «Rivista dalmatica», I 1970, p. 39. I biglietti venivano venduti nei negozi di Cosolo e Comici fino a poco tempo prima dell'inizio della rappresentazione; dopo questa scadenza li si poteva acquistare direttamente al bigoncio del teatro.

395. Anche la sola *première* del *Rigoletto* nella precedente stagione non aveva raggiunto quella cifra, avendo fruttato solo 931,50 corone, cfr. Partita speciale dell'opera italiana (impresa Ponzio), Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

396. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Gobbi, Sebenico, 11.12.1912, HR-DAŠI-103, busta 3.

delle condizioni di normale uso dello stabile. Per i rapporti tra impresario e direzione teatrale il contratto avrebbe perso valore per il solo fatto che non venne restituito nell'epoca stabilita. Si faceva cenno all'obbligatorietà di rispettare un periodo massimo di restituzione del contratto (questo annullamento rappresentava un caso di «causa di forza maggiore» ma ricordiamo che altre cause di cancellazione, oltre all'incendio del teatro o a lavori e restauri dello stesso, potevano essere la 'protesta di pubblico', l'insufficienza dell'artista a sostenere le parti a lui affidate, i motivi di guerra, rivoluzioni, epidemia, morte di sovrano o principi, o qualsiasi causa o motivo d'ordine pubblico o d'igiene). La situazione perdurava ancora a gennaio 1913 se Mazzoleni declinava le proposte in arrivo dicendo che il teatro era «occupato dal militare».³⁹⁷ Pur potendola accogliere, declinò vari mesi dopo anche la proposta dell'impresario Giuseppe Fantony che proponeva di raggiungere Sebenico per dicembre con la sua compagnia dei «Balli Italiani»; si sarebbe trattato di dieci sere di rappresentazioni, con un minimo di assicurazione di 500 corone per sera. Il repertorio si annunciava vasto, ed i balli avrebbero avuto una grande messa in scena. A differenza dei balli tradizionali, avrebbero avuto «l'azione che si svolge con canto». Si trattava di «brevi opere», come venivano descritte a Mazzoleni, dove il ballo predominava. In caso di accettazione della proposta, Fantony voleva avere oltre al contratto anche un anticipo di 1.000 corone (da usare per le spese della partenza) che avrebbero dovuto essere inviate all'agenzia teatrale di Enrico Barbacini, di cui evidentemente l'impresario era cliente.³⁹⁸ Al posto di ciò si scelse invece di puntare su delle prime assolute, da parte di un compositore già ben conosciuto nell'ambiente sebeniano: Antonio Orsini, maestro stabile della banda di Sebenico che aveva già lavorato presso il Teatro in qualità di maestro sostituto in varie rappresentazioni.³⁹⁹ Veniva dato il suo dramma lirico *Sangue Dalmata*, seguito da *Per l'amore*, a dicembre dello stesso anno, e il compositore figurava in borderò anche come impresario.⁴⁰⁰ Nell'occasione lasciò la direzione delle sue opere al maestro Patucchi e assistette alle rappresentazioni seduto in sala. Gli artisti

397. Lettera di [Giovanni] Mazzoleni alla direzione della società filarmonico drammatica di Spalato, [Sebenico], 23.1.1913, HR-DAŠI-103, busta 2a.

398. Il denaro avrebbe dovuto raggiungere l'ufficio lirico teatrale di via S. Paolo 14 a Milano, di proprietà di Enrico Barbacini, figlio del celebre tenore Barbacini. Cfr. Lettera di Giuseppe Fantony a Giovanni Mazzoleni, Roma, 29.10.1913, HR-DAŠI-103, busta 2a.

399. Antonio Orsini (Lugo di Romagna, Ravenna 1868 — Castrocaro Terme, Forlì 1938) fu compositore e direttore di bande. Dal 1896 al 1938 diresse le bande di Massalombarda (Ravenna), Sebenico e Castrocaro (Forlì). Cfr. CARLO SCHMIDL, *Supplemento al Dizionario universale dei musicisti: Appendice — aggiunte e rettifiche al primo e secondo volume*, Sonzogno, Milano 1938, p. 578.

400. Cfr. Borderò serata *Per l'amore*, Sebenico, 5.12.1913, HR-DAŠI-103, busta 10.

furono chiamati da Venezia mentre i comprimari e i cori erano locali.⁴⁰¹ Le due opere però sparirono presto dal repertorio.

4.6.4. Leon Dragutinović e la compagnia croata del Teatro Nazionale di Osijek

Altra proposta di opera italiana riceveva nel febbraio 1914 la direzione teatrale del Mazzoleni da parte dall'agente Marco Curiel, il quale desiderava organizzare una stagione con la compagnia d'opera Valentini che sarebbe transitata presto a Zara. Il repertorio sarebbe stato lo stesso proposto in quella città.⁴⁰² Coro, orchestra e spese serali sarebbero state a carico della direzione del teatro («se credeste» avvisava Curiel «potrei procurarvi coristi di Trieste a cor. 7 giornalieri, come pure professori d'orchestra»);⁴⁰³ a carico dell'impresario ci sarebbero state le spese di artisti, vestiario, scenario, spartiti e maestro concertatore. Mazzoleni ricordava sempre a più impresari che la direzione teatrale non aveva fiducia in una buona esecuzione con «elementi orchestrali di queste parti», sottintendendo la preferenza per i musicisti esterni.⁴⁰⁴

La scelta cadde alla fine sull'offerta avanzata da Leon Dragutinović, amministratore e procuratore della compagnia croata di opera e operette del Teatro Nazionale di Osijek⁴⁰⁵ diretta da Mihajlo Marković, per realizzare un corso di 10 o 15 rappresentazioni di opera o operetta. La compagnia era già stata ospite in città nell'anno precedente per un corso di dieci rappresentazioni. Richiamare

401. Cfr. MANLIO CACE, *Un secolo di vita del teatro Mazzoleni di Sebenico 29-1-1870 - 29-1-1970*, «Rivista dalmatica», I 1970, p. 39.

402. Tra le opere proposte vi erano *Lucrezia Borgia*, *L'elisir d'amore*, *Maria di Rohan*, *La favorita*, *Norma*, *I puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*.

403. Lettera di Marco Curiel a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 16.1.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.

404. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Antonio Ronzi, Sebenico, 20.3.1914, HR-DAŠI-103, busta 2a. Mazzoleni lo faceva presente ad Antonio Ronzi, direttore d'orchestra che gestiva compagnie d'operette (come recitava la sua carta intestata: «Antonio Ronzi / operette»). Oltre che nel 1914 a Sebenico, entrò in contatto con la direzione del Politeama Ciscutti di Pola nel 1909.

405. Sul Teatro di Osijek e le compagnie che lo popolarono v. il paragrafo «Deutschsprachiges Theater in Osijek» in NIKOLA BATUŠIĆ, *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*, a cura di Elisabeth Großegger und Gertraud Marinelli-König, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 2017, pp. 112-22, oppure GABRIELLA SCHUBERT, *Das deutsche Theater in Esseg*, in «Zeitschrift für Balkanologie», XXXIX/1 (2003), pp. 90-107. Inoltre la monografia di ANTONIJA BOGNER-ŠABAN, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagabria 1997; precedenti sono *Spomen-knjiga: o pedestoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku, 1907-1957*, Štampa, Osijek 1957 e RADOSLAV BAČIĆ, *Dvadeset godina. Narodnog kazališta u Osijeku 1907-1927*, Antun Rott, Osijek 1927, che riguarda i primi vent'anni del Teatro.

una compagnia che si era già esibita precedentemente, non era cosa nuova a Sebenico: pensiamo al doppio passaggio di Ernesto Guerra o alla compagnia lirica del Regio Teatro Nazionale di Zagabria. Per la prima volta però, veniva indicata in contratto la necessità per l'impresario di far vistare in tempo i libretti dalla censura della Luogotenenza dalmata in Zara e di provvedere quindi alla relativa licenza da parte della stessa autorità. Se queste pratiche non fossero state evase nei tempi pattuiti, l'impresario sarebbe stato direttamente responsabile della mancata apertura del teatro da parte dell'autorità. La penale in caso di inadempienza delle clausole in contratto da parte dell'impresario o da parte della direzione era ora fissata in 1.000 corone, il doppio di quanto stabilito anche nel solo contratto di nove anni prima tra la direzione teatrale ed Ernesto Guerra.⁴⁰⁶

Le spese serali del teatro in questo caso non erano state abbuonate come era successo con precedenti compagnie: l'impresario avrebbe dovuto versare alla cassa del Mazzoleni per ogni sera di rappresentazione l'importo di 100 corone che sarebbe stato prelevato dall'incasso serale e col quale la direzione avrebbe sopperito a questi costi (ovvero — come da precedente tabella — l'illuminazione, il personale di servizio e sorveglianza, commissari e guardie di polizia, pompieri). Nel caso in questione si trattò — per le 12 rappresentazioni che alla fine vennero concordate — di 290,20 corone per il solo personale, calcolate come da prospetto:

	A SERA	TOTALI
Custode Giuseppe Modun 10 sere a Cor.	3--	36
Segretario sigr. Oreste Anelli a Cor.	2--	24
Portinaio platea Gius. Aleksa a Cor.	2--	24
Indicatore sedie Mario Augenti a Cor.	-80	9,60
Sorvegliante ai corridoi Giov. Modun a Cor.	2--	24
Alle donne per allestimento del teatro cinque giornate a Cor.	1,60	8
Alla donna Iko Elez per pulizia del teatro e sorveglianza alla sera a Cor.	1,60	19,20
Alla sarta Elena Modun compresi 3 giorni di allestimento a Cor.	1--	15
Al servo di scena Mate Trufaldino a Cor.	1--	12
Al servo di scena Lenac a Cor.	1--	12
Ai macchinisti Colombo Tommaso, Cristoforo e Pietro, operai Orsetti e Belamarić per montatura balloni a Cor.	7,20	86,40
Portinaio loggione Pasco Vatavuk a Cor.	1--	-80
Distributore manifesti Sabatini a Cor.	-60	12
Corone		290,20 ⁴⁰⁷

406. Cfr. Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Sebenico e Leon Dragutinović, Sebenico, 23.4.1914, HR-DAŠI-103, busta 4.

407. Spese degli impiegati del teatro per le 12 sere della compagnia lirica di opere e operette del Teatro di Osijek, Sebenico, 28.5.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

Queste spese dettagliate, venivano incluse nella sola voce «pagate agli impiegati teatrali» del più completo prospetto di entrate e uscite della compagnia (v. sotto), dove si potevano seguire nel dettaglio anche gli incassi delle singole serate e dove era evidente la trattenuta di 100 corone a recita fatta sul compenso di Dragutinović.⁴⁰⁸ In tutto le rappresentazioni miste di opera e operetta erano state concentrate nell'arco di meno di due settimane. I pagamenti erano avvenuti comodamente in corone, non trattandosi di compagnia italiana per la quale si sarebbe dovuto necessariamente ormai disporre di lire.⁴⁰⁹

			INTROITI		ESITI
1914	14/5 Incassate	Ia sera «Ballo in maschera»	736,80	Versate all'impresario Dragutinović	636,80
				pagate ai pompieri	12
	15/5	II sera «Il Bacio»	460,10	Versate all'impresario Dragutinović	360,10
				pagate ai pompieri	12
				pagate a Mate Trufaldino per distribuzione manifesti	4,80
	16/5	III sera «Sangue polacco»	818,00	Versate all'impresario Dragutinović	718,00
				pagate ai pompieri	12
	17/5	IV sera «La Traviata»	1.061,20	Versate all'impresario Dragutinović	961,20
				pagate ai pompieri	12
	19/5	V sera «La Bohème»	899,80	Versate all'impresario Dragutinović	799,80
				pagate ai pompieri	12
	20/5	VI sera «Eva»	753,60	Versate all'impresario Dragutinović	653,60
				pagate ai pompieri	12
	21/5	VII sera «Le campane di Corneville»	582,10	Versate all'impresario Dragutinović	482,10
				pagate ai pompieri	12
	22/5	VIII sera «La cicala»	305,70	Versate all'impresario Dragutinović	205,70
				pagate ai pompieri	12
	23/5	IX sera «La ballerina scalza»	296,70	Versate all'impresario Dragutinović	196,70
				pagate ai pompieri	12
	24/5	X sera «La Bohème»	632,40	Versate all'impresario Dragutinović	532,40
				pagate ai pompieri	12

408. La trattenuta è visibile sottraendo la cifra degli esiti da quella degli introiti per ogni riga dove viene indicata l'opera rappresentata.

409. Partita speciale della compagnia lirica di opere e operette del Teatro Nazionale di Osijek diretta da Leon Dragutinović, Sebenico, [1914], HR-DAŠI-103, busta 4.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

			INTROITI			ESITI
	25/5	XI sera «Un ballo in maschera»	673,60		Versate all'impresario Dragutinović	573,60
					pagate ai pompieri	12
	26/5	XII sera «La Manon»	885,80		Versate all'impresario Dragutinović	785,80
					pagate ai pompieri	12
					pagate a Mate Trufaldino per nolo e trasporto [...]	3
	27/5				Versate al M° Mitrovic ed all'impresario Dragutinović a titolo di prestito per spese di viaggio	120
	31/5	Incassate da sig. Cosolo per affitto palchi II fila	690			
		Trasporto Cor.	8.795,80		Trasporto Cor.	7.177,60
					Riporto Cor.	7.177,60
	27/5				pagate al commissario del Capitanato	48
					pagate alle guardie di polizia	84
					pagate a Petar Zorić per sorveglianza	28
					pagate a Mate [...] per sorveglianza	22
	28/5				pagate agli impiegati teatrali	290,20
					pagate a Rodolfo Tilić per sorveglianza riflettore	6
	30/5				pagato conto Modun per fattura parapetto fumativo	12
					pagato conto Modun per diverse spese	4
	31/5				versate al sig. Cosolo per provvigione affitto palchi	34,50
	4/6				pagato conto [...] per 15 pacchi candele	16,50
					pagato conto Supuk per consumo luce	240
					spedite con vaglia postale alla ditta Ditmar per 12 carbonicini	7,20
					spedite alla ditta Ditmar per 24 carbonicini	13,30
	7/6				pagate al custode dell'acquedotto Spiro Baraccović fu [...]	7,20
	16/6				pagato conto Supuk per 56 lampadine	56
						8.046,50
					ricavato netto Cor.	749,30
						8.795,80

Confrontando introiti ed esiti, il ciclo di recite fruttò 749,30 corone. Il tutto si risolse però con un credito di 120 corone da parte di Mazzoleni (vedi la voce

«Versate al M^o Mitrović ed all'impresario Dragutinović a titolo di prestito per spese di viaggio»), il quale ne chiedeva conto direttamente a Dragutinović:

Nel chiedermi poche ore prima di partire insieme al maestro sig. Mitrović un prestito di corone 120 di cui abbisognava per completare l'importo che le era necessario per le spese di viaggio, Ella mi assicurò che lo avrebbe restituito appena giunti a Mostar. Tale importo venne loro affidato per conto della Amministrazione del teatro di Osijek. Siccome finora non mi venne restituito né ebbi alcuna notizia da loro, così vengo con la presente a pregarla di volermi rimettere quanto prima il sopra citato importo di corone centoventi, dovendo in questi giorni convocare la società teatrale e chiudere i conti della stagione d'opera.⁴¹⁰

Subito dopo arrivava anche il conto della tipografia, 14 corone per gli avvisi italiani fatti per la compagnia e non ancora pagati. Da contratto infatti, lo stesso Dragutinović avrebbe dovuto assumersi tutte le spese di stampa, le quali non furono comprese nelle spese serali. «Ritengo che il pagamento dei detti avvisi non è stato fatto da Lei per svista», gli scriveva con tatto Mazzoleni.⁴¹¹ In risposta a queste richieste, il direttore Andro Mitrović che si trovava a Mostar a causa dello scioglimento dell'opera del Teatro di Osijek faceva sapere che la situazione «andava assai male, e a quanto pare, certe speculazioni del sig. Dragutinović (forse per prendere tutto nelle proprie mani) vi sono colpa di tutto. Io sono restato qui proprio senza mezzi di poter proseguire il viaggio avvuti [*sic*]; ed aspetto un aiuto».⁴¹² Si dichiarava molto dispiacente che la somma di 120 corone non gli fosse stata restituita, impegnandosi a prendere a suo nome il debito e a versarlo il prima possibile. Prima di porgere le sue imbarazzate scuse faceva presente che «momentalmente [*sic*] sto anche io male, altrimenti non tarderei a fare il mio dovere subito»;⁴¹³ la promessa era quella di risolvere tutto nel più breve tempo possibile. Dragutinović si trovava a quanto pare a Turla in Bosnia. Non sappiamo come si concluse la questione, se Mazzoleni ebbe indietro il denaro o meno, e nemmeno se i fornitori italiani furono regolarmente pagati (le scenografie venivano come d'uso da Milano — in cartellone era indicato l'atelier «Canuto Soriani» — anche se la compagnia non

410. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Leon Dragutinović, Sebenico, 4.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

411. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Leon Dragutinović, Sebenico, 4.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

412. Lettera di Andro Mitrović alla direzione teatrale di Sebenico, Mostar, 22.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

413. Lettera di Andro Mitrović alla direzione teatrale di Sebenico, Mostar, 22.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

era italiana). Sappiamo solo che Marković vent'anni dopo fu nuovamente in contatto con il Teatro Mazzoleni, questa volta in qualità di direttore del Teatro Jugoslavo.⁴¹⁴

Con il primo conflitto mondiale era giunta voce che il governo volesse fare di Sebenico un porto da guerra. Il vantaggio in questo caso, sarebbe consistito nella possibilità di usufruire di un'orchestra della marina come a Pola e dunque dare qualche spettacolo d'opera in più.⁴¹⁵ Ma questa opportunità non riuscì mai a concretizzarsi tant'è che dopo il 1914 non si registrarono più rappresentazioni operistiche.⁴¹⁶ Permaneva inoltre il problema della valuta: molti artisti avrebbero dovuto essere pagati in lire, ma ora anche la sola metà del pagamento dei contratti in lire riusciva difficile. Gli incassi avvenivano in corone, valuta nella quale tutti pagavano alla cassa del teatro.⁴¹⁷

Il problema della valuta non era secondario. Le compagnie di una certa importanza non si spostavano in Dalmazia se non venivano pagate in lire, quelle più modeste e gli artisti di varietà accettavano scritture col pagamento della metà o due terzi della paga in lire e il rimanente in corone al corso legale. Per scritturare delle compagnie occorrevano anticipi in lire che alcune direzioni potevano effettuare soltanto cambiando le corone in lire italiane.⁴¹⁸ Il pubblico inizialmente pagava l'ingresso parte in lire e parte in corone, e questo consentiva ancora alle direzioni teatrali di avere qualche liquidità direttamente in lire. Poi col deprezzamento della corona il pubblico iniziò a pagare i biglietti quasi esclusivamente in corone, tanto che per onorare i contratti in corso le direzioni teatrali come quella di Sebenico dovevano consumare piccoli fondi di riserva di valuta italiana che sarebbero bastati però per coprire le spese in

414. Scriverà da Belgrado, su carta intestata in doppia lingua «Bureau de concerts et des arts Yougoslave/Jugoslavische Theater- und Konzertdirektion», Lettera di Mihajlo Marković al Teatro ex Mazzoleni, Belgrado, 24.9.1934, HR-DAŠI-103, busta 2a.

415. Questo era ciò che pensava l'agente Enrico Gallina, in costante contatto da Trieste con il teatro sebeniano, cfr. Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 29.11.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.

416. Cfr. anche l'elenco rappresentazioni al Teatro Mazzoleni dal 1870 al 1920 redatto da Ivo Livaković in *Kazališni život Šibenika*, Muzej Grada Šibenika, Sebenico 1984, pp. 239-47.

417. «[...] lire ne abbiamo pochissime» scriveva Mazzoleni «inquantochè alla cassa del teatro ora pagano tutti in corone. Davvero non so neppure io come si potrà per l'avvenire pagare gli artisti in lire poiché anche la metà stabilita dai contratti riesce gravosa. Gli incassi in corone invece sono sempre magnifici perché il teatro è frequentatissimo», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 2a. In questa ultima considerazione Mazzoleni si contraddiceva con quanto spesso affermato nel passato, ovvero che il teatro era poco frequentato. È possibile che però le cose fossero cambiate nell'immediato dopoguerra.

418. CRISTINA SCUDERI, *Organizzare l'opera tra Pola e Dubrovnik: impresari e loro attività dall'Ausgleich al primo conflitto mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», 54 2019, p. 9.

un raggio di tempo piuttosto limitato. Le banche non effettuavano cambi di valuta. Per rendere possibile l'ulteriore funzionamento del teatro la direzione teatrale pregava il Comando di Sebenico di voler far conoscere alle competenti autorità le difficoltà con le quali avrebbe dovuto lottare e di voler ottenere l'autorizzazione di cambiare in lire l'importo della paga dei singoli artisti. Gli artisti che si recavano sulla costa per pochi giorni non avrebbero saputo che farsene delle corone, che oltretutto non sempre sarebbero riusciti a cambiare ritornando in Italia, anche perdendo sensibilmente denaro nell'operazione. La direzione teatrale di Sebenico per fare fronte al problema domandò alle autorità l'autorizzazione di richiedere alla cassa del teatro il pagamento del biglietto d'ingresso nuovamente per una metà in lire e metà in corone. Oppure, per semplificare le cose, richiedere il pagamento per una prima rappresentazione in corone, mentre per la seconda il pagamento avrebbe dovuto essere fatto in lire italiane. Nei piccoli centri come Knin o Scardona ad esempio, il pubblico, che sarebbe stato al corrente di questo problema, pagava spontaneamente in lire il biglietto d'ingresso. «E così nei piccoli teatri improvvisati dei dintorni» scriveva la direzione del Mazzoleni, «i capocomici incassando parecchie centinaia di lire alla sera possono più facilmente corrispondere agl'impegni verso gli artisti di noi che rappresentiamo un teatro regolare». ⁴¹⁹ La direzione teatrale si augurava quindi che l'autorità avesse potuto comprendere il gravoso problema e perciò accogliere le richieste.

La novità che fece ben sperare il teatro, almeno per un limitato periodo di tempo, fu l'ingaggio nell'immediato dopoguerra di Lucia Gazzone, scritturata in qualità di «maestra di musica, pianista, direttrice d'orchestra e concertatrice degli spettacoli serali e diurni». La Gazzone era obbligata a formare una piccola compagine orchestrale data da due primi violini, un violoncello, un contrabbasso e un flauto; lei stessa avrebbe dovuto suonare il pianoforte. In caso di rappresentazioni cinematografiche in teatro, avrebbe dovuto occuparsi anche dell'accompagnamento musicale dei film. ⁴²⁰ Per la prima volta il contratto era mensile e rinnovabile automaticamente di mese in mese eccetto disdetta di una delle parti. Questo significava una prima forma di stabilità del personale artistico. Ma anche questa speranza di rilancio non trovò adeguati spazi. Sui giornali italiani iniziava ormai a serpeggiare la notizia che la città sarebbe entrata a far parte del Regno di Jugoslavia, con conseguente esodo di molti italiani rimasti sul territorio. L'agente Ezio Carelli da Ancona comunicava a

419. Lettera della direzione teatrale di Sebenico al comando del presidio in Sebenico, Sebenico, 5.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

420. Cfr. Art. 2 del Contratto di scrittura tra Lucia Gazzone e la direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 29.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 10.

Mazzoleni di avere letto nelle gazzette la notizia che Sebenico sarebbe rimasta «alla Jugoslavia». Apprendiamo dalla sua corrispondenza che il direttore voleva probabilmente attuare la vendita del teatro (nonostante non sarebbe stata operazione semplice data la presenza di altri comproprietari) ed eventualmente acquistare altro locale analogo in Italia. Per questo il Carelli dava la sua disponibilità nel seguire le pratiche.⁴²¹ «Purtroppo le cose hanno preso una piega molto dolorosa per noi» dichiarava il direttore con molta amarezza.⁴²² L'era dei Mazzoleni si concluse infatti nel 1922 quando il teatro passò in mano croata e lo stabile venne ormai denominato «ex Teatro Mazzoleni».⁴²³

4.6.5. Censimento stagioni operistiche a Sebenico

Le stagioni sono state ricostruite con l'ausilio della documentazione trovata nel fondo HR-DAŠI-103: Kazalište i kino «Mazzoleni» — Šibenik (1863–1945), assieme alla consultazione del testo di Ivo Livaković, *Kazališni život Šibenika*.⁴²⁴

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1871	n.r.	Enrico Mayer (Società della compagnia d'opera e ballo)	n.r.	giugno	I falsi monetari Don Checco Un ballo in maschera Viva la mamma Pipelet
1880	n.r.	Vincenzo Rossini (compagnia di canto e ballo – direttore Luigi Codognola)	n.r.	fiera di S. Anna	n.r.
1882	n.r.	[Vincenzo Rossini] Ernesta Ferrara (compagnia Luigi Becherini)	[Luigi Becherini]	giugno	Il barbiere di Siviglia La sonnambula Crispino e la comare L'elisir d'amore I due ciabattini Le educande di Sorrento Il bacio al diavolo

421. «Qualora doveste attuare quanto mi diceste in precedenza, sia per la vendita di questo teatro, sia per l'acquisto di altro locale in Italia, mi metto a vos.[tra] completa diposizione», Lettera di Ezio Carelli a Giovanni Mazzoleni, Sebenico, 17.1.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a.

422. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, 20.1.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a.

423. MANLIO CACE, *Un secolo di vita del Teatro Mazzoleni di Sebenico 29-1-1870 - 29-1-1970*, «Rivista dalmatica», I 1970, p. 38 e Procura speciale Pio Negri, Sebenico, 30.1.1927, HR-DAŠI-103, busta 2a.

424. IVO LIVAKOVIĆ, *Kazališni život Šibenika*, Muzej Grada Šibenika, Sebenico 1984.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1887	n.r.	Vincenzo Rossini Pietro Zanchi Giovanni Dalle Feste	n.r.	febbraio	Linda di Chamounix Crispino e la comare La sonnambula
1890	n.r.	(compagnia lirica di Federico Varani)	n.r.	giugno	Lucia di Lammermoor La traviata Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia
1891	n.r.	(compagnia milanese prosa canto e ballo diretta da Enrico Viscardi)	n.r.	aprile	n.r.
1896	6.000 fiorini	Domenico Valenti	Gaetano Bavagnoli	maggio	Gli Ugonotti Un ballo in maschera
1899	n.r.	Giuseppe Corbetta	n.r.		n.r.
1900	<i>teatro chiuso alle rappresentazioni</i>				
1901					
1902					
1905	n.r.	Ernesto Guerra <i>(compagnia Bovi-Campeggi)</i>	Ernesto Guerra <i>Gennaro Gaudiosi</i>	ottobre <i>dicembre</i>	Pipelet L'elisir d'amore Crispino e la comare La sonnambula Il barbiere di Siviglia La figlia del reggimento <i>Santarellina I granatieri Boccaccio La mascotte</i>
1906	[12.000 c.]	(compagnia Bovi-Campeggi) Ernesto Guerra	Gennaro Gaudiosi Raffaele Patucchi [Mazzoldi]	gennaio maggio	Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia Le educande di Sorrento
1907	n.r.	(compagnia serba Mihailo Marković)	n.r.	dicembre	n.r.
1908	n.r.	Giuseppe Castagnoli	Raffaele Patucchi m. s.: Antonio Orsini m.c.: T. Traversi	marzo	La favorita Il barbiere di Siviglia Ernani
1909	n.r.	Direzione teatrale	Raffaele Patucchi m. s.: Antonio Orsini	aprile	Il trovatore La traviata
1910	n.r.	(compagnia lirica del Regio Teatro Nazionale di Zagabria)	n.r.	maggio	Cavalleria Rusticana Pagliacci Princesa Del Dolar Eugeny Onegin Barun Trenk
1911	n.r.	Giuseppe Ponzio	Raffaele Patucchi	aprile	Rigoletto La sonnambula

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
	n.r.	Antonio Cosolo (Compagnia lirica del Regio Teatro Nazionale di Zagabria)	n.r.	maggio	Sisimiš Poviatak Lijepa Galateja Madama Butterfly
	n.r.	Antonio Cosolo e Comici (Compagnia d'opera Comoli - diretta dall'amministratore Liduino Bonardi)	Arturo Bovi	ottobre	Il matrimonio segreto
1913	n.r.	Antonio Cosolo (compagnia del Teatro di Osijek diretta da Mihajlo Marković)	n.r.	maggio	Prodana nevjesta
		Antonio Orsini	Raffaele Patucchi m.c.: Pietro Zuliani	dicembre	Sangue dalmata Per l'amore
1914	n.r.	Leon Dragutinović (compagnia del Teatro di Osijek diretta da Mihajlo Marković)	Andro Mitrović Franjo Vanjek	maggio	La traviata Un ballo in maschera Il bacio Sangue polacco Cjelov Hoffmannove priče Cvrčak za ognjištem Manon La bohème Eva Le campane di Corneville La cicala La ballerina scalza ⁴²⁵

4.7. I contratti d'appalto e le stagioni a Spalato

Dei vent'anni di esistenza del Teatro Bajamonti sappiamo poco, anche perché venne distrutto da un incendio nel 1881. Stando alle ricerche di Mirjana Škunca, ci fu una ventina di rappresentazioni musicali, per la maggior parte opere di autori italiani. Si sa che il teatro fu inaugurato con *I lombardi alla prima crociata* nel dicembre 1859⁴²⁶ e che l'orchestra fino al 1865 era stata diretta dal vio-

425. Gli stampati pubblicitari per la stagione d'opera 1914 presentano delle opere in più che non vengono menzionate nella Partita speciale della compagnia lirica di opere e operette del Teatro Nazionale di Osijek diretta da Leon Dragutinović [1914], HR-DAŠI-103, busta 4.

426. Cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Antonio Bajamonti*, p. 233.

linista e maestro dell'Istituto Filarmonico di Spalato, Giambattista Beneggi,⁴²⁷ dopo il quale anno venne chiamato da Padova il maestro Samuele Wolff. Sembra che il Wolff fosse riuscito ad innalzare il livello qualitativo dell'orchestra.⁴²⁸ Sotto il governo di Bajamonti esistevano due gruppi strumentali, entrambi sovvenzionati dal Comune: la banda cittadina e l'orchestra civica. La prima, costituita da strumenti a fiato e percussioni, fu diretta da Paulo Malik e poi Francesco Wanisek, mentre la seconda, formata da strumenti ad arco e a fiato, era quella che si esibiva in teatro.⁴²⁹ Quest'ultima poteva comunque assimilare elementi della prima.

In questo ventennio ritroviamo almeno due nomi già incontrati negli altri teatri della costa: si registrava la presenza di Carlo Burlini nel 1861⁴³⁰ e quella di Sanguinazzi che apriva la stagione 1863 con *I masnadieri* di Verdi.⁴³¹ L'impresario Sanguinazzi, reduce da Pola dopo aver dato a marzo la medesima opera con il *Marin Faliero*, veniva lodato su *Il Nazionale* per aver portato una compagnia al di sopra di ciò che mediamente aveva avuto il teatro sino a quel momento. Ci si lamentava però di orchestra e cori, a causa delle loro incertezze nella serata di apertura della stagione.⁴³² Sanguinazzi con la sua compagnia si sarebbe diretto immediatamente dopo a Zara dando unicamente *I masnadieri*. Dal 1875 fino al 1893 non sembrano esserci state più rappresentazioni operistiche a Spalato anche se Luigi Troccoli aveva proposto delle rappresentazioni di opera seria nel 1880.⁴³³ Nonostante le rappresentazioni operistiche

427. Cfr. *Teatri esterni*, La Scena, 18.10.1866 e MIRJANA ŠKUNKA, *Politische Aspekte des musikalischen Lebens von Split zur Zeit der kroatischen Wiedergeburt (1860–1882)*, «International Review of the aesthetics and sociology of music», xx/2 1989, pp. 150–51.

428. MIRJANA ŠKUNKA, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Književni krug, Split 1991, p. 52.

429. Secondo quanto affermato da MIRJANA ŠKUNKA, *Glazbeni život Splita*, p. 51.

430. MIRJANA ŠKUNKA, *Glazbeni život Splita*, p. 46. Sappiamo solo che Burlini per l'occasione stampava a sue spese il libretto della *Lucrezia Borgia*.

431. Secondo Mirjana Škunca il teatro rimase chiuso per un anno e mezzo sino alla sua riapertura nella primavera del 1864 con spettacolo di prosa, cfr. MIRJANA ŠKUNKA, *Glazbeni život Splita*, p. 50.

432. «Ne sia lode perciò all'impresario sig. Sanguinazzi, che sebbene estraneo a questo genere di imprese, pure ha avuto tanto senso da formare una compagnia che, al detto di molti, in questo teatro non si ebbe mai l'eguale. L'orchestra ed i cori lasciarono molto a desiderare. Speriamo che in seguito, tolte quelle incertezze di una prima rappresentazione, anche questi elementi concorreranno a formare quel perfetto assieme di cui abbisogna questo spettacolo», *Il Nazionale*, anno II, n. 29, 11.4.1863, p. 142.

433. Luigi Troccoli era proprietario di un caffè-bar a Spalato, il primo nel suo genere. Negli anni Settanta aprì il Caffè della Piazza e inaugurò l'Albergo Troccoli nel 1887, entrambi oggi chiamati «Central», cfr. GIACOMO SCOTTI, *Terre perdute. Riscoperta dell'italianità della*

sembrassero sospese, dopo il 1879 vennero comunque date operette e trattenimenti di musica e danza.⁴³⁴

Già all'epoca dell'esistenza del Teatro Bajamonti si scriveva sul «Glas hrvatsko-slovenski iz Dalmacije» che la lingua di rappresentazione in teatro era sì italiana ma i croati non ne avrebbero dovuto andare fieri, anzi, avrebbero dovuto insistere sull'usare di più il croato. La letteratura croata sarebbe stata piena di bellissimi pezzi che molti giovani avrebbero voluto rappresentare.⁴³⁵ Queste prime prese di coscienza ebbero come vedremo un effetto profondo sul destino delle rappresentazioni teatrali e operistiche in particolare. In seguito all'incendio del Bajamonti era chiaro che la città non avrebbe potuto rimanere senza teatro. Da più parti si faceva un gran parlare di come e dove avrebbe dovuto sorgere il nuovo edificio, ma soprattutto del carattere che il teatro avrebbe dovuto avere. Nella seduta del consiglio comunale spalatino del 11 gennaio 1889, il sindaco croato Bulat sosteneva che il teatro avrebbe dovuto rispecchiare il carattere del Comune e il Comune avrebbe dovuto essere espressione di ciò che era la città ovvero essere espressione delle nuove generazioni: «La nuova generazione cresce tutta nello spirito croato» pare aver affermato; «i nostri avversari devono subire il principio croato. Il nuovo teatro sarà comunale; ma questo titolo non può avere altro significato che quello di teatro nazionale».⁴³⁶ A queste parole che non lasciavano spazio a interpretazioni seguivano quelle del conservatore Frane Bulić, il quale spiegava che in ogni caso non ci si sarebbe dimostrati «esclusivisti»: nel nuovo teatro si sarebbe potuto rappresentare e in italiano e, se si fosse voluto, in francese. Ma il suo carattere non doveva essere «altro che croato». Chi avesse amato Spalato e gli interessi di Spalato, avrebbe dovuto essere convinto che il suo avvenire era riposto nel «croatismo».⁴³⁷ A ciò faceva seguito su *Il Diritto Croato* l'affermazione: «Il nuovo teatro avrà carattere nazionale, e perciò l'erezione dello stesso è attesa con vivissimo interesse dalla patriottica cittadinanza croata di Spalato».⁴³⁸ Se prima i palchi nel Teatro Bajamonti erano di proprietà

Dalmazia, Elea Press, Salerno 1994, p. 184. Troccoli organizzava anche balli, cfr. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita*, p. 51.

434. Cfr. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita*, p. 60.

435. Cfr. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita*, p. 47.

436. *Teatro nazionale*, *Il Diritto Croato*, 30.1.1889.

437. *Teatro nazionale*, *Il Diritto Croato*, 30.1.1889. Già l'anno precedente in altra seduta questo concetto era stato presentato *claris verbis*: «Certamente il nuovo teatro di Spalato dovrà essere caratterizzato esclusivamente da uno spirito nazionale croato, altrimenti sarà preferibile non averlo affatto», *La seduta del Consiglio comunale del 16-17-18 giugno 1888*, *Narod*, 3.7.1888, appendice del numero 47, tramite DUŠKO KEČKEMET, *Antonio Bajamonti*, p. 253.

438. *Il nuovo teatro a Spalato*, *Il Diritto Croato*, 26.2.1890.

di appartenenti al partito autonomista, ora i palchi del nuovo Teatro civico appartenevano ai nazionalisti croati.⁴³⁹

Ma come reagì la controparte italiana a queste prese di posizione? Le reazioni non si fecero attendere. Non se ne parlava solo in città. L'«Eco di Pola» ad esempio dava notizia che il teatro non ne avrebbe più voluto sapere di opere italiane, riportando le parole del podestà Ivan Manger (che succedette a Bulat) il quale avrebbe affermato categoricamente che in teatro «non metteranno mai passo compagnie italiane, né si udirà porcherie d'opere di Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, ecc.».⁴⁴⁰ Intanto il denaro comunale si scialacquava, secondo il cronista, a partire da quanto concesso ad una compagnia di operette boema, che «mangiò la bella somma di fiorini 4.000, pagati dal Comune».⁴⁴¹ Sui giornali di orientamento italiano mal si sopportava il fatto che ora nel nuovo teatro la qualità delle rappresentazioni operistiche non sembrava più essere quella di una volta, pertanto non si perdeva occasione per denigrare la nuova direzione teatrale, capeggiata da Bulat, e le sue scelte.⁴⁴² Il Teatro, definito ormai «disgraziata baracca» avrebbe ospitato, tra i primi della nuova gestione, uno spettacolo «indecente, impossibile, gretto» dopo aver pagato profumatamente l'impresario e aver accolto «cantanti da birreria».⁴⁴³ I cantanti da birreria sarebbero stati quelli portati da Ladislav Chmelenský, primo di una serie di impresari provenienti dall'est Europa che, se non altro per alcuni anni, avrebbero cambiato decisamente fisionomia alle stagioni operistiche.

439. Cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Antonio Bajamonti*, p. 252. La stessa persona di Bajamonti era ormai stata associata in tutto e per tutto al partito autonomista, contro il quale ora lottavano i nazionalisti croati: «Gli avversari che subito intravvidero quale forza possedesse in lui il partito autonomo non tardarono a combattere ferocemente l'uomo che quel partito oramai personificava e lo fecero segno alle più atroci calunnie. Nessun atto della sua vita fu passato sotto silenzio: tutto quanto da lui precedette fu esaminato, criticato, slealmente falsato», *Il Piccolo*, X, n. 3292, 14.1.1891.

440. *Gazzettino Dalmato*, L'Eco di Pola, 5.1.1895.

441. *Gazzettino Dalmato*, L'Eco di Pola, 5.1.1895.

442. Sul conflitto politico tra il precedente sindaco nonché direttore del teatro italiano Antonio Bajamonti e Gajo Filomen Bulat cfr. LUCIANO MONZALI, *Antonio Tacconi e la Comunità Italiana di Spalato*, «Atti e memorie della Società dalmata di storia patria», vol. XXXIV, Società Dalmata di storia patria, Venezia 2007, pp. 50–55.

443. *Ancora del teatro...balcanico*. Il Dalmata, Spalato, 15.5.1894. I croati stessi si sarebbero accorti di questa situazione al limite, dopo aver però «insultato alla buona tradizione artistica italiana di Spalato, che al Teatro Bajamonti ha avuti spettacoli d'opera e di prosa decorosissimi, quando gli spartiti e i mezzi di trasporto costavano il doppio. Per udire il *Faust* — con artisti eccellenti e con una messa in scena superba — si pagava assai meno che per udire questi virtuosi da museruola!», *ivi*.

4.7.1. Direttori-impresari: Ladislav Chmelenský, Johann Pištěk, Vendelin Budil e l'eclissi dell'opera italiana

Nell'anno di apertura del Teatro Nuovo (1893), dopo la rappresentazione de *Il Menestrello*, opera in un atto di Salvatore Strino (da non confondersi con l'omonimo melodramma giocoso in tre atti di Serafino Amedeo de Ferrari, rappresentato per la prima volta nel 1859 e passato a Fiume nel 1869 e 1879),⁴⁴⁴ la nuova direzione teatrale di Spalato si vedeva recapitare da Zagabria le righe del sovrintendente Ivoplem Hreljanović che chiedeva se il nuovo teatro fosse stato disposto ad accettare che le opere, oltre che in croato, fossero cantate anche in francese. Il nuovo *board* direttivo, essendo principalmente legato al partito nazionalista croato, era orientato ora a un repertorio che accogliesse non solo compagnie italiane.⁴⁴⁵ Hreljanović stava trattando con la direzione per organizzare una stagione a Spalato, ma si era reso conto che le masse canore croate purtroppo non erano numerose. Per questo non sarebbe stato possibile organizzare una compagnia croata per rappresentare più opere diverse. Sarebbe stato possibile allargare la compagnia con le forze ceche, anche se il numero di cantanti cechi sarebbe stato minimo. Hreljanović considerava le compagnie teatrali ceche come piuttosto deboli, e non se la sentiva di ampliare il proprio cast con queste ultime. «Se quindi verrà permesso di cantare in francese» scriveva, «formare una compagnia sarà più facile e la compagnia stessa sarà migliore».⁴⁴⁶ La cosa non ebbe seguito, ma il nuovo teatro iniziò fattivamente ad accogliere compagnie non italiane ospitando dal 1894 fino al 1898 tre direttori del teatro di Brno.⁴⁴⁷ I contratti in questo caso venivano stipulati tra direzione teatrale e direttore di altro teatro. Il direttore ospite fungeva da vero e proprio impresario.⁴⁴⁸

444. Il libretto di Strino portava la data del 1892. *Signale für die musikalische Welt*, n. 7, 1893, p. 104.

445. Il Teatro era stato infatti inaugurato con una compagnia del Teatro Nazionale di Zagabria, cfr. NEVENKA BEZIĆ BOZANIĆ, *Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884–1918)*, «Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu», VII/1 1980, p. 397.

446. Lettera di Ivoplem Hreljanović alla direzione teatrale di Spalato, Zagabria, 6.10.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII [originale in croato, traduzione di Noemi Silvestri].

447. Il Teatro di Brno a partire dal 1891 sino a fine secolo vide avvicinarsi come direttori Ladislav Chmelenský e Václav Hübner (1891–92), Vendelin Budil (1892–93), Jan Pištěk (1893–96), Pavel Švanda (1896–97) e nuovamente Jan Pištěk (1897–98) cfr. <http://www.rozkvetlekonvalinky.estranky.cz/clanky/divadla/narodni-divadlo-brno.html> [consultato il 9.9.2019].

448. Gli incarichi che il direttore del teatro assumeva anche in patria erano simili a quelli tipici dell'impresario italiano: «The theater manager was also the chief economist of the institution, the production manager, and the purchaser of performance rights for new pieces, which he himself procured; he searched for talented and, if possible, cheap singers and built the

Una prima stagione data da Ladislav Chmelenský nel 1894 fu aspramente criticata su *Il Dalmata*, sia per i tagli inflitti alle partiture che per la qualità degli stessi spettacoli, come vedremo anche in seguito.⁴⁴⁹ *Il Dalmata*, contrario alla nuova gestione del teatro, non perdeva occasione per riaccendere le polemiche. Per la stagione di primavera del 1894 si narra di come la direzione croata avesse fatto sospendere le rappresentazioni costringendo l'impresario a mantenere gli impegni assunti e a cambiare almeno le prime parti («Ecco a che cosa siam giunti, o piuttosto, sono giunti quei signori con la loro megalomania ridicola e partigiana: a darsi della zappa sui piedi!» si scriveva riferendosi al *board* croato).⁴⁵⁰ Ma quando si fece avanti invece Johann Pišteck nel marzo 1895, la situazione sembrava essersi calmata; egli propose una compagnia di 70 membri, già ingaggiata per il Teatro Nazionale di Brno per sette mesi. Questa compagnia, diretta dal barone Pražak,⁴⁵¹ sarebbe stata impegnata anche nei mesi estivi presso il teatro di Kralevich Vinokradech a Praga. «È una compagnia splendida» scriveva Pišteck, «che dispone di un repertorio operistico ben studiato e preparato». ⁴⁵² Tra le opere proposte, in corso di rappresentazione dalla stessa compagnia, venivano elencati titoli abbastanza eclettici: *Lohengrin*, *Carmen*, *Der Freischütz*, *Il trovatore*, *Alessandro Stradella*, *Faust* (Gounod), *Le postillon de Lonjumeau*, *Un ballo in maschera*, *Dalibor*, *Il bacio* (Smetana), *La*

theater ensemble; additionally he was the chief stage director, set designer, and sometimes an active performer — actor, singer, or Kapellmeister» cfr. JIŘÍ KOPECKÝ — LENKA KŘUPKOVÁ, *Provincial theater and its opera. German opera scene in Olomuc (1770–1920)*, Palacký University, Olomuc 2015, p. 10.

449. «Dopo la *Prodana Nevjesta*, dopo i *Sette corvi* e la atroce canzonatura dei capolavori di Bizet e di Mascagni», si scriveva con sarcasmo «non conosciuti epperò non gustati dal pubblico del primo teatro dei Balcani, l'avvenente preside [...] si sentiva salire insensabile il bisogno, la sete, in tutti, di refrigerarsi con due battute, in qualunque modo strimpellate, della musica della *vecchia era*, di quella del *vecchio repertorio*, quel fatale repertorio che aveva imposto ai delicati nervi dell'uditorio l'*Ernani* per dieci sere. [...] E sì che bisognava essere dotati di gran cuore per lasciar correre fino alla cremazione il *Trovatore* del sig. Chmelenski. I *gargarismi* della soprano, nella cavatina del primo atto e nel seguito, strazianti; pieno di fantasia e d'*indipendenza* nelle note e nei tempi il tenore (nuovo); notevole basso il baritono; inerte, arida, glaciale la *contralto* che sola però ha almeno bella e pastosa la voce. I cori spaventevoli; l'orchestra invece ha fatto questa volta una discreta figura; per lo più...tacque!», cfr. *Il Trovatore*, *Il Dalmata*, 9.6.1894.

450. *Ancora del teatro...balcanico*. *Il Dalmata*, 15.5.1894.

451. Otakar Pražak (1858–1915), politico e avvocato originario di Brno (Brünn). Fu anche ministro ceco dell'agricoltura tra 1906 e 1908, cfr. la breve nota biografica in GUSTAV MAHLER, *Caro collega: lettere a compositori, direttori d'orchestra, intendenti teatrali*, Il Saggiatore, Bologna 2017 [tramite books.google.com, consultato il 30.10.2019].

452. Lettera di Johann Pišteck alla direzione teatrale di Spalato, [luogo non leggibile] 30.3.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

sposa venduta, *Il segreto* (Smetana), *Šelma Sedlák*, *Tvrde palice* (Dvořák), *U Studenca* (Blonek), *Teharski plemiči* (opera slovena di Benjamin Ipavec). Vi erano dunque titoli tedeschi, italiani, francesi, boemi, sloveni, in un accattivante mix che avrebbe potuto certo incuriosire il pubblico che a Spalato per la gran parte ancora non li conosceva. La direzione teatrale accolse la proposta e provvide a stendere un contratto in tedesco per la stagione d'opera 1896. Il tedesco era infatti la lingua con cui il personale di Spalato comunicava con direttori cechi e boemi. Come sempre in questi casi, la direzione teatrale si annunciava all'inizio del documento in forma estesa. A differenza delle altre direzioni teatrali della costa adriatica, a Spalato vi era l'uso di indicare con nome e cognome all'inizio del contratto e non solo in sede di firma finale tutti i membri di direzione. «Zwischen der Theater Direction [*sic*] in Spalato vertreten durch den Präses Dr. G.F. Bulat, die Anschluss-Mitglieder Dr. Anton Boglić, Peter Katalinić, Dr. Eduard Karaman und den Secretär Dr. Eduard Grgić einerseits und den Herrn Johann Pistek Theater-Direktor in Brünn anderseits wird abgeschlossen folgender Vertrag»: ⁴⁵³ questa era la formula. Pišteč si sarebbe obbligato a dare un ciclo di 25 rappresentazioni con una serie di opere che parzialmente differivano da quelle proposte in precedente sua missiva. La scelta ci fa nuovamente comprendere come ora l'opera italiana fosse solo una tra le varie opzioni. Vi sarebbe stata una decina di titoli da rappresentare: «1. Dalibor, 2. Prodana nevjesta, 3. Lohengrin, 4. Willhelm Tell, 5. Afrikana, 6. Pikova dama, 7. Traviata, 8. Maskarni ples, 9. Postillon, 10. Martha». Si riconfermava qui quanto temuto da Giovanni Mazzoleni per il teatro di Sebenico, ovvero l'usanza delle compagnie provenienti dall'est di dare molte più opere rispetto alle compagnie italiane e pertanto abituare il pubblico ad avere molto ricambio di titoli. Una specifica clausola in contratto inoltre indicava che ora alcune opere avrebbero tassativamente dovuto essere cantate in croato: «die Opern Dalibor, Prodana nevjesta, Traviata, Maskarni ples und Martha in croatischer Sprache singen zu lassen». ⁴⁵⁴ Questo era il risultato del cambio di amministrazione comunale, da italiana a croata (ricordiamo che nel *board* di direzione era incluso il sindaco della città). Il testo di *Dalibor* e de *La sposa venduta* di Smetana veniva fatto tradurre in croato rispettivamente ad August Šenoa e August Harambašić; questo incarico veniva pagato a Zagabria. ⁴⁵⁵ Il teatro di Spalato infatti non aveva personale che potesse garantire

453. Contratto tra la direzione teatrale di Spalato e Johann Pišteč, Spalato, gennaio 1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

454. Contratto tra la direzione teatrale di Spalato e Johann Pišteč, lettera «m» dell'art. 1, Spalato, gennaio 1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

455. Cfr. Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, [luogo non leggibile], 20.3.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII. Da Zagabria facevano sapere che il

eventuali traduzioni. Purtroppo però, nonostante il ricco programma di opere,⁴⁵⁶ sembra ci furono dei problemi di affluenza al teatro, cosa che fece temere per il successo stesso della stagione.⁴⁵⁷ A fine Ottocento il teatro poteva sì rendere 500 fiorini e più a serata, ma la clausola era la sua frequentazione da parte del pubblico. La popolazione non sembrava rispondere in maniera congrua alla variegata offerta proposta; anche per questo Pištek chiese ed ottenne un aumento della dotazione, che passò così da 3.800 a 5.000 fiorini.⁴⁵⁸ Secondo altra fonte la dote arrivò a 6.000 fiorini. Questa, assieme agli introiti ammontanti a 9.978,75 fiorini per 35 rappresentazioni in 49 giorni (alla fine si trattò di dieci rappresentazioni in più rispetto a quelle programmate) consentì a Pištek un'entrata di 15.970,75 fiorini. Purtroppo però le spese complessive ammontarono a 10.758,95 fiorini che sommate alle spese di viaggio nell'ordine di 4.440 fiorini, facevano 15.198,55 fiorini. Andando a sottrarre quest'ultima cifra dagli incassi di 15.970,75 se ne ricavava un guadagno di 779,80 fiorini.⁴⁵⁹ Considerata la consistenza numerica della compagnia, non si poteva certo parlare di lauti guadagni.

La direzione tentò poi di organizzare un mese di rappresentazioni per la stagione primaverile 1897, possibilmente con una compagnia di Zagabria oppure

teatro aveva i suoi copisti che per una trascrizione richiedevano 6 fiorini, indipendentemente dalla lunghezza dei pezzi, cfr. Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, 8.2.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

456. Nel suo articolo *Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884–1918)* Nevenka Bezić Božanić parla di una ventina di opere rappresentate per la stagione 1896. In contratto però vi è solo una decina di titoli (cfr. NEVENKA BEŽIĆ BOŽANIĆ, *Novinske vijesti*, p. 406).

457. «È la pura verità che il teatro non è frequentato quanto dovrebbe essere», scrivevano due non ancora identificati mittenti alla direzione del Teatro Nuovo «soprattutto negli ultimi giorni. Non abbiamo intenzione di indagare sui motivi di questa frequentazione scarsa malgrado un buon repertorio operistico ed esibizioni eccellenti sia da parte dei cantanti che dei solisti, dei coristi e dell'orchestra. Comunque, fatto sta che le visite sono state scarse e se le cose andranno avanti così, l'impresa non riuscirà. Non c'è bisogno di sottolineare che il fallimento dell'impresa dal punto di vista materiale avrà delle conseguenze devastanti per il nostro teatro e sarà un colpo mortale per la musica slovena a Spalato, che, grazie ai nostri fratelli Cechi, ci ha aperto nuovi orizzonti nel campo delle arti musicali, perché sicuramente nessuno vorrà più fornirci con il meglio del meglio nel mondo musicale [...]. Preoccupati per il futuro del nostro teatro ed intenzionati ad eseguire il nostro dovere patriottico accontentando i desideri dei nostri concittadini, preghiamo la direzione di prendere in considerazione i desideri espressi dal Sign. Pištek nella sua lettera», Lettera di [mittenti non leggibili] alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 27.4.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

458. Cfr. Lettera del consiglio comunale di Spalato alla direzione teatrale di Spalato. Spalato, 20.5.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

459. Lettera di [mittente anonimo] alla direzione teatrale di Spalato. [s.l., s.d.], HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

con una compagnia d'opera dalla Repubblica Ceca, come nei mesi appena trascorsi. Come proposto dai soci Grgić e Katalinić, la commissione decideva all'unanimità che la direzione teatrale si sarebbe rivolta al Comune chiedendo di aumentare nuovamente la dotazione per l'anno 1897 da 4.000 a 6.000 fiorini e di avere la disponibilità del teatro senza dover pagare un affitto.⁴⁶⁰ Alla fine la stagione di primavera fu gestita da un italiano, ma non si dovette attendere troppo per avere nuovamente una compagnia boema. Quando Vendelin Budil, direttore del teatro di Pilsen,⁴⁶¹ si fece avanti nel 1898, gli venne offerto un contratto per rappresentare sette opere: *Dalibor*, *Evgenij Onegin*, *Pikova dama*, *Tajemství*, *Dubrovsky*, *Heimchen am Herd*, *Evangelista (Evangelimann)*. Questa volta l'opera italiana era completamente sparita. Se nel programma di due anni prima se ne conservava un barlume, qui invece non ce n'era traccia. Agli impresari o agenti italiani che ora chiedevano l'appalto del teatro, come ad esempio Vincenzo Ceruso o Nazzareno Perazzini, lo stesso direttore del teatro Edouard Karaman dichiarava che la direzione sarebbe stata «dispiacente» di non poter trattare per la stagione di primavera, «dovendosi quest'anno dare sul nostro teatro un ciclo d'opere esclusivamente slave».⁴⁶²

Il direttore del teatro raccomandava a Budil l'obbligo delle 25 rappresentazioni (con la libertà di darne anche di più — se del caso), sottolineando l'impossibilità di aumentare la dotazione già consistente in 4.000 gulden (ovvero 4.000 fiorini) oltre all'impossibilità di ridurre il numero degli 11 solisti, 24 coristi e 32 musicisti previsti in quanto lo spazio del teatro era grande e avrebbe dovuto essere riempito decorosamente con una congrua quantità di artisti.⁴⁶³

460. Cfr. Verbale dell'assemblea societaria del 25.8.1896, Spalato, 25.8.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

461. Plzen in Repubblica Ceca. Alcune fonti danno Budil come direttore del Teatro di Pilsen dal 1902 al 1912 (cfr. JAN CHOVANEC, *Theory and practice in English studies: proceedings from the Eighth Conference of English, American and Canadian studies*, Masaryk University, Brno 2005, p. 163 oppure Jiří HOLÝ, *Geschichte der tschechischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Edition Praesens, Vienna 2003, p. 32) ma nel manoscritto del contratto di Spalato viene definito come «Theater-Director in Pilsen» già nel 1898.

462. Lettera di Edouard Karaman a Nazzareno Perazzini, Spalato, 27.11.1897, MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII. O così a Ceruso: «La scrivente non è in grado di prendere in per trattazione l'offerta fatta d'uno spettacolo d'opera per la stagione di primavera essendosi attualmente in trattative per un'opera slava». Lettera di Edouard Karaman a Vincenzo Ceruso, Spalato, 27.1.1898. HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

463. «Der Unternehmer wäre nur auf 25 Vorstellungen verpflichtet, es bleibe ihm eher frei auch mehr Vorstellungen zu geben. Die Dotation von 4.000 Gulden könnte auf keinen Falle erhöht werden, da kein anderen Betrag zur Verfügung steht. Die 4.000 Gulden bekäme er nur für gute Kräfte und schöne mise en scene. Eine Reducirung [sic] der 11 Solisten, 24 Chori- sten und 32 Musiker wäre absolut nicht möglich da die Theaterraumlichkeiten und besonders

Tra gli undici solisti, in contratto si faceva esplicito riferimento all'obbligo di scritturare il tenore Pták, attivo al Teatro Nazionale di Praga.⁴⁶⁴ Nominare i solisti usando nome e cognome non era prerogativa di ogni contratto, ma qui lo si faceva. Per quanto concerne i 32 orchestrali, l'appaltatore avrebbe dovuto tenere conto dei musicisti già presenti a Spalato, andando poi ad aggiungere le forze mancanti.⁴⁶⁵ Il fatto di includere i musicisti locali non era scontato: l'anno prima il contratto d'appalto veniva stipulato con la clausola che restava «libero all'impresa di scritturare volendo tutti [...] di fuori».⁴⁶⁶ Come di consueto, veniva indicato in contratto il numero di professori che avrebbero dovuto esibirsi. Se in loco mancavano dei musicisti, il contratto poteva indicare quali strumenti mancanti l'impresario avrebbe dovuto portare da fuori. O al contrario, potevano essere indicati gli strumentisti già presenti sul posto. Dal 1896 sembra che a Spalato fossero presenti solo sette orchestrali, indicati nel contratto con Pištek in: un primo violino, un secondo violino, una seconda viola, un secondo basso, un primo oboe, un secondo violoncello e un trombone. Un numero ancora inferiore, questo, rispetto ai 12 professori d'orchestra indicati come già presenti a Spalato per l'anno prima, il 1895, dall'impresario Antonio Lana. Lana, nelle sue trattative con la direzione, scriveva che sarebbe stato necessario portare a Spalato da fuori altri 13 orchestrali e quasi tutti prime parti che costavano 7 lire al giorno.⁴⁶⁷ Oltretutto nell'anno 1895, sembra non vi siano stati in Spalato né coristi uomini né coriste. Si sarebbe dovuto portare da

da der Bühne sind riesig gross.», Lettera di Edouard Karaman a Vendelin Budil, Spalato, 29.12.1897, MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

464. Bohumil Pták (1869–1933), tenore di Praga, iniziò la sua carriera come attore in compagnie itineranti, debuttando all'opera di Brno con *La sposa venduta* nel 1890, cfr. *Größtes Sänglerlexicon*, a cura di Karl J. Kutsch e Leo Riemens, Saur, Bern 1993, p. 2374. Non sembra però che la compagnia ingaggiata fu all'altezza della situazione, con la differenza - rispetto ad una compagnia italiana - che la cosa non venne rilevata pubblicamente dai giornali croati. La stessa Nevenka Bezić Božanić rileva questo pregiudizio: «Čini se da je ova družina bila slaba, ali zbog toga što je to ipak bila slavenska družina, nisu je napadali preko novina, kao što bi se dogadalo kad bi došla koja slaba operna družina iz Italije», NEVENKA BEZIĆ BOŽANIĆ, *Novinske vijesti*, p. 407.

465. «das aus wenigstens 32 Personen bestehende Orchester mit Berücksichtigung der in Spalato verfügbaren Kräfte, welche in beigeschlossenen Briefe verzeichnet sind, mitzubringen und dasselbe mit den nothwendigen Musicalien zu versehen», Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Vendelin Budil, Spalato, 1898, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

466. Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Alberto Landi, Spalato, 11.2.1897, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I, XII.

467. Cfr. Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Spalato, Milano, 2.2.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

fuori dunque anche un contingente di 30 coristi tra uomini e donne, pagati 4 fiorini al giorno. Un bell'impegno di spesa.

4.7.2. *Impresariato italiano a Spalato*

Contemporaneamente a Lana, stava trattando con la direzione teatrale — sebbene per l'operetta — anche Giuseppe Ullmann, il quale faceva notare che una dote di 3.300 fiorini quale quella attiva presso il Teatro di Spalato per la stagione di primavera e autunno, non sarebbe bastata per portare artisti e coristi con 16 professori d'orchestra, in quanto si sarebbe speso l'intero importo in viaggi e spese vive. L'unico modo per venirne a capo, sarebbe stato dividere l'introito lordo in proporzione del 60 e 40 per cento assicurando che la compagnia sul suo 60 per cento avrebbe potuto incassare almeno le spese vive nell'ammontare di circa 250 fiorini. Questa usanza, ricordava Ullmann, la si trovava presso quasi tutti i teatri d'Italia.⁴⁶⁸ La dote di 3.300 fiorini era solo di poco superiore a quei 3.000 fiorini che il Comune elargiva quasi vent'anni prima.

Nonostante l'impresario Andrea Brigoni avesse proposto *Rigoletto* e *La favorita* oppure *La traviata* e *La Gioconda* accontentandosi di 2.000 fiorini di dote, nella stagione 1895 la scelta del Teatro Nuovo di Spalato cadde sull'impresario Giulio Milani. Egli parlava in una lettera però di «prima rata di f. 3.500 dovutemi», dal che si deduce che gli importi a favore dell'impresario erano stati aumentati forse in un secondo momento.⁴⁶⁹ Milani condusse a termine una stagione d'opera che includeva *Rigoletto*, *La forza del destino* e *Faust*, conclusasi positivamente per parte di pubblico ma finita con il sequestro delle scene di Sormani, degli attrezzi di Rancati e dei costumi della sartoria teatrale De Caro. Milani si trovava pertanto nella condizione di chiedere aiuto direttamente al direttore del teatro Bulat, dichiarandosi non responsabile del mancato pagamento delle spese che gli venivano contestate.⁴⁷⁰ Nonostante questo incidente, tre anni dopo scriveva nuovamente alla direzione teatrale nel tentativo di assumere per una seconda volta l'appalto del teatro, offrendo *La bohème* e *La Gioconda* e fissando le masse corali e orchestrali rispettivamente a 36 elementi, con 8 ballerine. Le scene e gli attrezzi sarebbero stati nuovamente di Sormani e di Rancati di Milano, mentre i costumi di Chiappa;

468. Cfr. Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 27.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

469. Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 19.4.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

470. Cfr. Lettera di Giulio Milani a Gajo Filomen Bulat, Trieste, 12.6.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

gli artisti sarebbero stati messi in contratto in accordo con casa Ricordi.⁴⁷¹ L'intento di Milani era quello di portare Puccini in persona a Spalato grazie a *La bohème* («Molto probabilmente impegnerò la casa stessa per indurre il M^o Puccini a Spalato»)⁴⁷² Puccini era passato per Fiume tre anni prima, ma non risulta essere giunto nei teatri dalmati negli anni successivi. Troveremo invece il Milani stesso proposto ripetutamente alla direzione teatrale di Zara sia dall'agente Grabinski Broglio che dal Simonetti in diverse riprese agli inizi del Novecento.

Non sappiamo se vi fu stagione d'opera anche nel novembre dello stesso 1895. Una bozza di contratto ci suggerisce che l'impresario Karaman sarebbe subentrato ad Alberto Gigliuzzi o Alfredo Vecchi nella gestione di alcune rappresentazioni. Si tratta però di un documento non firmato e con delle evidenti correzioni, di sicuro non un documento definitivo.⁴⁷³ Per certo la si organizzò nell'ottobre dell'anno precedente, e fu la prima stagione autunnale che il nuovo teatro vide con l'opera buffa seguita da balli. L'impresario Anacleto Tavernari era entrato in contatto con la direzione teatrale nel 1894 per proporre la compagnia genovese Ansaldo, già gestita a settembre a Pola da Alberto Vernier con le identiche opere (*Don Pasquale*, *Il barbiere di Siviglia*, *Crispino e la Comare* ad eccezione de *La sonnambula*), per altro passate identiche nello stesso ottobre a Zara, sempre dirette da Ettore Mariotti.⁴⁷⁴

Per certa vi fu anche la riuscita stagione di opera italiana del 1897 proposta da Alberto Landi, che però fece rimanere l'impresario «senza un fiorino» e che lo costrinse a chiedere una sovvenzione aggiuntiva al Comune tramite la direzione teatrale, al fine di adempiere altri «residuali obblighi» a Spalato.⁴⁷⁵ A

471. «per assicurare cotesta onorevole Direzione che tutti gli artisti saranno di riputazione eccezionale, i nomi di questi saranno messi in patto di contratto colla casa editrice delle opere G. Ricordi». Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 6.3.1898. HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

472. Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 6.3.1898. HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

473. Cfr. Bozza di contratto tra Alberto Gigliuzzi e Giuseppe Karaman, Spalato, novembre 1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

474. L'impresario Anacleto Tavernari era in società con il basso Lodovico Contini e il direttore d'orchestra Augusto Franzoni. «Dal 1882 al 1905 fu agente per il Teatro Reinach, e diresse a Parma il *Fra Diavolo*, giornale teatrale con agenzia (1883–1885); si trasferì poi a Milano, lavorando nell'agenzia del *Trovatore*. Organizzò stagioni liriche e fu impresario di diversi teatri, tra i quali, per molti anni, il Teatro Grande di Brescia», Cfr. *Il Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusicait/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=T&tipologia=1&idoggetto=1450&idcontenuto=2791> [consultato il 22.8.2020].

475. Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 12.6.1897, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

stagione conclusa si trattava di spedire a destinazione varie casse di macchinismo, scenografie, vestiario, spartiti, attrezzeria, gioielli, calzature e partire per l'Italia. Landi si trovava dunque con varie pendenze da pagare, nella necessità di restituire subito i materiali. Si dichiarava pronto a dimostrare incassi ed esiti dai quali sarebbe subito apparsa la perdita subita, della quale però — ci teneva a precisare — non si sarebbe lamentato. Si considerava infatti soddisfatto per aver potuto dirigere e rappresentare con decoro l'impresa del Teatro di Spalato «che ha a direttori persone così rispettabili e gentili». Sollecitava dunque i contatti tra direzione e podestà cittadino affinché si fossero presi degli accordi per sollevarlo, come scriveva, «da questo orribile stato di angoscia, a cui non sono abituato, e che mi si rende più grave e penoso trovandomi lontano dalla patria e senza conoscenze e risorse». ⁴⁷⁶ Landi spediva alla direzione il dettagliatissimo conto degli esiti, che oggi è per noi un documento di grande interesse in quanto — come già visto precedentemente per altri impresari e stagioni — ci permette di capire quali fossero le reali spese di un impresario nel teatro appaltato. Da qui si può vedere con chiarezza in calce al documento la perdita subita di 2.541,92 fiorini:

Spedito da Napoli al sig. Guarini per anticipi e depositi di artisti e fornitori con due vaglia telegrafici di L. 1.000 ognuno		fiorini 905,27
Versato all'agente del Loyd austriaco le seguenti partite:		
1. Per viaggi da Venezia a Spalato		475
2. Per multa pagata alla direzione delle ferrovie a Venezia		139
3. Per importo della musica del Ruy Blas e dell'Aida, vestiario dell'Aida, scenario Ruy Blas e Aida, trasporto musica, attrezzeria, scenario, vestiario ecc.		1.795,75
4. Vestiario, scenario, musica Favorita, esc. trasporto		374
Spedito al vestiarista Bonaventura di Trieste per vestiario Ruy Blas		215,60
Spese postali e telegrafiche da gennaio 97 fino all'ultimo della stagione		287,90
Pagato all'agente del Lloyd a saldo del suo avere		28
Viaggio da Napoli a Bari e trasporto di merci		98,40
Viaggio sulla Boiana Bari Ragusa Spalato		137,50
Attrezzeria, gioielleria Aida pagata a Rancati		321
Trasporto dal vapore al teatro		12,5
Per quattro decine pagate agli artisti, alle masse corali, orchestrali e danzanti		1.564,59
		1.564,59
		1.564,59
		1.564,59
Viaggio di ritorno al contrabbasso in fermo, al clarino, al suggeritore		19
Viaggio a tre decine al nuovo suggeritore da Trieste		78,15

476. Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 12.6.1897, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

A Pascutti come provino e direttore del ballo e copiatura di carte di ballo		45
Spesato serale per 26 rappresentazioni stampa, affissione, commissario politico, polizia, gas, candele, uomini di soffitta, pompieri, servitù, sarte, servi di scena, comparse Ruy Blas, birra alle medesime e tre per cento		2.590,54
Spese straordinarie pel macchinismo Aida		29,40
Alle sarte per 12 abiti di ballerine (due balli)		15,80
Dogana e facchinaggio su due volte		7,25
Viaggi di ritorno alla 1° ballerina, al maestro e al tenore		27
Banda per l'Aida 12 volte		48
Differenza di mezzo fiorino in ogni rapp. al prof. Alberti		13
Alla sig.ra Zilli per tre rapp.i		225
Tassa		33
Beneficienza		25
Bollo		15
Altre piccole spese trasporto accomodo di abiti, [...], lacci ecc. [...] per ballerine		17,25
Pagato a Strino per spese fatte		250
Per timpani, trombe, parrucche e carte del Trovatore	135	14.966,42
Conto degli introiti per 26 rappresentazioni – quattro in appalto sospeso e 22 di abbonamento		
Introito delle 26 rappresentazioni		f 6.324,50
Dote		4.000
Abbonamento	2.100	12.424,50
Esito		
		f 14.966,42
Introito		f 12.424,50
Perdita		f 2.541,92 ⁴⁷⁷

Inizialmente si trattava di rappresentare *Aida*, *La favorita* e una terza opera da stabilirsi. Si decise poi per il *Ruy Blas*, come si può leggere dal prospetto, cui si aggiunse pure *Il trovatore* («Per timpani, trombe, parrucche e carte del Trovatore»). Vi sono in tabella alcune voci che non vennero scorporate, come i costi dei noleggi di musica, vestiario, scenario, attrezzi o trasporti per *Ruy Blas* e *Aida*. Questo ci impedisce di comprendere quanto i singoli fornitori avessero richiesto per le rispettive spedizioni e cessioni dei materiali. Non sappiamo se l'impresario, a fronte di questa dettagliata dimostrazione (si indicavano cumulativamente anche le spese della birra per le comparse), fu accontentato nella sua richiesta di ulteriore sovvenzione. Il prospetto nominava anche la soprano Emma Zilli, ingaggiata pare per sole tre rappresentazioni. La presenza della soprano Emma Zilli infatti non figurava in contratto ma veniva

⁴⁷⁷. Conto degli esiti e introiti dell'impresario Alberto Landi, Spalato [1897], HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

segnalata sul «Cosmorama».⁴⁷⁸ Da contratto infatti erano previsti, oltre al tenore Enrico Caruso, la soprano Nice Barbareschi, le mezzosoprano Alessandra Dombroska e Giulia Salvi, il baritono Ferdinando Guarini, e il basso Ettore Brancaleone.⁴⁷⁹ Come già sottolineato, nominare gli artisti all'interno del contratto e non in separata sede non era prerogativa di tutti i contratti per stagione d'opera. Nei contratti conclusi precedentemente con il Teatro poi, era stata sempre lasciata la responsabilità all'impresario di provvedere per i musicisti dell'orchestra, ma non gli era mai stato permesso di ingaggiare tutti i musicisti da fuori. Gli impresari avevano in passato attinto le maestranze dalla «Narodno Glazbe» e dalla compagnia «Zvonimir». Il motivo di ciò era che si voleva formare una buona orchestra locale per le esigenze del teatro e che si voleva aiutare economicamente i membri delle due compagnie citate. Il contratto in questione riportava la clausola che si sarebbe potuta allestire un'orchestra completa dando il diritto all'impresa di scritturare volendo tutti da fuori. Il personale croato era però profondamente contrario a questo. Si temeva che l'impresario Landi, avrebbe scritturato l'intera orchestra dall'esterno senza neanche considerare i musicisti di Spalato che sarebbero stati «migliori di tutte le forze esterne messe insieme».⁴⁸⁰ Con una sola firma della direzione, tutte le speranze di formare un'orchestra locale per il Teatro Nuovo sarebbero svanite e si sarebbero esclusi ingiustamente gli elementi locali, disponibili e capaci di contribuire allo sviluppo artistico della città.⁴⁸¹ Ma nonostante le proteste questa clausola rimase nei contratti teatrali a Spalato almeno fino al 1905. Nello specifico di questo contratto, non è chiaro se gli orchestrali furono ingaggiati da fuori. Il prospetto sopra al riguardo non ci dà molte indicazioni in quanto anche la voce «Per quattro decine pagate agli artisti, alle masse corali,

478. *Artisti scritturati - Emma Zilli*, Il Cosmorama, 6.5.1897, p. 4.

479. Nel suo contratto, firmato per parte spalatina dai direttori Karaman, Boglich e Katalinić, Landi si impegnava a scritturare come artisti di canto anche un comprimario tenore e un comprimario basso di cui non venivano dati i nomi. Il maestro direttore d'orchestra avrebbe dovuto essere Antonio Siracusa, ricordato per essere stato attivo ai teatri Bellini e Mercadante di Napoli, nonché come maestro coadiutore presso il Teatro San Carlo della stessa città, cfr. Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Alberto Landi, Spalato, 1897, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

480. Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 12.3.1897, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

481. «Il sottoscritto» scriveva non ancora identificato mittente spalatino, «si dissocia da questo fraintendimento del compito assegnato alla direzione del nostro teatro che il comune non ha costruito per farlo cadere nelle mani di vari speculatori stranieri, ma per provvedere ad un bisogno sentimentale del nostro popolo croato. Prego la direzione di correggere questo inconveniente», Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, Spalato 12.3.1897, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

orchestrali e danzanti» non è scorporata. Se ci fossero però stati musicisti da fuori avrebbero dovuto comparire nelle spese di viaggio, e qui si parla solo di «viaggio di ritorno al contrabbasso in fermo, al clarino, al suggeritore». Se ci furono apporti esterni in tal senso, probabilmente furono minimi. Il contratto con Landi aveva comunque gettato malumori prima che per l'inclusione di personale esterno, per il solo fatto che era stato concluso senza ottenere prima il consenso del Comune.

Nonostante le perdite, Landi ritentava l'affidamento del Teatro l'anno successivo, chiedendo 4.500 fiorini di dote. Stavolta progettava di far rappresentare *Carmen*, *Mignon*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* con 24 rappresentazioni di abbonamento. Tutto l'occorrente come vestiario, scenario, attrezzeria, macchinista, con masse corali, orchestrali e ballerine sarebbe arrivato stavolta dal Teatro Comunale di Trieste grazie all'intercessione di tale Molini («l'amico Molini che ricorderete benissimo», scriveva alla direzione di Spalato).⁴⁸² Quanto agli artisti di canto, essi lo avrebbero seguito direttamente da Napoli. Landi, anche qui, li nominava preventivamente: si trattava delle due polacche Ida Monteleone (il cui vero nome era Ida Lewenberg; si trattava di un caso di italianizzazione) e Mary Metella Koslowska, della veneziana Cesira Menon e, nuovamente, della romana Giulia Salvi. Tra i tenori, Enrico Quadri e Josè Lima, i baritoni Carmine Montella e Alfredo Conti, ed il basso Paolo Poggi. Avrebbe diretto l'orchestra il maestro Raffaele Delli Ponti «l'attuale direttore che da sette mesi dirige qui la mia compagnia».⁴⁸³ Landi nello stesso 1898 tentava nuovamente fortuna anche presso il Teatro Nuovo di Zara, inviando una lettera per il tramite di Salvatore Strino. In entrambi i casi non se ne fece nulla, e nello specifico di Spalato la scelta cadde sulla compagnia boema portata da Vendelin Budil, che abbiamo visto nel precedente paragrafo. Ma ciò che da Budil in poi seguì presso il teatro spalatino fu nuovamente per almeno una dozzina d'anni una serie di stagioni costituite quasi interamente da rappresentazioni di opera italiana. Fu questo ritorno a far scrivere ai pubblicisti del decennio successivo, nella descrizione generale degli spettacoli teatrali locali, affermazioni graffianti come «Il nuovo teatro comunale "Općinsko Kazalište", eretto nel 1891, per quanto destinato a tempio delle Muse croate preferì di accogliere le italiane, perché altrimenti ne soffriva terribilmente l'incasso. Truppe dei teatri

482. Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 14.3.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

483. Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 14.3.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII. Raffaele Delli Ponti (1864–1936) aveva studiato presso il Conservatorio di Napoli; compositore e direttore d'orchestra, per un periodo fu anche direttore artistico di Casa Sonzogno.

di Zagabria e della Boemia vi diedero delle brevi serie di rappresentazioni». ⁴⁸⁴ Come sempre la pubblicistica italiana non perdeva occasione per sminuire le scelte della controparte croata.

Siamo in possesso anche di una copia del contratto tra la direzione del teatro e l'impresario Achille Stehele datata 1899. Era prevista la rappresentazione di quattro opere (*I puritani*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*) per un ciclo di almeno 20 sere, con impiego di 22 coristi e 32 professori d'orchestra. Anche il baritono Ferdinando Guarini, che figurava nel cast scritturato precedentemente da Landi, nel 1899 aveva proposto indipendentemente una stagione d'opera italiana con *Mefistofele*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*. Per *Mefistofele* si voleva coinvolgere il basso Scarneo nel ruolo del protagonista, come già aveva proposto quattro anni prima l'impresario Geremia Abriani alla stessa direzione. Guarini prometteva 20 orchestrali di Milano, 24 coristi e 8 ballerine e chiedeva, nonostante un'opera in meno, una dote di 5.000 fiorini, ovvero 500 in più rispetto a quanto richiesto dal precedente impresario Landi e ben 3.000 fiorini in più rispetto allo stesso Stehele. ⁴⁸⁵ Mai però come gli 8.000 fiorini chiesti contestualmente nello stesso anno alla direzione da Olimpio Lovrich per rappresentare il *grand'opera* e balletto francese con *L'ebraea*, *Gli Ugonotti* e *I pescatori di perle*. ⁴⁸⁶ La direzione scelse lo spettacolo per il quale era stato concordato un esborso inferiore. Stehele in fondo aveva firmato per una dotazione di soli 2.000 fiorini. Come molto spesso accadeva, l'opera italiana di repertorio la vinceva sul *grand opéra*, e il primo criterio di scelta era la necessità di contenere le spese. Anche qui abbiamo dunque la riprova che il risparmio aveva la priorità su qualsiasi velleità artistica.

Non abbiamo purtroppo alcuna indicazione di dotazione per la stagione successiva, ma di certo si scelse nuovamente la strada dell'oculatezza quanto meno sul maestro concertatore, già presente in città: fu scelto Lorenzo Perigozzo, già docente dal 1897 alla società musicale Zvonimir di Spalato, ⁴⁸⁷ che per altro si trovò a dirigere la prima di *Otello* in città. Si optò nuovamente per una stagione di opera italiana nonostante ci fosse stata una proposta arrivata

484. ELIGIO SMIRIC, *Studio sull'italianità della Dalmazia in base a documenti ufficiali*, Tipografia del Governo, Zara 1920, p. 12.

485. Cfr. Lettera di Ferdinando Guarini alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 27.3.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

486. Cfr. Lettera di Olimpio Lovrich alla direzione teatrale di Spalato, Aix le Bains, 22.8.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

487. Lorenzo Perigozzo (Verona, 1866-Torino 1935) fu direttore d'orchestra, compositore e maestro di canto; studiò al Liceo Rossini di Pesaro. Scrisse alcune opere liriche e brani per violino e pianoforte. *Enciclopedia moderna italiana. Fietta-Piemonte*, Sonzogno, [Milano], 1941, p. 2639.

direttamente dalla direzione del Teatro Nazionale di Zagabria per organizzare 24 rappresentazioni nel mese di maggio 1900, 12 rappresentazioni drammatiche nella prima metà del mese e 12 opere nella seconda metà. Il repertorio ed il cast artistico sarebbero stati gli stessi operanti in quel periodo presso il Teatro Nazionale di Zagabria. La scelta delle opere e dei drammi sarebbe stata di piena responsabilità del Teatro Nuovo di Spalato.⁴⁸⁸ Anche Corbetta tornava a farsi vivo nel 1901, proponendo stessi artisti e opere che aveva in cartellone al Politeama Ciscutti di Pola, ovvero *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Carmen* con i tenori Bambacioni⁴⁸⁹ e Villalta e la primadonna Elsa Plater, affrettandosi a ricordare che quest'ultima aveva cantato recentemente a fianco di Tamagno.⁴⁹⁰

Nella competizione tra le varie proposte arrivate nel 1904 in direzione teatrale a Spalato, si facevano avanti questa volta due agenti per conto dei loro clienti impresari: da un lato, l'agente Grabinski Broglio proponeva gli impresari Giorgio Trauner ed Ettore Forastiero disposti a dare *Aida e La Gioconda* con un sussidio di 9.000 corone (i due avevano lavorato a Zara qualche mese prima e furono operativi presso quel teatro per altri tre anni),⁴⁹¹ mentre dall'altro lato l'agente Paolo Rocca presentava l'impresario Vittorio Riva («persona facoltosissima»)⁴⁹² con le opere *Tosca*, *La traviata* e *Lucia di Lammermoor* e i cantanti Silla Carobbi⁴⁹³ e Maria Alexandroviez. Le trattative con il primo naufragarono, perciò ebbe il via libera questo secondo progetto. Il cartellone avrebbe dovuto essere redatto in lingua croata, secondo le nuove disposizioni.⁴⁹⁴ Rocca avrebbe versato le 1.000 lire di deposito richieste, non appena ulti-

488. Cfr. Lettera della direzione del Teatro Nazionale di Zagabria alla direzione teatrale di Spalato, Zagabria, 28.8.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

489. Sulla figura del tenore Giovanni Bambacioni, cfr. la biografia che gli ha dedicato LEDA RIVAROLO, *L'uomo che non fu Caruso*, Cavallo di Ferro, Roma 2009.

490. Cfr. Lettera di Giuseppe Corbetta alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, [1901], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

491. Cfr. Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro di Spalato, Milano, 19.3.1904, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

492. Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 27.8.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

493. Silla Carobbi (1856–1933), apprezzato baritono pistoiese, creò il personaggio di Scarpia nella *Tosca*. Cantò a fianco di celebri artisti lirici dell'epoca, come Roberto Stagno, Francesco Tamagno, Gemma Bellincioni o Caruso, cfr. «Il nuovo stato», 1932, p. 31. Lavorò anche con Gustav Mahler, cfr. <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/carobbi> [consultato il 22.8.2020].

494. «Qui unito rimetto il contratto regolarmente firmato» comunicava il Rocca, «con la minuta del cartellone da redigersi in lingua croata. Sarà una stagione splendida e tutto procederà nel migliore modo perché l'impresa è di prim'ordine e di quelle che fanno le cose, come si dice, da signori», Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, Milano 7.9.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

mate le pratiche della compagnia con la Casa Ricordi. Questa, oltre a chiedere 2.500 lire per la sola *Tosca* (ad un prezzo in realtà inferiore a quello di listino dell'anno precedente, fissato sulle 3.000 lire)⁴⁹⁵ accampava i diritti di nulla osta per il permesso della compagnia. L'agente faceva sottintendere che il baritono avrebbe richiesto uno sforzo economico non indifferente a chi avrebbe dovuto pagarlo, ma ne sarebbe valsa la pena: «Silla Carobbi nella *Tosca* è stragrande» scriveva Rocca, «non so veramente come potrà pagare quest'artista, in ogni modo la fortuna è di Spalato che con poco avrebbe uno spettacolo da Scala e diciamolo pure anche degno del vostro teatro».⁴⁹⁶ Quanto a Maria Alexandrovicz, riuscì a firmare il contratto spalatino un'ora prima di ricevere un'altra scrittura telegrafica molto buona, probabilmente superiore a quella offerta dal Teatro Nuovo se lo stesso Rocca commentava: «Purtroppo Spalato le costa più di 5.000 lire; ma è una signorina che sa mantenere la parola data anche se con sacrificio e di ciò cotesta onorevole direzione deve prenderne buona nota».⁴⁹⁷ Si procedette dunque alla stipula del contratto tra la direzione teatrale e l'impresario, che si impegnava a dare le tre opere di cui sopra (che eccetto *Tosca*, erano già state portate cinque anni prima a Pola. Riva era nuovamente a Pola nell'ottobre 1904 per *Rigoletto* e *La traviata*). Sappiamo che Riva ebbe per certo l'appalto in quanto ci sono conservate tre ricevute a sua firma per rispettive rate di dote da 2.666,66 lire l'una.⁴⁹⁸

Si utilizzò molto probabilmente questo contratto per stipulare anche quello successivo con l'impresario Gabriele Ruotolo:⁴⁹⁹ il nome di Riva veniva cancellato per essere sostituito da quello di Ruotolo. Le opere *Tosca*, *La traviata* e *Lucia di Lammermoor* che rappresentavano la stagione appena passata, venivano tagliate per essere sostituite — a matita — con *Siberia*, *Fedora* e *Manon* (Massenet). Probabilmente il contratto di Riva fu semplicemente preso a modello per quello successivo dattiloscritto: gli identici accordi sarebbero dunque valsi anche per l'impresario Ruotolo nel 1905. Un elenco artisti con nomi e cognomi era anche qui ben precisato per rappresentare, nella versione

495. Cfr. Lettera di Giulio Ricordi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 14.3.1901, HR-DAZD, busta 10.

496. Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, [Milano], [1904], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

497. Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, [Milano], [1904], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

498. Cfr. Ricevuta per rata di dote a firma di Vittorio Riva, Spalato, 3.12.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

499. Il nome di Ruotolo ricorre più di una volta nei teatri della costa. Assieme all'artista Raffaele Albini, aveva diretto una Compagnia Buffa Napoletana negli anni Settanta dell'Ottocento.

definitiva, *Fedora*, *Manon* (Massenet), *Mignon* e *Stella*.⁵⁰⁰ Si riportava anche qui all'articolo «k» la clausola, già esistente dal 1897 nel contratto con Landi, secondo cui i cartelloni e i programmi avrebbero dovuto essere redatti esclusivamente in lingua croata «salvo per quella parte che si riferisce al titolo dello spettacolo ed al personale artistico che potrà essere estesa in italiano». ⁵⁰¹ Ora dunque non solo si sarebbero dovute eseguire alcune opere in lingua croata, ma si doveva anche agire sul materiale pubblicitario. La cosa, come abbiamo visto, aveva preso piede anche a Sebenico, dove il manifesto de *La traviata* nel 1914 usciva in croato e gli interpreti erano tutti croati (la compagnia era quella del Teatro Nazionale di Osijek). È in questo contratto che per la prima volta si faceva menzione ad una penale prevista in caso di ritardo di andata in scena dello spettacolo.⁵⁰² La dotazione di 8.000 corone veniva concessa assieme a 16 palchi. Forse però vi fu un aumento di 4.000 corone se un po' di mesi dopo l'impresario Giorgio Trauner così scriveva alla direzione teatrale di Zara presso la quale era impiegato, probabilmente per chiedere per sé un aumento di dotazione: «Anche a Spalato dovettero portare la dote da 8.000 a 12.000 corone per assicurarsi uno spettacolo migliore del solito». ⁵⁰³ Se aumento vi fu davvero, potrebbe essere stato giustificato anche dal fatto che la stagione, integralmente costituita da opere di Sonzogno, presentava diverse prime per Spalato. E come sappiamo, rappresentare opere nuove aveva costi maggiori. Anche quando Ruotolo tornò a Spalato tre anni dopo, non fece mancare una importante *première*: quella dell'*Andrea Chénier* (si sceglieva nuovamente Giordano dunque) che veniva accompagnato in stagione da *Un ballo in maschera* e *Rigoletto* sotto la direzione di Arturo Bovi.⁵⁰⁴ I contratti a Spalato, lo ricordiamo, non definivano obblighi sulla tipologia di opere, al contrario di quello che era stato ad esempio per Zara. Non era richiesto uno specifico numero di opere di repertorio a stagione, tantomeno si davano obblighi per portare opere in prima. Con questo criterio le stagioni rischiavano di essere meno uniformi, le opere

500. In una precedente versione del contratto la formula usata era «tre opere tra *Fedora*, *Manon* (Massenet), *Mignon* e *Stella*».

501. Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Gabriele Ruotolo, Spalato, 4.9.1905, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII e Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Gabriele Ruotolo, Milano, 7.9.1904, HR-DAŠI-103, busta 4.

502. «h.) di dare principio allo spettacolo verso la fine del mese di ottobre, sotto comminatoria di una penale di Cor. 40 (quaranta) per ogni giorno di ritardo non giustificato dopo terminata la prima settimana di novembre 1904», cfr. Contratto tra la direzione teatrale di Spalato e l'impresario Gabriele Ruotolo, Spalato, 4.9.1905, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

503. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.6.1906, HR-DAZD, busta 26.

504. Queste due ultime opere le desumiamo da quanto contenuto in un contratto con il basso Egidio Garavaglia.

potevano essere anche tutte integralmente nuove per la città, come nel caso della stagione 1905. Dal 1908 in poi, nonostante varie proposte giunte in direzione, non si registrarono fino alla guerra altre rappresentazioni operistiche con compagnie italiane ad eccezione de *Il matrimonio segreto* con la direzione di Bovi in arrivo da Sebenico (sono segnalati alcuni passaggi della compagnia d'opera del Teatro di Zagabria nel 1910, 1911 e 1913 e di quella di Osijek nel 1914). Il teatro rimase attivo con compagnie di prosa e operetta. Teniamo conto che comunque le clausole in contratto tra opera e operetta non differivano moltissimo. Solitamente vi era uno scarto per quanto riguardava la parte relativa alla presenza (e quantità) o meno di ballerine.

4.7.3. *Censimento stagioni operistiche a Spalato*

La tabella è desunta dal materiale archivistico presente in HR-MGS: Kazalište, 1-4, dalle riviste «L'Arte Melodrammatica», «La Scena», «Narod» ed «Euterpe», oltre che da un raffronto con il testo di Mirjana Škunca, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*,⁵⁰⁵ e con l'articolo di Nevenka Bezić Božanić, *Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884-1918)*.⁵⁰⁶

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
TEATRO BAJAMONTI					
1859-1860	n.r.	n.r.	[Giambattista Beneggi]	carnevale	I lombardi alla prima crociata Il trovatore Rigoletto
1861	n.r.	Carlo Burlini	[Giambattista Beneggi]		Lucrezia Borgia
1863	n.r.	Sanguinazzi	[Giambattista Beneggi]	aprile	I masnadieri Crispino e la comare I puritani
1865	n.r.	Sanguinazzi	[Giambattista Beneggi]	marzo	Linda di Chamounix L'ebreo Nabucco
1871	n.r.	n.r.	[Samuele Wolff]	aprile	Don Checco I falsi monetari
1874	n.r.	n.r.	[Samuele Wolff]	autunno	Cicco e Cola Le educande di Sorrento Crispino e la comare Pipelet

505. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Split, Književni krug, 1991.

506. NEVENKA BEŽIĆ BOŽANIĆ, *Novinske vijesti*, pp. 397-454.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1875	3.000 f.	n.r.	[Samuele Wolff]	aprile maggio autunno	Faust Un ballo in maschera Rigoletto ⁵⁰⁷ Don Pasquale L'elisir d'amore La figlia del reggimento
TEATRO NUOVO					
1893	[3.300 f.]			gennaio	Il menestrello
1894	4.000 f.	Ladislav Chmelensky [Manger] [Alberto Vernier]	Benissek [Ettore Mariotti]	aprile ottobre	Carmen Cavalleria Rusticana Pagliacci Il trovatore Prodana nevjesta Il bacio [Ernani] Il barbiere di Siviglia Don Pasquale La sonnambula Crispino e la Comare
1895	3.300 f.	Giulio Milani Gigliuzzi / Karaman	n.r. n.r.	primavera [novembre]	Rigoletto La forza del destino Faust [Rigoletto Fra Diavolo La sonnambula]
1896	5.000 f. [6.000 f.]	Johann Pištek	E. Engelberth	aprile	Dalibor Prodana nevjesta Lohengrin Guglielmo Tell L'Africana Pikova dama La traviata Un ballo in maschera Postillon Martha Cvijeta
1897	4.000 f.	Alberto Landi	Antonio Siracusa	primavera	Ruy Blas Aida La favorita Il trovatore

507. Quest'ultima opera viene aggiunta da MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita*, p. 54.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1898	4.000 gulden	Vendelin Budil	n.r.	primavera	Evangelimann Heimchen am Herd Il grillo del focolare Dubrovsky Dalibor Tajemství Il segreto Pikova dama Evgenij Onegin Werther
1899	2.000 f.	Achille Stehele	[Lorenzo Perigozzo]	novembre	I puritani La traviata Lucia di Lammermoor Ernani
1900	n.r.	n.r.	Lorenzo Perigozzo	aprile	La bohème Un ballo in maschera Otello
1901	n.r.	[compagnia dell'Opera di Zagabria]	n.r.	n.r.	Nikola Šubić Zrinski Porin Andrija Čubranović Cavalleria rusticana Pagliacci L'ebrea Manon (Massenet) Dank-prosjak Lijepa Jelena La Gioconda Kraljica od Sabe Mignon Gejsa Ples u operi Lutka
1904	n.r. 8.000 corone	compagnia Città di Trento Vittorio Riva	n.r. Scasserra Domenico Acerbi m. c.: Achille Cerati	febbraio [novembre]	n.r. Tosca La traviata Lucia di Lammermoor [Il barbiere di Siviglia]
1905	8.000 c. [12.000 c.]	Gabriele Ruotolo	Alberto Dell'Acqua Lorenzo Molajoli Gaetano Bavagnoli Melchiorre Vela	novembre	Fedora Manon (Massenet) Mignon Stella
1906	n.r. n.r.	Ernesto Guerra n.r.	[Ernesto Guerra] Gaetano Cimini	maggio autunno	Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare n.r.
1907	n.r.	Pietro Minciotti	[Arturo Sigismondi]	autunno	n.r.
1908	n.r.	Gabriele Ruotolo	[Arturo] Bovi	novembre	Un ballo in maschera Andrea Chénier Rigoletto

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

ANNO	NOTE	IMPRESARIO	MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE DEI CORI	INIZIO STAGIONE	OPERE
1910	n.r.	[compagnia dell'Opera di Zagabria]	Andro Mitrović Milan Zuna Srećko Albini	primavera	Nikola Šubić Zrinski
1911	n.r.	[compagnia dell'Opera di Zagabria]	n.r. Arturo Bovi	maggio autunno	Oganj Povratak Il matrimonio segreto
1913	n.r.	[compagnia dell'Opera di Zagabria]	Srećko Albini Milan Sachs	maggio	n.r.
1914	n.r.	compagnia dell'Opera di Osijek	Andro Mitrović	primavera	n.r.

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

PRESENZA DI MASSE ORCHESTRALI E CORALI CON CORPO DI BALLO PER STAGIONE
D'OPERA NEI TEATRI DELLA COSTA ADRIATICA ORIENTALE (1861-1914):

		1861	1865	1867	1870	1875	1883	1887	1889	1891	1893	1895	1896	1897	1898	
POLA	orchestra							40							40*	
	coristi							40							30*	
	coriste															
	ballerine/i															
FIUME	orchestra	28°								30°				48*		
	coristi		12°	12°	20°					16°				48*		
	coriste		8°	8°	10°					10°						
	ballerine/i		12°	12°								16*				
ZARA	orchestra						28°		34"			38"	2(3)6 §		40"	
	coristi		12°			12°	8°		22"			30°	22§		36"	
	coriste		8°			8°	6°									
	ballerine/i				12°				4"							
SEBENICO	orchestra											30°				
	coristi												12°			
	coriste												12°			
	ballerine/i															
SPALATO	orchestra											28/30"	32°	32°	32°	
	coristi											30"	12°	24°	12°	
	coriste												12°		12°	
	ballerine/i												8+1°	8°		

in corsivo = desunti da giornale; con asterisco* = desunti da locandina e da giornale; ° = desunti da contratto d'appalto; § = richiesti in capitolato; " = desunti da corrispondenza

4. LA SCELTA DELL'IMPRESARIO

1899	1901	1902	1904	1905	1906	1909	1910	1911	1912	1913	1914
	50							80			44°
	32										20°
											10°
	50\$					60\$	60\$	60\$	60\$	60\$	60\$
	60\$					60\$	60\$	60\$	60\$	60\$	60\$
						30\$	30\$	30\$	30\$	30\$	30\$
		42*	42\$								
		42+12 ragazzi can- tori*	20\$								
			12\$								
					11"		32*		28°		
							30*				
32°	40"		33°	32"	22"	30°	46				40°
22°	30"		28°	14"	26"	24°	35				32°
				12"							

5. IL REPERTORIO OPERISTICO NEI TEATRI DELL'ADRIATICO ORIENTALE (1861–1918)

5.1. Tipologia di opere e repertorio

Abbiamo visto dalle precedenti tabelle come le stagioni d'opera non fossero regolari in tutti i teatri considerati. Il teatro che garantiva la maggiore frequenza di stagioni era quello di Fiume (prima, con il Teatro Adamich, l'opera si collocava nella sola stagione di quaresima-primavera, poi dall'inaugurazione del Comunale vi fu la saltuaria aggiunta di una stagione d'autunno), seguito da Zara, dove le stagioni potevano iniziare in primavera o in autunno a seconda dell'annata. Stesso discorso per Pola, dove però dal 1898 per una quindicina d'anni almeno, si contarono stagioni operistiche regolari in due stagioni l'anno al posto di una. La situazione di Sebenico e Spalato invece era differente. Sebenico aveva stagioni molto irregolari, con dei vuoti di anni tra una stagione operistica e l'altra, mentre a Spalato ci fu un'assenza organizzativa istituzionale di una dozzina d'anni (1881–1893) a causa dell'incendio del Teatro Bajamonti, seguita da una rinnovata volontà di proporre regolari stagioni d'opera annualmente.¹ In vari teatri si sceglieva la stagione d'autunno in alternativa alla quaresima-primavera anche perché ingaggiare i cantanti in quel periodo dell'anno costava di meno.

Non possiamo parlare di «programmazione» degli spettacoli, non nel senso corrente del termine quantomeno, in quanto c'era una grande variabilità nella scelta del programma fino alla stampa del cartellone (e alle volte anche a materiale pubblicitario già stampato). Vi era certo differenza tra i cartelloni delle città più grosse e quelli delle più piccole. Le produzioni d'opera venivano per la gran parte importate dall'esterno e le novità erano prerogativa di teatri come Fiume e Zara. Alcuni lavori venivano rappresentati prima a Zara rispetto a quelli che potevano essere teatri di riferimento come Vienna o Venezia. Rappresentare opere nuove significava però un costo maggiore in primis per le spese di noleggio dovute agli editori, pertanto nelle città in cui non vi erano obblighi in sede di contratto con l'impresario sulla tipologia di

1. Si tentò comunque anche in questi dodici anni dove non vi fu teatro, di organizzare rappresentazioni operistiche presso il Caffè Troccoli, nella Sala Gran Orfeo.

opere da presentare, era più facile ricadere sull'opera di repertorio. Inoltre, programmare in una stagione d'opera partiture di proprietà di editori diversi, implicava maggiori spese di noleggio. Scegliere di rappresentare in una singola stagione operistica opere di un solo editore, se da un lato si traduceva in un risparmio di denaro, dall'altro poteva avere però lo svantaggio che non sempre l'opera considerata come «nuova» era adeguata ai desideri di impresario e direzione teatrale.

In Italia, chi si trovava nella condizione di organizzare delle stagioni d'opera, era messo in difficoltà anche dall'astio che regnava fra le due grandi case editrici musicali Ricordi e Sonzogno. «Queste due Case» si scriveva «hanno messo da vario tempo in attuazione un sistema di boicottaggio reciproco, che se non nuoce a nessuna di esse, pregiudica gravemente gl'interessi degli speculatori. E solo oggi abbiamo raramente qualche esempio di repertorio promiscuo, ciò che fa sperare, in seguito, tempi migliori per tutti». ² Il repertorio poteva essere quindi influenzato pesantemente dagli editori. Ma abbiamo anche visto come la cittadinanza avesse parte attiva nelle scelte; essa a volte scriveva alla direzione teatrale per suggerire quanto desiderava ascoltare. Quando a Zara giunse una lettera anonima firmata «Un amico della direzione a nome di molti che intenderebbero abbonarsi» il messaggio inviato era quello di insistere a programmare opere di repertorio piuttosto che opere nuove in quanto le prime avrebbero incontrato il maggior favore della cittadinanza. Inoltre, esse per i giovani sarebbero comunque state una novità in quanto da loro mai ascoltate prima. «Se si trata [sic] di compiacere a quattro signorotti che poterono disporre un pajo di fiorini» scriveva l'anonimo, «ed anche questi forse previa privazione per andare a sentire opere in altre città, date pure anche la terza opera nuova, ma se intendete di divertire tutta la cittadinanza e fare dei bei teatri date l'*Ernani*, l'*Ebrea* oppure *I due Foscari* la cui musica è più facile e più sentimentale di quello che non lo siano le opere nuove e che abbenché opere di repertorio pure per la gioventù di Zara sarebbero nuove». ³

Come noto, la scelta del repertorio era spesso un compromesso tra le volontà dell'impresario e le esigenze della direzione teatrale. La figura del compositore — come già sostenuto da Michael Walter — ora aveva minore peso nel processo organizzativo delle stagioni operistiche, il suo potere nell'influenzare

2. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Milano, 8.8.1899, HR-DAZD, busta 10.

3. Lettera di anonimo alla direzione teatrale di Zara, Zara, 12.3.1895, HR-DAZD, busta 8. Probabilmente nella stessa occasione si indicavano alla direzione teatrale semplicemente i titoli desiderati come ad esempio: «Dietro il sentire di moltissimi cittadini la terza opera da scegliersi[sic] sarebbe l'*Ernani*», Lettera di Ego e comp. alla direzione teatrale di Zara, [s.l., 1895], HR-DAZD, busta 8.

il repertorio era molto relativo in questo periodo storico. Tant'è che anche negli archivi consultati è rarissimo trovare missive di compositori.

Alcune opere erano considerate meno rappresentabili di altre. «È molto facile consigliare un'impresa di dare una o l'altra delle opere» si scriveva sui giornali, «ma il difficile sta nel metterlo in scena, opponendosi talvolta a questo desiderio il concorso di molti importanti fattori»; vi sarebbero state ad esempio certe opere del vecchio repertorio come *Profeta*, *Don Carlos*, *Roberto il Diavolo*, *Freischütz*, che molti avrebbero desiderato veder rappresentate, ma, come si scriveva «gli esecutori adatti alla loro perfetta interpretazione chi li pesca fuori oggi?». ⁴ Non si sarebbe trattato solo di carenza di cantanti adeguati allo specifico repertorio ma anche dei sacrifici economici che si sarebbero dovuti mettere in atto per scritturarli, sproporzionati alle limitate risorse di un teatro. In fatto di repertorio quindi le esigenze non avrebbero dovuto essere troppo elevate perché l'impresa non avrebbe potuto offrire che quanto le permettevano le cifre del preventivo. Se seguiamo quanto indicato dall'impresario Mariano Ungherini ad esempio, erano considerate opere difficilmente rappresentabili o di «esito infelicissimo» il *Don Carlos*, *Mefistofele*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, o *Il Re di Lahore* tra le varie, questo in primis per una dotazione richiesta di circa 7.000 fiorini negli ultimi anni dell'Ottocento. ⁵ Il *Mefistofele* era ritenuto «pesante», ⁶ e anche secondo il parere dell'impresario De Monari, il *Don Carlos* non avrebbe funzionato («non va», scriveva perentoriamente). ⁷ Tant'è che non risulta aver mai trovato esecuzione nei teatri costieri in quasi un sessantennio. Se a Trieste fu rappresentata nel 1868, trovò poi spazio solo a Zagabria nel 1870, cantata nella traduzione croata di Franjo Žigrović-Pretočki. ⁸ C'era una certa riserva anche sul *Simon Boccanegra*, anch'essa mai rappresentata nel periodo considerato, e che fu ascoltata solo a Trieste nel 1891 (e solamente nel 1931 presso l'Opera di Zagabria). ⁹

4. *Cose d'arte*, L'Eco di Pola, 2.9.1893.

5. Cfr. Lettera di Mariano Ungherini alla direzione teatrale di Zara, Fabriano, 17.6.1893, HR-DAZD, busta 7.

6. Nelle cinque località considerate da questa ricerca, il *Mefistofele* comparve in sole sette stagioni nell'arco di quasi un sessantennio.

7. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Milano, 8.8.1899, HR-DAZD, busta 10.

8. Cfr. NIKOLA FALLER, *Repertoire Hrvat. zem. kazališta od 1. listopada 1870. do 31. srpnja 1937*, Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, God. 4, Br. 9–10, Zagreb, 1978, p. 41.

9. Cfr. ad esempio quanto scrisse l'agente Pessina su una rappresentazione del *Boccanegra* presso il Teatro di Madrid («non credo il Simon Boccanegra un'opera che darà denaro all'impresa») in JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882–94)*, in «Acta Musicologica», LXXXVIII/ 2 2015, p. 229.

Le opere potevano essere programmate e poi subito disdette vedendo il loro insuccesso in teatri vicini. A Fiume nel 1911 si sarebbe dovuta rappresentare la *Salome* di Richard Strauss ma dopo l'insuccesso che l'opera ebbe a Trieste fu cancellata.¹⁰ Alle volte un'opera poteva essere scelta anche sulla base di quando era stata rappresentata per l'ultima volta nel teatro in questione. Se l'ultima sua esecuzione era stata troppo ravvicinata nel tempo, si preferiva scegliere qualcos'altro. L'impresario Giorgio Trauner ad esempio, per le trattative del 1906 con il teatro di Zara lo scriveva apertamente: «Io direi nell'interesse comune di cambiare la *Bohème* col *Faust*, tanto più che esaminando l'elenco degli spettacoli dati a questo teatro, trovo che il *Faust* è stato rappresentato l'ultima volta nel 1888 mentre la *Bohème* è molto più recente nel 1897».¹¹ Stando anche ad alcune cronache sui quotidiani, certo pubblico non amava fossilizzarsi su quanto già ascoltato ma desiderava opere del nuovo repertorio.¹² Nei quindici anni compresi tra 1900 e 1915 Ricordi e Sonzogno pubblicarono circa 250 opere nuove, ma ebbero poche repliche e i titoli si persero gradualmente dalle programmazioni degli anni successivi.¹³

Dall'analisi di quasi un sessantennio di programmazione nelle cinque località considerate per questa ricerca, possiamo affermare con certezza che l'opera italiana fu sicuramente il genere maggiormente praticato, seguito da titoli francesi e solo in minore misura da opere tedesche. L'opera buffa poteva essere mischiata all'opera seria in una stessa stagione, oppure potevano essere organizzate stagioni integralmente composte da titoli di sola opera seria o stagioni con soli titoli di opera buffa, per il qual caso era previsto un budget inferiore. Nelle stagioni di opera, poteva trovare spazio anche qualche titolo di operetta, se la compagnia proponeva repertorio misto (come nel caso della programmazione spalatina). La tabella 1. *Opera italiana e sua presenza nei teatri costieri*,¹⁴ allegata a questo scritto, riporta la frequenza con cui i vari titoli si avvicendarono nelle stagioni operistiche indipendentemente dal numero di rappresentazioni per stagione (il colore della casella è indicativo del teatro presso cui

10. LOVORKA RUCK, *Operni zivot u Rijeci*, p. 191.

11. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 17.7.1906, HR-DAZD, busta 26.

12. Succedeva ad esempio a Pola quando in occasione di una riuscita rappresentazione di *Norma* si scriveva che il pubblico «già troppo famigliare con questo spartito avrebbe preferito un'opera del nuovo repertorio», *Da Pola*, Il Teatro illustrato, 1892, p. 172.

13. Cfr. MATTEO PAOLETTI, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, «Arti della Performance: orizzonti e culture», 4 2015, p. 20.

14. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-opera-9788855431620.html>

il determinato titolo è stato rappresentato. A scorrere verso il basso compariranno i titoli che videro una minore frequenza sul territorio).¹⁵ Nel caso di incertezza di rappresentazione di una determinata opera, o nel caso di incertezza tra due titoli, il titolo è stato omissso. Pertanto la frequenza generale delle opere è sottostimata. Nella tabella successiva 2. *Autori del repertorio operistico italiano*,¹⁶ si è voluto inoltre indicare tipologia e numero di titoli rappresentati per compositore (titoli sempre riferiti esclusivamente a opere italiane). I compositori sono stati indicati con criterio alfabetico.

Come evidente dal prospetto, anche in questi teatri, come già prassi sul suolo italiano, la triade Verdi-Donizetti-Bellini si confermava vincente. L'opera di repertorio era quella che ormai deteneva la maggioranza di serate in stagione. Un piccolo registrarono le presenze de *Il barbiere di Siviglia*, opera amata dal pubblico e rappresentabile senza troppi sforzi da parte di qualsiasi impresario. I dati ci confermano anche come il *Crispino e la comare* all'epoca avesse grande seguito, per poi sparire dai repertori seguendo lo stesso destino del *Pipelet* o delle *Educande di Sorrento*, di cui oggi rimangono pressoché solo i titoli. Il *Crispino* arrivò addirittura prima a Spalato che a Trieste. Chiaro è il legame dei teatri costieri con la pregressa italianità e con una cultura operistica che era principalmente italiana. Questi teatri (fatta eccezione per Spalato dall'epoca della gestione del Teatro Nuovo) avevano poco contatto con l'entroterra, come dimostrano i dati relativi alle rappresentazioni di opera italiana ad esempio presso il teatro di Zagabria, dove la programmazione di questi titoli tra 1870 e 1937 non fu così frequente. La tabella allegata 3. *Opera italiana tra Trieste-costa-Zagabria*¹⁷ riporta tutte le opere italiane rappresentate a Zagabria in questi 67 anni¹⁸ e svela quanto in realtà arrivassero lì con un certo ritardo

15. In tabella i titoli delle opere sono stati abbreviati per ragioni di spazio.

16. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-opera-9788855431620.html>

17. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-opera-9788855431620.html>

18. Sulla base del repertorio operistico stilato da Nikola Faller, *Repertoire Hrvat. zem. kazališta od 1. listopada 1870. do 31. srpnja 1937*, Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, 4, Br. 9-10, 1978. Le cronologie del Teatro di Zagabria furono per la prima volta redatte da Nikola Faller, che collezionò i manifesti delle stagioni teatrali cominciando dal 2 ottobre 1870, quando venne dato in prima il *Mislav* di Ivan Zajc con il quale l'attività permanente dell'opera di Zagabria prese il via. Faller ebbe modo di studiare con Zajc, e questi lo fece inizialmente lavorare presso il teatro nazionale croato come corripetitore. Divenne poi nel 1894 direttore d'orchestra e direttore dell'opera di Zagabria; fu sotto la sua direzione che tre anni dopo venne rappresentato il *Porin* di Lisinski. Fu anche intendente del teatro di Osijek tra 1910 e 1912 nonché compositore. Per un suo profilo biografico cfr. la voce che gli dedica l'Oesterreichische Musiklexikon, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Faller_Nikola.

rispetto a quelle che furono le loro prime sulla costa dalmata. Venivano cantate in croato nelle traduzioni di Josip Eugen Tomić, Mijo Bišćan, Ivan Trnski o Ferdo Miler, per citarne alcuni. La tabella dimostra nella maggior parte dei casi la precedenza delle rappresentazioni al Teatro Comunale di Trieste e il loro passaggio, solo in un secondo momento, sulla costa dell'Adriatico orientale.

Per quanto concerne i titoli francesi, il prospetto sottostante ci dimostra che le rappresentazioni di *Faust* e *Carmen* (della quale Sonzogno si era assicurato l'esclusiva per l'Italia nel 1879) furono quelle più frequenti. Ci fu però una maggiore varietà di titoli su compositori come Meyerbeer e Massenet. Nell'insieme si trattò in totale di ventuno opere che poterono essere programmate sulla costa. In tabella è indicato l'anno e il luogo in cui l'opera fu data in prima e in quante stagioni comparso il titolo nel periodo 1861–1918 sul territorio indipendentemente dalla località e dal numero di rappresentazioni per stagione. Nei casi di incertezza, la quantità di stagioni è stata arrotondata per difetto. Il titolo dell'opera è indicato nella forma in cui appare nei documenti:

OPERE	PREMIÈRE	LUOGO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
<i>Faust</i>	1864	Fiume													
<i>Carmen</i>	1888	Fiume													
<i>Fra Diavolo</i>	1889	Zara													
<i>Mignon</i>	1891	Fiume													
<i>Manon</i>	1898	Zara													
<i>Gli Ugonotti</i>	1871	Fiume													
<i>Werther</i>	1898	Spalato													
<i>L'ebrea</i>	1873	Fiume													
<i>Roberto il Diavolo</i>	1872	Fiume													
<i>Dinorah</i>	1880	Fiume													
<i>L'africana</i>	1891	Fiume													
<i>Romeo e Giulietta</i>	1895	Zara													
<i>Sansone e Dalila</i>	1903	Fiume													
[<i>La figlia di Madama An.</i>]	[1877]	[Fiume]													
<i>Esmeralda</i>	1891	Fiume													
<i>Le Roi de Lahore</i>	1896	Fiume													
<i>Postillon</i>	1896	Spalato													
<i>Il profeta</i>	1901	Fiume													
<i>Thaïs</i>	1908	Fiume													
<i>Erodiade</i>	1909	Fiume													
<i>I pescatori di perle</i>	1913	Fiume													
<i>Hoffmannove priče</i>	1914	Sebenico													

xml [consultato il 18.6.2020], o le note presenti nell'introduzione di Nikola Faller, *Repertoire Hrvat. zem. kazališta*.

Evidente è come la gran parte delle *première* si fosse tenuta presso il teatro di Fiume, che per altro era il teatro con le più alte dotazioni per stagione d'opera. Non sappiamo se i titoli di opera francese che troviamo in repertorio venissero sempre eseguiti in traduzione italiana. Nessun documento ce lo riporta, ma è altamente probabile (quantomeno per Fiume). Il *Faust*, l'opera in assoluto più rappresentata, veniva proposto nella traduzione italiana di Achille De Lauzières, dopo il suo debutto scaligero nel 1862. In questa versione circolò per decenni. Con buona probabilità anche tutte le altre opere venivano eseguite nelle loro rispettive traduzioni italiane, come da usanza nella seconda metà dell'Ottocento (facendo probabilmente eccezione per *Postillon*, in quanto eseguito a Spalato dopo l'inaugurazione del Teatro Nuovo). Al 1904 Sonzogno aveva in catalogo 55 opere francesi,¹⁹ tra cui alcune che erano comunque considerate complesse e di non semplice presentazione dagli impresari stessi. Come sottolineava il già citato impresario Ungherini, una di queste opere era ad esempio *I pescatori di perle* di Bizet (sarebbe stata oltretutto troppo cara);²⁰ il *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns poi fu rifiutato a Zara nel 1900 in quanto ritenuto troppo accademico e di un genere che in città non sembrava molto gradito. L'opera, scriveva l'impresario De Monari, «non fa interesse in nessun teatro perché non è per la massa del pubblico ma conquide soltanto un profondo musicista. Il sig. Sonzogno stesso mi rimproverò ripetutamente di avere posto in cartellone quest'opera e sempre mi consigliò di sollecitare il cambio onde evitare un disastro finanziario».²¹ Era addirittura lo stesso editore a sconsigliare l'allestimento scenico che sarebbe stato troppo impegnativo. De Monari aveva chiesto pertanto il cambio dell'opera con *L'amico Fritz* di Mascagni, nuova per Zara.²² La città gradiva meno di Fiume l'opera francese in generale, e questo è evidente da un semplice computo dei titoli rappresentati in questo genere con l'aiuto della tabella cumulativa che segue in calce al paragrafo. Sul titolo di *Manon* c'è alle volte confusione, in quanto non è sempre chiaro nelle fonti se si fosse trattato dell'opera di Puccini (abbreviata in *Manon* sui giornali o nelle corrispondenze) o di quella di Massenet. Anche nel caso dell'opera francese possiamo dire che spesso arrivava prima nei teatri della costa che a Zagabria, sebbene in questo caso la relazione fosse meno

19. MATTEO PAOLETTI, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908–1931) e i suoi protagonisti*, «Arti della Performance: orizzonti e culture», 4 2015, p. 17.

20. Cfr. Lettera di Mariano Ungherini alla direzione teatrale di Zara, Fabriano, 17.6.1893, HR-DAZD, busta 7.

21. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 5.2.1900, HR-DAZD, busta 10.

22. Cfr. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 5.2.1900, HR-DAZD, busta 10.

evidente e netta che nei confronti dell'opera italiana. Rimane il fatto che nella quasi totalità dei casi i titoli francesi passavano prima presso il Teatro Comunale di Trieste per poi approdare sulla costa. Nella tabella 4. *Opera francese*,²³ è possibile vedere come solo *Thaïs* trovò rappresentazione unicamente a Fiume (viene indicata in corsivo), senza quindi poter avere termine di paragone con un suo eventuale passaggio a Trieste o a Zagabria.²⁴

Sebbene l'opera francese venisse proposta da diversi impresari, quella tedesca o austriaca fu prerogativa di poche imprese (Rossegger, Sforza, Trauner e la Alpron-Battaglia erano tra queste). I titoli tedeschi per il periodo di tempo considerato furono molto pochi, comparando anche temporalmente più avanti negli anni rispetto all'opera francese e molti anni dopo le prime esecuzioni in lingua originale. Cinque titoli su otto poi, erano opere esclusivamente wagneriane. Per intenderci, le opere di Wagner riportate nella seguente tabella arrivavano sul territorio tra i 40 anni (*Lohengrin* o *La Walkiria*) e i 52 anni (*Tannhäuser*) dopo le loro prime rappresentazioni. E se anche volessimo contare il ritardo dalle loro prime italiane, giustificandolo con il fatto che l'impresariato di matrice italiana avrebbe portato queste opere prima nei teatri italiani e poi sulla costa, ci accorgeremmo che *Lohengrin* e *Tannhäuser* arrivavano a Fiume a distanza di 19 e 25 anni dalle loro prime bolognesi del 1871 e 1872. Non è ipotizzabile nemmeno un influsso del vicino Teatro Comunale di Trieste, dal momento che lì arrivarono rispettivamente nel 1876 e 1878. *La Walkiria*, che veniva ascoltata in prima italiana alla Fenice nel 1883, arrivava sul territorio 27 anni dopo. Il *Parsifal*, che pur passava da Trieste nel 1914, non trovò mai rappresentazione nei teatri costieri nel periodo considerato. Anche qui è evidente dalla tabella sottostante come la quasi totalità delle *première* si tenne presso il Teatro di Fiume.

OPERE	PREMIÈRE	LUOGO	1	2	3	4
<i>Lohengrin</i>	1890	Fiume				
<i>Martha</i>	1865	Fiume				
<i>Tannhäuser</i>	1897	Fiume				
<i>Das Heimchen am Herd</i>	1898	Spalato				
<i>Evangelimann</i>	1898	Spalato				
<i>La Walkiria</i>	1910	Fiume				

23. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-opera-9788855431620.html>

24. Per le opere che in tabella non presentano il quadrato colorato simbolo del passaggio dell'opera per il Teatro Comunale di Trieste, significa semplicemente che il titolo lì non fu rappresentato.

OPERE	PREMIÈRE	LUOGO	1	2	3	4
<i>I maestri cantori di Norimberga</i>	1912	Fiume				
<i>Tristano e Isotta</i>	1913	Fiume				

Forse è significativo notare come *Lohengrin*, *Tristano e Isotta* e *I Maestri cantori di Norimberga* fossero arrivati anche in questo caso prima a Fiume che a Zagabria (e nel caso di quest'ultima opera addirittura dieci anni prima che al Comunale di Trieste, come si può vedere dalla tabella 5. *Opera tedesca*),²⁵ e lo stesso possiamo dire della *Martha* di Flotow.²⁶ Karl Goldmark veniva presentato solo presso i teatri di Spalato o Sebenico, questo perché era incluso unicamente nel repertorio delle compagnie ceche o croate che visitarono entrambi (a Sebenico si dette *Heimchem am Herd* nella sua versione croata intitolata *Cvrčak za ognjištem*). Autori come Wilhelm Kienzl o Goldmark erano pressoché sconosciuti alle compagnie italiane che davano stagioni operistiche sulla costa. Avrebbe potuto esserci stata forse l'occasione di includere *Die Königin von Saba* in qualche stagione negli ultimi anni dell'Ottocento, dal momento che transitò tra Trieste e Zagabria (1898–1900), ma non vi è al momento evidenza documentale che vi fu la possibilità di metterla in scena o che fu ritenuta idonea. Non era questo il caso della *Martha* di Flotow, che era invece un titolo che girava già da tempo nei repertori delle compagnie italiane, con la differenza che da Pola a Zara veniva eseguito in italiano, mentre a Spalato, da contratto con impresario (1896), veniva fatto obbligo di eseguirlo in croato.²⁷

Per quanto concerne poi ulteriore repertorio russo, ceco o croato (portato solamente da compagnie boeme, ceche o croate), questo fu prerogativa esclusiva dei teatri di Spalato e Sebenico, unicamente a partire dal 1894 per il primo teatro e dal 1910 per il secondo. Prima del 1894 infatti erano transitate unicamente compagnie italiane d'opera pur in un territorio in cui la maggioranza della popolazione era di etnia croata.²⁸ Il repertorio veniva ora eseguito in croato. Era molto difficile che questo repertorio avesse potuto trovare spazio presso teatri come quelli di Pola o Fiume, dal momento che in quest'ultimo era chiarito addirittura in capitolato d'appalto che la lingua di rappresentazione avrebbe dovuto essere unicamente l'italiano. Le compagnie

25. NIKOLA FALLER, *Repertoire Hrvat. zem. kazališta*, p. 92, 97, 176. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-lopera-9788855431620.html>

26. NIKOLA FALLER, *Repertoire Hrvat. zem. kazališta*, p. 101.

27. Contratto tra la direzione teatrale di Spalato e Johann Pištek, lettera «m» dell'art. 1, Spalato, gennaio 1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

28. L'architetto britannico Robert Adam testimoniava già nel 1757 di rappresentazioni da parte di compagnie italiane a Spalato, cfr. DUŠKO KEČKEMET, *Ante Bajamonti*, p. 199.

ceche erano quelle che portavano il repertorio più eclettico. All'interno dei loro programmi per le singole stagioni era possibile trovare una compresenza di titoli di opera italiana, francese, tedesca, russa, ceca o croata. Per la prima volta fu a Spalato che il pubblico poté ascoltare la *Sposa venduta* (*Prodaná nevěsta*) o *Il segreto* (*Tajemství*) e il *Dalibor* di Smetana assieme alla *Dama di picche* (*Pikova dama*) e all'*Evgenij Onegin* di Čajkovski. Tra i lavori russi il pubblico spalatino poté apprezzare anche il *Dubrovsky* di Nápravník, presente nel repertorio della compagnia ceca portata da Vendelin Budil. Fu a Spalato che il *Porin* di Lisinski trovò una stagione ad accoglierlo, dopo la *première* di Zagabria nel 1897.²⁹ La cosa interessante da notare è che nessuno di questi titoli nel periodo considerato passò per il Teatro Comunale di Trieste (v. tabella 6. *Opera dell'est Europa/altro*),³⁰ contrariamente a tutto il repertorio di cui si è parlato precedentemente. Era dunque il Teatro di Spalato che presentava le stagioni più variegata. Non erano forse le stagioni più ricche dal punto di vista delle dotazioni, ma quelle nelle quali il pubblico poteva gustare una tipologia molto differente di lavori.

La tabella sottostante riunisce ciò che la documentazione ha consentito di recuperare sul repertorio operistico dei teatri costieri per il periodo 1860–1918. Non sempre è stato possibile recuperare integralmente i dati, perciò essa non ha pretese di completezza. Per ogni anno la tabella comprende due righe. Quella superiore indica le rappresentazioni date dal 1 gennaio al 31 agosto di ogni anno, quella inferiore indica le opere rappresentate dal 1 settembre al 31 dicembre.

29. Sull'anno della *première* del *Porin* cfr. *Repertoar hrvatskih kazalista 1840–1860–1990*, 2 voll., Globus i Jugoslavenska akadeija znanosti i umjetnosti, Zagabria 1990, p. 192.

30. La tabella è consultabile all'indirizzo: <https://www.lim.it/it/saggi/6449-organizzare-lopera-9788855431620.html>

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1859-1860					I lombardi alla prima crociata Il trovatore Rigoletto
1861		La Cenerentola La sonnambula Maria di Rudenz L'italiana in Algeri	Desiderio Duca d'Istria L'ebreo Vettor Pisani [Nabucco]		Lucrezia Borgia
			Norma Beatrice di Tenda Lucia di Lammermoor Il campanello Un'avventura di Scaramuccia		
1862		I lombardi alla prima c. Macbeth Tutti in maschera Don Pasquale Il barbiere di Siviglia			
1863	Marin Faliero I masnadieri				I masnadieri Crispino e la comare I puritani
1864		Faust			
1865		Otello Martha I puritani Maria di Rohan Tutti in maschera	Un ballo in maschera Rigoletto La favorita		Linda di Chamounix L'ebreo Nabucco
1866		Jone Isabella d'Aragona Norma La favorita Lucia di Lammermoor			

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1867			Un'avventura di Scaramuccia L'elisir d'amore Il barbiere di Siviglia Funerali e danze [La pianella smarrita nella neve] La mascherata		
		Tutti in maschera	Jone Tutti in maschera Un ballo in maschera [La traviata] [Gemma di Vergy]		
1868		I vespri siciliani Lucrezia Borgia Saffo Lorenzino de Medici Vettor Pisani			
1869		Celinda Un ballo in maschera Il corsaro Il menestrello Il barbiere di Siviglia			
			Jone Il trovatore Lucrezia Borgia		
1870		Giovanna II di Napoli o Ruy Blas Un ballo in maschera Faust Belisario	L'elisir d'amore		
1871		Gli Ugonotti Guglielmo Tell Rigoletto I due Foscari La favorita		I falsi monetari Don Checco Un ballo in maschera Viva la mamma Pipelet	I falsi monetari Don Checco

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1872		Lucia di Lammermoor La traviata Ruy Blas Roberto il diavolo Beatrice di Tenda			
			Martha La contessa d'Amalfi Lucia di Lammermoor		
1873		L'ebrea Nabucco Giovanna di Napoli Gemma di Vergy			
			Ruy Blas Aroldo La favorita		
1874	Il barbiere di Siviglia La sonnambula Lucia di Lammermoor	Marco Visconti Le educande di Sorrento Un ballo in maschera Ruy Blas			
					Cicco e Cola Le educande di Sorrento Crispino e la comare Pipelet
1875			Le educande di Sorrento Pipelet Un ballo in maschera Ernani Rigoletto		Faust Un ballo in maschera Rigoletto
					Don Pasquale L'elisir d'amore La figlia del reggimento
1876	L'elisir d'amore Don Pasquale	Jone Norma Ernani Il Guarany	Don Pasquale L'elisir d'amore Crispino e la comare		

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1877		Il conte verde Alda L'ebreo La favorita Crispino e la comare Don Checco La figlia di Madama Angot			
		Il barbiere di Siviglia Linda di Chamounix La sonnambula Don Giovanni Aida			
1878					
1879		I puritani I promessi sposi Il menestrello Le precauzioni			
			Papà Martin Le educande di Sorrento Don Pasquale La sonnambula		
1880		La forza del destino Dinorah Il trovatore La traviata			
1881		Patria Faust Marin Faliero L'elisir d'amore Don Pasquale Buondelmonte Il conte verde Alda			
	Ruy Blas La traviata Rigoletto Poliuto	Tutti in maschera Il barbiere di Siviglia Il dottore Bellafronte o Taumaturgo Crispino e la comare			

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1882		La Cenerentola Roberto il diavolo Aida Crispino e la comare	Il barbiere di Siviglia La sonnambula L'elisir d'amore Un bacio al diavolo Pipelet L'eredità inaspettata	Il barbiere di Siviglia La sonnambula Crispino e la comare L'elisir d'amore I due ciabattini Le educande di Sorrento Il bacio al diavolo	
1883			Faust Il trovatore Ruy Blas La forza del destino		
	[Rosilde di Saluzzo]				
1884					
1885	La campana dell'eremitaggio		Il barbiere di Siviglia		
		Aida La Gioconda			
1886		L'ebrea Un ballo in maschera Eufemio di Messina			
1887		La sonnambula Mefistofele I promessi sposi		Linda di Chamounix Crispino e la comare La sonnambula	
	Don Sebastiano [annunciata] La forza del destino Lucia di Lammermoor	Ernani			
1888	Ernani	Carmen Un ballo in maschera Lucia di Lammermoor Norma	La Gioconda Faust		

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1889		Rigoletto Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia Edmea			
	La favorita Rigoletto				
1890	Don Pasquale Il barbiere di Siviglia	Nabucco Lohengrin Linda di Chamounix Don Pasquale Lucia di Lammermoor La sonnambula	Carmen Fra Diavolo La traviata	Lucia di Lammermoor La traviata Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia	
	Carmen Faust La favorita		Linda di Chamounix Lucia di Lammermoor		
1891		Esmeralda Mignon L'aficana Luisa Miller Tutti in maschera	Aida La favorita Rigoletto		
	Jone Il Guarany Il trovatore Cavalleria Rusticana	Papà Martin La Cenerentola Crispino e la comare			
1892		Don Sebastiano I lombardi alla prima c. Aida Lucrezia Borgia			
	Ernani Norma	Rigoletto I puritani La favorita Martha	Mignon Cavalleria Rusticana I puritani Holmara		
1893		Amleto Carmen Pagliacci Mignon Otello			Il menestrello
	Un ballo in maschera L'ebrea [annunciata] Maria di Rohan Ruy Blas	La campana dell'eremitaggio Cavalleria Rusticana			

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1894	Faust Rigoletto	Il trovatore Faust La forza del destino	Lucrezia Borgia Pagliacci La traviata Il barbiere di Siviglia		Carmen Cavalleria Rusticana Pagliacci Il trovatore Prodana nevjesta Il bacio [Ernani]
	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale Crispino e la comare Pagliacci		Don Pasquale La sonnambula Crispino e la comare Il barbiere di Siviglia Ginevra [di Scozia]		Il barbiere di Siviglia Don Pasquale La sonnambula Crispino e la Comare
1895		Ruy Blas La Gioconda Manon Lescaut	Manon Lescaut Romeo e Giulietta		Rigoletto La forza del destino Faust
	Fra Diavolo La traviata Gli Ugonotti	Fra Diavolo			[Rigoletto] [Fra Diavolo] [La sonnambula]
1896		Ernani Le Roi de Lahore Il Guarany	Un ballo in maschera Gli Ugonotti Ernani	Un ballo in maschera Gli Ugonotti	Dalibor Prodana nevjesta Lohengrin Guglielmo Tell Africana Pikova dama La traviata Un ballo in maschera Postillon Martha Cvijeta
1897		Un ballo in maschera Norma Tannhäuser	La bohème Otello La forza del destino I puritani		Ruy Blas Aida La favorita Il trovatore

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1898	La traviata Lucia di Lammermoor La favorita Rigoletto [annunciata]	La traviata La bohème Mefistofele	Manon (Massenet) Lohengrin		Evangelimann Heimchen am Herd Il grillo del focolare Dubrovsky Dalibor Tajemství Il segreto Pikova dama Evgenij Onegin Werther
1899	La bohème Otello Il barbiere di Siviglia	Andrea Chénier Manon Cavalleria Rusticana Pagliacci Rigoletto Lucrezia Borgia I puritani	Fedora Carmen Cavalleria rusti- cana Zanetto		
	La traviata Lucia di Lammermoor La sonnambula				I puritani La traviata Lucia di Lammermoor Ernani
1900	Il barbiere di Siviglia	Gli Ugonotti Dinorah Il trovatore Tartini, o Il trillo del diavolo Lucia di Lammermoor La sonnambula	Andrea Chénier La bohème (Leoncavallo) Pagliacci Il piccolo Haydn		La bohème Un ballo in maschera Otello
	Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare Don Pasquale Il carnevale di Venezia Le educande di Sorrento Rigoletto Cavalleria Rusticana + 1° atto Lucia di Lammermoor				

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1901	Ernani Il trovatore Pagliacci o Carmen Lucrezia Borgia La bohème Cavalleria Rusti- cana + 3° atto La bohème Ernani Nabucco	Aida Il profeta L'ebreo	Nabucco Mefistofele Macbeth		Nikola Šubić Zrinski Porin Andrija Čubranović Cavalleria rusticana Pagliacci L'ebrea Manon (Massenet) Dank-prosjak Lijepa Jelena La Gioconda Kraljica od Sabe Mignon Gejša Ples u operi Lutka
	Carmen Mignon Rigoletto	Maria Stuarda Ernani			
1902	Cavalleria Rusticana Pagliacci	Tosca La bohème Faust	La traviata Tosca Linda di Chamounix		
	Manon Lescaut Faust				
1903	La bohème Un ballo in maschera Cavalleria rusticana Un ballo in maschera	Fedora Mignon Sansone e Dalila			
	Mignon Ruy Blas [annunciata]		Mefistofele [Rigoletto]		
1904	Il trovatore Aida Il barbiere di Siviglia La sonnambula	[Tosca] Iris Manon Lescaut Lohengrin			
	Rigoletto La traviata	Zazà	Germania La forza del destino La Gioconda		Tosca La traviata Lucia di Lammermoor [Il barbiere di Siviglia]

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1905		Rigoletto Tosca Germania			
	Manon (Massenet)		Adriana Lecouvreur Zazà L'amico Fritz Il maestro di cappella	Pipelet L'elisir d'amore Crispino e la comare La sonnambula Il barbiere di Siviglia La figlia del reggimento <i>Santarellina</i> <i>I granatieri</i> <i>Boccaccio</i> <i>La mascotte</i>	Fedora Manon (Massenet) Mignon Stella
1906	Tosca La Gioconda Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare La sonnambula La figlia del reggimento L'elisir d'amore	Un ballo in maschera Otello L'elisir d'amore La sonnambula	Il barbiere di Siviglia La sonnambula Pipelet Crispino e la comare La figlia del reggimento L'elisir d'amore Le educande di Sorrento	Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia Le educande di Sorrento	Il barbiere di Siviglia Crispino e la comare
	La notte di San Silvestro		Mefistofele Rigoletto Lucia di Lammermoor		
1907	Pagliacci Sarrona Cavalleria rusticana Manon Lucia di Lammermoor Fra Diavolo Il barbiere di Siviglia	La traviata Mefistofele Madama Butterfly			
	L'elisir d'amore Crispino e la comare Pipelet Carmen	L'amico Fritz Il barbiere di Siviglia			

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1908	L'amico Fritz Nozze istriane			La favorita Il barbiere di Siviglia Ernani	
	La favorita Andrea Chénier I Capuleti e i Montecchi	Cavalleria Rusticana Pagliacci Amica Thaïs Norma Il trovatore	Lucia di Lammermoor Il barbiere di Siviglia Carmen Don Giovanni Cavalleria rusticana L'elisir d'amore La sonnambula La figlia del reggimento Crispino e la comare		Un ballo in maschera Andrea Chénier Rigoletto
1909	Otello	Erodiade Werther La Gioconda La favorita Ernani		Il trovatore La traviata	
	La Wally		Rigoletto La Wally L'elisir d'amore		
1910	Rigoletto La bohème	Aida La Wally La bohème La Walkiria		Cavalleria Rusticana Pagliacci La Princesa Del Dolar Evgenij Onegin Barun Trenk	Nikola Šubić Zrinski
	La bufera Werther				
1911	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale Il maestro di cappella	Carmen Andrea Chénier Manon Faust	Il barbiere di Siviglia Don Pasquale	Rigoletto La sonnambula Sismiš Povratak Lijepa Galateja Madama Butterfly	Oganj Povratak
	Mefistofele	Il matrimonio segreto Fedora Madama Butterfly	Il matrimonio segreto	Il matrimonio segreto	Il matrimonio segreto
1912	La sonnambula	Romeo e Giulietta Tzingana Werther I maestri cantori di N.			

5. IL REPERTORIO OPERISTICO

ANNO	POLA	FIUME	ZARA	SEBENICO	SPALATO
1913	Tosca Guglielmo Tell Norma	Isabeau Rigoletto I pescatori di perle Tristano e Isotta	Norma Guglielmo Tell Il barbiere di Siviglia	Prodana nevjesta	
				Sangue dalmata Per l'amore	
1913		<i>Don Pasquale</i>			
1914	Mignon Carmen	Sansone e Dalila La traviata La fanciulla del West Tannhäuser	[Lucrezia Borgia] [L'elisir d'amore] [Maria di Rohan] [La favorita] [Norma] [I puritani] [Lucia di Lammermoor] [La sonnambula]	La traviata Un ballo in maschera Il bacio Sangue polacco Cjelov Hoffmannove priče Cvrčak za ognjištem Manon La bohème Eva Le campane di Corneville La cicala La ballerina scalza	
	[Nozze Istriane Abisso]				
1914		<i>Tosca</i> <i>Un ballo in maschera</i>			
1915					
1916					
	Don Pasquale				
1917	Rigoletto	<i>[stagione d'opera, operetta, prosa]</i>			
1918					

5.2. Presenza e circuitazione dei compositori locali nelle programmazioni operistiche

Si è cercato di comprendere come la programmazione delle opere maggiormente rappresentate in tutti i teatri si fosse eventualmente mischiata con le

produzioni di compositori locali e che tipo di circuitazione avessero avuto poi le produzioni locali, se esse fossero arrivate a loro volta a passare l'Adriatico e arrivare in Italia oppure percorrere altre vie verso nord o nord-est. È da chiarire subito che i compositori locali erano molto pochi, e non erano numericamente significativi rispetto al resto dei compositori rappresentati dalle produzioni proposte. Se ci riferiamo ad esempio ai lavori dello zaratino Nicolò Stermich [Niccolò de Stermich, Nikola Strmić], che abbiamo visto attivo per un periodo tra i direttori del Teatro Nuovo di Zara, il suo *Desiderio duca d'Istria*, che fu rappresentato a Zara in prima al Teatro Nobile nel 1861 (messo in scena da compagnia ospite venuta dall'Italia e rimasto in cartellone per quattro sere) non ebbe altre rappresentazioni.³¹ Il Sabalich riferisce di un'ottima esecuzione da parte dell'orchestra ma non soddisfacente da parte dei cantanti che si presentarono con «vestiario logoro e sudicio».³² Quattro anni dopo Stermich tornava alla ribalta con *La madre slava*, che pur rappresentata con successo a Trieste e Zagabria nel 1865 e 1866 e rimasta poi sui palchi sino agli anni Settanta,³³ non trovò spazio presso i teatri costieri. Stermich all'epoca era ancora un giovane compositore (era ventiseienne all'epoca della prima triestina de *La madre slava* e solo ventiduenne quando si dette *Desiderio*). Troviamo nei documenti d'archivio anche la presenza del figlio Pietro, chiamato in causa nella stagione 1896 sempre presso il Teatro Nuovo di Zara ma non come compositore bensì come maestro concertatore e direttore d'orchestra. Apprendiamo di una sua potenziale scrittura per la rappresentazione

31. Per l'Oesterreichisches Biographisches Lexikon, *Desiderio duca d'Istria* era conosciuta anche con il titolo di *Rachis*, (cfr. PRIMÓZ KURET — HUBERT REITTERER, *Stermich von Valcrociata, Nicolò in Oesterreichisches Biographisches Lexikon*, vol. XIII, 2008, p. 220), mentre per Andrea Sessa, *Flavio Rachis* era il titolo dell'opera di Luigi Badia musicata sullo stesso libretto *Desiderio duca d'Istria* di Giovanni Battista Canovai (cfr. ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1861–1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2003, p. 456–457). Zdravko Blažeković nella voce che a Stermich dedica sul dizionario Grove, parla di una presentazione di parti di quest'opera a Milano già nel 1856. Sugli anni giovanili di Stermich, sulla sua influenza nella vita musicale zaratina e sulla sua amicizia con il maestro concertatore Antonio Ravasio cfr. KATICA BURIĆ ČENAN, *Nikola Strmić and Antonio Ravasio — Promoters of Musical Life in Zadar in the Second Half of the 19th Century*, «Bašćinski glasi», XIII/1 2018, pp. 121–42.

32. GIUSEPPE SABALICH, *Cronistoria aneddotica*, p. 256.

33. Cfr. IVANO CAVALLINI, *L'Adriatico e la ricerca dell'identità nazionale in musica*, «Musica e Storia», XII/3 2004, p. 489; a Trieste si trattò di un «successo di stima», ovvero — secondo il gergo teatrale — un successo dovuto più alla stima che il pubblico aveva per l'autore che per il valore intrinseco dell'opera, cfr. FILIPPO DANZIGER, *Memorie del Teatro Comunale*, p. 94. Su *La madre slava* cfr. CATERINA BRUGNERA, *La madre slava di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana*, «Musica e Storia», XII /3, 2004, pp. 591–609.

di *Fedora*, voluta dall'impresario Eugenio De Monari, in un non ben definito incarico per l'anno 1899, sempre presso la medesima istituzione (probabilmente sempre in qualità di maestro concertatore). L'ingaggio sfumò a causa del mancato apprezzamento dell'editore Sonzogno,³⁴ e fu pertanto assegnato al maestro Falconi, direttore d'orchestra sostituto al Teatro Lirico di Milano.³⁵ Riguardo alle altre opere di Stermich padre oggi perdute (*Rachis*, *Sordello*, *Jacquinta*), si continua a non avere alcuna testimonianza.

Delle opere di altri compositori locali, trovavano spazio, anche se limitato, i lavori di Smareglia a Pola,³⁶ sebbene si scrivesse che «la gloria di Smareglia» venisse prima riconosciuta in Germania che in Italia, secondo il ben noto canone del *nemo propheta in patria*. Questo succedeva a proposito del *Cornill Schut*, eseguito dapprima a Vienna, poi a Praga e a Dresda nel 1893, con tanto di libretto di Illica tradotto in lingua boema.³⁷ La Direzione del Politeama Ciscutti sembrava favorevole all'idea di poter dare l'opera ma «solo in apposita stagione e con una esecuzione del tutto speciale, secondo i criteri dell'eminentemente autore».³⁸ Il Politeama ospitò *Nozze istriane* per la prima volta nel 1908, grazie anche al successo che quest'opera ebbe precedentemente alla Volksooper di Vienna e con un qualche ritardo rispetto alla prima triestina del marzo 1895. Oltretutto si trattava di un lavoro di soggetto locale, in quanto la vicenda era ambientata a Dignano, località vicino a Pola, in cui si sarebbe svolto un dramma di amore e gelosia che richiamava le atmosfere veriste di *Cavalleria rusticana*. Smareglia avrebbe visto così per la prima volta rappresentato un suo lavoro in patria.³⁹ L'affollatissimo teatro fece contare 39 chiamate sul palco

34. «Devo dichiararmi dolentissimo» scriveva Eugenio De Monari «di non aver potuto scritturare il M. Cav. Pietro Stermich del quale sono buon amico (anzi egli musicò una romanza con versi miei) e che favorirò a preferenza di qualunque altro. Non mi è stato possibile scritturarlo perché l'amato Comm.e Edoardo Sonzogno non l'ha [sic] approvato e di ciò — ripeto — sono dolente (Gli editori anno [sic] certe idee del tutto loro)», cfr. Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 12.3.1899, HR-DAZD, busta 6.

35. Cfr. Lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osljak, [Milano], 13.2.1899, HR-DAZD, busta 6.

36. Smareglia era nativo di Pola, figlio di un matrimonio misto: il padre, Francesco Smareglia era originario di Dignano d'Istria, mentre la madre, Giulia Stiglić, era croata di Laurana. Cfr. EDOARDO PERPICH, *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Università Popolare di Trieste, Trieste-Rovigno 1990, p. 7.

37. *Dalle terre di Germania*, L'Eco di Pola, 8.10.1892.

38. *Cose d'arte*, L'Eco di Pola, 8.7.1893.

39. «Sarebbe un avvenimento artistico tale da far epoca negli annali del Politeama» così si annunciava la possibile rappresentazione «e noi auguriamo che rimosse le inevitabili difficoltà, il progetto, bellissimo, possa venire attuato», *Per un grande spettacolo d'opera in quaresima al Politeama*, Il Giornaletto di Pola, 18.1.1908.

all'autore; stando ai giornali, ci fu addirittura un corteo con «migliaia di persone» al termine della rappresentazione.⁴⁰

Tre anni dopo si costituì a Pola un comitato per organizzare una stagione con opere del compositore, il cui ricavato netto avrebbe dovuto essere devoluto a scopo di beneficenza. Si voleva aggiungere anche la rappresentazione dell'opera *La Falena* non ancora conosciuta in loco. Contestualmente il giornale *La Fiamma* si impegnava a dare notizia delle opere del compositore, e in particolare di quest'ultima, nell'intento di farlo maggiormente conoscere ed apprezzare al grande pubblico.⁴¹ Nel 1914 si annunciavano *Abisso* e nuovamente *Nozze Isriane* in programmazione per l'autunno, salvo poi non saperne più nulla. Fu principalmente a Trieste però che il compositore ebbe dei sostenitori entusiasti che operarono alla diffusione del suo nome.⁴² Da Trieste, Schmidl come rappresentante di Ricordi aveva offerto lo spartito di *Nozze Istriane* presso il Teatro di Fiume, ma senza ottenere là alcuna rappresentazione. Il fratello del compositore, per altro direttore del coro della cattedrale di Pola e compositore egli stesso, Giulio Smareglia, ebbe anch'egli l'opportunità di vedere eseguito un proprio lavoro al Politeama, *La notte di San Silvestro*. Succedeva sempre all'interno delle stagioni organizzate dall'impresario Alessandro Bolzicco, il quale aveva provveduto anche alla rappresentazione delle *Nozze*. Al Politeama Giulio Smareglia oltre che maestro dei cori figurava anche come sostituto direttore d'orchestra; firmava alcune presentazioni e recensioni musicali su *Il Giornaletto di Pola*. Era anche autore di operette, come *Dr. Gasparo* o *Il capriccio del re*, per altro rappresentate al Politeama rispettivamente nel 1905 e 1906.

A parte questi lavori nuovi, inclusa la *Sarrona* di William Legrand Howland, che venne rappresentata in italiano con il suo giovane autore americano presente in sala,⁴³ e la *Rosilde di Saluzzo* — che per altro non sappiamo se fu

40. *La serata a teatro*, Il Giornaletto di Pola, 30.3.1908.

41. «Noi nella nostra rubrica Teatro ed Arte, verremo a parlare nei prossimi numeri un po' di tutte le opere smaregliane che vanno ottenendo ottimo successo ovunque si rappresentino, e ci soffermeremo più a lungo su *La Falena*, perché ignota e prescelta a essere rappresentata nella prossima stagione lirica. Esortiamo oggi ognuno che è in grado di farlo, di sostenere il comitato nella sua bella iniziativa atta anche a render più noto e ammirato anche nella sua città natale, il maestro che con Tartini è riuscito a mettere un nome istriano tra quelli dei primissimi compositori dei suoi tempi e d'ogni tempo». *Una stagione d'opera smaregliana*, *La Fiamma*, 1.4.1911.

42. Cfr. PERPICH, *Il teatro musicale*, p. 17.

43. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 19.3.1907. La *première* di *Sarrona* si era avuta quattro anni prima a Bruges; fu rappresentata in italiano.

effettivamente rappresentata nel 1883:⁴⁴ l'opera è segnalata come accolta con buon successo alla Pergola di Firenze solo nell'anno seguente⁴⁵ — il problema attribuito al Politeama era quello di essersi fossilizzato su opere più volte rappresentate, e di non garantire più un certo ricambio nel repertorio. Da più parti con il passare degli anni iniziarono a sollevarsi delle proteste.⁴⁶ Sul Proletario si sottolineava come «certe opere musicali», per quanto grande fosse stato l'impegno degli artisti, «non possono entusiasmare più. La rivoluzione è avvenuta non soltanto nella musica stessa ma anche, voglia o non voglia, nel sentimento del pubblico».⁴⁷ Mesi dopo sempre sul Proletario si commentava: «se siamo rispettosi delle melodie verdiane, siamo anche assetati di roba nuova ed ardita. Sbalorditeci di tutte le musiche che volete ma non costringeteci a spasimare eternamente sui vecchi motivi!».⁴⁸ Anche se fossero quindi arrivate opere di giovani compositori locali, a Pola avrebbero forse avuto poche *chances* di essere rappresentate. Quando il teatro nel 1910 venne venduto dagli eredi di Muzzatti a Petinelli, Pregel, Viezzoli e Mattiassevich, sul «Südösterreichische Nachrichten» si sottolineava come i compratori sarebbero stati responsabili anche della gestione diretta del teatro, sperando con questo cambio in una maggior alternanza di opere vecchie e nuove nella programmazione. La ripetizione di opere di repertorio aveva fatto del Politeama sino ad allora un esempio di istituzione dalla programmazione piuttosto conservativa.⁴⁹ Una voce fuori dal coro veniva data dal periodico *La Fiamma*, dove si commentava invece in chiave positiva il fatto che si eseguiva esclusivamente il «vecchio

44. Nel 1883 la direzione del giornale «L'Arte» di Trieste stampava il libretto di quest'opera (libretto di Giulio Gutersohn e musica di Adolfo Baci) «da rappresentarsi per la prima volta al Politeama Ciscutti in Pola».

45. Cfr. AMBIVERI, *Operisti minori*, p. 14.

46. «Noi vorremmo soltanto» si scriveva ad esempio per la stagione 1893, «che appunto per garantire quel successo in linea finanziaria, che la Direzione ed amministrazione s'attendono ben giustamente, si facesse in modo di dare nel corso della stagione d'opera suddetta alle scene almeno un lavoro di più recente data e che fosse, se non nuovo per la maggioranza del nostro pubblico frequentante il Politeama Ciscutti, almeno non tanto familiare, perché sentito molte volte, come le opere destinate per la stagione stessa. È un modesto consiglio che noi crediamo di dover dare», *Il Politeama Ciscutti*, *L'Eco di Pola*, 5.8.1893.

47. *Il Trovatore al Ciscutti*, *Il Proletario*, 9.3.1904.

48. *Politeama Ciscutti*, *Il Proletario*, 5.10.1904.

49. «Wenn wir das Opernrepertoire der letzten Jahren überblicken, finden wir nichts als Wiederholungen und vergeblich suchen wir bedeutende Werke alter und neuer Komponisten, die sich anderwärts längst populär gemacht haben, bei uns aber lediglich durch die Vermittlung des Grammophons oder des Klavierauszuges teilweise geworden sind. Eine Verjüngung des Programms ist sehr wünschenswert», *Verkauf des Politeama Ciscutti*, *Südösterreichische Nachrichten*, n. 8, 18.4.1910.

repertorio italiano»: sarebbe stato «gradito» riascoltare le opere vecchie; specialmente se «le moderne e le nuovissime» non avrebbero potuto giungere in quello che veniva definito «lembo di terra tagliato dalla vita del mondo». ⁵⁰ Venivano annunciate quindi per il 1912 *La sonnambula*, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Fra Diavolo*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Pasquale*, ad opera dell'impresa Borboni. ⁵¹ Con la guerra poi, secondo il Gazzettino di Pola dal 1914 al 1918 non si ebbero più spettacoli in lingua italiana, anche se in realtà si dettero ancora quattro opere. ⁵²

Ma da cosa poteva essere data una eventuale apertura al cambiamento nel repertorio? In termini generali un motivo poteva essere dato dal livello di competitività tra sale cittadine, qui sulla costa in realtà piuttosto basso, o dallo stesso pubblico dell'opera che chiedeva altro genere o titoli specifici e nuovi rispetto ad una vecchia programmazione. Dovremmo però anche chiederci se il pubblico di questi teatri era capace di giudicare la bontà di una nuova opera. Essendo un pubblico educato da tempo all'opera italiana di repertorio, come avrebbe potuto reagire alle novità? A teatro al volgere del secolo non c'era più solo la borghesia cittadina, il pubblico si stava diversificando e ampliando. Lavoratori e famiglie erano ora maggiormente presenti; i bambini ora avevano i loro biglietti dedicati con prezzo ridotto. Vero è che a Pola i militari e gli ufficiali avevano sempre il loro posto a teatro, e anche per soddisfare questo pubblico in realtà l'operetta aveva maggiore peso nelle programmazioni. Potremmo generalmente concludere che per ciò che concerne l'opera, Pola era maggiormente ancorata al passato.

Abbiamo visto che il teatro dove più si mischiava l'opera italiana con quella di altra provenienza era in realtà quello di Spalato. Spalato sembrava avere più contatti con l'entroterra e in particolare con Zagabria rispetto agli altri teatri costieri. I lavori di Ivan Zajc nel periodo considerato ad esempio — se eccettuiamo la rappresentazione al Teatro Comunale di Fiume della sua opera *Amelia ossia il bandito* il 4 aprile 1860 — furono eseguiti esclusivamente a Spalato. Probabilmente è solo lì che avrebbe potuto trovare spazio un'opera come

50. *L'opera al Politeama Ciscutti*, La Fiamma, anno II, n. 77, 22.6.1912.

51. Si eseguì però solo *La sonnambula* in due sole rappresentazioni poiché l'impresa decise che la stagione era troppo inoltrata, cfr. *Il Politeama Ciscutti nuovamente chiuso*, Il Giornale di Pola, 24.6.1912. Vi furono delle trattative per *Tosca* e *La traviata* a dicembre, ma i giornali non riportavano alcuna cronaca. Con *Tosca* si aprirà la stagione solo nell'anno successivo.

52. «Da quattr'anni siamo digiuni di spettacoli in lingua italiana, da quattr'anni vegetiamo nel tedesco. L'arte, dicono, è internazionale. Per noi, no. [...] La Compagnia d'operette tedesche si fermerà a Pola sino a maggio del prossimo anno. I tedeschi godranno, si divertiranno; gli italiani dovranno rimanere a casa», *Le operette tedesche al Ciscutti. Il teatro rinnovato*, Il Gazzettino di Pola, 8.10.1918.

il Nikola Šubić Zrinski, considerati i temi croati sotesi, ben graditi al nuovo *board* del Teatro Nuovo.⁵³ Per la verità da Sebenico su fino a Pola non risulta neanche che i suoi lavori furono mai proposti, o almeno questa è al momento l'evidenza documentale. A Fiume poi, non sarebbe stato possibile mettere in scena opere in lingua croata. Difficile pensare ad una sua rappresentazione anche a Zara o a Pola, più per una questione di contenuti inclusi nella sua opera. Negli anni Sessanta, dopo il successo dell'operetta *Der Meisterschuss*, Zajc firmava a Vienna un nuovo contratto (a migliori condizioni del primo) con la direzione del Teatro Auf der Wieden e per soli due anni, «essendo probabile» si scriveva, che dopo questo periodo il compositore si sarebbe trasferito a Parigi, «dalla quale capitale ha già ricevute delle proposte vantaggiose».⁵⁴ La direzione del teatro aveva accettato un nuovo lavoro di Zajc, che avrebbe fatto eseguire di lì a breve.⁵⁵ Pur essendo nato a Fiume, essendo stato direttore e maestro concertatore nonché docente nel locale istituto filarmonico di strumenti ad arco, è in realtà a Zagabria che Zajc trovò una sua dimensione, sin dal 1870, anno in cui iniziò a dirigere il locale teatro d'opera (fu anche direttore del Conservatorio). È qui che i suoi lavori vennero ascoltati.⁵⁶ Lo stesso destino seguì anche il suo allievo Blagoje Bersa, ragusano di nascita, formatosi però al Conservatorio di Vienna e a Zagabria appunto con Zajc; rimase in quest'ultima città dopo la prima guerra mondiale, attivo come insegnante di composizione all'accademia musicale.⁵⁷ Anche il suo *Oganj* (*Der Eisenhammer*) fu rappresentato sulla costa unicamente a Spalato nel 1911, seguendo di

53. Sull'opera, il nazionalismo croato e il panslavismo di cui è permeata cfr. VJERA KATALINIĆ, *Die opern von Ivan Zajc zwischen nationalismus und Panslawismus*, «Studia Musicologica», LII/1-4 2011, pp. 189-200. Altro studio che sottolinea l'ideologia sottesa all'opera è quello di ROZINA PALIĆ-JELAVIĆ, *Ideologemi u operi Nikola Šubić Zrinjski Ivana pl. Zajca*, «Kroatologija», III/1 2012, pp. 54-89.

54. Cfr. *Zajc, Ivan*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXVII, p. 724.

55. *Notizie locali. Il distinto maestro Giovanni Zaytz*, La Bilancia, 9.5.1868.

56. Zajc, come per altro Nicolò Stermich, aveva studiato al Conservatorio di Milano diplomandosi nel settembre 1855. Subito dopo era tornato a Fiume e aveva ottenuto una posizione di direttore dell'orchestra del teatro. Dopo pochi anni però si trasferì a Vienna ed evidentemente seguì quelli che erano per lui gli incarichi più remunerativi che le altre città gli offrivano. Sui suoi primi anni italiani cfr. anche NOEMI PREMUDA, *Pet godina (1850-1855) Ivana Zajca na Konzervatoriju u Milanu*, [s.l.] 1998, p. 25, <http://search-iebscohost-1com-132m4xl480029.han.kug.ac.at/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A15236&site=ehost-live> [consultato il 1.6.2020].

57. Su Blagoje Bersa (1873-1934) cfr. la voce biografica di KORALIJKI KOS, Art. «Bersa, Blagoje», in *Oesterreichisches Musiklexicon online* [consultato il 9.9.2019], oppure la voce di Lovro Županović, in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. I, Zagabria, 1983, pp. 708-710, o ancora lo studio su vita e opere che lo stesso Lovro Županović gli ha dedicato: *Blagoje Bersa: Život i djelo*, Povijesni Muzej Hrvatske, Zagreb 1974.

alcuni anni la rappresentazione dell'*Andrija Čubranović* (1901) o dello stesso *Cvijeta* (1896) di Vladimir Bersa.⁵⁸ Anche questi autori perciò, pur essendo stati originari del territorio, pur avendo avuto modo di conoscerlo e di avervi parzialmente operato, trovarono spazio altrove. Non siamo certi di un'esecuzione spalatina del *Miniego e Dobrilla*, opera di Michele Strino, direttore della Società Filarmonica cittadina. Di sicuro lo si dette in prima a Zagabria nel 1886, mentre l'anno precedente Strino aveva già fatto rappresentare *Le sartine in carnevale*. Questo per sottolineare nuovamente la connessione tra Spalato e Zagabria, unica nel suo genere e non assimilabile alle restanti istituzioni costiere. Anche un autore come Vatroslav Lisinski, ben presente a Zagabria, rimase quasi assolutamente assente sulla costa dalmata e istriana. Il suo *Porin* fu fatto conoscere nella stessa stagione d'opera spalatina in cui erano stati inseriti i lavori di Vladimir Bersa e Ivan Zajc (1901).

Un caso ancora differente fu quello di Franz Von Suppé [Suppè], compositore dalmata in realtà ben presente nei repertori con le sue operette; non risulta però aver mai avuto l'onore di una esecuzione sul suolo dalmata delle sue quattro opere. Se facciamo eccezione per *Virginia*, sua prima opera che non venne mai rappresentata, non trovò spazio neppure *Il ritorno del marinaio*, che per altro era piena di riferimenti alla Dalmazia. Potè essere ascoltata nella sua *première* solo ad Amburgo nel 1885, cantata in tedesco.⁵⁹ Lo spartito del 1885 riportava già in origine la doppia lingua — italiana e tedesca — per il testo e per tutte le didascalie. L'azione si svolgeva sull'isola di Lesina (Hvar) e i personaggi rappresentavano dei tipi caratteristici dell'opera ottocentesca. Vi è un rimando alla Dalmazia se guardiamo ai nomi tipicamente dalmati dei personaggi, alle danze tradizionali del territorio, o all'inno dalmata alla fine

58. Il *Cvijeta* fu solo due anni dopo a Zagabria, secondo la voce redatta da Lovro Županović in: *Hrvatski biografski leksikon*, vol. I, Zagabria, 1983, p. 712. Ma cfr. anche su questo punto quanto scritto in NEVENKA BEZIĆ BOZANIĆ, *Novinske vijesti*, p. 428. Su Vladimir Bersa v. anche quanto riportato da HUBERT PETTAN, *Hrvatska opera: Zajčevi suvremenici*, vol. I, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb 1969, pp. 83–140.

59. Per informazioni sui lavori dell'autore e un suo profilo biografico cfr. i due contributi di ZDRAVKO BLAŽEKović, *Franz von Suppé und Dalmatien*, «Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich», XLIII, 1994, pp. 253–272 e NENAD VESELIĆ, *Il compositore spalatino Francesco De Suppè Demelli tra Zara e Venezia*, in *La civiltà teatrale e musicale tra le due sponde dell'Adriatico dai primi del '700 ai primi del '900*. Atti del Convegno (Sebenico, 1 giugno 2002). Parte I. n. 4, vol. XXIV, n.s. 13, pp. 81–87. Otto Schneidereit dedica al compositore un'intera monografia in *Franz von Suppé: der Wiener aus Dalmatien*, *Lied der Zeit*, Berlin 1977. Un contributo storico, coevo agli anni in cui visse l'autore lo dà Giuseppe Sabalich con *Francesco Suppé e l'operetta*, Vitaliani, Zara 1888.

dell'opera.⁶⁰ Sul perché un tale lavoro non trovò accoglienza in patria possono essere fatte svariate ipotesi. In generale non dobbiamo mai dimenticare la possibilità che lo stesso compositore, avendone avuta l'opportunità, avesse deciso di fare rappresentare il suo lavoro altrove, in teatri di maggiore fama rispetto a quelli locali. Teniamo conto del fatto che per legge il compositore di un'opera drammatica introitava il 15% del guadagno lordo di ciascuno spettacolo se esso veniva rappresentato in un teatro di primo ordine, percentuale che si abbassava al 12% per i teatri di seconda classe e al 10% per tutti gli altri teatri.⁶¹ Era quindi nel suo interesse spingere affinché l'opera venisse in primis rappresentata in teatri principali. In seconda istanza c'era sempre il problema dei costi da sobbarcarsi per mettere in scena un nuovo lavoro, costi che ad esempio i teatri senza sovvenzione pubblica difficilmente potevano affrontare. Molti impresari preferivano inoltre non rischiare e dunque ricadevano sull'opera di repertorio che sicuramente avrebbe attratto un maggiore pubblico. Nel caso in questione l'opera fu proposta alla direzione del Teatro Nuovo di Zara per il tramite dell'agenzia L'arte: «Le novità *Gioconda* del M. Zeller [...] ed *Il ritorno del marinaio* di Suppè ci fanno sperare una buona accoglienza dal canto vostro» scrivevano gli agenti Gaillard e Luigi Bolognesi nel loro stampato, ma l'accoglienza sperata non si ebbe.⁶² Fu probabilmente una proposta giunta assieme a molte altre, che venne presto accantonata tra le irrealizzabili.

Per i compositori locali non si applica ai teatri costieri la nozione di decentralizzazione degli spettacoli lirici, così come intesa e formulata da Clair Rowden.⁶³ La decentralizzazione, ovvero l'esecuzione delle opere in teatri più piccoli, era un modo che garantiva ad alcuni compositori la possibilità di vedere il proprio lavoro eseguito, che altrimenti non avrebbe avuto possibilità di esecuzione in teatri più importanti. Qui si dava il caso contrario: ci troviamo più spesso in presenza di nuovi lavori che prima venivano eseguiti in teatri esteri più importanti e che solo in un secondo momento (se eccettuamo il caso di Stermich) tornavano in patria.

60. Il direttore d'orchestra Adriano Martinolli d'Arcy ha in anni recenti edito la partitura, cfr. <http://www.editfiume.com/lavoce/cultura/18532-il-ritorno-del-marinaio-omaggio-di-supp-alla-sua-terra-natale> [consultato il 28.10.2020]

61. Cfr. anche FABRIZIO BARBARANELLI — ENRICO CIANCARINI, *Civitavecchia e il teatro: rappresentazioni e teatri dal XVIII secolo ad oggi*, Gangemi, Roma 2015, p. 83.

62. Stampato di G. Gaillard e L. Bolognesi alla direzione teatrale di Zara, [s.l.] [s.d.], HR-DAZD, busta 8.

63. Cfr. CLAIR ROWDEN, *Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889–1891*, «Revue de Musicologie», XCIV/1 2008, pp. 139–80.

5.3. Repertorio operistico buffo e compagnie lillipuziane

Chi portava l'opera buffa sul territorio (e pertanto principalmente l'opera di repertorio) erano a volte anche compagnie di ragazzini. Tutti i teatri della costa videro il passaggio dell'una o dell'altra compagnia lillipuziana. Negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento faceva parlare di sé la Compagnia romana diretta da Luigi Becherini, il quale portava in tournée un gruppo di fanciulli che non oltrepassavano i sedici anni. Li ritroviamo al Teatro Nobile di Zara nel 1877 con il *Don Checco* di De Giosa, la *Figlia di Madama Angot* e il *Crispino e la comare*; quest'ultima opera fu poi proposta da Becherini nello stesso anno anche al Teatro Sociale di Gorizia.⁶⁴ A giugno passava per Graz e veniva recensito sulla *Grazer Zeitung*. Si parlava di «kleine Orchester» a fare da *pendant* alla compagnia. Di solito queste compagnie prevedevano pochi strumenti e quasi sempre era comunque prevista la presenza del pianoforte. Come già osservato del resto, compagnie di ragazzini non necessitavano di grosse compagini orchestrali anche per una questione di volumi di suono all'interno del teatro. La voce di un bambino era meno potente di quella di un adulto, anche se i solisti in realtà qui non erano poi così piccoli dato che sulla stampa si parlava di «erwachsene Kinder».⁶⁵ Gli artisti erano per la gran parte adolescenti, si esibirono anche a Fiume: «il sedicenne buffo Giovanni Spina» si scriveva «è il presidente anziano — e tuttavia questa giovane schiera eseguisce opere serie e comiche, balletti ed il cielo sa che cosa altro ancora; i zaratini intenditori sostengono che i giovani artisti se la cavano meglio che non i loro

64. Cfr. *Il Goriziano*, anno II, n. 79, 8.4.1877, p. 3.

65. «Im Stadttheater eröffnete die Kinderoperettengesellschaft der Herrn Luigi Becherini vorigen Mittwoch ein Gesamtgastspiel mit der hier nicht mehr unbekanntem, recht amüsanten Oper *Crispino e la comare* von Luigi und Federigo Ricci. Die Solisten sind grösstenteils ziemlich erwachsene Kinder. In gleicher Weise ist der Chor und das kleine Orchester zusammengestellt. Das man es hier nicht mit Elementen zu thun hat, von denen man eine vollkommene dramatisch-musikalische Leitung erwarten kann, braucht kaum erwähnt zu werden. Es sind nur Surrogate, die durch ihre Eigenthümlichkeit Interesse erwecken sollen. Von dieser Seite genommen, bietet insbesondere die dramatische Darstellung älterer Charaktere und Chargen von so jugendlichen Gestalten einen äusserst possierlichen Anblick, insbesondere wenn Alles mit der gehörigen Grandezza und einem gewissen Genste gemacht wird, wie es die «Kinder» der genannten Gesellschaft zu machen [versleben?]. Sie sind insgesamt vortrefflich geschult, spielen und singen zusammen, wie dies eben nur bei italienischen Gesellschaften gefunden wird. Das nicht sehr zahlreiche Publikum nahm die Leistungen der jungen Gesellschaft sehr dankbar auf». *Theater, Kunst und Literatur*, *Grazer Zeitung*, n. 123, 2.6.1877, p. 3. Un'altra compagnia di ragazzini che all'epoca si muoveva con spettacoli analoghi era quella di fanciulli modenesi di età compresa tra 9 e 14 anni, diretta da Alfonso Ferrari e di passaggio anch'essa a Gorizia nel 1870, cfr. LUCIA PILLON, *Ottocento goriziano (1815-1915). Una città che si trasforma*, Editrice goriziana, Gorizia 1991, p. 219.

colleghi adulti».⁶⁶ Da queste poche righe apprendiamo che in realtà la compagnia si esibiva anche nel repertorio serio e che aveva comunque una certa ecletticità nei generi proposti (sebbene sulla costa si esprime principalmente nel repertorio buffo). Il tenore dodicenne Valdeburgo Perozzi e le soprano Amalia ed Elvira Ferrara, di undici e tredici anni, erano considerati tra i migliori artisti della compagnia, la quale si esibiva senza suggeritore. Questo fatto veniva sottolineato sulla stampa, quasi a voler sottolineare la bravura e indipendenza dei giovani interpreti.⁶⁷ Becherini aveva reso nota l'intenzione di fare con questi ragazzini una tournée artistica per l'Europa, ma non abbiamo maggiori dettagli in merito.⁶⁸ Di sicuro c'è che la stagione fu apprezzata se furono reinvitati a Zara cinque anni dopo, per poi passare immediatamente a Sebenico con l'aggiunta di altre opere nel repertorio, tra le quali *I due ciabattini* di Francesco Ruggi, opera che all'epoca ebbe una certa fortuna per quanto non troppo duratura. Il lavoro era ormai entrato nel repertorio di qualche compagnia d'opera buffa, come quella di Giovanni Pascucci, anch'essa esibitasi ne *L'elisir d'amore* a Zara nel 1870. Stavolta si trattava di una compagnia di ballo e canto di ragazzini triestini, dove la primadonna aveva sedici anni, il tenore ne aveva dodici.⁶⁹ I ragazzi che gestiva Pascucci però cambiavano provenienza a seconda della località in cui si trovava ad operare. Si trovò a dirigere una Compagnia di Fanciulli Modenesi, come una «Compagnia di canto dei Giovanetti Bresciani».⁷⁰

Attiva qualche decennio dopo era la Compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, probabilmente la più rinomata e numerosa tra quelle del settore. Approdava ufficialmente in Dalmazia nel 1905, per poi passare l'anno successivo sia a Zara che a Pola. A Zara era stata proposta dall'agente di Guerra, Simonetti, inizialmente con *Crispino e la comare* e *Fra diavolo*. Poi si parlò anche di altre opere già in repertorio, come l'onnipresente *Il barbiere di Siviglia*, da rappresentarsi con la corresponsione del 40% al teatro sull'incasso lordo. Due anni dopo Ernesto Guerra scriveva direttamente a Zara, senza la mediazione del Simonetti, per dare 6 rappresentazioni dal 3 all'8 novembre presso il Teatro Verdi. In questa sua richiesta estremamente ravvicinata nel tempo (parliamo di tre settimane prima di un'eventuale rappresentazione) egli

66. *Sulla compagnia d'operette*, La Bilancia, 11.5.1877.

67. L'annuncio di una loro rappresentazione presso lo Stadt-Theater di Graz, oltre a indicare con chiarezza l'età dei giovani protagonisti, indicava appunto che «Die ganze Vorstellung wird von den Kindern ohne Souffleur gespielt», cfr. *Stadt-Theater*, Grazer Zeitung, 2.6.1877.

68. *Sulla compagnia d'operette*, La Bilancia, 11.5.1877.

69. *Teatri*, Gazzetta Musicale di Milano, XXV, n. 32, 7.8.1870, p. 261.

70. CARLO AVETTA — CARLO FALCHI, *Teatri: luoghi di spettacolo e accademie a Montepulciano e in Valdichiana*, Editori del Grifo, Montepulciano 1984, p. 251.

proponeva sei opere,⁷¹ facendone eseguire una al giorno, sullo stile delle compagnie operistiche provenienti dall'est Europa. Questo repertorio era stato da lui eseguito poco prima al Burg Theater di Vienna, dove la compagnia ottenne riconferma per il 1909.⁷² Per quanto riguarda Pola, furono presenti anche nel 1907; qui si ebbero addirittura due diverse compagnie lillipuziane a distanza di cinque mesi l'una dall'altra. Queste rappresentazioni riempivano il teatro, generando probabilmente più curiosità di una normale rappresentazione d'opera con cantanti adulti.⁷³ La ripetuta presenza di questa compagnia sul territorio nei primi anni del Novecento è data sicuramente dall'interesse che il pubblico manifestava per spettacoli di questo tipo ma sicuramente anche dalle abilità organizzative del suo direttore e degli agenti che ebbero modo di trattarla.

Il gruppo era formato da una quarantina di persone e venne fondato a Reggio Emilia verso la fine del diciannovesimo secolo; era costituito da bambini e bambine tra i dieci e i quattordici anni cui venivano impartite lezioni di musica, dizione, canto, recitazione, ballo e strumento.⁷⁴ Ernesto Guerra aveva raccolto questi bambini anche da situazioni disagiate; alcuni di loro erano orfani, come quella che diventerà la celebre canzonettista Ersilia Sampieri, che si unì alla compagnia all'età di dieci anni.⁷⁵ Tutti i ragazzi della compagnia

71. Le opere proposte erano *Lucia di Lammermoor*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *La sonnambula*, o *L'elisir d'amore*. Cfr. Lettera di Ernesto Guerra alla direzione teatrale di Zara, Fiume, 12.10.1908, HR-DAZD, busta 26.

72. Cfr. Lettera di Ernesto Guerra alla direzione teatrale di Zara, Fiume, 12.10.1908, HR-DAZD, busta 26.

73. Anche il passaggio della Compagnia Lillipuziana di Guerra a Spalato aveva riempito il teatro, come ci ricorda Nevenka Bezić Božanić: «Publika, zeljna senzacija, napunila je kazaliste, bez obzira na kvalitetu, a voda trupe imao je od toga zacijelo koristi», BEŽIĆ BOŽANIĆ, *Novinske vijesti*, p. 409.

74. ENRICO PAGANUZZI — PIERPAOLO BRUGNOLI, *La musica a Verona*, Banca mutua popolare di Verona, Verona 1976, p. 358 e MAURIZIO FESTANTI — GIUSEPPE ADANI — CLAUDIO CIGARINI, *La biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, Silvana, Cinisello Balsamo 1997, p. 212. La *brochure* della Compagnia Lillipuziana parlava di «ragazzi inferiori ai 12 anni», cfr. *Brochure* Compagnia Lillipuziana, [s.d.], HR-DAZD, busta 11.

75. Era questo il nome d'arte di Ersilia Ambrosi, cfr. ROMUALDO MARRONE, *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità di Napoli*, Newton Compton, Roma 2015 [ebook], p.n.v.

Sulla Rivista di Roma, in occasione di alcune rappresentazioni di questa compagnia al Teatro Biondo di Palermo si scriveva: «Dal 3 al 10 novembre hanno avuto luogo al Teatro Biondo di Palermo delle rappresentazioni deliziosissime della celebre Compagnia lillipuziana diretta dal valoroso maestro Ernesto Guerra, che con la sua rara abilità e pazienza ha saputo fare di un buon numero di bambini raccolti sul lastrico, dei veri e piccoli meravigliosi artisti», cfr. *Rivista di Roma*, 1904, p. 698.

ricevevano un'istruzione letteraria che arrivava fino alla quinta classe elementare. Le bambine imparavano il ricamo e il cucito mentre i bambini ricevevano dai professori che viaggiavano con la compagnia anche lezioni di strumenti musicali, in modo che una volta diventati adulti, per ragioni di famiglia o altro, qualora avessero dovuto lasciare la compagnia, si sarebbero trovati «preparati alla lotta della vita, con un gruzzoletto di quattrini, ed iniziati ad una onesta e remuneratrice professione». ⁷⁶ Il plauso di cui godevano, aveva all'epoca mosso pure il celebre Perosi, che dopo avere ascoltato la Compagnia Lillipuziana così scriveva da Firenze al Guerra: «Caro Maestro! Lo assicuro che rimasi proprio entusiasta della maniera colla quale cantano i suoi cari bambini. Io non so se più ammirare la sua pazienza e il suo talento per avere condotti a tale perfezione un coro di tali veri artisti». ⁷⁷ La compagnia pare girasse anche con una *claque* piuttosto nutrita e rumorosa, che poteva quindi condizionare l'esito delle rappresentazioni. ⁷⁸ Nei fondi teatrali degli archivi di Stato di Sebenico e Zara sono conservate loro foto con i costumi di scena per le singole opere. Questa operazione pubblicitaria aveva naturalmente un costo, ma consentiva alle direzioni teatrali di avere con maggiore immediatezza un'idea di quanto veniva proposto. La compagnia, che aveva un repertorio molto vasto — tra cui anche lavori dello stesso Guerra ⁷⁹ — poteva proporre una media di sette opere in una sola stagione. ⁸⁰ Come si poteva realizzare un simile progetto in epoca di piena crisi? Trattandosi di una compagnia formata da bambini, i *cachet* non erano certo quelli di un cantante adulto, e questo consentiva di risparmiare sulla voce di spesa che solitamente più influiva sul budget, ovvero le paghe degli artisti. Possiamo ipotizzare che gli incassi venissero comunque utilizzati per il mantenimento dei giovani protagonisti e per offrire loro il percorso educativo cui si accennava sopra.

5.4. Integrità delle partiture?

Pensando al repertorio proposto nei teatri della costa, non dobbiamo necessariamente immaginarci delle rappresentazioni operistiche complete, in termini

76. *Compagnia lirica lillipuziana in Pola*, Omnibus, 7.5.1906.

77. *La compagnia lillipuziana al Politeama*, Il Giornaletto, 6.5.1906.

78. *Il Teatro illustrato*, 1908.

79. Come ad esempio *La fiera di San Giusto*, che era una operetta buffa scritta dal direttore stesso. Cfr. la voce Guerra, Ernesto, in ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2014, pp. 447-448. Sulla compagnia v. anche l'articolo di FRANCESCO SASSI, *La Compagnia Lillipuziana Reggiana del maestro Enrico [sic] Guerra*, *Strenna del Pio Istituto Artigianelli*, [s.l.] 1989, pp. 133-37.

80. Vedi ad esempio le sette opere proposte nella stagione di primavera del 1906.

filologici, come potrebbe avvenire oggiogiorno. Era molto sentita la questione dei tagli alle partiture, per ragioni differenti. Spesso per abbreviare gli spettacoli si omettevano interi atti d'opera. Già dalla stagione di primavera 1865 a Fiume si scriveva che, tra tutte le opere programmate, il solo *Otello* di Rossini veniva dato nella sua integrità; delle altre opere non si udirono che «centoni più o meno numerosi». ⁸¹ Questa pratica dei centoni non era certo novità, ma veniva attuata con maggiore frequenza nei teatri più piccoli e meno sorvegliati. Era anche considerato un modo, quello di proporre un centone all'interno di una stagione, per riattivare l'attenzione del pubblico tra le classiche serate d'opera. Nel 1871 a Sebenico *I falsi monetari*, *Don Checco*, *Pipelet*, *Mamma Agata* ⁸² venivano rappresentati in una sola serata, seguiti dal ballo *Marinella*. ⁸³ Le singole opere nello stesso teatro venivano poi in altra occasione eseguite nella loro interezza (solo il *Don Checco* in un'intera serata o *I falsi monetari*). L'una formula non necessariamente escludeva l'altra. Ma più che alla pratica dei quodlibet, per altro già largamente accettata e che consisteva nel dare in una serata un *pout-pourri* di arie d'opera, ci si riferisce qui alla pratica di rappresentare un'opera in versione ridotta.

Anche a Spalato le rappresentazioni operistiche nel Teatro Bajamonti alle volte non erano complete a causa delle condizioni generali organizzative del teatro. ⁸⁴ Sappiamo per certo che ad esempio nel 1875 il *Faust* veniva eseguito senza il primo atto. ⁸⁵ Un altro esempio di quanto poteva succedere a riguardo della mancata fedeltà di esecuzione (concetto all'epoca piuttosto labile) ce lo dava la rappresentazione di *Carmen* nel rinnovato teatro cittadino il 23 maggio 1894, per cui si parlò di «carmenicidio». L'indignato l'articolista de *Il Dalmata* che si trovò a commentare la rappresentazione sosteneva che nel coro d'introduzione del primo atto fossero state cantate soltanto una ventina di battute «e anche queste da due, dico, due coristi, un tenore ed un basso; a quando a quando, il resto del coro, come non fosse fatto suo, interloquiva». ⁸⁶ Veniva eliminato il coro dei monelli e delle sigaraie, come pure tagliato totalmente il finale primo, che all'epoca la si riteneva una delle più belle pagine dell'opera. Nel secondo atto, venne omesso metà del quintetto e integralmente il finale secondo, mentre nel terzo atto, un terzetto e coro omessi «non a tagli di bisturi ma a colpi di accetta»; venne tolto poi un concertato («non figura certamente

81. *Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 20.5.1865, p. 148.

82. Sotto questo titolo si intendeva il dramma giocoso *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, altrimenti conosciuto come *Viva la mamma* di Donizetti.

83. Cfr. Borderò del 19.6.1871, Sebenico, HR-DAŠI-103, busta 3.

84. Cfr. MIRJANA ŠKUNCA, *Glazbeni život Splita*, p. 45.

85. *Teatro Bajamonti / Avviso straordinario*, Spalato, 1875, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

86. *Carmen???*, Il Dalmata, 26.5.1894.

nello spartito affittato dalla compagnia, perché nessuno ebbe il piacere, dirò anzi l'onore di udirlo»). Per quanto riguardava il finale dell'opera, più della metà sarebbe stata eliminata («io credo che questi tagli siano stati fatti con la lodevole intenzione di mandarci prima che fosse possibile a letto»).⁸⁷ Possiamo forse concludere che nella fattispecie, uno dei motivi dei tagli, a parte l'intento fattivo di abbreviare temporalmente il lavoro, fosse quello di evitare le parti per coro, dal momento che la compagine corale messa insieme per questa rappresentazione (la stagione era stata organizzata da Ladislav Chmelenský) pareva evidentemente essere inadeguata. La situazione contingente relativa alle capacità degli interpreti sul palco e la maggiore o minore adeguatezza dell'orchestra potevano fare decidere per l'eliminazione di alcune parti, anche all'ultimo minuto.

Stessa situazione in anni successivi a Pola, dove apprendiamo di una *Cavalleria Rusticana* eseguita in una versione «raffazzonata insieme con pochissime prove» e con una concertazione improvvisata. «Lo spartito mancava, ciò che non accomodava al maestro concertatore era stato tagliato» si scriveva.⁸⁸ Oltretutto si decideva di affiancare *Cavalleria Rusticana* al solo terzo atto de *La bohème* nella stessa serata. Non era nemmeno la prima volta che questo succedeva, dal momento che l'anno prima *Cavalleria Rusticana* veniva affiancata nella stessa sera dal primo atto della *Lucia di Lammermoor*. Stessi tagli erano avvenuti poco prima per *Rigoletto*, con conseguente insoddisfazione del pubblico. La cosa veniva denunciata anche su *Il Popolo Istriano* scrivendo che l'opera «fu data senza spartito ed istruentata per l'occasione».⁸⁹ I *claquers* «beoti» applaudirono la «chinagliata», che così veniva definita dal nome del maestro concertatore Aroldo Chinaglia, il quale veniva tacciato di ignorare «la teoria dei tempi, degli accenti, dei termini insomma indicanti la forza, il movimento, l'affetto», e avrebbe osato «istruentare *abusivamente*» un'opera che aveva fatto il giro «trionfale» del mondo. Evidentemente l'esecuzione era stata adattata agli strumentisti di cui si disponeva nei giorni di recita. In questa «chinagliata» veniva soppresso l'organo e la parte più caratteristica dell'«istruentazione chinagliana», come veniva ironicamente chiamata, sarebbe stata affidata al pianoforte e al contrabbasso. «Nei punti tragici gli ottoni s'incaricano dell'effetto *lacerante*, i timpani e la gran cassa è riservata ai colpi di grazia. Trascurati i legni e non rispettati neanche i... tamburi. Male, malissimo!».⁹⁰ Di conseguenza anche l'impresario Corbetta, che aveva propo-

87. *Carmen*???, *Il Dalmata*, 26.5.1894.

88. *Politeama Ciscutti*, *Il Proletario*, 17.5.1901.

89. *Politeama Ciscutti*. *Il Popolo Istriano*, 18.5.1901.

90. *Politeama Ciscutti*. *Il Popolo Istriano*, 18.5.1901.

sto *Rigoletto* e *Cavalleria Rusticana* in versioni tagliate, veniva biasimato dalla stampa, reo di avere illuso il pubblico. Stava anche qui il problema: i tagli, anche molto consistenti, non venivano annunciati agli ascoltatori, pertanto chi andava a teatro basandosi su ciò che leggeva sui giornali o sulla pubblicità fatta a mezzo cartelloni teatrali non necessariamente si aspettava poi delle esecuzioni mutile. Pertanto non era infrequente leggere di un disappunto da parte del pubblico, che evidentemente si sentiva raggirato.

Il problema dell'integrità delle partiture era dunque un problema reale e diffuso.⁹¹ Sappiamo ad esempio che al Teatro Comunale di Trieste il maestro concertatore doveva segnalare alla direzione le modifiche agli spartiti. Ma non era così in tutti i teatri.⁹² Per integrità si poteva intendere anche il rispetto della strumentazione, come nel caso di Pola. Ma anche le modifiche alla velocità di esecuzione o le trasposizioni di tonalità rappresentavano qualcosa che si sarebbe allontanato dalla originaria versione di un compositore. Se *Cavalleria Rusticana* a Pola subiva le pesanti modifiche a livello di strumentazione che abbiamo visto, a Spalato veniva manipolata nei tempi («Tutti i tempi cambiati, dal primo all'ultimo», si scriveva).⁹³ «Il bellissimo coro della *Pregghiera*» recitava *Il Mattino* «un andante religioso, eseguito a tempo di polca. La *siciliana* del tenore, accompagnata da un pianoforte mezzo stonato in sostituzione delle arpe, ribassata d'un tono e mezzo. Nel famoso intermezzo, ribissato in tutti i teatri del mondo, e che qui passò del tutto inosservato, l'armonium interno (facente funzioni dell'organo) attaccò mezza battuta prima, ed ebbe il coraggio civile di continuare durante tutto il pezzo così».⁹⁴

Vi era poi il problema dei brani che venivano estrapolati dalle opere per essere eseguiti singolarmente. Non sempre l'editore accettava la loro

91. Sulla questione dei tagli alle partiture d'opera cfr. anche il capitolo «Le forbici di Serafin» in PHILIP GOSSET, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Bologna 2009, pp. 267-316.

92. Era importante che gli artisti si attenessero alle disposizioni di maestro concertatore o impresario per evitare sanzioni. In passato gli artisti che trasgredivano questa regola potevano venire addirittura imprigionati. Maria Malibran ad esempio dovette passare 24 ore in prigione a Napoli per aver ommesso il Rondò de *La sonnambula* senza il permesso del sovrintendente. Cfr. *The Message Bird I*, n. 24, 15.7.1850, p. 391.

93. *Una parodia*, *Il Mattino*, 1.5.1894.

94. Il giornalista, non pago di aver descritto ciò che più avanti veniva definito come vero e proprio «orrore», continuava tratteggiando le prestazioni di cantanti e musicisti: «Il tenore (un baritono sfogato) poi, della sua parte ha fatto quello che diavolo gli è piaciuto di più; nelle acute, non potendo arrivarci, faceva la terza sotto, oppure lasciava libero alla donna di gridare per due [...]. Nell'orchestra il primo corno crescente, compensava il violoncello, calante. Il tutto poi eseguito senza coloritura alcuna, senza i piani; fortissimo sempre», *Una parodia*, *Il Mattino*, 1.5.1894.

rappresentazione disgiunta: a Fiume ad esempio nel 1886 Tito Ricordi non voleva permettere l'esecuzione separata del brano *Le Ore* da *La Gioconda*.

Che dire poi delle opere che prevedevano anche il ballo? Va fatta qui una distinzione tra i balli che trovavano spazio tra un atto e l'altro dell'opera⁹⁵ — e che venivano spesso omessi, in misura sempre maggiore con l'avvicinarsi della fine dell'Ottocento — e i balli all'interno degli atti d'opera. Questa pratica di 'alleggerimento' non era certo prerogativa dei teatri della costa, ma era piuttosto diffusa sul territorio. Sulla costa, a fine Ottocento, ingaggiare dalle 10 alle 12 ballerine per garantire il ballo costava circa 1.000–1.200 fiorini in più rispetto a una normale rappresentazione operistica senza ballo e naturalmente non tutte le dotazioni erano così corpose da poter garantire anche questo onere.⁹⁶ In alcuni teatri però le versioni delle opere senza ballo non soddisfacevano, soprattutto coloro che le stesse opere le avevano viste con gli interventi coreografici originali. È documentato l'esempio in cui presso il Teatro Nuovo di Spalato vi fu una petizione tra soci per raccogliere del denaro al fine di poter ripristinare il ballo nel *Faust*, ai tempi della gestione dell'impresario Milani (il documento di raccolta firme soci recitava: «Non essendo l'impresario dell'opera sig. Milani obbligato a far rappresentare il Faust con balletto, ed essendo desiderio di molti che questa opera sia completata col medesimo, s'interessa la compiacenza di V.S. di voler concorrere a questo scopo con un importo di denaro»).⁹⁷ Si era arrivati dunque al punto di autotassarsi, pur di assistere a versioni complete.

95. Si distingueva tra «ballo grande», ovvero in forma estesa in tre o quattro atti, e ballo in forma ridotta da eseguirsi tra due atti d'opera o al termine della rappresentazione, cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1993, p. 34.

96. Ne abbiamo notizia ad esempio dalla comunicazione che l'impresario Fabio Montalcino faceva alla direzione teatrale di Zara: «Riguardo al ballo per l'opera Africana» scriveva, «devo osservare che da più anni in tutti i primari teatri viene omesso, ciò che non porta nessun danno all'effetto scenico del lavoro. Si tratta di un semplice passo durante la marcia indiana e togliendolo, come tutti lo tolgono, non pregiudica affatto l'esito del grande lavoro. Questo ballo viene fatto quando l'impresa può calcolare sopra una dotazione importante in seguito alla quale lo spendere 1.000 a 1.200 fiorini in più non le guasta (essendo appunto questa la spesa che si incontrerebbe per portare 10 a 12 ballerine e non figuranti), ma quando la dote è limitata e il progetto già è assai dispendioso senza il ballo, l'impresa non potrebbe assumersi un onere maggiore che la ridurrebbe ad una perdita sicura», Lettera di Fabio Montalcino alla direzione teatrale di Zara, Reggio Emilia, 20.5.1893, HR-DAZD, busta 7.

97. Lettera della direzione teatrale di Spalato ai soci del Teatro Nuovo di Spalato, Spalato, 21.5.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

6. SPOSTAMENTI DEL PERSONALE ARTISTICO E MATERIALI DI SCENA

6.1. Viaggi e alloggi per gli artisti

Dopo la firma del contratto d'appalto da parte dell'impresario e gli opportuni accordi presi con il personale artistico, le compagnie potevano arrivare sulla piazza. Ma come arrivavano in loco gli artisti di una produzione lirica? Non abbiamo sufficienti elementi per sapere se davvero i cantanti e musicisti diretti sulla costa viaggiassero assieme oppure se il viaggio venisse affrontato separatamente. Non sappiamo se ci troviamo di fronte a nuovi casi di «treno Otello», come descritto da Francesca Vella,¹ per mancanza di documentazione a riguardo. Non si può neppure fare un discorso generalizzato, in quanto vanno distinte le stagioni nelle quali ci si servì di cantanti e musicisti integralmente da fuori regione e le stagioni in cui il personale era misto, comprendendo anche elementi locali. Quello che possiamo dire è che se agli inizi del Novecento una compagnia partiva da Milano (città dove frequentemente veniva reclutato del personale) il venerdì con un treno alle 10 di mattina poteva arrivare a Trieste la sera della stessa giornata; dormendo a Trieste, avrebbe potuto ripartire l'indomani dopo pranzo da Trieste col piroscafo e arrivare ad esempio a Sebenico la domenica nel pomeriggio. Quindi, dovevano essere calcolate due giornate piene di viaggio per un tragitto che comunque superava i 700 chilometri.² Per questa tratta vi sarebbe stata un'altra possibilità più veloce, ma forse più

1. Sugli spostamenti di compagnie liriche nella seconda metà dell'Ottocento cfr. FRANCESCA VELLA, *(De)railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks*, «Opera Quarterly» xxxiv/1 2018, pp. 1–26.

2. Ce lo descrive lo stesso direttore del Teatro di Sebenico, pianificando il viaggio della compagnia da lui voluta per la stagione 1909: «Il giorno 2 aprile venerdì partirà da Milano col treno delle 10 di mattina e arriverà alla sera a Trieste una parte della compagnia lirica che agirà in questo teatro. Saranno circa una quindicina di persone e dovranno passare la notte del venerdì a Trieste per poi ripartire il giorno dopo col piroscafo della Dalmazia oppure del Lloyd per Sebenico. Credo anzi che partiranno col vapore della «Dalmazia» che parte da Trieste sabato dopopranzo e arriva qui domenica pure dopopranzo. Per il passaggio a Trieste ho indicato alla compagnia il Suo albergo e ricordandomi ch'Ella quando fu a Trieste mi diceva che agli artisti faceva prezzi speciali, vengo con questa a pregarla di fare il maggior sconto possibile ai miei raccomandati (veri prezzi d'occasione) trattandosi anche di giovani artisti

scomoda per ciò che riguardava gli orari. Si sarebbe potuti partire sempre di venerdì ma alle ore 13 circa a mezzo treno per Mestre-Cervignano-Trieste. A Mestre si cambiava treno per arrivare a Trieste dopo le dieci di sera. Gli artisti avrebbero pernottato ad esempio all'Hotel Vanoli (ex Garni) di piazza Grande (attuale piazza Unità d'Italia).³ Di sabato sarebbero partiti alle 8 di mattina dal molo San Carlo col piroscafo celere del Lloyd Austriaco per arrivare a Zara alle 19. Da Zara si sarebbe ripartiti con un altro piroscafo della società Dalmatia alle ore 19.30 con arrivo a Sebenico verso la mezzanotte.⁴ Questo viaggio avrebbe comportato il cambio a Zara e l'arrivo ad ora tarda, che non avrebbe facilitato la ricerca di un luogo dove pernottare. Un'alternativa era partire dal molo Giuseppino di Trieste il sabato alle ore 17 e arrivare direttamente a Sebenico senza trasbordi a Zara la domenica alle 15.30.⁵

Da Trieste, le tratte coprivano anche la ben più vicina Pola. Già nel 1884 partiva tutte le mattine alle 7 un piroscafo della Società Istriana per questa località. Verso Pola vi erano comunque anche dei treni.⁶ C'è da dire però che al di là di Trieste e di Fiume, per l'Istria e il resto della costa le ferrovie erano frammentarie, pertanto il mezzo ordinario di comunicazione rimaneva la via di mare. Diverse società viaggiavano da Trieste alla Dalmazia a fine Ottocento: vi erano ad esempio la Società del Lloyd, la Società Ungaro-croata, la Navigazione Ragusea, e altre minori. Da Trieste per la Dalmazia ai primi del Novecento era garantito quotidianamente il piroscafo.

Anche artisti diretti a Spalato da Milano avrebbero transitato via Venezia-Trieste con il Lloyd austriaco. Il viaggio di questa tratta intermedia durava a fine Ottocento circa sei ore e mezzo e veniva effettuato di notte tre volte a settimana. Si poteva optare anche per la tratta Venezia-Fiume, navigabile in undici ore. Da Venezia a Zara, nel 1883 vi era linea diretta con il piroscafo Florio.⁷ Sempre da Venezia nei primi del Novecento vi era linea diretta anche per Sebenico sul piroscafo «Veneto», che partiva dalla città lagunare di martedì

che hanno fortissime spese di viaggio da sostenere e il nostro teatro non può concedere laute paghe». Lettera di [Giovanni Mazzoleni] a Vanoli, Trieste, 30.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

3. L'elegante hotel esiste tutt'ora con il nome di Grand Hotel Duchi d'Aosta, cfr. www.duchi.eu [consultato il 20.6.2022].

4. Da Zara a Sebenico nel 1914 si impiegavano tre ore. La tratta non era particolarmente cara, cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Alessandro Romanelli, Sebenico, 29.5.1914, HR-DAŠI-103, busta 2a.

5. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 17.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

6. Cfr. Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 1.9.1884, HR-DAZD, busta 5.

7. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 6.2.1883, HR-DAZD, busta 5.

alle 8 di sera. Sarebbe stato possibile arrivare a Sebenico alle 14 del giorno dopo.⁸

Per chi partiva dal porto di Ancona invece, ai primi del Novecento da Ancona a Zara avrebbe avuto una sola linea settimanale. Su questa tratta, come unica linea della marina mercantile italiana, viaggiava la navigazione a vapore «Puglia» (tra i piroscafi il «Città di Bari».)⁹ Da Ancona a Spalato c'era una linea diretta, mentre per Sebenico ci si sarebbe dovuti servire della tratta Ancona-Zara, con relativi trasbordi, maggiori spese e difficoltà (da Zara a Sebenico e viceversa si viaggiava sempre col piroscafo, vi era un tragitto di tre ore e mezza per mare).¹⁰

Se a Spalato o a Ragusa mancavano degli orchestrali, alle volte venivano scritturati direttamente da Bari e dunque anch'essi arrivavano via mare. I piroscafi della «Puglia» però su questa tratta a inizio Novecento erano solamente quindicinali.¹¹ Persino sul Bollettino del Ministero degli Affari Esteri di quegli anni si auspicava una maggiore frequenza nei viaggi per il futuro ed anche un maggiore comfort per il trasporto dei passeggeri, al fine di poter competere con i piroscafi delle compagnie Ungaro-Croata e del Lloyd, più nuovi ed eleganti, maggiormente preferiti dai viaggiatori.¹² Da Bari vi fu poi negli anni 1910 e 1911 quasi sicuramente una flessione nell'eventuale arrivo di personale artistico a causa dell'epidemia di colera che là era scoppiata. Le epidemie rappresentavano sicuramente un deterrente per lo spostamento di cantanti e musicisti.

Nei viaggi per mare gli artisti godevano di particolari sconti. Le società di navigazione accordavano riduzioni a seconda dei casi: intere compagnie avevano vantaggi così come singoli artisti. La Società Dalmatia accordava agli artisti il 33% di sconto sui biglietti. Sembrava che i vantaggi fossero più elevati rispetto a quelli offerti dalle ferrovie.¹³ In virtù di questo fatto alle volte gli impresari potevano approfittare della situazione, inoltrando le loro spedizioni

8. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Castagnoli, Sebenico, 3.12.1910, HR-DAŠI-103, busta 2b. Così ancora Mazzoleni all'impresario Ponzio: «Da Milano potrebbe partire il martedì santo di mattina e proseguire alla sera col vapore Veneto ed essere qui al più tardi mercoledì santo», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, Sebenico 4.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

9. MARCOTTI, *L'Adriatico Orientale*, p. 3.

10. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Eugenio De Monari, Sebenico, 6.3.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.

11. Cfr. Bollettino del Ministero degli Affari Esteri - giugno 1902, Roma, Ministero Affari Esteri, 1902, p. 6.

12. Cfr. Bollettino del Ministero degli Affari Esteri - giugno 1902, Roma, Ministero Affari Esteri, 1902, p. 18.

13. Cfr. art. 238, «Società di navigazione», RISPOLI, *La vita pratica*, p. 168.

a nome di qualche cantante, così da ottenere lo sconto sui colli da inviare. Sembra infatti che gli impresari non avessero riduzioni sui viaggi.¹⁴

Quando le condizioni meteorologiche erano cattive si potevano verificare dei ritardi sull'arrivo alla piazza degli artisti. A Trieste e su tutta la costa dell'Adriatico orientale, in particolare da novembre a tutto marzo, soffiava il vento di bora per parecchi giorni di seguito. Quando questa condizione si verificava, i piroscafi non partivano. «Impossibilitato proseguire viaggio causa mare pessimo ritarderò» telegrafava il baritono Silvetti alla direzione teatrale di Sebenico;¹⁵ l'agente Gallina telegrafava «Coristi partono domani causa tempo orribile [*sic*] giovedì partono riflettori accessori».¹⁶ Questo era fonte di ritardi nell'inizio delle prove o addirittura dell'andata in scena. Si trattava di una variabile di cui un buon impresario o direttore di teatro avrebbe dovuto tenere conto nella pianificazione degli arrivi.

I bagagli personali degli artisti da Milano potevano essere affidati alla ditta dei fratelli Gondrand che provvedeva alle spedizioni. Questa ditta di servizi di trasporti e traslochi nazionali e internazionali, fondata nel 1866, è ancora esistente e in attività.¹⁷ Aprì succursali in 19 città italiane. A Sebenico, il direttore del teatro per la stagione 1909 ad esempio, voleva ricorrere ai servizi di Gondrand inviando i bagagli via Trieste o Ancona; però si fidava poco degli spedizionieri, anche perché aveva già avuto qualche esperienza negativa. A tal proposito preferiva ci fosse sempre qualche persona di fiducia ad accompagnare i materiali. Pertanto chiedeva all'agente Rocca se nell'eventualità avesse avuto lui qualche persona che avesse potuto viaggiare con le casse. Naturalmente questo non avveniva necessariamente a titolo gratuito.¹⁸

14. Possiamo vedere quanto testimoniato ad esempio dall'impresario Domenico Valenti alla direzione teatrale di Zara: «Col vapore del 19» annunciava, «arriverà tutto il materiale e cioè vestiarì, attrezzi, scene ecc., sono 14 colli, e sono a nome di Armando Creti presso la direzione del Teatro Nuovo di Zara; o [*sic*] dovuto fare la spedizione a nome del Creti, per avere il ribasso ferroviario da Milano ad Ancona, perché all'impresari le nostre care ferrovie non concedono riduzioni, non viè [*sic*] nessuno assegno, vi sarà da pagare il solo trasporto», Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakich d'Osljak, Milano, 15.5.1896, HR-DAZD, busta 6.

15. Telegramma del baritono Silvetti alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 9. Silvetti era atteso a Sebenico per le rappresentazioni di *La traviata* e *Il trovatore* nella primavera 1909.

16. Telegramma dell'agente Gallina alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

17. Cfr. www.gondrand-logic.com [consultato il 26.11.2020]

18. «È un centinaio di lire che si devono spendere», scriveva Mazzoleni, «perché non mi fido degli speditori, oltre all'esempio della parapettata ne ho avuti anche altri. Per questo motivo più che altro volevamo mandare il maestro Patucchi, il quale avrebbe volentieri inteso il pianista per il motivo che quello inviato l'anno scorso soddisfece poco. In ogni modo si

All'arrivo delle compagnie alcuni impresari potevano richiedere alla direzione teatrale di mandare qualche persona di fiducia ad accogliere gli artisti al loro sbarco, fossero state anche le quattro di mattina. Solitamente veniva richiesto un inserviente per aiutare a portare a terra il bagaglio a mano.

Un'altra questione che si poteva porre una volta che le compagnie erano partite era quella della mancanza di alloggi nelle località di destinazione, specialmente per chi raggiungeva la città per pochi giorni. Tra tutte le località della costa, era forse a Sebenico che vi erano i problemi più difficili da risolvere in questo senso. Nel 1896 una stanza d'albergo a Sebenico costava dai due ai tre fiorini a notte, un prezzo considerato elevato e che non veniva abbassato neanche nel caso una compagnia si fosse fermata in città per più settimane.¹⁹ Il problema persisteva a distanza di più di vent'anni, anche per persone singole, non solo per intere compagnie liriche o drammatiche.²⁰ Il teatro aveva fatto mettere a disposizione degli artisti alcune stanze dell'Hotel de la Ville cosa che per il futuro minacciava di saltare a causa della decisione dell'autorità militare di liberare i locali. Il timore della direzione teatrale era che questi locali potessero essere subito presi dai molti negozianti presenti in città, che disponevano di forti mezzi finanziari e che avrebbero così reso impossibile agli artisti trovare delle stanze per il loro soggiorno. Pertanto la direzione del teatro faceva domanda alle autorità di fare in modo che i proprietari dell'Hotel de la Ville ed eventualmente anche dell'Hotel Šibenik tenessero a disposizione degli artisti scritturati almeno due o tre stanze ciascuno con affitto al prezzo del calmiere, fissato dalle autorità. La direzione pertanto non chiedeva particolari sconti ma semplicemente la possibilità di poter avere degli alloggi ad un prezzo equo.²¹ Alla fine del secolo, questi erano gli hotels che avrebbero potuto essere messi a disposizione delle compagnie sulla costa:

informi prego da Gondrand e mi scriva se avrebbe Lei la persona e quando potrebbe mandare le casse. Mandandole col mezzo di Gondrand senza che fossero accompagnate bisognerebbe fare la spedizione subito, poiché non vi è tempo da perdere». Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

19. Cfr. Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 15.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.

20. «Se per ogni singola persona riesce difficilissimo di trovare una stanza», scriveva la direzione teatrale al Comando del Presidio in Sebenico «la cosa è tanto più difficile per le compagnie liriche o drammatiche che vengono scritturate nel nostro teatro e che sono costituite da più persone», Lettera della direzione teatrale di Sebenico al Comando del Presidio in Sebenico, Sebenico, 29.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

21. Cfr. Lettera della direzione teatrale al Comando del Presidio in Sebenico, Sebenico, 29.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

CITTÀ	HOTEL/ALLOGGI AL 1899 ²²
Pola	Riboli, De la Ville, Pavanello, Europa, Città di Pola, Arena, Austria
Fiume	Deak, Europa, Lloyd, Città di Fiume, Città di Milano, Quarnero
Zara	Grand Hotel, Vapore
Sebenico	De la Ville, Šibenik, Zanchi, Velebi, Krka ²³
Spalato	De la Ville, Troccoli ²⁴
Ragusa	De la Ville, Lacroma, Imperial ²⁵

Teniamo conto che le località sulla costa all'epoca avevano un numero di abitanti inferiore rispetto a quello attuale, pertanto anche le strutture di ospitalità erano in numero più contenuto. Normalmente era l'impresario che si occupava della prenotazione delle stanze per gli artisti, anche se in alcuni casi, come a Sebenico, se ne poteva occupare direttamente la direzione teatrale.

6.2. Le scenografie, i costumi di scena, le calzature, gli attrezzi

Parallelamente alle compagnie viaggiavano anche i materiali di scena. Anche i materiali da teatro usufruivano di prezzi scontati nei trasporti.²⁶ Le scenografie che ad esempio provenivano da Milano, come varia altra merce, viaggiavano direttamente con la ferrovia fino a Trieste e poi via mare da Trieste alle località della costa — a mezzo di piroscafi a vapore come quello del Lloyd Thetis — con

22. Questa tabella degli alloggi è stata ricostruita anche grazie all'ausilio di MARCOTTI, *L'Adriatico Orientale*, pp. varie.

23. L'hotel Velebi e il Krka venivano segnalati in una lettera di Giovanni Mazzoleni a Maurizio Parigi, Sebenico, 21.11.1911, HR-DAŠI-103, busta 2b. Mazzoleni definisce in questa lettera come «buoni alberghi» il Grand Hotel Velebi, l'Hotel de la Ville, e l'Hotel Krka.

24. Come già ricordato, l'albergo Troccoli fu costruito a Spalato nel 1887. Nel 1909 aveva una capacità di 48 stanze, cfr. ADOLF HARTLEBEN, *Illustrierter Führer durch Dalmatien*, Hartleben, Wien und Leipzig 1909, p. 148. *L'Illustrierte Wegweiser durch die österreichischen Kurorte, Sommerfrischen und Winterstationen: Krain, Küstenland und Dalmatien* (Wien und Leipzig, Elbemühl) a p. 70 nel 1914 lo pubblicizzava così: «Größtes Hotel am Platze. Ganz renoviert, im Stadtzentrum, in geschützter Lage, am Herrenplatz neben dem Diocletianpalast und der Loggia. 50 gut möblierte Zimmer von K 2.50 bis K 5-».

25. L'hotel Imperial era chiuso nel periodo estivo.

26. Ne abbiamo testimonianza ad esempio nelle righe di Giovanni Mazzoleni all'agente Paolo Rocca nell'occasione della stagione d'opera organizzata a Sebenico nel 1909: «Prego anche di informarsi che pratiche si debbano fare perché il maestro [*Patucchi, mandato a Milano per recuperare dei materiali* nda] abbia un'eventuale sconto sulle spese di trasporto trattandosi di materiale da teatro, perché se dovesse venir considerato come suo bagaglio personale credo che la spesa sarebbe enorme», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 9.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

il rischio magari di andare danneggiate a causa di avarie.²⁷ La merce poteva arrivare eventualmente anche fino a Venezia con la ferrovia e poi viaggiare via mare da Venezia a Trieste in cinque ore (o qualcosa in più a seconda delle condizioni di navigazione). Da Milano i materiali potevano anche essere caricati via ferrovia per raggiungere Ancona, e poi essere lì imbarcati qualora la destinazione fosse un teatro da Zara in giù. Volendo vi era anche un collegamento diretto da Venezia a Zara. Vi erano insomma diverse soluzioni, a seconda del tempo a disposizione e del budget allocato per il trasporto.

Ovviamente anche le spedizioni dei materiali di scena potevano subire dei ritardi, sia per cause indipendenti dalla volontà umana (ovvero ad esempio le condizioni meteorologiche di cui si parlava nel precedente paragrafo) sia per cause date da disguidi ed errori di spedizione, che non mancavano. Giovanni Mazzoleni si lamentava con l'agente Paolo Rocca per il mancato invio di una parapettata,²⁸ facendo notare che se per ricevere un semplice scenario da Milano ci sarebbero state tante difficoltà, tanti contrattempi e tante spese «cosa sarebbe poi se si dovesse far venire tutto il materiale di attrezzi, scene e vestuari per un intero spettacolo d'opera».²⁹ Il rischio sarebbe stato quello di dover pagare tutte le forti spese senza poter poi andare in scena. Nella fattispecie, i materiali invece che essere imbarcati con il Lloyd erano stati spediti tramite il battello Montenegro della Navigazione Generale Italiana che non toccava i porti della Dalmazia. Pertanto le casse fecero, a detta del direttore, «un lungo viaggio di piacere» fino in Turchia e Grecia invece che arrivare in tempo a destinazione. Per questo mancato arrivo era stato chiesto risarcimento alla casa Parisi di Milano, che aveva sbagliato spedizione.³⁰ La scelta di ordinare i materiali da più parti diverse allora poteva rispondere anche ad una precisa

27. Anche qui ce ne dà ulteriore testimonianza il Mazzoleni scrivendo a tale Steiner: «Come avrete appreso dal mio telegramma il vapore del Lloyd Thetis sul quale era caricato il materiale dell'opera, ha subito un'avarea [*sic*]. Il materiale però non è stato per nulla danneggiato ed io ne sono già in possesso. Non potendo l'agenzia stabilire a quanto per cento ammonta la spesa per l'avarea [*sic*] in generale mi consegnò la merce verso una dichiarazione che avrei corrisposto l'importo che risultasse a carico delle merci imbarcate», Lettera di Giovanni Mazzoleni a M. Steiner, Trieste, 29.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

28. La 'parapettata' si riferiva probabilmente a una scena che rappresentava l'interno di una camera o di una casa, chiusa ai tre lati del palcoscenico e fornita di cielo.

29. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, [Sebenico], 6.2.[1909], HR-DAŠI-103, busta 9.

30. «Le inchiudo una copia della lettera che mio fratello oggi imposta alla casa Parisi di Milano» scriveva Giovanni Mazzoleni al Rocca, «colla quale richiede il risarcimento dei danni per il disguido della parapettata [*sic*] che il Signor Parisi invece di mandare direttamente da Venezia in Austria ha mandato a fare un lungo viaggio di piacere in Turchia, Grecia e fatto inoltrare a Sebenico per la lunga via della Dalmazia meridionale». Lettera di Giovanni

volontà di suddividere il rischio. Teniamo conto che i materiali (o «effetti teatrali» come venivano chiamati) dovevano anche essere restituiti alla ditta che li aveva noleggiati pertanto nei preventivi di spesa si doveva includere anche il viaggio di ritorno.

Per quanto concerne le scenografie, troviamo diversi nomi di scenografi che collaborarono con i teatri della costa, anche se la documentazione è purtroppo piuttosto scarsa a riguardo. Da Milano Ercole Sormani collaborò lungamente con il teatro di Zara, mentre invece Canuto Soriani servì principalmente Sebenico. Dalla più vicina Trieste abbiamo i nomi di Lorenzo Guidicelli, Rossi e Moscotto o Antonio Stancich che era già operativo presso il Teatro Nuovo di quella città e aveva quindi la possibilità di noleggiare diverse scenografie ai teatri della costa.³¹ Da Venezia emergeva il celebre nome di Pietro Bertoja, le cui scene servirono il Teatro di Fiume (1890) e quello di Pola (1893).³² Il Politeama Ciscutti però faceva caso a sé: è segnalato il nome di Nicoletto Deboni come scenografo e decoratore ma sappiamo che ebbe anche mansioni di custode del teatro, dalla sua apertura fino al 1928. Sue furono le scene per le prime di *La Wally* e *Nozze Istriane*.³³

La tabella seguente riporta quanto è stato possibile recuperare in merito agli scenografi sul territorio. Vengono indicati in ordine alfabetico i loro nomi, la loro provenienza, il teatro verso il quale hanno prestato servizio con il loro lavoro e gli anni in cui la loro opera venne richiesta.

SCENOGRAFIE	PROVENIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
Achille Amato & Cesare Ferri	Milano	Zara	1897, 1900
Pietro Bertoja	Venezia	Fiume	1890
		Pola	1893
<i>Nicoletto Deboni [Dobrovich]</i>	<i>Pola</i>	Pola	1908, 1909

Mazzoleni a Paolo Rocca, [Sebenico], 6.2.[1909], HR-DAŠI-103, busta 9. La casa Francesco Parisi era stata fondata nel 1812 e si occupava di trasporti e depositi internazionali.

31. Cfr. Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 16.1.1911, HR-DAŠI-103, busta 6.

32. *Il Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 5.8.1893.

33. Il Bogneri segnala Deboni [Dobrovich] come scenografo della Fenice di Venezia per parecchi anni e attivo anche al Teatro Sociale di Udine. «Egli lavorava a Pola in una soffitta, dove nella stagione invernale il freddo era tale che gli si gelavano i colori in modo da dover interrompere pure il lavoro. Fra gli ultimi suoi lavori eseguiti al nostro Ciscutti si rammentano le scene per *La Wally* e per le *Nozze Istriane* che furono dei veri capolavori di scenografia», BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 228.

6. SPOSTAMENTI DEL PERSONALE ARTISTICO

SCENOGRAFIE	PROVENIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
Erzegovich e Scotton ³⁴	[Sebenico]	Sebenico	1908
Lorenzo Guidicelli	Trieste	Spalato	1859
		Zara	1861
Guidicelli e Rossi	[Trieste]	Fiume	1891
Carlo Magni e Giovanni Ansaldo	Milano	Fiume	1911
Costantino Magni	-	Fiume	1912
G. Magni	-	Zara	1904
Rossi e Moscotto	Trieste	Fiume	1896
		Zara	1909
Canuto Soriani	Milano	Sebenico	1909, 1911, 1914
Ercole Sormani	Milano	Zara	1892, 1896, 1898, 1899, 1902, 1905
		Spalato	1895
Antonio Stancich	Trieste	Fiume	1896, 1909
		Zara	1894

Tra i materiali che viaggiavano c'erano anche i costumi di scena. Tra le sartorie coinvolte, ne troviamo di alcune ben celebri come quella del teatro Costanzi di Roma (che aveva ceduto all'impresario Trauner sette casse di abiti di scena), o quella di Davide Ascoli a Venezia,³⁵ o ancora la sartoria teatrale Francesco Rosi di Milano che aveva servito il Mazzoleni per *Il trovatore* e *La traviata* nel 1909. Le misure degli abiti venivano comunicate o agli agenti che si relazionavano con le sartorie, o direttamente dall'impresario al responsabile dei costumi teatrali (nel caso di Sebenico le ordinazioni le faceva lo stesso direttore Mazzoleni, che per il 1909 ad esempio raccomandava un invio di abiti di scena dalle misure contenute per le snelle coriste sebenzane: «[...] il vestiarista si tenga a vestiti non molto grandi poiché le nostre coriste sono giovanette di figura elegante e non da confondersi coi vagoni di quarta classe che pur troppo costituiscono il coro femminile negli spettacoli d'opera seria»³⁶).

Le sartorie — per la gran parte anch'esse di Milano, come si può dedurre dal censimento nella tabella seguente — memori di sempre più frequenti casi di sequestro di materiali di scena a causa della mancata solvibilità dell'impresario,

34. Su loro carta intestata si presentavano come «Erzegovich-Scotton / addobbatori del «Teatro Mazzoleni» / Sebenico», Sebenico, 5.3.1908, HR-DAŠI-103, busta 2b.

35. La sartoria teatrale veneziana di Davide Ascoli aveva comunque filiali anche a Milano e Roma.

36. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, 9.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

preferivano tutelarsi rendendo noto di chi era la proprietà dei materiali. Lo faceva la celebre sartoria teatrale Antonio De Caro che nel 1895 serviva il teatro di Spalato. La ditta ci teneva a sottolineare che il vestiario era di sua proprietà e che lo aveva noleggiato all'impresario di turno. Quindi non si poteva esercitare su questo materiale alcun atto di confisca («informo perciò codesta on.le Direzione» scriveva il De Caro a Spalato «che tanto il sud[detto] vestiario come quello che in seguito si spedirà per rappresentare le altre opere è *mia esclusiva proprietà*, noleggiato al sig. Vecchi, e sulla detta merce non può quindi esercitarsi alcun atto di sequestro od altro per nessuna ragione»).³⁷ La sartoria metteva le mani avanti e rendeva così noto di chi era la proprietà dei costumi, per evitare spiacevoli sorprese in seguito.

Qualcuno richiedeva addirittura una cauzione a garanzia della restituzione del vestiario. Lo faceva la sartoria teatrale Hofstätter & Bonaventura di Trieste, che noleggiava i costumi al teatro di Sebenico. Questa richiesta in realtà non esisteva nelle consuetudini teatrali e il direttore del teatro Mazzoleni lo sottolineava all'impresario Giuseppe Ponzio, dichiarando che non si sarebbe dovuta pagare cauzione per principio. Si sarebbe inoltre venuto a creare un precedente.³⁸ La sartoria Hofstätter & Bonaventura, per intenderci, era stata fornitrice di diversi teatri della costa, avendo servito anche il teatro di Pola nel 1887, per *Il trovatore* nel 1904, nel 1906 e in occasione della rappresentazione nel 1908 di *Nozze istriane* di Smareglia, e il teatro di Fiume nella stagione 1891 e nella 1909

37. Lettera di Antonio De Caro a Gajo Filomen Bulat, Milano, 24.10.1895, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.

38. «Scriva a quel Signor Bonaventura» scriveva Mazzoleni a Ponzio, «che se la Direzione del teatro di Šibenik si è fidata di riservarle il teatro senza farLe versare una cauzione cosa che è nelle consuetudini teatrali, anche la sartoria di Trieste può fidarsi di noleggiarLe quei pochi vestiti senza bisogno di garanzie che non esistono nelle consuetudini teatrali e che la Direzione per principio e per non crear precedenti verso la sartoria non può concedere. Un impresario come Lei non più persona nuova ma della quale può dar referenze la direzione del Teatro di Lussino ha il diritto di questo poco di fiducia da parte di una sartoria teatrale. Colla stessa io non ho fatto mai affari sapendola molto cara, ma mai da nessun'altra vennero richieste di questo genere. Poteva andare una garanzia richiesta da una prima piazza, ma non dalle piazze successive, inquantochè non si può mai sapere che esigenze può avere più tardi il Signor Bonaventura alla restituzione dei vestiti. Quando si tratta di direzioni sapendo di andare su sicuro creano mille noie e hanno esigenze d'ogni genere questi signori fornitori». Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, [Sebenico], 8.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

gestita da Alpron.³⁹ All'occasione forniva anche calzature e gioielli.⁴⁰ Questa sartoria aveva un proprio strutturato contratto di noleggio.⁴¹

Abbiamo un caso in cui i costumi di scena invece che appartenere ad una sartoria teatrale vera e propria, figuravano essere proprietà di un cantante del cast coinvolto in una stagione d'opera: successe a Pola nel 1911 con i costumi del *Mefistofele*, proprietà del cavalier Nicoletti Kormann, basso della compagnia.⁴² Per Pola, parrucche e truccature venivano poi generalmente fornite dal parrucchiere teatrale Giuseppe Martinelli.⁴³ Anche qui valeva il discorso di cui sopra, relativo a possibili ritardi nelle spedizioni: a Pola nel 1901 si rappresentava *Carmen* al posto di *Rigoletto* per non essere giunto l'occorrente per andare in scena.⁴⁴ Se non arrivavano i costumi teatrali in tempo, l'opera poteva essere sostituita.

Come per la tabella sopra, abbiamo raccolto le informazioni a disposizione relative alle sartorie, indicando il nome e la provenienza della sartoria, il teatro cliente e l'anno in cui il materiale è stato utilizzato.

SARTORIA TEATRALE	PROVENIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
David Ascoli	Venezia	Pola	1901, 1907, 1910, 1912
		Fiume	1913
		Zara	1902, 1905
Giovanni Bonaventura	Trieste	Zara	1909
		Sebenico	1908
		Spalato	1897
Hofstätter & Bonaventura	Trieste	Fiume	1891, 1896, 1909
		Zara	1894, 1900
		Pola	1887, 1904, 1906, 1908

39. BOGNERI, *Il «Politeama Ciscutti»*, p. 97.

40. Cfr. Locandina de *L'Africana*, Teatro Comunale di Fiume, 8.4.1891, HR-DARI, DS 60, busta 10.

41. Cfr. Contratto noleggio vestiario sartoria teatrale triestina Hofstätter & Bonaventura, Trieste, 15.2.1894, HR-DAZD, busta 8.

42. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 9.10.1911.

43. MARSETIČ, *Il cimitero civico di Monte Ghio a Pola*, p. 259.

44. «Pubblico numeroso assistette iersera all'ultima definitiva rappresentazione della *Carmen*, datasi in via di ripiego in sostituzione dell'annunciato *Rigoletto* per il quale non era arrivato il vestiario», *Politeama Ciscutti*, Il Proletario, 4.11.1901. «Il vestiario ricchissimo è della casa Ascoli di Venezia», si informava, «alla quale l'impresa dovette rivolgersi essendosi male corrisposto nella *Carmen* dai vestiaristi di Trieste», *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 6.11.1901.

6. SPOSTAMENTI DEL PERSONALE ARTISTICO

SARTORIA TEATRALE	PROVENIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
Cattaneo	Milano	Fiume	1866
Telemaco Chiappa & figlio	Milano	Pola	1898
		Zara	1896, 1897, 1898, 1899
		Sebenico	1911
Antonio De Caro	Milano	Spalato	1895
Antonio Ghirardi	Milano	Zara	1861
Leonardo Melli	Milano	Zara	1892
Pirola	Milano	Fiume	1871
Francesco Rosi	Milano	Sebenico	1909
		Zara	1904
Sartoria del Teatro Costanzi	Roma	Zara	-
Sartoria Teatrale Italiana	Venezia	Fiume	1914
Sartoria Vianelli	Milano	Spalato	1895

Stesso discorso per quanto riguarda i calzaturifici. Tra tutti i nomi rinvenuti, di Bertoletti, grazie ai materiali presenti presso l'Archivio di Stato di Sebenico, possediamo anche regolare contratto prestampato che ci mostra quali erano le clausole di noleggio della sua merce (si impegnò con i fratelli Mazzoleni per la stagione sebenzana del 1909).

CALZATURIFICIO	PROVENIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
Bertoletti	Milano	Sebenico	1909
		Zara	1904, 1905
S. Bevilacqua	n.r.	Zara	1909
Giosuè Cazzola	Milano	Fiume	1910, 1911, 1912
		Zara	1897
Luigi Ghirlanda	n.r.	Sebenico	1911
Giacomo Nicoletti	Bologna	Fiume	1907
Annibale Panni	Milano	Zara	1892, 1896, 1898, 1899, 1900

Anche per gli attrezzisti abbiamo un termine di confronto con la «scrittura pel noleggio di attrezzi» rilasciata dalla ditta Antonio Orrigoni che aveva fornito i materiali sempre per la stagione sebenzana del 1909. I nomi di calzaturifici e attrezzisti, in assenza di manifesti che li riportino, sono i più complessi da trovare in quanto erano tra le ultime cose che venivano discusse e definite

nelle trattative tra impresari e direzioni teatrali (e molto spesso erano lasciate alle decisioni del singolo impresario).

ATTREZZISTI	PROVE- NIENZA	TEATRO CLIENTE	ANNO
Andrea Capuzzo	Venezia	Fiume	1909
		Sebenico	1911
Antonio Orrigoni	Pavia	Sebenico	1909
Lazzaro Pogna	Trieste	Pola	1898
E. Rancati & C.	Milano	Fiume	1896
		Zara	1892, 1896, 1897, 1899, 1900, 1902, 1904, 1905
		Spalato	1897
<i>Rosati & Zammarchi</i> ⁴⁵	<i>Firenze</i>	<i>Zara</i>	<i>1899</i>

Ci è pervenuto un listino prezzi di Rosati e Zammarchi,⁴⁶ che ci fa comprendere quanto potesse costare a fine Ottocento un noleggio attrezzi per le varie opere, a seconda della tipologia delle stesse:

1	Aida	L. 300
2	Andrea Chénier	200
3	Ballo in maschera	40
4	Barbiere di Siviglia	25
5	Bohème	90
6	Carmen	100
7	Cavalleria rusticana	25
8	Due Foscari	40
9	Ernani	45
10	Fra Diavolo	50
11	Faust	80
12	Forza del destino	45
13	Gioconda	120
14	Lucia di Lammermoor	35
15	Lucrezia Borgia	50
16	Macbet	150
17	Manon	90

45. Proposta di collaborazione tramite invio di pieghevole pubblicitario. Non sappiamo se effettivamente Zara si servì di questi attrezzisti teatrali.

46. Brochure pubblicitaria attrezzisti teatrali Rosati e Zammarchi, giunta presso il Teatro di Zara nel 1899, HR-DAZD, busta 6.

18	Nabucco	90
19	Norma	50
20	Pagliacci	50
21	Poliuto	70
22	Rigoletto	35
23	Ruy Blas	45
24	Semiramide	200
25	Traviata	50

Naturalmente opere come *Aida*, *Semiramide* o un *grand'opera* come *La Gioconda* erano quelle che richiedevano la maggiore quantità di materiali e quindi economicamente quelle più impegnative. Il costo degli attrezzi era comunque sensibilmente inferiore a quello, ad esempio, di un noleggio partiture. La ditta sottolineava nello stesso pieghevole come il trasporto di andata e ritorno degli attrezzi avrebbe dovuto essere a carico dell'impresa. Vi furono dei casi in cui sartorie si unirono a depositi di attrezzi teatrali in un unico stabilimento, rappresentando così per il teatro cliente un risparmio nei noleggi.

Analizzando i nomi riscontrati sul territorio, possiamo dire con certezza che la stragrande maggioranza dei materiali di scena arrivava dall'Italia.

6.3. I noleggi del materiale musicale

Tra i materiali che venivano fatti viaggiare c'erano anche partiture, spartiti e parti. Le parti per i cantanti e per l'orchestra venivano nolggiate direttamente dagli editori ed erano questi noleggi il vero business delle case editrici, non tanto la vendita di musica al dettaglio;⁴⁷ le parti fattivamente venivano richieste dalle direzioni teatrali o dagli impresari ai rappresentanti di Ricordi. Alcune richieste dalla costa adriatica partivano alla volta di Carlo Schmidl, rappresentante della Casa Ricordi a Trieste. La direzione del teatro o l'impresario inviavano la distinta delle parti necessarie (strumenti e canto). Qualora fosse stato sprovvisto di alcune parti, Schmidl le avrebbe richieste direttamente a Milano. In questo caso le partiture non venivano fatte viaggiare con il piroscafo a vapore, bensì tramite posta via terra.

Altre richieste potevano essere anche effettuate ad Antonio Gallo,⁴⁸ rappresentante di Ricordi per il Veneto e l'Illirico (come la regione si definiva

47. Cfr. STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'opera: storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Bologna 2011, p. 99.

48. Antonio Gallo era negoziante di musica e proprietario dei teatri veneziani Gallo (già San Benedetto) e Malibran, cfr. ROSSELLI, *Elenco provvisorio*.

all'epoca), alla ditta Francesco Lucca oppure ancora a Edoardo Sonzogno. Veniva quindi stipulata una scrittura di noleggio, diversa da editore ad editore. Antonio Gallo, benché facente parte di Ricordi, aveva un suo stampato per la scrittura di nolo di uno spartito d'opera diverso da quello che usava la Casa Ricordi a Milano, e naturalmente diverso da quello formulato dalla casa Lucca. Nella scrittura venivano stabilite la data di inizio e fine del periodo in cui le parti sarebbero state usate, assieme al prezzo di nolo.⁴⁹ A Fiume abbiamo un esempio di noleggio a quattro diversi fornitori per la stessa stagione d'opera nel 1868:⁵⁰

Nolo al Buttazzoni ⁵¹ per Vespri e Borgia	f. 113
Nolo al Ricordi per la Saffo	139
Nolo a Lucca pel Vettor Pisani	193,75
Nolo a Giudici e Strada per Bianchi e Neri	1.060

Escludendo *Bianchi e neri* (trattavasi di balli), il costo più alto era sempre per l'opera più recente, in questo caso il *Vettor Pisani*. Se ci fosse stato un fornitore unico si sarebbe sicuramente risparmiato sull'ammontare complessivo. Altri dati di pochi anni successivi ci dicono che Antonio Gallo nel 1871 poteva intascare poco più di 300 lire italiane (circa 120 fiorini) per il nolo di *Falsi monetari* e *Don Checco* a Sebenico.⁵² Se per una stagione nel 1870 a Zara il noleggio di due opere («Faust ed altra di comune accordo»)⁵³ poteva costare 400 fiorini, per il 1872 — dunque solo due anni dopo — si parlava per lo stesso teatro di un noleggio di 1.500 fiorini per tre opere («Faust 900, Marta 300, altro 250»), una differenza piuttosto sensibile.⁵⁴ Questo ci fa capire come in realtà l'editore potesse arbitrariamente decidere sul prezzo di nolo a seconda della circostanza e del teatro, al di là delle tariffe vigenti. Certo aveva un ruolo

49. Sugli obblighi dei contraenti cfr. anche ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano 1893, p. 727. Sulle condizioni contrattuali degli editori milanesi, e nello specifico sui diritti dell'editore e obblighi dell'impresa, cfr. la tabella che Stefano Baia Curioni dedica a p. 114 del suo *Mercanti dell'opera: storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Bologna 2011.

50. Cfr. Resoconto generale d'entrata e spesa per l'amministrazione del Civico Teatro di Fiume nella stagione di Quaresima e Primavera 1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.

51. Gaetano Buttazzoni all'epoca era negoziante di musica in piazza Pavaglione a Bologna, cfr. *Teatri, Arti e Letteratura*, anno 30, vol. LVII, n. 1443, 12.8.1852.

52. Cfr. Ricevuta di Antonio Gallo per il nolo di *Falsi monetari* e *Don Checco*, Sebenico, 5.7.1871, HR-DAŠI-103, busta 3.

53. Preventivo Teatro Zara, Stagione d'autunno 1870, HR-DAZD, busta 26.

54. Preventivo per lo spettacolo d'opera da darsi al Teatro Sociale di Zara, Milano, 26.5.1872, HR-DAZD, busta 26.

anche la durata del noleggio. Il noleggio di un *Guarany*, come abbiamo visto in precedenti capitoli, poteva costare 800 lire (ovvero circa 320 fiorini) nel 1885, mentre nel 1887 per la rappresentazione di cinque opere di repertorio si potevano spendere 1.000 franchi (ovvero poco meno di 500 fiorini, cioè una cifra di non molto superiore a quella della singola opera citata).⁵⁵ Dunque sul noleggio di più partiture presso la stessa casa editrice si potevano ottenere degli sconti. L'opera di repertorio costava meno dell'opera nuova. Per la casa editrice Sonzogno ad esempio il solo nolo di *Cavalleria Rusticana* nel 1892, ovvero a due anni dalla *première*, costava 2.700 lire (1.080 fiorini). Stesso discorso per Ricordi: se qualche impresario avesse voluto richiedere un'opera come *Tosca* poco dopo la sua uscita, avrebbe speso non meno di 3.000 lire (qui capiamo dunque il motivo per la richiesta di sovvenzione molto più alta rispetto ad altri impresari che fece Olimpio Lovrich alla direzione del Teatro Nuovo di Zara nel proporre l'opera). Nel 1901 questi potevano essere alcuni dei possibili costi per il nolo delle opere indicate presso la casa editrice Ricordi:

Tosca	L. 3.000	[fiorini ca. 1.200]
Don Carlo	2.000	[800]
Mefistofele	1.200	[480]
Aida	1.060	[424]
L'Africana	800	[320]
La forza del destino	800	[320]
Macbeth	500	[200]
Nabucco	500	[200]
I lombardi alla prima crociata	500	[200]
Norma	300	[120]

La differenza tra una *Tosca* e il resto delle passate opere, ad esempio verdiane, era sensibile (per quanto riguarda le 2.000 lire di *Don Carlo* non dimentichiamo che stiamo parlando di un'opera dalle proporzioni superiori rispetto alle altre indicate in elenco). A questi costi si dovevano aggiungere 100 lire di deposito per ciascuna opera.⁵⁶ Vi era una penale per la ritardata restituzione

55. La cifra si riferiva al noleggio di *Mosè*, *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *Anna Bolena*, *La Vestale*, cfr. Preventivo per la stagione d'opera, Zara, 1887, HR-DAZD, busta 26.

56. Cfr. Lettera di Giulio Ricordi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 14.3.1901, HR-DAZD, busta 10. Ancora nel 1909 Mazzoleni pagava 100 lire a Schmidl a titolo di deposito per il noleggio delle parti de *Il trovatore* e *La traviata*, costate 400 lire. La cifra del deposito era aumentata negli anni, se solo nel 1885 venivano richieste 60 lire al posto di 100.

delle parti, e la cifra sarebbe aumentata di settimana in settimana.⁵⁷ Le spese di trasporto della musica erano a carico dell'impresa. L'impresa avrebbe inoltre dovuto inserire nei cartelloni l'indicazione di proprietà degli spartiti, pena una multa. Una multa sarebbe stata comminata anche a coloro che avessero copiato la musica sia integralmente che parzialmente. Era inteso che qualora il compositore avesse fatto delle aggiunte alla sua musica per una determinata rappresentazione, esse avrebbero dovuto essere cedute all'editore. I libretti venivano acquistati direttamente presso l'editore e non potevano più essere stampati sul luogo di rappresentazione. In alcuni stampati della scrittura di noleggio era compreso l'elenco opere di cui disponeva l'editore. Nel fondo del Teatro Comunale di Fiume ad esempio troviamo i cataloghi di opere teatrali e relativi prezzi che Tito Ricordi e Francesco Lucca nel 1887 avevano là spedito. Ricordi inviava anche l'annuario artistico.

La musica veniva quindi spedita. La consegna delle parti veniva accompagnata da una distinta. Nel caso fossero state richieste a Gallo, le partiture arrivavano da Venezia a Trieste a mezzo del piroscafo a vapore del Lloyd. Da Trieste partivano poi per le varie località della costa. Se i materiali venivano richiesti dal teatro di Zara, potevano seguire la tratta Venezia-Trieste, oppure partire direttamente da Ancona (ad Ancona sarebbero arrivati direttamente tramite spedizione richiesta a Gondrand, ad esempio). Le parti d'orchestra e cori potevano anche essere spedite da un teatro all'altro della costa, come nel caso di *Rigoletto* e *La sonnambula* dati nel 1911 al teatro Bonetti di Lussinpiccolo e passate poi a Sebenico. Nella fattispecie le parti venivano semplicemente inviate dall'impresario Ponzio alla volta di quel teatro.⁵⁸ Anche per le partiture ci potevano essere dei ritardi nelle spedizioni, che andavano direttamente a inficiare i programmi delle serate. Un ritardo poteva significare un cambio di programma⁵⁹ o addirittura uno slittamento dell'andata in scena, come successo a Zara nell'ottobre del 1892, quando la casa editrice Sonzogno non inviò in tempo le parti di *Mignon*. L'impresario ebbe delle ingenti perdite di denaro

57. Cfr. ad esempio la scrittura di nolo di spartito d'opera stipulata tra la ditta Francesco Lucca e l'impresario Carlo Vianello, Zara, 1875, HR-DAZD, busta 27.

58. Cfr. Lettera di Giuseppe Ponzio alla direzione teatrale di Sebenico, Lussinpiccolo, 3.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

59. Successe ad esempio a Fiume, quando all'ultimo minuto il programma di una probabile beneficiata venne modificato: «Se il programma della serata poteva essere di scelta più felice e rispondente alle doti dell'esimia artista, ciò fu, a quanto ci viene assicurato, indipendente da lei; la signorina Ciuti aveva scelto tra le altre produzioni un atto dell'opera *Rigoletto* e l'ultimo dell'opera *Traviata*, ma la ritardata spedizione della relativa musica fu causa che il programma dovesse essere cambiato». *Teatro Civico*, La Bilancia, 18.5.1874.

e dovette rivolgersi direttamente alla direzione teatrale con una richiesta di almeno parziale rimborso.⁶⁰

60. L'impresario Annibale Cicognani dichiarava che «in causa delle esuberanti spese incontrate per il ritardo nell'arrivo dello spartito della Mignon, (ritardo avvenuto per sola colpa dell'editore Edoardo Sonzogno) avendo dovuto ritardare l'andata in scena, e perduto le sere migliori dovette sottostare ad una forte perdita di danaro, più per l'enorme spesa onde porre in scena la Cavalleria Rusticana (il puro noleggio dello spartito costa lire 2.700) e che senza contare le spese non indifferente per tenere il buon successo per quanto possibile; fa rispettosa domanda a codesta spettabile Direzione affinché gli venga accordato qualche sussidio onde alleggerire (almeno in parte, visto anche il misero incasso degli abbonati ed i scarsissimi introiti serali) le perdite incontrate», Lettera di Annibale Cicognani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 21.10.1892, HR-DAZD, busta 7.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

7.1. Reclutamento cantanti

Abbiamo visto come la maggioranza delle compagnie che si esibirono in produzioni operistiche nei teatri della costa provenisse dall'Italia, fatta eccezione per le stagioni che si dettero a Spalato e Sebenico con compagnie boeme e croate negli anni strettamente a cavallo tra Ottocento e Novecento. I cantanti erano ingaggiati per le singole stagioni, non per uno o per più anni, come era prerogativa dei loro colleghi francesi o tedeschi ad esempio.

Individuiamo ora alcune possibili modalità con le quali i cantanti venivano reclutati in Istria e Dalmazia. L'impresario attivo in Istria e Dalmazia poteva recarsi direttamente a Milano o in altre città d'Istria o Dalmazia a scritturare gli artisti. Oppure il viaggio poteva essere affrontato dal maestro concertatore e direttore d'orchestra che avrebbe gestito la stagione. Un'ulteriore soluzione era rappresentata dalla scelta operata dall'agenzia teatrale (con approvazione della casa editrice cui apparteneva l'opera), cui la direzione teatrale o l'impresario delegavano la selezione degli artisti.

Gli impresari locali potevano recarsi direttamente a Milano per scritturare i cantanti. Diversi casi testimoniano di questa pratica, che per altro era diffusa nel mondo impresariale anche in altri paesi.¹ Succedeva a Fiume nel 1872 quando per la stagione di quaresima l'impresa veniva assunta da tre fiumani; uno di loro, «accompagnato dal signor E. de Bonmartini» si recava a Milano a scritturare i cantanti.² A Spalato all'impresario Karaman veniva dato il via libera per recarsi a Milano al fine di «iniziare delle trattative».³ Se non ci si

1. Al riguardo cfr. ad esempio il paragrafo *El proceso de reclutamiento de cantantes (1): visitas a los teatros italianos*, di JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)*, in «Acta Musicologica», LXXXVII/2 2015, p. 226.

2. *Teatro Civico*, La Bilancia, 26.2.1872.

3. Così veniva riferito al podestà di Spalato: «Le faccio frattanto sapere fin d'ora ch'io aderirò a quanto la Direzione teatrale sarà per stabilire circa le opere italiane, che dovranno essere rappresentate in codesto teatro, nella prossima stagione primaverile, e quindi il sig. Karaman può, senza indugio, iniziare delle trattative a Milano, per poter quanto prima stipulare

recava a Milano, l'opzione immediatamente successiva poteva essere Trieste con il suo Teatro Comunale. Da Fiume la direzione teatrale inviava lì il suo segretario Elpidio Springhetti per trattare la stagione d'opera.⁴ A Pola si voleva dare *Pagliacci* «con tutto il complesso artistico che attualmente agisce con grandissimo successo sulle scene della Fenice di Trieste».⁵ Il rappresentante dell'impresa partiva dunque per quella città al fine di concludere l'affare.

Alle volte lo stesso direttore teatrale poteva agire come un impresario a tutti gli effetti. Da Sebenico ad esempio il direttore Paolo Mazzoleni si recava personalmente a Zara a scritturare compagnie. Lo fece per la compagnia Becherini nel 1882, e nel 1890 ad aprile fece un ulteriore viaggio per «trattare e possibilmente combinare» la compagnia che là agiva sulle scene del Teatro Nuovo — in quegli anni appaltato a Paolo Massimini — con le opere *Carmen* e *Fra Diavolo*. Sappiamo che si fermò una settimana intera.⁶ La direzione teatrale il mese dopo inviava l'impresario Vincenzo Rossini, questa volta a Spalato nella sala Grand'Orfeo Troccoli, per scritturare là una possibile compagnia lirica.⁷ Ritroviamo ancora Paolo Mazzoleni nel luglio 1891 a Zara nel nuovo tentativo di scritturare la compagnia di Massimini⁸ e anche nel 1894 ad ascoltare *Il barbiere di Siviglia* «per possibilmente scritturare la compagnia».⁹ Due anni dopo veniva incaricato dalla direzione teatrale di tornare a Zara per vedere «se fosse stato possibile di combinare la compagnia lirica per dare qui qualche rappresentazione della Manon di Puccini».¹⁰

Non sempre la scelta dei cantanti veniva affidata all'impresario. Poteva essere anche il direttore d'orchestra e maestro concertatore ad assumere

il relativo contratto». Lettera di A. Buglich al podestà di Spalato, Lesina, 4.2.1904, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

4. Cfr. Lettera di Meynier al Magistrato Civico di Fiume, Fiume, 30.1.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

5. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 20.10.1894.

6. Cfr. Ricevuta spese di viaggio per Paolo Mazzoleni, Sebenico, 23.4.1890, HR-DAŠI-103, busta 3.

7. Cfr. Ricevuta spese di viaggio per Vincenzo Rossini, Sebenico, 7.5.1890, HR-DAŠI-103, busta 3.

8. Dall'elenco di piccole spese per il 1891 leggiamo «Per viaggio andata e ritorno a Zara, e sei giorni di fermata onde possibilmente combinare compagnia Massimini, della quale divenne poi impresario il tenore Daddi, per otto sere durante la fiera di luglio», cfr. Piccole spese dal 20 febbraio 1891 a tutto marzo 1892, Sebenico, [1892], HR-DAŠI-103, busta 3.

9. Piccole spese dal 1 gennaio 1894 a dicembre anno stesso, HR-DAŠI-103, busta 3.

10. Piccole spese dal 1 gennaio 1895 al 31 gennaio 1895, Sebenico, 1895, HR-DAŠI-103, busta 3. Questo registro di piccole spese fu personalmente compilato da Paolo Mazzoleni.

questo incarico.¹¹ Percentualmente parlando questo successe sul territorio nella minoranza dei casi. A Zara ad esempio, nell'apertura del Teatro Nuovo, era stato dato incarico al maestro concertatore Ravasio di scritturare in Italia gli artisti che avrebbero dovuto far parte del cast dell'inaugurazione. Nell'occasione non era stato sottoscritto contratto d'appalto con alcun impresario e di fatto la stagione era stata organizzata dalla stessa direzione teatrale. La direzione teatrale di Zara poteva poi rivolgersi alle case editrici per avere conferma dell'approvazione dei cantanti.¹² Un caso simile lo abbiamo a Sebenico nel 1909 quando il direttore Mazzoleni inviava a Milano il maestro concertatore e direttore d'orchestra Raffaele Patucchi, nell'occasione anche per occuparsi del recupero di materiali di scena.¹³ Era lì che Patucchi ascoltava e sceglieva tra altre possibili candidate la soprano Maria Torchi, di cui riferiva avere voce «bella, forte, non troppo estesa negli acuti, ma ben rotonda nelle note di petto, come si richiede in un'Azucena».¹⁴ Una volta che il maestro concertatore aveva scelto i cantanti, le prove al cembalo di un'opera in alcuni casi potevano essere effettuate direttamente nella città del loro reclutamento.

La compagnia di canto poteva essere formata in alternativa direttamente dall'agenzia teatrale, possibilmente con l'approvazione dell'editore, e dunque i cantanti venivano inviati sul territorio senza essere ascoltati dalle direzioni teatrali locali. La direzione locale richiedeva pertanto una mediazione a tutti gli effetti. L'agente Gustavo Argenti, proponendo *Fedra* a Zara nel 1899, comunicava rassicurante alla direzione teatrale: «Ho parlato col Sig. Sonzognò, e la

11. Sul ruolo del direttore d'orchestra nella scelta dei cantanti nella seconda metà dell'Ottocento cfr. ad esempio RUBEN VERNAZZA, *Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento. Un caso eloquente: Emilio Usiglio a Firenze nel 1892*, in *Orchestral conducting in the Nineteenth Century*, a cura di Roberto Illiano e Michela Niccolai, Brepols, Turnhout 2014, pp. 185–212.

12. Cfr. GASTONE COEN, *C'era una volta una ducal città*, Comunità degli italiani di Zara, [Zara] 2008, p. 74 e 76.

13. La direzione del Teatro Mazzoleni rilasciava al Patucchi un documento da usare presso le ferrovie e società di navigazione per ottenere degli abbuoni per il viaggio: «Si attesta che il maestro di musica Signor Raffaele Patucchi si porta a Milano per i scopi teatrali ed ha l'incarico di provvedere e curare il trasporto del materiale scenico e vestiari della compagnia lirica che agirà prossimamente in questo «Teatro Mazzoleni». Si rilascia la presente attestazione con preghiera all'Amministrazione Ferroviaria e alla Società di Navigazione di concedere gli abbuoni d'uso alle compagnie viaggianti, sul nolo del materiale teatrale». Attestazione di Giovanni Mazzoleni per Raffaele Patucchi, Sebenico, 14.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

14. Descritta come giovane piena di vita, bella «quantunque da vicino dimostri la carnagione non troppo fresca; alta, snella, vestita con grande sfarzo di pellicce e di brillanti che... non importa se sono chimici o di vetro», Lettera di Raffaele Patucchi a Giovanni Mazzoleni, Milano, 17.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

compagnia sarà fatta interamente sotto la sua sorveglianza». ¹⁵ Ci poteva essere anche il caso in cui la direzione teatrale si rivolgeva direttamente alla casa editrice. Casa Ricordi infatti inviava direttamente alla direzione teatrale di Zara la sua approvazione per i cantanti di *Lohengrin* nel 1898, elencandoli in lista assieme al nome del maestro concertatore e direttore d'orchestra. ¹⁶ La stagione era stata gestita dall'impresario Trauner, ma la conferma ufficiale arrivava alla direzione senza mediazioni.

Alcuni cantanti venivano ascoltati prima di essere scelti, altri venivano selezionati perché già noti e magari reduci da recenti successi presso altri teatri; per altri, soprattutto nel caso di repentine sostituzioni ci si rivolgeva necessariamente ad agenzia oppure ci si basava su opinioni di terzi (impresari o membri di altre direzioni teatrali) magari suffragate dalle critiche che riportavano i giornali. Abbiamo anche alcuni rari casi di cantanti che si proponevano direttamente ad una direzione teatrale, senza passare dalla mediazione di un'agenzia. Il cantante poteva conoscere un membro della direzione locale e viceversa essere da questa già conosciuto magari non personalmente, così come essere totalmente sconosciuto. A Fiume diversi cantanti si erano proposti da sé per l'inaugurazione del teatro nel 1885. Il Protocollo degli esibiti di Fiume nello stesso anno registrava le candidature del mezzo soprano Güttemberg, del baritono Pltz o della soprano Emma Rützi. ¹⁷ A Sebenico troviamo una lettera del tenore Aldo Tamagni al direttore Mazzoleni, completa di informazioni sul *cachet* richiesto. La lettera si presentava in italiano stentato, ma l'artista sembrava essere altamente autodeterminato:

Trovandomi qui al teatro Alambra accolgo [*sic*] locazione [*sic*] di offrirle il mio numero in qualità di tenore lirico avendo fatto il Teatro Eden di Trieste e col primo di novembre ciò [*sic*] di nuovo la riantrè [*sic*]. Quindi avrei tutto il mese di ottobre disponibile se chrede [*sic*] voler trattare d'affari commè [*sic*], sono certo che ne sarà soddisfatto. Le mie pretese son di L 100 giornaliere se il contratto e [*sic*] di solo 10 giorni e se di 15 giorni posso per 90 al giorno. La prego scusarmi se le unisco i fracoboli [*sic*] per una pronta risposta, perché io possa darle migliore [*sic*] garanzia sul mio conto *se le prima*

15. Lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osljak, Milano, 10.2.1899, HR-DAZD, busta 6.

16. Cfr. Lettera di Casa Ricordi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.3.1898, HR-DAZD, busta 6.

17. Protocollo degli esibiti, anno 1885, HR-DARI, DS 60, busta 10. La pratica era comunque comune anche nei teatri limitrofi. Al Teatro di Trieste nel 1859 i cantanti si rivolgevano all'assemblea dei presidenti proponendo la propria candidatura per la stagione, come nel caso del baritono e impresario Federico Monari Rocca.

*sera non piacerò il contratto sara annullato [sic] (Non temo nessuna concorrenza [sic])*¹⁸

Difficilmente l'autocandidatura aveva qualche *chance* di essere accolta. Il cantante che non avesse qualcuno a rappresentarlo, agli occhi di una direzione teatrale non aveva la stessa importanza di chi aveva alle spalle un agente o un impresario che ne gestiva l'attività.

7.2. Contratti con cantanti

Le prestazioni di questi cantanti venivano regolate da contratti. In proporzione al periodo considerato per questa ricerca, ovvero gli anni tra 1861 e 1918, il numero di contratti rinvenuti sul territorio è purtroppo irrisorio. In tabella indichiamo, per i pochi documenti di questo tipo che abbiamo trovato, l'anno in cui venne stipulato contratto, gli scritturore e gli scritturati, la città in cui venne firmato il documento e il teatro in cui il cantante avrebbe dovuto lavorare:

ANNO	SCRITTURATORE	SCRITTURATO	CITTÀ ALLA FIRMA	PER IL TEATRO DI
1865	impresario Angelo Tommasi	soprano Lena Tencajoli	Milano	Trieste ¹⁹
1894	agente Giovanni Simonetti [per l'impresario Geremia Abriani]	soprano Annita Banchi tenore Alfredo Zonghi tenore Sigismondo Pellizzoni baritono Cesare Galardi baritono Antonio Ciclitira basso Camillo Fiegna	Trieste	Zara

18. Lettera di Aldo Tamagni a Giovanni Mazzoleni, Pola, 23.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 2a.

19. Il contratto manoscritto è stato rinvenuto tra le carte del fondo teatrale in Archivio di Stato a Zara. Cfr. Contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la cantante Lena Tencajoli, Milano, 22.7.1865, HR-DAZD, busta 2.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

ANNO	SCRITTURATORE	SCRITTURATO	CITTÀ ALLA FIRMA	PER IL TEATRO DI
1909	agente Paolo Rocca	soprano Ada Postiglione soprano Margherita Comida soprano Erminia Daelli soprano Emma Bellucci mezzosoprano Maria Torchi tenore Vittorio Ducci tenore Tito Schipa baritono Filippo Biancofiore baritono Luigi Silvetti basso Antonio Grisoli	[Milano]	Sebenico
	agente Luciano Revere (Enrico Gallina)	coristi Adolfo Leghissa e Anita Marchesini	[Sebenico]	Sebenico
1914	agente Giuseppe Lusardi	tenore Giacomo Dammacco	Milano	Zara
1914	agenzia Curiel	corista primo soprano Giovanna Forcesini corista soprano Bianca Medea corista soprano Emma Mutti corista soprano Luisa Rizzoli corista soprano Antonia Vettach corista soprano Anita Zanti corista contralto Anna Perteghini corista contralto Rachele Fontana coriste contralti Teresa ed Ines Antonelli	Trieste	Zara

Il motivo della mancanza di questo tipo di documentazione negli archivi consultati va ricercato nel fatto che il contratto con il cantante era per la gran parte prerogativa di un impresario o agente e pertanto andrebbe cercato nell'archivio dell'impresario o agente stesso. Purtroppo però questi fondi sono ad oggi dispersi o scomparsi in toto. Il motivo per cui a Sebenico troviamo i contratti originali con buona parte del cast artistico della stagione 1909 è perché all'epoca per la stagione in oggetto la direzione teatrale si era costituita impresa e quindi di fatto agiva come fosse stata essa stessa impresario.²⁰ Era la direzione stessa in questo caso a trattare con i cantanti; era il direttore Mazzoleni in prima persona a chiedere direttamente ad artisti come la soprano

20. Tra gli artisti del cast, Tito Schipa cantò nell'anno in oggetto e poco tempo prima nella stagione di opera comica organizzata a Pola, ma purtroppo non è stato possibile rinvenire alcun contratto in loco con cui fare eventuali raffronti.

Erminia Daelli, già impegnata alla Scala di Milano, se le fosse stato possibile accettare una scrittura in Dalmazia.²¹

Si scriveva nell'introduzione che le corrispondenze tra cantanti e direzioni teatrali sono tutt'altro che nutrite. Pur nella scarsità di documentazione possiamo tuttavia fare alcune riflessioni su contenuti e forma di questi contratti. Le scritture potevano essere firmate con le parti presenti oppure essere effettuate anche telegraficamente. Si parte da contratti manoscritti come quello stipulato con la soprano Lena Tencajoli²² per la stagione di carnevale e quaresima 1865–66 al Teatro Comunale di Trieste (documento che impegnava la cantante in seguito al suo ingaggio per l'inaugurazione del nuovo teatro zaratino nel 1865), a modelli dattiloscritti posteriori e stampati di maggiore definizione. Inizialmente i contratti non avevano una vera e propria suddivisione in articoli, come era il caso proprio del contratto stipulato tra l'impresario Angelo Tommasi²³ e la primadonna Lena Tencajoli. Il testo appariva come un *continuum* di tre pagine e l'individuazione dei vari argomenti all'interno di esso risulta difficile. Riusciamo però a ricavare l'indicazione di un compenso di 1.066,68 fiorini per l'intera stagione pagabili all'artista nelle consuete quattro rate: questo onorario è valido per Trieste, mentre ci manca purtroppo qualsiasi indicazione di quanto l'artista possa avere percepito nell'inaugurazione di Zara. L'impresa metteva a disposizione della Tencajoli anche una carrozza e un pianoforte, segno che doveva trattarsi di una cantante di una certa fama e che comunque le disponibilità dell'impresario non erano delle peggiori.

Un possibile modulo da cui attingere per la formulazione di contratti artistici dagli anni Settanta dell'Ottocento era fornito dal secondo volume del testo di Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*. All'interno di esso veniva fornito un esempio di «Scrittura di un artista di canto» costituito da 14 articoli.²⁴ Ogni agenzia o impresario però declinavano il contratto sulla base dei propri interessi e convenienze, motivo per cui le forme di contratti che oggi ci sono pervenute sono tra le più varie.

21. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Erminia Daelli, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

22. Sulla soprano Lena Tencajoli non abbiamo purtroppo informazioni, oltre al fatto di sapere che si esibì in vari teatri italiani attorno all'epoca dell'inaugurazione del Teatro di Zara.

23. Dell'impresario Angelo Tommasi si sa solo che era conosciuto per essere «uomo avveduto, d'una solerzia fenomenale, conoscitore perfetto delle faccende di teatro, ben voluto dagli artisti, e galantuomo innanzitutto», BOTTURA, *Storia aneddotica documentata*, p. 405. Tommasi, all'epoca dell'inaugurazione del Teatro Nuovo di Zara, fu attivo come appaltatore al Teatro Comunale di Trieste ed ivi ebbe almeno quattro anni di appalto dal 1861.

24. Cfr. ENRICO ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Manini, Milano 1872, p. 665.

Come si sono evoluti negli anni i contratti stipulati con i cantanti? In generale possiamo dire che diventarono sempre più articolati ed estesi. La forma più complessa ed articolata di contratto, tra quelli rinvenuti, è quella riferibile all'agenzia teatrale Paolo Rocca di Milano, comprensiva di una ventina di articoli. Molti modelli stampati di contratto come questi di Rocca, soprattutto con l'inizio del Novecento, venivano indifferentemente usati per scritturare sia musicisti che cantanti o personale vario del teatro, come ad esempio suggeritori,²⁵ indipendentemente da opera od operetta. Non vi era differenza nelle clausole per i diversi soggetti, ad eccezione della parte che riguardava le opere in repertorio naturalmente. Le clausole che non erano di interesse per il soggetto scritturato potevano semplicemente essere cancellate a penna.

In cima al documento vi era la semplice indicazione di «Contratto» o «Scrittura di contratto». All'inizio trovava posto l'enunciazione dei contraenti, ovvero la sezione che conteneva tutti i nomi delle parti coinvolte: nel caso dei direttori, in numero da tre a cinque, a seconda del teatro preso in considerazione, oppure tra una determinata impresa e il «sig. artista di». Seguiva poi la qualità per cui era scritturato l'artista ovvero la mansione (quindi si poteva trattare di musicista o cantante), il periodo di debutto, l'indicazione del teatro e la durata della stagione. In alcuni contratti non era specificamente citato il numero di rappresentazioni cui il cantante avrebbe dovuto partecipare bensì unicamente il periodo di impiego. Scrivere che l'artista era impiegato per la «stagione di primavera» significava vincolarlo magari per un numero complessivo definito di giorni ma non di recite. Ciò andava a svantaggio dell'artista, soprattutto nel momento in cui l'impresario era stato volutamente poco chiaro sulla quantità di rappresentazioni settimanali. Non definire il numero di recite a settimana, poteva significare, soprattutto per i cantanti ai loro primi ingaggi, trovarsi a cantare anche quasi tutti i giorni. Ma questo sembrava essere stato consuetudine già dei tempi passati, quando i contratti tra impresario e artista raramente accennavano al numero di recite e alle volte questo non veniva indicato neanche in cartellone. Ciò aveva un riflesso anche sull'aspettativa di pagamento dei quartali: non conoscendo l'artista il numero totale delle recite, non avrebbe potuto nemmeno sapere quando sarebbero giunti i pagamenti.²⁶ Questo succedeva proprio nei contratti di Rocca per il teatro di Sebenico, in cui come periodo di impiego veniva indicata una generica «stagione di primavera 1909».

25. Cfr. Scrittura di contratto tra l'agenzia Paolo Rocca e il suggeritore Salvatore Manzella per il Teatro Mazzoleni di Sebenico, Sebenico, 22.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 4 o ad esempio il contratto tra il Teatro Verdi di Zara e il suggeritore Giuseppe Frangiolini, Milano, 24.4.1914.

26. ROSSI-GALLIENO, *Saggio*, p. 73. Questo non era valido però per i contratti di teatri primari come La Fenice di Venezia, dove già dagli anni Cinquanta dell'Ottocento veniva indicato con precisione il numero di recite per settimana.

La chiamata alla piazza, ovvero l'indicazione precisa del giorno in cui l'artista sarebbe stato convocato per iniziare le prove, aveva qui la data del 5 aprile mentre il termine del periodo corrispondeva al 2 maggio. Poco meno di un mese dunque, in cui le recite sarebbero iniziate «a piacere dell'impresa». Qualora l'artista avesse firmato un contratto con la parola «circa» inserita prima o dopo la data indicante il termine d'impiego, per consuetudine teatrale avrebbe dovuto ritenere il suo contratto prolungato di altri cinque giorni o accorciato a piacere dell'impresa.²⁷

L'onorario, indicato sia in cifra che in lettere, e modi di pagamento seguivano immediatamente. I cantanti potevano essere pagati a stagione, in quartali o a rate.²⁸ L'ultimo quartale, in caso di problemi insorti nella gestione della stagione da parte dell'impresario, poteva essere quello maggiormente soggetto a mancato pagamento. Ma se l'impresario non pagava il quartale agli artisti le recite potevano venire sospese. I cantanti potevano rivolgersi direttamente alla direzione teatrale nel caso che l'impresario abbandonasse l'impresa senza onorare i suoi impegni di pagamento. Solo in alcuni casi, data questa ultima condizione, le recite avrebbero potuto continuare sino al termine della stagione.²⁹ Abbiamo in realtà anche casi di cantanti che chiedevano un'assicurazione alla direzione teatrale alle spalle dell'impresario, in quanto temevano che quest'ultimo, ancora prima di iniziare la stagione, non fosse riuscito ad onorare i suoi impegni (pensiamo ad esempio alla soprano Emma D'Agostino quando scriveva alla direzione teatrale di Zara avvisandola di essere ingaggiata come soprano dall'impresario Guidi di Bari per la stagione di primavera, e di temere perché lo stesso non avrebbe offerto alcuna garanzia, a maggior ragione dopo un recente insuccesso nella stagione di carnevale in cui molti artisti avrebbero abbandonato la piazza perché non pagati. «Io verrei tanto volentieri a Zara» confessava, «ma siccome sono in principio di carriera, non vorrei trovarmi così lontana senza danaro e perciò pregherei Loro signori di garantirmi la

27. Cfr. Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Zara, 5.5.1890, HR-DAZD, busta 6.

28. Cfr. VALLE, *Cenni*, pp. 51-83.

29. Succedeva a Zara, quando due dei componenti la compagnia di canto scritturata (era probabilmente il 1869 o 1870) così scrivevano alla direzione a fronte del fallimento dell'impresario: «Cessata l'impresa Mazza i sottoscritti fanno umile istanza alle Sig. loro Ill.me onde venga loro accordato l'aumento di fiorini 300 oltre i 700 già accordati; persuasissimi che tale aumento assicura ai medesimi non più che il terzo quartale. Così tenue aumento essi si obbligano di dare n. 30 recite, ed altre due opere oltre l'opera in corso, come il contratto Mazza». Lettera di Teresa Cotta Brandini e Sigismondo Poggi alla presidenza teatrale di Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 6.

paga. Raccomando la massima segretezza»³⁰). Normalmente era l'impresario che pagava i cantanti, purtuttavia abbiamo dei casi di paga scissa tra impresario e direzione teatrale. Questo era più frequente nella eventualità di recite straordinarie. Un esempio per tutti lo abbiamo sempre a Zara, quando nel 1914, al fine di migliorare l'andamento della stagione, si organizzarono delle serate supplementari di *Don Pasquale*, per le quali occorreva la scritturazione di un tenore e un basso comico. La spesa fu sostenuta nell'ordine del 66,6% dal teatro e per il restante 33,3% dall'allora impresario Giuseppe Valentini.³¹

Il compenso dei cantanti era solitamente la voce più consistente nel budget di una stagione d'opera. Così Consiglio Rispoli nel suo volume *La vita pratica del teatro* definiva la paga dei cantanti: «Spesso raggiunge la esagerazione: rare volte essa è discreta. Quella dei tenori e dei soprani è sempre la più forte».³² Se è vero in linea di massima quanto riferito dal Rispoli, è anche doveroso riportare la tipologia di voce rispetto all'importanza del ruolo all'interno delle singole opere. Un primo riscontro di quanto affermato lo abbiamo nel semplice preventivo che l'agente Sante Profondo faceva per il Teatro di Zara nel 1870, indicando le paghe dei cantanti per sessanta giorni di stagione rappresentando *Faust* e altra opera da definire:³³

VOCE	PAGA IN FIORINI
prima donna assoluta	300
prima donna contralto	150
comprimaria	120
primo tenore	300
primo baritono	200
primo basso	200
comprimario	120

Nello stesso Teatro più di vent'anni dopo, i contratti di Giovanni Simonetti impegnavano i cantanti per poco più della metà del tempo dei precedenti (ovvero dal 19, 20 o 22 marzo al 30 aprile 1894), sempre senza indicazione del numero totale di recite, con questi *cachet*:

30. Lettera di Emma D'Agostino alla direzione teatrale di Zara, [s.l.] [1897], HR-DAZD, busta 6.

31. Cfr. *Appendice di contratto*, Contratto tra la direzione teatrale di Zara e Giuseppe Valentini, Zara, 11.2.1914, HR-DAZD, busta 13.

32. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 72.

33. Preventivo Teatro Zara, stagione di autunno 1870, [agenzia teatrale autorizzata di Sante Profondo], [s.l., s.d.], HR-DAZD, busta 26.

VOCE	PAGA IN LIRE
tenore	1.100
baritono	450
soprano	750
basso	500
basso	500
baritono	100
tenore comprimario direttore di scena	32 per settimana
baritono o basso comprimario	30 per settimana

Le 1100 lire e 750 lire guadagnate da tenore e soprano potevano essere equivalenti a non più di 550 e 375 fiorini. Vi era stato perciò un aumento negli anni ma nonostante ciò ci accorgiamo della grande differenza di compenso tra questi soprani e i 1.066,68 fiorini ottenuti dal soprano Tencajoli ben trent'anni prima in un teatro come il Comunale di Trieste. Le 750 lire guadagnate dall'ultima soprano indicata in tabella rappresentavano poco più di un terzo della paga della Tencajoli. E anche raddoppiandone il compenso ipotizzando un impiego per un'intera stagione invece che un solo mese, la cifra sarebbe comunque inferiore. Abbiamo come termine di confronto anche i dati dei *cachet* per nove rappresentazioni presso il Teatro Mazzoleni di Sebenico due anni dopo, nel 1896:

VOCE	PAGA IN FRANCHI ITALIANI
Coppola Vincenzo (tenore)	1.800
Crucinisca Salomea (soprano)	600
Barone Anita	300
Pinto Augusto	300
Ballia Maria	250
Gallerani (baritono)	250
Creti (basso)	200
3 comprimari	300 ³⁴

Tramutando i franchi italiani in fiorini abbiamo compensi di circa 2,27 volte inferiori rispetto alle cifre riportate in tabella. Pertanto il pagamento della soprano (circa 264 fiorini) sarebbe in linea con quanto offerto alla sua collega presso il Teatro di Zara due anni prima (tenendo conto poi che qui si tratta di

34. Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1. La somma dei compensi ammontava a 4.000 franchi italiani, equivalenti a 1.760 fiorini.

un numero limitato di rappresentazioni). Emerge la grande differenza tra la paga del Coppola rispetto a quella degli altri artisti. La paga così inferiore della soprano rispetto al Coppola, può essere giustificata dal fatto che era debuttante e quindi non ancora conosciuta al pubblico. Possiamo fare un ulteriore confronto tra i *cachet* del cast scritturato da Rocca sempre a Sebenico ne *Il trovatore* e *La traviata* nel 1909. Un primo preventivo di Rocca, disponeva il pagamento giornaliero delle singole voci come segue, senza fare distinzioni tra tipologie all'interno di una stessa voce:

VOCE	PAGA IN LIRE
tenore	150
tenore	250
soprano	150
soprano	200
½ soprano	150
baritono	250
basso	250
comprim.[ari]	800 ³⁵

I contratti però vennero stipulati con compensi differenti, nella gran parte dei casi più alti, se analizziamo la seguente tabella e la compariamo con quella sopra:

VOCE	TIPOLOGIA	CANTANTE	OPERA	PAGA IN LIRE
primo tenore	tenore drammatico	Vittorio Ducci	Il trovatore	295
primo tenore	tenore lirico	Tito Schipa	La traviata	165
primo baritono		Luigi Silvetti	La traviata e Il trovatore	325
baritono	[comprimario]	Filippo Biancofiore	La traviata e Il trovatore	112
basso		Antonio Grisoli	La traviata e Il trovatore	230
primo soprano	soprano drammatico	Ada Postiglione	Il trovatore	270
primo soprano	soprano lirico	Margherita Comida	La traviata	200

35. Si suppone che la voce «comprim.» sia calcolata cumulativamente. Non avrebbe senso infatti che un comprimario avesse un *cachet* superiore rispetto a una prima parte. Cfr. Preventivo compagnia e fornitori, Paolo Rocca [Milano, 1909], HR-DAŠI-103, busta 9.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

VOCE	TIPOLOGIA	CANTANTE	OPERA	PAGA IN LIRE
soprano utilità	[comprimaria]	Emma Bellucci	La traviata e Il trovatore	200
primo mezzosoprano		Maria Torchi	Il trovatore (Azucena)	325
primo mezzosoprano		Erminia Daelli ³⁶	Il trovatore (Azucena)	325
	[comprimario]	Bacco-Venturoli Carlo	La traviata e Il trovatore	200
	[comprimaria]	Donati Maria		

Le somme pattuite, secondo i contratti di Rocca, dovevano essere corrisposte «di cinquina in cinquina» o «di decina in decina», sorpassando così la regola del quartale.³⁷ Considerato che questi compensi erano riferiti ad un periodo di impiego di poco meno di un mese, quindi inferiore ai possibili tre mesi di durata di una stagione, e anche volendo moltiplicare per tre le cifre (nell'ipotesi che i cantanti avessero dovuto esibirsi per una stagione intera), siamo lontanissimi dalle paghe che un vero cantante di cartello poteva ottenere. Senza necessariamente scomodare cantanti di cartello dalla fama associata come Enrico Caruso che debuttando alla Scala nove anni prima con *La bohème* guadagnava per la stagione trimestrale uno stipendio di 50.000 lire,³⁸ anche il solo paragone più equo con il tenore Giacomo Dammacco che nel 1914 si esibiva a Zara nella *Lucia di Lammermoor* era perdente: a Dammacco venivano corrisposte 400 lire a recita, contro il massimo di 295 lire che il primo tenore Vittorio Ducci guadagnava a Sebenico.³⁹

Per chi non avesse adempito ai propri impegni vi era una penale, fissata per ogni cantante a 300 lire, ovvero quasi l'intero compenso di una prima parte. Teniamo inoltre conto che in questo caso il costo del viaggio era incluso nel *cachet* del cantante e non veniva rifiuto a parte dall'impresa.⁴⁰ Non vi era in questi contratti alcun riferimento alla segretezza del *cachet*. Poteva capitare infatti che i giornali pubblicassero le paghe dei cantanti; come già sottolineato

36. Non presente nel documento annunciante il cartellone della stagione.

37. Cfr. Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [s.l.], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

38. Si trattava del debutto scaligero del 26.12.1900, cfr. GIUSEPPE BARIGAZZI, *La Scala racconta*, p. 438 attraverso TOELLE, *Oper als Geschäft*, p. 206.

39. Cfr. art. VII, Scrittura di contratto tra la direzione del Teatro Verdi e il primo tenore assoluto Giacomo Dammacco per il tramite dell'agenzia teatrale Giuseppe Lusardi, Milano, 4.4.1914, HR-DAZD, busta 6.

40. Cfr. Lettera di Paolo Rocca a Giovanni Mazzoleni, Sebenico, 2.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

da Michael Walter però, le direzioni teatrali e gli impresari non ritenevano l'operazione particolarmente indovinata, in quanto i cantanti, vedendo pubblicate le paghe magari maggiori di alcuni loro colleghi, avrebbero potuto avere poi pretese più elevate.⁴¹ Il richiedere delle cifre alte metteva però il cantante nella posizione di essere escluso dalla stagione; era, diciamo così, a suo stesso rischio, come ci ricorda l'impresario Valenti, che rifiutò l'offerta del basso Camillo Fiegna per la stagione operistica 1896 a Zara, scegliendo un cantante dai *cachet* più contenuti: «Oggi finalmente o [*sic*] ricevuto le pretese del sig. Fiegna» scriveva «le quali sono molto esagerate, che assolutamente non posso accettarle, e lo [*sic*] ringraziato egualmente, da come immaginavo io che si credeva indispensabile come sono tutti gli artisti, che purtroppo ben conosco — ed ho già scritturato un primo basso di vaglia — che a [*sic*] percorso tutti i principali teatri d'Italia, ed estero, nella persona del sig. Augusto Pinto».⁴²

Abbiamo casi di cantanti che si esibivano gratuitamente, come successe a Pola sotto l'impresa Bernardi nel 1903. Il «Giornaletto di Pola» riportava che a Milano il Bernardi avrebbe scritturato la debuttante Gina Secondo con un «regolare contratto per cantare *gratuitamente* nella Bohème». L'articolista, in tono scandalizzato riportava il fatto che l'artista non solo cantò gratuitamente, ma che il Bernardi si fosse fatto dare in compenso dal padre della cantante l'importo di cinquanta lire. Questa era in realtà una clausola prevista da alcuni contratti di agenzia, come quello di Rocca ad esempio, che all'articolo 5 riportava la condizione secondo cui gli artisti debuttanti o che si fossero prestati gratuitamente, avrebbero dovuto pagare «un premio di L. 50 alla firma del contratto», restando sempre obbligati in caso di riconferma a pagare la quota del 5% di provvigione sull'emolumento che avrebbero percepito.⁴³ Non ci risulta però che Bernardi avesse avuto alcuna agenzia artistica. La Secondo ebbe buona accoglienza dal pubblico e forse ebbe un seguito nella carriera intrapresa ma non fu così per altre debuttanti con le quali Bernardi aveva stipulato lo stesso «contratto» per farle cantare gratuitamente nell'intera stagione.⁴⁴ Il pubblico di Pola seppe però giudicare l'impresario in conformità con il comportamento adottato.

41. Cfr. MICHAEL WALTER, *Motten und Ruinen. Ueber das symbolische Kapital von Sängern*, LiTheS, IX/13 2016, p. 63.

42. Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakich [d'Osljak], Milano, 20.3.1896, HR-DAZD, busta 6.

43. Cfr. art. 14 della Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [Sebenico], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

44. Il Bernardi aveva contemporaneamente stipulato con altre debuttanti «l'eguale contratto di farle cantare tutta la stagione» come con la Secondo, e fra queste - si scriveva - «c'era

Dopo l'enunciazione del *cachet*, nei contratti venivano poi indicati i casi for-tuiti e gli altri obblighi dell'artista. Il vestiario dei cantanti spettava all'impresa ma il cosiddetto «basso vestiario» era a carico dei cantanti.⁴⁵ Il basso o piccolo vestiario comprendeva calzature, maglie, piume, fazzoletti, fiori e gioie.⁴⁶ L'abbigliamento consegnato dall'impresa avrebbe naturalmente dovuto essere restituito in toto prima che il cantante avesse potuto ricevere l'ultima rata del compenso pattuito. In caso contrario il cantante avrebbe dovuto pagare i capi mancanti. L'obbligo per l'artista donna di indossare all'evenienza abiti virili, presente da molto tempo nelle scritture teatrali, permaneva.

Venivano poi indicati i casi di malattia e le clausole relative alla penale per inadempimento ai propri impegni. Non sempre il cantante avvisava per tempo di una sua possibile indisposizione. Abbiamo casi in cui una rappresentazione operistica si interrompeva per annunciare l'indisposizione di un artista.⁴⁷ I giorni di malattia accordati al cantante variavano da contratto a contratto. Nei contratti rinvenuti sulla costa potevano essere due, quattro, raramente di più.⁴⁸

quella povera signorina russa che dovette ritirarsi dal palcoscenico dopo il primo atto, sotto una salva di fischi», *Autoincensamento. Una querela*, Il Giornaletto di Pola, 30.3.1903.

45. Vi sono casi però in cui il basso vestiario veniva pagato dall'impresario al cantante, come quando l'impresario Massimini nel 1890 pagava il basso vestiario alla cantante Del Ponte a Zara, cfr. Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Zara, 5.5.1890, HR-DAZD, busta 6.

46. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 72. Il contratto dell'agenzia Rocca dà del «piccolo vestiario» o «basso vestiario» una descrizione più colorita e dettagliata: si trattava di «camicie, camicette colle loro guarnizioni, pantaloni, corpi a maglia bianchi, e di colore, scarpe, stivali, stivaletti, sandali, calze, guanti, collane, maniglie, corone, piume, aironi, trecchie, parrucche, ed ogni altro ornamento da testa [...]», cfr. art. 7 della Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [Sebenico], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

47. Cfr. ad esempio quanto successo a Pola nella stagione autunnale del 1900, quando una recita venne sospesa alle 20.30 con il pubblico già seduto a teatro. Un «buttafuori» comparso sul palcoscenico annunciando che per indisposizione del tenore la rappresentazione sarebbe stata sospesa. La reazione, pubblicata sui giornali, non si fece attendere: «Noi comprendiamo benissimo gli inconvenienti che possono succedere ad un impresario che deve dipendere da tante persone le quali formano una compagnia numerosa come è la presente, ma non comprendiamo come un tenore il quale era indisposto già l'altra sera non possa prevedere di essere inatto alla rappresentazione almeno due ore prima che questa incominci, per dare tempo all'impresa di avvertire il pubblico che non si rechi a teatro, il che specialmente col tempo di iersera non era una delle cose più aggradevoli». *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 22.11.1900.

48. Anche nei contratti con il Teatro Comunale di Trieste ad esempio nel 1904, l'impresa Luigi Cesari dava due giorni di malattia ai cantanti, quattro giorni ai coristi nel corso dell'intera stagione. Cinque giorni ai coristi venivano invece accordati nei contratti dell'agenzia Curiel per il Teatro Verdi di Zara nel 1914, cfr. ad esempio Contratto tra la direzione del Teatro Verdi di Zara e la corista Antonia Vettach, Trieste, 25.3.1914, HR-DAZD, busta 27.

Non si arrivava agli otto giorni che ad esempio un teatro primario come La Fenice di Venezia accordava ai suoi artisti già dagli anni Cinquanta dell'Ottocento.⁴⁹ Fino a otto giorni di malattia erano comunque previsti dalle convenzioni teatrali sin dal 1830.⁵⁰ In caso di allontanamento o abbandono della piazza per qualsiasi altra ragione il cantante sarebbe stato multato secondo Rocca di 300 lire più il doppio del compenso pattuito in contratto con l'impresario. In caso di ritardo alle prove la multa invece andava dalle 100 alle 1.000 lire, che si sarebbero dovute trattenere direttamente dal quartale successivo. L'agenzia Lusardi invece (scritturatrice anch'essa di cantanti per il territorio dalmata), per inadempimento degli impegni dell'artista prevedeva direttamente lo scioglimento del contratto con rifusione dell'intero compenso previsto per il cantante.

La parte riferita ai compensi all'agenzia era piuttosto estesa: la mediazione dell'agenzia significava per l'artista dover pagare le provvigioni alla medesima. Nel caso dell'agenzia teatrale Paolo Rocca di Milano, la percentuale andava dal 5% per l'Italia, 6% per l'Europa, 8% per l'America e il 10% per i concerti. Al versamento di questa quota doveva provvedere il cantante stesso. Il contratto con Schipa (come per altro quello che l'agenzia Lusardi stipulava con il tenore Dammacco per Zara) riportava la provvigione del 6% in quanto Sebenico era considerata città estera. Schipa avrebbe dunque dovuto versare direttamente a Rocca la cifra di 9,90 lire per recita. Anche il contratto con la Tencajoli, precedente quello di Rocca di ben 44 anni, prevedeva una percentuale del 5% (su Trieste), con la differenza che avrebbe dovuto essere prelevata direttamente dall'impresario e passata a chi di dovere. Lo stampato di Rocca precisava inoltre che l'artista si sarebbe dovuto prestare ad una serata d'onore e che non avrebbe ricevuto per essa né carrozza né biglietti di favore.

Poteva capitare che ci fossero delle esplicite volontà delle direzioni teatrali da considerare, nel caso in cui la direzione teatrale si fosse costituita impresa. Ad esempio Giovanni Mazzoleni pregava Paolo Rocca di inserire nelle scritture degli artisti della stagione d'opera 1909 l'obbligo di tenersi disponibili per una settimana di più e la clausola per cui in caso di riconferma sarebbero stati pagati giornalmente «per quei giorni in proporzione alla paga che avranno». A scanso di equivoci pregava di scrivere addirittura l'importo e dire che la paga sarebbe corsa «da giorno in giorno secondo il numero delle giornate che

49. Cfr. il contratto tra il Teatro La Fenice di Venezia e il tenore Carlo Negrini, Venezia, 27.10.1852, http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda_documento.php?ID=724 [consultato il 31.7.2020]

50. Cfr. WALTER, *Oper*, p. 314.

saranno rimasti a Sebenico».⁵¹ Inoltre chiedeva di comprendere il costo dei viaggi nella paga. Questi desiderata venivano parzialmente riportati da Rocca al termine del documento nella sezione dedicata agli articoli addizionali. Leggiamo infatti: «Se la stagione avesse da prolungarsi di qualche giorno l'Artista sarà pagato di giorno in giorno sulle basi della paga che percepisce».⁵² A chiusura del contratto veniva infatti riservato uno spazio per eventuali articoli addizionali. Tra gli articoli addizionali dell'agenzia Lusardi invece leggiamo (a stampa, su timbro proprio): «L'Artista rilascerà all'impresa centesimi 10 (dieci) per ogni 100 (cento) lire di scrittura a favore della Cassa Pensioni della Associazione Teatrale e di Mutuo Soccorso Giuseppe Verdi in Milano».⁵³ Una forma di sostegno ad un'associazione di tutela degli artisti, dunque. Seguivano le firme di artista e impresa.

Non vi era alcuna menzione in questi contratti alle problematiche relative all'alloggio dei cantanti. Se nel Settecento l'impresario si impegnava ad alloggiare gli artisti ora invece non sembravano esserci indicazioni a riguardo, anche se è verosimile pensare che questo uso almeno in parte continuasse.

Per eliminare il problema della concorrenza, era sancito inoltre il divieto per i cantanti di esibirsi in altri luoghi che non fossero stati il teatro con cui era stato stipulato il contratto. Lo stampato di Rocca stabiliva che dall'inizio delle prove sino al termine del contratto il cantante non poteva «dare saggio dei suoi talenti in qualsiasi luogo, sia pubblico che privato, per concerti, accademie o altro che sia, fosse pure a scopo di beneficenza, o per semplice ricreazione privata, con o semplice retribuzione, od a titolo di cortesia».⁵⁴ Simile clausola veniva riportata anche dagli stampati dell'agenzia Lusardi, dove leggiamo: «Quando l'Artista sarà alla piazza non potrà neppure far uso dei suoi talenti in luogo di divertimento, pubblico o privato, e neanche assentarsi dalla città senza un regolare permesso».⁵⁵ Il divieto, nel periodo di validità del contratto,

51. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 21.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

52. Anche il contratto dell'agenzia Lusardi con il tenore Dammacco definiva molto chiaramente la paga per eventuali recite supplementari: 300 lire l'una. Anche questo punto veniva posizionato in fondo al contratto.

53. Scrittura di contratto tra la direzione del Teatro Verdi di Zara e il primo tenore assoluto Giacomo Dammacco per il tramite dell'agenzia teatrale Giuseppe Lusardi, Milano, 4.4.1914, HR-DAZD, busta 6.

54. Art. 11, Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [Sebenico], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

55. Questa clausola aveva origini remote, risalendo circa a metà Seicento: era previsto infatti che il cantante non potesse «intraprendere il servizio di alcun principe o altro personaggio et essendo astretto a ciò per qualunque causa di comando di Principe o d'altro simile, sia sempre obbligato con la persona e i suoi beni di qualunque sorte all'intero risarcimento o

veniva specificato nella proibizione di esibirsi all'interno di un raggio di chilometri prestabilito. Potevano essere 90 oppure 100 chilometri. All'articolo 5 del contratto prestampato dell'agenzia teatrale Lusardi si disponeva che il cantante non avesse potuto esibirsi «se non alla distanza di 90 chilometri dalla città per la quale è scritturato». I contratti di Luciano Revere, come quelli dell'Agenzia internazionale artistica teatrale Curiel o di Rocca, prevedevano il divieto di esibirsi all'interno dei 100 km; se questo non veniva rispettato vi sarebbe stata la perdita di metà della paga. In passato la distanza dipendeva anche dalla qualifica del cantante: le prime parti dovevano rispettare una distanza di 60 miglia (circa 96 chilometri), mentre le seconde parti 30 miglia (circa 48 chilometri).⁵⁶ Alla cantante Tencajoli veniva infatti imposta una distanza di 60 miglia, pena la perdita di un quartale. Al celebre tenore Mario fu imposta la distanza di 50 miglia nel suo contratto londinese con Frederick Gye.⁵⁷ Prima dell'unità d'Italia ai cantanti scritturati veniva tolto direttamente il passaporto, in modo che essi non avrebbero potuto in nessun modo allontanarsi dallo stato in cui si trovava il teatro di impiego e per forza di cose avrebbero dovuto assicurare il regolare servizio durante la stagione. Era compito della direzione teatrale avvisare le autorità.⁵⁸ Per sola e unica volontà dell'impresa però il cantante avrebbe potuto esibirsi in altri teatri: in questo caso avrebbe ricevuto in compenso la differenza nelle spese di viaggio.⁵⁹

Il contratto era solitamente nominale (cioè a una persona corrispondeva un contratto) a parte il caso ad esempio di coristi coniugi, per cui si redigeva un solo contratto con due nomi. Questo permetteva di risparmiare sulla scrittura.⁶⁰ Sul territorio troviamo, per la stessa stagione di primavera 1909 a Sebenico, quella

rimborso [...] di qualunque summa che avesse sin allora conseguita in vigore dei soprascritti patti», cfr. VALENTINA VENTURINI, *Appunti sulle scritture teatrali*, «Teatro e Storia», 2011, p. 20, <http://hdl.handle.net/11590/117912> [consultato il 30.7.2020].

56. Cfr. GIULIA MATTIELLO, *Il Teatro la Fenice: pianificazione, organizzazione e amministrazione della stagione di Carnevale - Quaresima 1878/1879*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2011/2012, p. 39.

57. Cfr. INGEBORG ZECHNER, *Das Englische Geschäft mit der Nachtigall. Betrachtungen zum italienischen Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Graz, 2014, p. 285 oppure nella versione pubblicata come INGEBORG ZECHNER, *Das Englische Geschäft mit der Nachtigall. Die italienische Oper im London des 19. Jahrhunderts*, Böhlau, Wien 2017, p. 219.

58. ROSSI-GALLIENO, *Saggio*, p. 30.

59. Cfr. art. 4 della Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [Sebenico], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

60. Tra cantanti coniugi si agiva in questo modo anche per non separare la coppia e per consentire a entrambi di essere nello stesso luogo durante il periodo lavorativo, cfr. VENTURINI, *Appunti*, p. 18, <http://hdl.handle.net/11590/117912> [consultato il 30.7.2020].

in cui cantò Schipa, un solo contratto per i coristi Adolfo Leghissa e Annita Marchesini stipulato dall'agenzia Luciano Revere di Trieste (su modulo con timbro del socio Enrico Gallina).⁶¹ Leghissa veniva scritturato come corista tenore ma all'occorrenza anche comprimario e direttore di scena,⁶² mentre la signora Marchesini come corista soprano. Sappiamo che le donne sposate all'epoca avevano potere limitato rispetto ai contratti, in quanto avrebbero dovuto sempre avere il beneplacito del marito per esibirsi. Nei biglietti da visita del cantante che si proponeva per una possibile prestazione non veniva neanche citato il nome della moglie, semplicemente veniva indicata come «moglie» o «consorte» (basti vedere i biglietti da visita del corista Giovanni Santini, «Santini Giovanni e moglie / Coristi (Baritono e Contralto) / Rimini» o quello del più celebre Ercole Masini «Ferrara/Italia / Artista di canto / Ercole Masini / con consorte comprimaria e corista soprano 1°»). Il tenore, baritono o basso avevano un nome e cognome, la moglie no.⁶³ Teniamo conto che all'epoca per le donne sposate vigeva una clausola ben precisa: «La donna maritata non può, quale artista, firmare una scrittura senza il consenso del marito. Il marito può domandare lo scioglimento della scrittura, quando provi che l'impegno della moglie gli era ignoto, e che le esigenze della famiglia non consentono che la moglie possa assumere altri impegni fuori dell'orbita familiare».⁶⁴ Il diritto in questo caso parlava chiaro. Il contratto dei coniugi era infatti firmato dal solo Leghissa «per sé e per Anita Marchesini». Questa limitazione era prerogativa anche di altri stati europei, mentre solo nel diritto inglese ad esempio, la donna sposata era autonoma rispetto alle scritture teatrali.⁶⁵

Così come la donna aveva bisogno del consenso del marito, anche il cantante o la cantante minorenni, ovvero all'epoca di età inferiore ai 21 anni, avrebbero avuto bisogno del consenso del padre, e in sua assenza, della madre o del tutore.⁶⁶ Curiosamente Schipa firmava per sé il contratto che lo legava a

61. Cfr. Contratto rilasciato dall'impresa Mazzoleni per il teatro di Sebenico all'artista sig. Adolfo Leghissa e Annita Marchesini, Trieste, 4.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

62. Non sappiamo con precisione che cosa si intendesse qui a Sebenico per «direttore di scena»; in realtà, seguendo le informazioni del Rispoli, avrebbe dovuto essere colui che metteva in scena e concertava lo spettacolo, seguendo le didascalie dell'autore del libretto; si chiariva però che «eccettuati i grandi teatri, dove sempre, buono o cattivo, esiste un direttore scenico, i teatri di ordine inferiore ne mancano del tutto», RISPOLI, *La vita pratica*, p. 75.

63. Cfr. HR-DAŠI-103, buste varie.

64. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 128. Cfr. anche quanto segnalato sul tema due anni prima in NICOLA TABANELLI, *Il codice del teatro*. Hoepli, Milano 1901, pp. 9-11.

65. Cfr. VENTURINI, *Appunti*, p. 17, <http://hdl.handle.net/11590/117912> [consultato il 30.7.2020].

66. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza*, p. 39. Vi fu un caso in cui, sia in presenza di consenso dei genitori che no, venne proibito alle cantanti di comparire sulle scene se non

Sebenico, pur non avendo ancora raggiunto la maggiore età. Essendo nato nel 1889, Schipa era all'epoca de *La traviata* ancora ventenne. Si esibiva a Sebenico due anni prima di quello che viene storicamente considerato il suo debutto a Vercelli nel 1911.⁶⁷ Pur essendo all'epoca considerato minorenne, la sua firma sul contratto non veniva avallata da quella di un genitore. La cosa che balza inoltre agli occhi nei contratti per il cast di *La traviata* e *Il trovatore* e Leghissa-Marchesini è che furono stipulati da due agenzie diverse (Rocca e Revere-Gallina), segno che il direttore del teatro Mazzoleni si era affidato a due diversi agenti per la stessa stagione. I contratti prevedevano un compenso artisti in due diverse valute: se il cast italiano veniva pagato in lire, i due coristi coniugi venivano retribuiti con 12 corone giornalieri. Anche i coristi sarebbero stati pagati in cinque, come il resto del cast. La percentuale che Revere-Gallina richiedeva era del 5%, non facendo differenza rispetto ad altri agenti tra percentuale per estero, territorio nazionale o tipologia di spettacolo.

Man mano negli anni si faceva cenno nelle clausole all'obbligo degli artisti di eseguire gli spartiti nella loro integrità (anche se questa clausola non la si trova nel contratto di Rocca).⁶⁸ Questo perché spesso le opere, come abbiamo visto, subivano tagli anche notevoli. I contratti sul territorio non indicano però l'ammontare di eventuali penali in caso di omissioni. Altri contratti indicano chiaramente l'ammontare in denaro di una eventuale multa. Se il cantante poi desiderava modificare qualcosa nella tessitura della musica, doveva accollarsi le spese delle modifiche delle partiture, così come la spesa dei nuovi pezzi che avrebbe voluto cantare nelle beneficiate.⁶⁹ Il repertorio musicale doveva essere

avessero compiuto i 21 anni. Si trattò di un'ordinanza della polizia di Altona che fece parlare di sé, anche ironicamente: «I giornali tedeschi ne fanno scalpore; il signor Prevel, fra gli altri, osserva con spirito che sarebbe più logico interdire le scene alle cantanti che abbiano raggiunto un'età troppo ragionevole. Alcune prime donne, che si erano arrestate molto saggiamente a vent'anni e che saranno costrette ad averne ventuno, trovano che il signor Prevel dice benissimo», *Varietà*, Euterpe, 23.9.1869.

67. Sulla presenza di Tito Schipa a Sebenico cfr. anche l'articolo di Tito Schipa jr. che data invece il debutto di Vercelli al 1909, Tito Schipa jr, *Tito Schipa a Sebenico, un evento «in rete»*, «Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria», xxiv/4 2002.

68. «Art. 8. È obbligo dell'Artista eseguire gli spartiti nella loro piena integrità, ed i cambiamenti, trasporti od omissioni di pezzi dovranno essere permessi dall'Impresa, dietro giuste riflessioni». Contratto tra l'impresario Alfredo Vecchi tramite Agenzia della Frusta Teatrale e prima tromba per il Teatro di Spalato. Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

69. «Resta poi a carico dell'Artista la spesa per far accomodare la musica a seconda della sua tessitura, sempre però che dall'impresa venga concesso. Nelle sue serate a beneficio resta a carico dell'Artista la spesa dei nuovi pezzi che amasse cantare e del vestiario in costume», Scrittura di contratto rilasciata dall'agenzia della Frusta Teatrale, Milano 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

allegato in foglio separato oppure indicato al termine del contratto, come nel caso della scrittura relativa alla cantante Tencajoli.⁷⁰

I contratti dovevano essere chiusi diversi mesi prima di una determinata stagione, per via degli impegni che specialmente gli artisti di maggiore fama avevano. Ad esempio a Fiume nei primi del Novecento l'avviso d'asta per il rinnovo dell'appalto veniva pubblicato nel mese di giugno e la Delegazione teatrale deliberava sulle offerte presentate ancora prima delle vacanze estive: questo proprio per dare tempo al nuovo appaltatore di stipulare i contratti coi cantanti della stagione di quaresima dell'anno successivo.⁷¹

Nella documentazione rinvenuta non si registrano casi di scrittura «per esperimento», ovvero di contratto in cui l'artista veniva messo in prova per poche sere. Con un simile strumento il contratto avrebbe potuto risolversi dopo poco tempo in caso di cattiva prova del cantante. Se gli artisti non soddisfacevano le aspettative, tra i primi a poterli rifiutare era il maestro concertatore e direttore d'orchestra; la valutazione della prestazione del cantante era soggettiva e dunque discrezionale. Un'eventuale sostituzione veniva poi discussa e approvata (o meno) durante le sedute della direzione teatrale.⁷² Non era previsto alcun parere da parte di qualche membro della compagnia (magari collega più anziano dello stesso cantante protestato), ovvero un giudizio da parte della stessa categoria interessata, che avrebbe reso forse la protesta più imparziale e oggettiva. Abbiamo casi di cantanti che, in sede di firma del contratto

70. Come ultimo paragrafo il contratto riportava: «Repertorio nel quale si dichiara l'Artista di essere persuasa, onde l'Impresa possa scegliere quella, e qualunque Opera che più crederà confacente, ma di [...]enere serio pel debutto e sono *Ballo in maschera, Trovatore, Ernani, Lucrezia Borgia, Ione, Mosè, Vittor Pisani, Corado d'Altamura e Favorita* e dopo il debutto *I Falsi Monetari* ed altre». Cfr. Contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la cantante Lena Tencajoli, Milano, 22.7.1865, HR-DAZD, busta 2.

71. Cfr. Lettera del Magistrato Civico di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 12.6.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

72. Discuteva una sostituzione il maestro Stermich a Pola nell'occasione de *La bohème*, (cfr. *Politeama Ciscutti, Il Popolo Istriano*, 4.3.1899) oppure cfr. ad esempio la lettera con cui a Fiume veniva protestato il tenore che avrebbe dovuto cantare in *Sansone e Dalila* e *Tannhäuser*: «La Direzione del Teatro Comunale rende noto a codesta Impresa, che nella seduta Direzionale tenuta addì... è stato deciso di non accettare il tenore sig. Angelo Secchi quale protagonista delle opere Sansone e Dalila e Tannhäuser e ciò pel motivo che il M° direttore Pasquale la Rotella dichiara assolutamente di non volerlo, dato l'esito d'insufficienza avuto dall'artista in una delle due suddette opere. Motivo II: La direzione memore delle esecuzioni avute in questo teatro degli stessi spartiti e da informazioni private attinte sul conto di suddetto artista, non lo trova all'altezza ed importanza del teatro stesso. La Direzione Teatrale perciò invita senz'altro l'Impresa a sostituire il sig. Angelo Secchi con altro artista che possa essere di soddisfazione della direzione stessa nonché del Maestro Direttore», Lettera della direzione teatrale di Fiume all'impresa Alpron, Fiume, [1914], HR-DARI-557, busta 562/1.

con l'impresario, avevano cancellato quell'articolo che dava diritto al maestro concertatore e all'impresa di protestarli, lasciando intatto però l'articolo che dava questo diritto alla direzione teatrale.⁷³ Abbiamo anche casi di cantanti che rifiutavano apertamente di essere protestati, diffidando l'impresa. Succedeva a Fiume, dove la soprano americana Evelina Parnell non ne voleva sapere di andarsene, quando l'impresa Alpron-Battaglia decideva di farla sostituire da tale cantante Benigni nel ruolo di Gilda, contro il suo espresso rifiuto di cedere, senza alcuna garanzia la sua parte. «Poiché con ciò si viene meno al contratto con me stipulato e si ledono i miei diritti», scriveva la Parnell alla direzione del teatro, «io protesto contro il sopruso e vi do notizia di avere formalmente diffidato l'impresa a compiere tale sostituzione, avvertendola che la terrò responsabile di tutti i danni che me ne vengono».⁷⁴

Gli impresari prudenti inserivano nei contratti una clausola che li esentava dal pagare i cantanti protestati, e questa clausola era già stata confermata nel 1861 dai tribunali.⁷⁵ L'eventualità della protesta poteva avvenire non solo in corso di stagione ma già in prova generale; proprio per questo i cantanti avrebbero dovuto cantare a piena voce durante lo svolgimento di essa, non semplicemente accennando la loro parte, e avrebbero dovuto indossare il vestiario completo. Solo così la direzione teatrale avrebbe potuto farsi un'idea del loro valore.

Vi era poi l'eventualità del cantante che si trovava suo malgrado ad attendere un quartale che probabilmente non sarebbe mai arrivato a causa della decisione ufficiale di una direzione teatrale di sospendere le recite di un'opera e rescindere contratto con l'impresa organizzatrice. Questo caso, occorso al baritono Enrico Fagotti ed al basso comico Enrico Catani, lo troviamo a Fiume nella circostanza di alcune recite de *Il barbiere di Siviglia* organizzate dall'impresario Vincenzo Dal Torso. Il Fagotti venne regolarmente scritturato e passò l'ostacolo della prova generale, cantando nelle prime due serate («Alla prova generale per *ordine* preciso di codest'onorevole Direzione cantai a piena voce», scriveva «e ne fui approvato poiché altrimenti non mi sarebbe stato permesso il presentarmi al pubblico»)⁷⁶ Senza che gli venisse fatta comunicazione

73. Cfr. Lettera di Attilio Alpron alla direzione teatrale di Fiume, [Fiume], 11.12.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.

74. Lettera di Evelina Parnell alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 1.4.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.

75. Cfr. ROSMINI, *La legislazione*, I, pp. 138, 140-142, tramite JOHN ROSSELLI, *Il sistema produttivo 1780-1880* in *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino 1987.

76. Lettera di Enrico Fagotti alla direzione teatrale di Fiume, Fiume [anni 1860-1870 ca.], HR-DARI, DS 60, busta 4.

personale sulle motivazioni del gesto, la direzione decise di interrompere le recite. All'epoca della sua missiva alla direzione il Fagotti si trovava sulla piazza di Fiume da 19 giorni, il suo secondo quartale avrebbe dovuto essere pagato dopo l'ottava recita — mentre di recite concluse ne erano state effettuate solamente due. Il cantante riteneva di dover percepire comunque il pagamento, per il semplice rispetto del contratto firmato («pure sulla considerazione che per motivi da me indipendenti non si continua collo spettacolo ed essendo trascorso tante giornate dal giorno del mio arrivo in questa piazza avrei un diritto a percepirlo già adesso. Mi consta poi essere stati per ordine di codest'onorevole direzione scritturati dei nuovi artisti; tale disposizione però non può portare alcuna alterazione ai miei diritti ed alla fedele e puntuale manutenzione della mia scrittura e quindi al pien pagamento del mio onorario»).⁷⁷ Così propose alla direzione teatrale una transazione nell'ordine di 500 lire, che era poi l'esatta quota del secondo quartale. Il Catani, probabilmente nella stessa compagnia, era invece creditore di 225 franchi per la stagione di quaresima e attendeva il pagamento del primo quartale della stagione di primavera, quantificabile in 1.300 lire.⁷⁸ Nonostante i solleciti, a detta del Catani l'impresario avrebbe fatto «il sordo». Anche questo cantante ribadiva di avere soddisfatto le esigenze del pubblico, in questo modo sottolineando il fatto che l'interruzione delle recite non sarebbe certo dipesa da lui. Chiedeva quindi il rispetto dei patti in contratto, essendo stato l'evento indipendente dalla qualità delle sue prestazioni.⁷⁹ Se a contratti firmati le trattative con la direzione teatrale saltavano, l'impresario poteva valersi della stampa per discolparsi ed evitare

77. Lettera di Enrico Fagotti alla direzione teatrale di Fiume, Fiume [anni 1860–1870 ca.], HR-DARI, DS 60, busta 4.

78. Interessante qui è notare il pagamento in due diverse valute. Questa opzione era contemplata nei contratti e non è il primo caso nei teatri della costa.

79. «Siccome l'impresario a ripetute mie richieste di pagamento fa il sordo», scriveva il Catani, «e siccome anzi mi consta correre fra esso e l'onorevole Direzione delle trattative d'amichevole scioglimento del contratto tra esso e l'onorevole Direzione esistente, e sulla cui base furono scritturati gli artisti dell'attuale compagnia, e siccome per tutto ciò va ad essere esposto a pericolo di perdita il mio onorario; così mi pregio di rivolgermi all'onorevole Direzione colla preghiera affinché si compiaccia prenderne le opportune disposizioni onde coll'eventuale scioglimento del suddetto contratto non vengano lesi gl'impegni assunti dall'impresa verso i singoli artisti e particolarmente poi verso quelli artisti che soddisfarono alle esigenze del pubblico. Oso sperare che l'onorevole Direzione aderirà a questa mia preghiera tanto più da che sulla buona fede della validità e regolarità del contratto stipulato tra lei e l'impresa io mi decisi a scritturarmi per questa piazza, ed ora sciogliendo quel contratto senza cautelare gli appunti dell'artista equivarrebbe a tenere mano ad un atto indecoroso che l'impresa tenta di tradurre a danno dell'artista», Lettera di Filippo Catani alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 21.3.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.

ulteriori problemi e cause giuridiche che certamente non sarebbero mancate. Per entrambi i casi non sappiamo se la direzione pagò, e come si concluse la vicenda. Sta di fatto che i contratti vedevano spesso gli artisti nella posizione — si direbbe oggi — di ‘contraente debole’. Le clausole contrattuali erano più a favore del teatro e dell’impresario, gli interessi degli artisti venivano in secondo piano.⁸⁰ Lo stesso linguaggio usato nella stesura dei contratti redatti dagli agenti alle volte si prestava — volutamente, e a svantaggio dei cantanti — a più di una interpretazione.⁸¹

7.3. Le beneficiate

Molti cantanti, da contratto, erano tenuti a prodursi nelle cosiddette beneficiate, serate a loro dedicate. La primadonna veniva indicata come «seratante», cioè colei cui era dedicata la serata (il termine veniva usato in italiano anche al maschile: «il» seratante). Nella pratica c’era molta confusione tra i termini «beneficiata» e «serata d’onore», che potevano essere interscambiati e usati come sinonimi anche dalla stampa. In realtà la tipologia di evento era pressoché identica in entrambi i casi, ma la differenza consisteva nel detentore degli introiti: il cantante nel primo caso e l’impresario nel secondo. Il ricavato di una beneficiata poteva essere trattenuto in toto dagli stessi cantanti, escluso ad esempio l’incasso del loggione, oppure la metà veniva devoluta all’impresa.⁸² Il caso della «mezza beneficiata», che di solito era franca delle spese serali del teatro (che potevano anche essere elevate) l’abbiamo ritrovato nel già accennato contratto tra l’impresario Angelo Tommasi e la cantante Lena Tencajoli. Un intero incasso devoluto all’impresa in beneficiata era caso più unico che raro ma succedeva a Spalato quando il tenore Alessandro Lamponi, mosso

80. Cfr. GEO MAGRI, *Il contratto tra artista lirico e fondazione lirico-sinfonica: un caso peculiare di usi integrativi del contratto*, «Aedon», n. 2, 2011, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/2/magri.htm> [consultato il 31.7.2020].

81. «Si rifletta del pari» scriveva ancora agli inizi del diciannovesimo secolo Giovanni Valle, «che i contratti teatrali per la massima parte si combinano col mezzo de’ *Corrispondenti*, i quali per quanto siano di provata integrità, non possono mai però entrare pienamente nella volontà dei contraenti, cosicchè loro malgrado sono costretti ad impiegare nella stesa delle scritture quelle espressioni identiche che loro vengono prescritte o trascritte da’ committenti, alcuni de’ quali più destri ed accorti sanno farvi scelta di vocaboli che possano servire a doppia interpretazione col proprio vantaggio e danno altrui», VALLE, *Cenni*, p. VI.

82. Sul tema cfr. anche GIOVANNI AZZARONI, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell’Ottocento*, Bulzoni, Roma 1981, p. 100. L’introito poteva essere spartito anche a tre quarti o un quarto, a seconda di quelli che erano gli accordi tra cantante ed impresario.

dalle perdite molto gravi subite dall'impresario, decideva di devolvergli l'intero guadagno della serata.⁸³

Queste serate non necessariamente erano d'obbligo per ogni membro del cast artistico scritturato. A Zara era la direzione teatrale che avrebbe stabilito quali artisti sarebbero stati meritevoli di esibirsi in una serata a loro dedicata e avrebbe stabilito le date di questa nel corso della stagione.⁸⁴ Solitamente le beneficiate, la cui quantità per stagione veniva indicata in primis nel contratto tra direzione teatrale ed impresario, erano in numero di una per singolo cantante a stagione, salvo qualche raro caso di beneficiate plurime. Questo era il caso proprio di Zara, in cui tale cantante Orbellini fu costretta a dare due serate aggiuntive «per poter tirare avanti e finire la stagione»: la programmazione delle opere *Amico Fritz* e *Zazà* nel 1907 si era rivelata fallimentare, pertanto si continuò a dare la già programmata *Adriana Lecouvreur* sperando di arrivare «dignitosamente» al termine con l'aggiunta di quella che veniva chiamata beneficiata.⁸⁵ Stando a ciò che si è detto sopra, dovremmo in realtà chiamare questi eventi «serate d'onore», dal momento che tutto fa pensare che gli incassi andarono a favore dell'impresario.

Se ironicamente sulla stampa si poteva definire una beneficiata come «una rappresentazione straordinaria, in cui l'artista si affatica più dell'usato, lo spettatore paga più del solito, e l'impresario incassa più del consueto»,⁸⁶ queste serate avevano il positivo scopo di focalizzare l'attenzione sul singolo cantante e agivano al consolidamento del rapporto tra cantante e pubblico. Le beneficiate e serate d'onore nei teatri della costa non differivano da quelle dell'entroterra italiano. Una beneficiata nei manifesti di Sebenico veniva annunciata nella parte bassa del manifesto che pubblicizzava una recita imminente; ai lati dello stesso poteva venire annunciato che cosa avrebbe cantato il o la seratante, all'interno di una stessa serata d'opera. Ad esempio nell'occasione della rappresentazione di *Ernani* con il basso Luigi Manfrini, l'opera si sarebbe interrotta dopo il secondo atto per dare la possibilità a Manfrini di eseguire «la romanza dell'opera *Simon Boccanegra*». ⁸⁷ In questo caso la scelta del brano cadeva sempre nell'ambito del repertorio verdiano. Non sempre però tra un atto e l'altro dell'opera si eseguiva musica dello stesso compositore. A Fiume ad esempio dopo il secondo atto de *Gli Ugonotti* la soprano Clementina Noel Guidi, cui

83. Cfr. Straordinario avviso per la sera di sabato 29 maggio 1875 / Beneficiata dell'impresa, Spalato, [1875], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

84. Cfr. art. 21 del Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 6.

85. *Da Zara*, L'Eco dell'Adriatico, 17-18.1.1907.

86. Il Vaglio, n. 50, 16.12.1843, p.1.

87. Manifesto di *Ernani*, 11.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 7.

era dedicata la beneficiata del 31 maggio 1871, eseguiva una cavatina dal *Macbeth*.⁸⁸ Verdi, come altro compositore, poteva essere abbinato alla più grande varietà di brani d'opera, di autori del passato oppure contemporanei (Verdi e Smareglia a Pola ad esempio). In una serata in cui si rappresentava *La forza del destino* si poteva eseguire il prologo dai *Pagliacci* di Leoncavallo. Quando si eseguiva *Germania* di Franchetti, si poteva inframezzarne gli atti con brani di Antonio Braga. Il protagonista della beneficiata in grado di padroneggiare uno strumento musicale poteva scegliere di esibirsi allo stesso strumento: lo fece ad esempio la soprano Maddalena Ticci Giganti, che essendo anche violinista oltre che cantante, dopo il secondo atto de *La traviata* a Zara nel 1902 eseguì la zingaresca per violino di Sarasate.⁸⁹

Non abbiamo evidenza documentale riguardo a chi prendeva le decisioni sul repertorio o sul momento in cui doveva esibirsi il/la seratante, se all'inizio della serata, a metà o al termine. Poteva essere l'impresario a decidere la struttura della serata o possiamo ipotizzare più verosimilmente anche una decisione presa in accordo tra impresario e cantante. Teoricamente il repertorio era quello che più avrebbe dovuto facilitare il cantante e mostrarne al pubblico le doti.

La struttura di una serata dedicata a un cantante poteva avere anche altra forma: prevedere, cioè, l'intera esecuzione di un'opera da parte del/della seratante e poi tra un atto e l'altro ospitare altri cantanti o attori. Le beneficiate potevano infatti includere uno o più seratanti. Ad esempio a Sebenico il 12 marzo del 1887 si organizzò una serata d'onore per la primadonna esordiente Ida Mazzoleni, cugina della più celebre Ester. L'opera scelta era *La sonnambula*. Dopo il primo atto si sceglieva di fare eseguire a Francesco Mazzoleni *Il rimpatriante* di Ricci e De Giosa e il brano *La mia bandiera* di Augusto Rotoli nonché un brano declamato da Flora Mirco, *La prima volta in teatro*. Vi era dunque un mix di canto e recitazione, ma in questa parte di programma Ida Mazzoleni era in realtà assente. Dopo questa interpolazione la serata continuava con il secondo e terzo atto de *La sonnambula*.⁹⁰

Presso il Teatro Bajamonti di Spalato, la struttura di alcune beneficiate poteva essere un po' diversa. Non si eseguiva un'intera opera, perciò il cantante non si trovava nella condizione di esibirsi tra un atto e l'altro della stessa.

88. *Teatro Civico*, La Bilancia, 31.5.1871.

89. Cfr. Elenco degli spettacoli datsi al Teatro Nuovo di Zara, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 30.

90. Sul manifesto annunciante la serata, si comunicava che allo scopo di onorare la seratante e il celebre tenore il teatro sarebbe stato «illuminato a giorno» a cura della società teatrale; in basso a destra, come d'uso andando a segnalare l'organizzazione, veniva indicato un generico «L'impresa».

Poteva comparire all'inizio, impegnato in duetti e arie solistiche, per poi continuare in un *pout pourri* di diversi autori che poteva essere inframezzato anche dal ballo, come ci testimonia questo programma del 1875, relativo alla beneficiata della primadonna tedesca Antonietta Link:

Parte I

Auber — Sinfonia nell'Opera *La muta de'Portici* a grande orchestra

Mozart — Duetto nell'opera *Don Giovanni* «Là ci darem la mano» Cantato dalla signora Link e dal signor Cesarj che gentilmente si presta

Briccialdi — Grande concerto per Flauto sull'Opera *Lucrezia Borgia* con accompagnamento d'orchestra, eseguito dal concertista signor Francesco Casiraghi che gentilmente di presta

Weber — Grande aria per soprano nell'opera *Der Freischütz* (Il Franco Bersagliere) cantata in tedesco dalla signora Antonietta Link

Grande terzetto danzante

composto ed eseguito dal primo ballerino coreografo signor Andrea Borzone in unione alle prime ballerine signore Vincenza Pasta-Borzone ed Enrichetta Oro

Parte II

II. e III. Atto dell'Opera *Un ballo in maschera* del maestro Gius. Verdi.

Verdi — Gran sinfonia nell'opera *Giovanna d'Arco* a grande orchestra

Chiuderà il trattenimento col 5.to atto dell'opera del maestro G. Gounod

Faust

Ecco quanto offre l'umile artista, sicura di vedersi onorata da numeroso concorso, e ne anticipa i più sentiti ringraziamenti [...] ⁹¹

Il pubblico avrebbe ascoltato la Link in un duetto mozartiano, in un'aria dal *Freischütz*, e probabilmente nell'intero secondo e terzo atto di *Un ballo in maschera*, nonché nel quinto atto del *Faust*, tutti brani che avrebbero dovuto esserle congeniali e adatti alle sue qualità vocali. Il programma era molto vario e prevedeva anche la partecipazione di altri solisti.

Non ci è noto se sul territorio ci fossero limitazioni alle approvazioni ai cantanti. In passato speciali regolamenti della direzione di polizia limitavano in Italia forme e segni di approvazione.⁹² Dopo una beneficiata i cantanti, come

91. Teatro Bajamonti / Variato trattenimento, Depliant della beneficiata di Antonietta Link, Spalato, 1875, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII. Il fondo teatrale del Museo della città di Spalato conserva anche il sonetto a stampa che gli ammiratori avevano dedicato alla cantante nell'occasione di questa sua serata d'onore.

92. Era proibito, per esempio, prolungare gli applausi o «ripeterli soverchiamente». Ancora nel 1828 un giornale milanese, volendo dimostrare quanto fosse piaciuta la primadonna Annetta Fischer, che aveva cantato a Trieste ne *Il barbiere di Siviglia*, scriveva che era «una delle poche fortunate per cui si derogò dagli Statuti della Polizia, li quali non permettevano

da usanza, potevano venire portati per le strade a braccia da un folto pubblico. Poteva essere previsto un rinfresco o un banchetto al quale si univano gli spettatori in qualche vicino locale. Faceva parte dei festeggiamenti post spettacolo.⁹³

Al termine della beneficiata era buona usanza per il cantante inviare una lettera di ringraziamento alla direzione teatrale. Ne abbiamo un esempio con le lettere di Tito Schipa («Ringrazio di cuore l'onorevole Direzione Teatrale del pensiero che ha avuto in occasione della mia serata d'onore. Nella speranza di poterla servire in altri tempi nuovamente»)⁹⁴ e Ada Postiglione («Prima di partire sento il dovere di esprimere a Lei ed alla Direzione Teatrale dalla S.V. presieduta, i più sentiti ringraziamenti e la riconoscenza vivissima per lo splendido dono, e le immense cortesie di cui le SS.VV. mi sono state prodighe. In qualunque circostanza mai dimenticherò di quanta bontà sia stato capace l'animo Loro e l'accoglienza festosa di questa città a me carissima, sarà sempre ricordata con infinito, intimo, costante affetto»)⁹⁵ La lettera di ringraziamento, indipendentemente dalla sincerità con cui era stilata, si qualificava anche come sapiente mossa per dare buona impressione di sé e lasciare un buon ricordo nei confronti di una direzione. La missiva poteva essere anche inviata ai giornali locali con preghiera di pubblicazione, in tal modo amplificando questa sorta di *captatio benevolentiae* a posteriori anche verso il pubblico.⁹⁶

di chiamare gli artisti più di una volta al proscenio», GIUSEPPE CAPRIN, *Il Teatro Nuovo: XXI aprile 1801*, Schimpff, Trieste 1901, p. 36.

93. Vedi ad esempio i festeggiamenti avvenuti a Pola dopo *Carmen* nel 1890: «La via Giulia presentava uno spettacolo imponente, più di tre mille persone, fra pubblico e curiosi, attendevano l'uscita del Salvi. Non appena questi si presentò con i compagni il riflettore elettrico del Desanti illuminò la scena con migliaia di fiammiferi bengalici; e Salvi fu portato a braccia fino alla vicina Birreria «Budweis». Colà lo attendeva il banchetto. La birreria fu invasa dal pubblico, applausi, evviva e brindisi non mancarono, come pure non mancarono le bottiglie di refosco e di sciampagna». *Teatralia*, L'Eco di Pola, 13.12.1890.

94. Lettera di Tito Schipa alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 30.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

95. Lettera di Ada Postiglione a Giovanni Mazzoleni, [s.l.], 2.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

96. Cfr. quanto inviava la cantante Paolina Leone al giornale L'Eco di Pola: «Egregio sig. G. Polla! Le sarò molto grata se a mezzo del suo diffuso giornale vorrà permettermi d'esprimere i miei più sentiti e speciali ringraziamenti ai signori ufficiali della i. e r. Marina per le cortesie accoglienze di cui mi furono prodighi durante la presente stagione d'opera e per le speciali e lusinghiere dimostrazioni di che mi onorarono in occasione della mia serata che aveva luogo il 17 corr. Sin dal 1890 le affettuose e gentili espressioni della loro simpatia lasciarono nella mia vita d'artista imperituro ricordo, ed oggi riparto da Pola più desiderosa e più lieta di poter ancora tornare e presto fra i cortesi amici che mai dimenticherò nelle mie escursioni artistiche

Le beneficiate potevano essere organizzate anche in favore di masse corali, ballerini, o in onore di maestri concertatori, come successe per il maestro Roberto Moranzoni (che nella stessa serata fece eseguire dall'orchestra prima dell'opera in programma la seconda rapsodia ungherese di Listz)⁹⁷ o per Giuseppe Marrone, che volendo omaggiare Antonio Smareglia, ne faceva eseguire le danze ungheresi a Pola.⁹⁸ Alcuni maestri concertatori erano anche compositori, perciò potevano approfittare dell'occasione per presentare la propria musica. Il maestro Antonino Palminteri ad esempio faceva eseguire nella sua beneficiata unicamente brani di sua composizione,⁹⁹ esattamente come Raffaele Patucchi, che dopo il secondo atto di *Ernani* faceva eseguire un duetto tratto da un'opera di sua composizione.¹⁰⁰ Samuele Wolff a Spalato invece si esibiva anche come violinista oltre che come direttore d'orchestra.¹⁰¹

Non abbiamo notizia qui di falsi programmi in beneficiate. Poteva infatti succedere che l'impresario attirasse il pubblico pubblicizzando serate in cui venivano annunciati pezzi nuovi ma che alla fine avrebbero incluso solo vecchio repertorio. Per questo comportamento un impresario avrebbe potuto essere anche sanzionato.¹⁰² Poteva succedere poi che la beneficiata venisse cancellata a causa di una non sufficiente quantità di pubblico in sala. Capitò a Pola per la beneficiata della mezzosoprano Annita Budriesi. I biglietti dei pochi spettatori vennero rimborsati ma la cantante, pur non essendosi esibita, comunque ritirò i doni a lei riservati: un braccialetto d'oro, un costosissimo ventaglio e due importanti mazzi di fiori.¹⁰³

Se queste serate non appagavano le aspettative, ecco scatenarsi i giornalisti. Le critiche negative sui periodici non badavano a forme di cortesia verso gli artisti. Poteva capitare che con fare paternalistico il giornalista si permettesse di dare aperti consigli al cantante dalle colonne della sua testata, ma anche che ne criticasse l'operato con toni e linguaggio che oggi giudicheremmo assolutamente irrispettosi. Questa tendenza veniva notata e si sentiva da più parti

lusingandomi che anch'essi ricorderanno parimenti la *Margherita* che invia loro anche i più cordiali saluti di commiato». *Teatralia*, L'Eco di Pola, 21.4.1894.

97. Cfr. Elenco degli spettacoli datisi al Teatro Nuovo di Zara, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 30.

98. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 19.5.1913.

99. Cfr. Elenco degli spettacoli datisi al Teatro Nuovo di Zara, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 30.

100. Cfr. Manifestino pubblicitario di *Ernani*, Sebenico, 20.4.1908, HR-DAŠI-103, busta 7.

101. Il maestro riceveva poi in omaggio poesie ed epigrafi, mazzi di fiori, colombe con corone d'alloro e veniva festeggiato fuori dal teatro con fuochi di bengala secondo quanto riportato in *Spalato 4 giugno*, La Scena, 15.6.1865.

102. Cfr. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza*, p. 59.

103. *Teatralia*, L'Eco di Pola, 12.11.1892.

la volontà di richiedere un maggior equilibrio da parte dei critici. A Fiume si faceva il caso di due diverse testate e del loro comportamento estremamente differente nel giudicare le esibizioni dei cantanti:

Questa [*La Gazzetta di Fiume*, n.d.a.] nei suoi articoli teatrali portava pressochè sempre gli Artisti fino alle stelle; il *Giornale di Fiume* li getta quasi sempre nel fango. Se l'incenso della prima nuoceva alla verità e inorgogliava senza frutto l'Artista, la sferza del secondo pecca contro la carità del prossimo, e mette nell'animo dell'Artista lo scoramento, o il dispetto; segnatamente quando faccia del suo meglio per adempiere con zelo il suo compito ed usi i debiti riguardi verso il pubblico. Una critica temperata trova il modo di esternare le sue censure, salvando le convenienze di forma.¹⁰⁴

Si percepiva l'esigenza di avere un maggiore bilanciamento nei giudizi, che avrebbero potuto essere sì anche negativi, ma quantomeno dotati di più professionalità in chi li redigeva. Non entreremo nel merito di uno studio sulla categoria dei pubblicisti della costa in quanto questo lavoro esula da un'analisi di questo tipo. Sarebbe però interessante comprendere in che misura la critica abbia contribuito non solo al favore di compagnie e cantanti presso il pubblico, ma allo stesso andamento di una gestione teatrale. Teniamo conto che alle volte gli articoli sui giornali, sia in preparazione di una stagione che di commento alle recite, li scrivevano la stessa direzione teatrale o le compagnie, pratica che è rimasta in uso in certi casi sino al giorno d'oggi. L'impresario poteva alle volte richiedere ai giornali locali di pubblicare ciò che su altri quotidiani nazionali si diceva del cantante proposto in modo da prepararne positivamente l'arrivo. Era nell'interesse dell'impresario fare in modo che l'artista, grazie ad un adeguato *battage* pubblicitario, fosse introdotto il più possibile come una celebrità o comunque come una persona che aveva dato modo di fare apprezzare le proprie doti in vari teatri fuori regione. La curiosità generata attorno al protagonista della beneficiata avrebbe richiamato maggiore pubblico.

7.3.1. *Doni a cantanti*

Come era consuetudine all'epoca, oltre alla paga in denaro, i cantanti venivano omaggiati con dei doni a seguito delle loro prestazioni. L'usanza era viva anche in questi teatri. I doni non venivano indicati nel contratto col cantante, rappresentavano qualcosa che veniva organizzato estemporaneamente di beneficiata in beneficiata. A Spalato tra i frequentatori del teatro veniva fatta girare

104. *Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 29.4.1865, p. 128.

una comunicazione manoscritta di raccolta fondi al fine di poter acquistare dei doni per gli artisti:

La Direzione Teatrale sicura d'interpretare il pensiero dei Signori che frequentano il nostro Teatro Comunale, ha distinto già alcuni e vuole distinguere anche gli altri migliori artisti in occasione delle loro beneficiate, con una piccola memoria. Onde poter coprire la relativa spesa si pregano gentilmente i suddetti Signori a voler concorrere col loro obolo. Nb: si pregano i Signori che desiderassero di contribuire qualche cosa, a voler iscrivere il relativo importo su questo foglio e pagarlo tosto.¹⁰⁵

Seguiva l'elenco donatori con i relativi importi. La quota era a discrezione dell'offerente. Solitamente gli importi maggiori erano ceduti da membri della direzione o dagli azionisti che erano detentori di più di un'azione. Nella fattispecie ad esempio si andava dai dieci fiorini ad una media di due-tre fiorini per la gran parte degli azionisti. A Sebenico abbiamo una richiesta di contributo molto simile nei contenuti da parte della direzione teatrale al pubblico, al fine di raccogliere il denaro sufficiente per presentare un dono nell'occasione dell'esibizione della soprano Solomiya Krushelnytska:

Il gentile pubblico di Sebenico, che nella presente stagione d'opera al nostro Teatro Mazzoleni ammirò i pregi artistici straordinari della distinta primadonna sig.ra Cruceniska, è invitato a concorrere con qualche offerta onde si presenti a detta signora un ricordo nella serata d'addio. I nomi degli offerenti si notificheranno agli egregi artisti, e speriamo che la raccolta sarà generosamente sostenuta e condotta a ottima riuscita, degna del personaggio che s'intende onorare.¹⁰⁶

Anche qui seguiva l'elenco offerte. Siamo più o meno sulle stesse cifre di Spalato: la direzione teatrale cedeva dieci fiorini, mentre gli azionisti davano cifre variabili tra uno e cinque fiorini a testa. Al cantante potevano venire resi noti i nominativi di chi partecipava al dono.

Abbiamo documentazione di una raccolta fatta anche per la primadonna Bovi-Campeggi dell'omonima compagnia, e i regali a inizio Novecento andavano dal braccialetto dell'importo di 50 corone, al boa per 22 corone, scendendo

105. Documento di raccolta fondi per beneficiate, Spalato, 29.[?].1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

106. Oblazioni per un presente da farsi alla Prima Donna Salomea Cruceniska, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 1. Sappiamo, senza altre informazioni, che la Cruceniska si era esibita anche a Zara nella stagione di primavera del 1896.

alle meno impegnative camellie e nastri, per rispettive 8 e 2 corone.¹⁰⁷ Altri possibili regali per le donne erano i ventagli, *bouquets* e cesti di fiori, mazzi di fiori (veri o artefatti) comprensivi di nastri ricamati in oro con le iniziali dell'artista, toilettes d'argento, pizzi, cappellini, borsette, orecchini, confetti. Si arrivò anche alla spilla di diamanti legata in oro.¹⁰⁸ Di braccialetti d'oro massiccio e analoghi anelli che venivano offerti alle cantanti che si esibivano nella penisola italiana, qui non ne abbiamo troppo frequente testimonianza.¹⁰⁹ C'era chi si organizzava con coreografici lanci di colombe o chi offriva direttamente il ritratto della cantante in cornice. Nella beneficiata per Virginia Pozzi-Branzanti a Fiume nel 1872 dall'alto del palcoscenico veniva calata l'iscrizione «Viva Virginia Pozzi-Branzanti» le cui lettere erano state formate con fiori di vario colore. Durante lo spettacolo la cantante veniva omaggiata di un'arpa intrecciata a dei fiori. Oltre a questo, i consueti mazzi di fiori con nastri e un rotolo di poesie. Le poesie, altro omaggio molto comune all'epoca, potevano essere appese direttamente ai palchi.¹¹⁰ Alcune venivano stampate su seta. Poesie, epigrafi, litografie erano omaggi comuni con cui i cantanti di ambo i sessi venivano onorati. Abbiamo notizia di alcuni di questi regali dagli elenchi di esiti del teatro di Zara a fine '800. Venivano anche regalati servizi da tavola o da scrivania in argento. Non abbiamo notizia, per i teatri presi in considerazione, di regali sotto forma di generi alimentari come caffè, the, cioccolata o zucchero,¹¹¹ a parte per gli artisti minorenni delle compagnie lillipuziane cui veniva riservato un diverso trattamento: per loro niente ori e preziosi vari (di cui non avrebbero saputo che farsene), ma di preferenza dolci. Si trattava di bambini, perciò una direzione teatrale o dei palchettisti avrebbero potuto

107. Cfr. Oblazioni per un presente da farsi alla Prima Donna Brillante sig.na Diana Bovi Campeggi nell'occasione della sua serata d'onore, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 9.

108. L'orologio Ledvinka a Zara inviava fattura alla direzione teatrale di Zara «per una spilla d'oro con diamantini da signora, f. 27,50», cfr. Fattura di C.B. Ledvinka alla direzione teatrale di Zara, Zara, 25.11.1894, HR-DAZD, busta 8.

109. Possiamo fare un esempio della variegata tipologia di doni con quanto regalato alla cantante Paolina Leone durante una sua esibizione a Pola: «Essa s'ebbe in dono una cesta di fiori, un bouquet con nastri, un finimento in smalto d'orecchini e fermaglio con legatura in oro e con su dipinti a fuoco i monumenti romani di Pola, un braccialetto d'oro con una grossa perla circondata da brillanti, lavoro dell'oreficeria Janessich di Trieste e del valore di fiorini 300; uno stupendo mazzo di fiori con ricchissima galla bianco rossa, sulla quale era ricamato in oro ed argento lo stemma privato dei signori ufficiali di Marina e la rispettiva dedica, un ventaglio di fiori, una spilla con pietre preziose, un elegantissimo ventaglio in velo e dei sonetti d'occasione». *Teatralia*, L'Eco di Pola, 21.4.1894.

110. *Teatro Civico*, La Bilancia, 27.5.1872.

111. Su questa tipologia di omaggi cfr. JOHN ROSSELLI, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 82.

cavarsela con spesa estremamente inferiore, sicuri comunque di fare cosa gradita. Tant'è che un «gran dolce raffigurante un tronco di albero con rose rampicanti» veniva ad esempio regalato a Pola ai piccoli seratanti, tali Bottari e Giori.¹¹²

Per gli uomini potevano essere regalati bastoni d'ebano o la «busta sigarette»; vi era poi la corona d'alloro con nastro ma anche fiori, come per le donne, o spille,¹¹³ orologi e catene d'oro, portagioie in oro, *necessaires* per scrivere. Erano contemplati anche anelli (come quello sontuoso in brillanti e zaffiro che ottenne il tenore Tomei a Pola),¹¹⁴ bottoni con pietre preziose, gemelli in oro.

Anche l'impresa poteva fare dei regali ai cantanti, come ad esempio servizi da caffè, ma anche braccialetti preziosi, anelli con pietre preziose, spille o orologi; sia per gli uomini che per le donne abbiamo testimonianza di regali in monete d'oro.¹¹⁵ Un regalo in denaro dell'ammontare di 50 corone lo ottenne anche Tito Schipa quando cantò a Sebenico nel 1909.¹¹⁶ La direzione del teatro, indipendentemente dagli azionisti, poteva anche essere coinvolta in prima persona per questi omaggi, oppure poteva esserlo il corpo corale. Nel caso che il «seratante» fosse stato il maestro concertatore, il dono poteva venire anche dai cantanti del cast scritturato per la stagione d'opera.

Tutti questi doni venivano sfoggiati sul palcoscenico, al termine dell'esibizione. Se erano particolarmente preziosi e sfarzosi se ne dava notizia sui giornali. Il cantante poteva conoscerne l'entità ancora prima di esibirsi in realtà, se gli oggetti venivano direttamente recapitati in camerino. Anche dalla quantità e qualità di questi doni, il pubblico si faceva un'idea del valore del cantante. Tra cantanti poteva svilupparsi una forma di velata competizione a chi ottenesse più doni e maggiori incassi nelle beneficiate.¹¹⁷

Un ulteriore esempio lo abbiamo con la raccolta fatta per la primadonna Erminia Castagnoli, moglie dell'impresario Castagnoli, nell'occasione della sua

112. *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto, 12.10.1907.

113. Una spilla veniva regalata al baritono Formichi al Teatro di Fiume nel 1910, cfr. Resoconto. Pausciale Direzione del Teatro Comunale pro 1910, Fiume, 1910, HR-DARI-557, busta 562/1.

114. *Teatralia*, L'eco di Pola, 22.12.1890.

115. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 4.11.1893 o *Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 12.4.1906. Un portamonete contenente napoleoni d'oro veniva regalato al baritono Negrini nella sua serata d'onore a Pola, cfr. *Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 14.11.1891.

116. Cfr. precedente paragrafo *Chi fa da sé fa per tre: le stagioni auto-organizzate dai Mazzoleni*.

117. Sul tema, applicato ai doni nel mondo degli spettacoli di prosa e degli attori, cfr. SERGIO TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Adelphi, Milano 2017.

serata d'onore. Il documento di raccolta fondi è particolarmente interessante perché tra le varie cose vi si legge: «Non vi sarà bacile alle porte». Possiamo dunque supporre che l'usanza del bacile fosse anche qui cessata. Il bacile, che era un contenitore che raccoglieva le offerte in denaro del pubblico, ma anche regali, solitamente si trovava nell'atrio del teatro e il seratante o la seratante attendevano il pubblico vicino ad esso all'inizio dello spettacolo.¹¹⁸ Il bacile era esposto sia negli spettacoli d'opera che in quelli di prosa. Esso costituiva voce inclusa nell'elenco degli introiti serali nei borderò del Teatro Nuovo di Zara.¹¹⁹ Negli esempi dei teatri di Sebenico e Trieste la voce invece non veniva prestampata nel modulo di borderò ma aggiunta a mano in fondo alla lista di biglietti venduti per settore, facendo quindi voce a sé stante.¹²⁰

I regali andavano a totale vantaggio del cantante e per nessuna ragione potevano essere considerati come «diritti d'entrata» dall'impresario. Vi fu in realtà il caso di un impresario che in seguito a una beneficiata obbligò la primadonna a consegnargli parte dei monili ricevuti. Al diniego di questa, l'impresario rifiutò di pagarle l'ultimo quartale. La cosa finì davanti all'avvocato, il quale stabilì che «i regali in oggetti si fanno alla persona di chi canta, e non possono considerarsi siccome *diritti d'entrata*; essi sono memorie, pegni di stima, o, come dicono i francesi, *souvenirs*; e l'impresario, comechè entri in parte nel prodotto della beneficiata, in questi regali, o memorie, o *souvenir*, non c'entra nulla».¹²¹ L'impresario dunque non poteva chiederne in alcun modo la cessione integrale o di parte di questi a sé.

7.4. I coristi

Per le stagioni operistiche sulla costa i corpi corali venivano costituiti di stagione in stagione in quanto non esistevano formazioni stabili sufficientemente

118. L'usanza viene tra gli altri citata e descritta da JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, p. 11. Cfr. anche PAOLA DANIELA GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1984, p. 59.

119. Cfr. Società del Teatro Nuovo di Zara, Bordereau vari, HR-DAZD, busta 7.

120. Cfr. a mero titolo di esempio il Borderò, Teatro Mazzoleni di Sebenico, rappresentazione n. 20 del 28.10.1880, Sebenico, 28.10.1880, HR-DAŠI-103, busta 3 e borderò del Teatro Grande di Trieste per la recita n. 18 del 26.10.1861, I-TSmt, busta 108. La quota «bacile» era segnata a parte.

121. «Chi fa un regalo» continuava, «intende dare una memoria, supponendo che la persona regalata la conserverà in segno di gratitudine, senza dividerlo con nessuno. In caso diverso converrebbe che l'impresario entrasse pure a parte dei fiori o *bouquets* che gli ammiratori gettano alle cantanti, la qual cosa non può dirsi senza riderne», *Il Diavoletto*, n. 261, 23.9.1854, p. 1100.

consistenti dal punto di vista numerico che potessero garantire un servizio professionale continuativo. Le forze corali locali venivano costantemente rimpolpate con elementi presi esternamente da altri teatri o altri enti di varia natura (società filarmoniche, società corali, ecc.). Era l'impresario a doversi occupare del loro reclutamento oppure la direzione teatrale o ancora il maestro del coro se già presente. Alle volte capitava qualche autocandidatura, possibilmente da cantanti che si trovavano già impiegati in teatri limitrofi nelle medesime stagioni o in stagioni contigue. Il corista poteva scrivere per sé oppure anche per conto di altri suoi colleghi desiderosi di avere una parte.¹²² Questo caso però era piuttosto raro.

Non sembrava essere operazione facile recuperare dei buoni coristi. Non sempre gli elementi esterni del coro e dell'orchestra erano presi da una stessa città. Era possibile infatti che venissero da zone diverse. I coristi potevano essere richiesti al Teatro Comunale di Trieste, oppure ai teatri limitrofi. La prima opzione era quella più sicura dal punto di vista professionale e della resa artistica, come già ribadiva all'epoca Pietro Ciscutti, considerando i coristi di quel teatro «coristi di arte, i quali con tre prove vanno in scena con qualsiasi opera di repertorio e di voci scelte».¹²³ Prendere i coristi da Trieste avrebbe significato risparmiare innanzitutto sul numero delle prove, in quanto sarebbero stati sicuramente più preparati di altri e già abituati al palcoscenico. Bisognava però fare i conti con la loro disponibilità, non sempre scontata. Lo stesso Ciscutti, quando firmò a Pola il contratto con l'impresa Bellini-Piacentini si trovò a dover pensare ai coristi e dunque a rivolgersi al Comunale («Scrissi adunque a Trieste, ma per una malaugurata incostanza dell'apertura del Filodrammatico e Politeama Rossetti con l'opera, tutti i corpi corali erano impegnati, per cui soltanto mi furono offerti sei coristi, i quali certo non potevano fare il fatto mio»)¹²⁴ Se contestualmente a Trieste, come in questo caso, si svolgeva stagione d'opera o vi erano speciali inaugurazioni, i coristi sarebbero stati da cercare da altre parti. Il problema permaneva a Pola anche anni dopo, in particolare per il comparto femminile. Nel 1901 su 32 coristi di ambo i sessi, e nella

122. «Avendo appreso dal maestro de' cori sig. Escher» scriveva la comprimaria Gilda Penso al Teatro di Zara, «che costà in primavera ci sarà spettacolo d'opera con le opere Lohengrin e Carmen ed io trovandomi qui scritturata nell'attuale stagione quale comprimaria, mi rivolgo a questa onorevole Direzione se mai abbisognasse d'una qualche parte, come pure se ci fosse bisogno d'ottimi soprani (coriste), così pure d'un eccellente tenore ed un buon contralto (tutti forestieri), bramerei tanto io come i detti miei compagni poter all'occasione ottenere la detta scrittura», Lettera di Gilda Penso alla direzione teatrale di Zara, Udine, 18.3.1898, HR-DAZD, busta 6.

123. *A proposito dei coristi*, l'Eco di Pola, 28.9.1889.

124. *A proposito dei coristi*, l'Eco di Pola, 28.9.1889.

maggioranza uomini, sette coriste venivano prese da fuori.¹²⁵ Tre anni dopo, nel 1904, veniva fatto stampare un annuncio su *Il Giornaletto* per recuperare coriste. «Si ricercano signorine» così faceva scrivere la direzione «per cantare in qualità di coriste negli spettacoli d'opera al Politeama Ciscutti nella stagione autunnale 1904 nonché per la grande stagione d'opera che si darà in quaresima 1905. Quelle signorine che desiderano di prender parte potranno insinuarsi tutti i giorni al camerino del teatro dalle ore 6 7 [sic] pom[eridiane]». ¹²⁶ L'annuncio, per come era scritto, non sembrava richiedere particolari qualifiche a queste persone, oltre al fatto di essere genericamente «coriste», quindi di sesso femminile, e possibilmente giovani («signorine», non signore). Che cosa avveniva poi dal punto di vista delle selezioni, e soprattutto se c'erano delle vere e proprie selezioni con audizione, non ci è dato di sapere.

Le donne mancavano anche a Zara: nel 1884 si contavano solo tre coristi e nessuna corista.¹²⁷ Qui per rimpolpare la sezione femminile del coro venivano addirittura proposte le voci di fanciulli.¹²⁸ Esisteva a Zara una Unione Corale Zaratina che nel 1901 poteva fornire 20 coristi per la stagione d'opera. Ognuno di loro sarebbe costato un fiorino al giorno dalla prima prova col maestro del coro. Il maestro della società si offriva come istruttore del coro stesso a fronte di un contratto separato con l'impresa.¹²⁹ Parallela a questa società esisteva una corale «Giuseppe Verdi». Venne fatto un tentativo di fusione di entrambe per utilizzo nelle stagioni d'opera da parte dell'impresario De Monari (ma con coristi guida provenienti da fuori); la cosa però non si realizzò.

Neanche il Teatro Nuovo di Spalato si trovava in situazione migliore: nel 1895 la direzione teatrale stessa spiegava all'impresario Antonio Lana che «forze corali non ci sono disponibili, né c'è la possibilità di prepararne idoneamente allo scopo».¹³⁰ Evidentemente mancava anche un maestro dei cori che avesse potuto provare con eventuali membri locali. Il problema delle masse era presente anche a Fiume, già dal 1861, quando tale segretario teatrale Politei

125. *Politeama Ciscutti*, *Il Proletario*, 15.10.1901.

126. *Politeama Ciscutti*, *Il Giornaletto di Pola*, 10.8.1904.

127. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

128. «Il M^o Traversi» scriveva l'impresario Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara «mi fece vedere l'utilità di scritturare dei ragazzi cantori, per rinforzare il coro donne, parlai subito in proposito col Viscardi e col Maestro stesso affinché prendessero il numero necessario, e spero l'avranno già fatto». Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 19.4.1898, HR-DAZD, busta 6.

129. Cfr. Lettera dell'Unione Corale Zaratina alla direzione teatrale di Zara, Zara, 11.5.1901, HR-DAZD, busta 10.

130. Lettera della vicepresidenza teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, marzo 1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

faceva rilevare alla direzione teatrale che sarebbe stato «nell'imbarazzo di non poter rinvenire sei coriste belle e brave perché tutte le venete sono in Piemonte, nonostante si dovrà provvedere nel miglior modo possibile e con grave sacrificio».¹³¹ Sette anni dopo, in un articolo su «La Bilancia» di Fiume si notava come i cori, in apertura di stagione nell'occasione dei *Vespri siciliani* erano «scarsi di numero».¹³² Il problema non si era dunque ancora risolto. Ma nei cartelloni teatrali le masse potevano essere gonfiate numericamente rispetto a quelle effettive, molti teatri attuavano questa pratica probabilmente per richiamare maggior pubblico.¹³³ Una volta giunti a teatro, gli spettatori avrebbero però notato la differenza, trovandosi davanti un più ristretto numero di coristi.

A Fiume, a differenza degli altri teatri costieri, la compagine corale per quanto scarsa aveva un suo proprio regolamento, che ci è fortunatamente pervenuto. Il manoscritto, che riportiamo integralmente, non è datato e risulta un po' più esteso di una precedente versione a stampa del 1861:

1. I coristi e coriste addette al Teatro dipendono immediatamente dal Maestro istruttore e dalla Deputazione del Teatro.
2. È loro dovere di studiare le parti che vengono destinate dall'impresa, e di recarsi all'istruzione ed alle prove ogni qual volta vi vengono avvisati, di apprendere a memoria al più presto possibile i pezzi destinati ed eseguirli con la dovuta esattezza e precisione.
3. Dovranno comparire al Teatro a tempo debito per essere vestiti e pronti al loro posto $\frac{1}{4}$ d'ora prima che incominci lo spettacolo.
4. Gli onorari che i locali coristi stabiliranno colle relative imprese verranno loro pagati di tre in tre sere posticipatamente o tosto dopo l'esecuzione dello spettacolo qualora fosse unico.
5. Durante l'istruzione dovranno conservare la dovuta decenza silenzio ed attenzione nonché il debito rispetto al Maestro ed in Teatro tanto alle prove che durante lo Spettacolo a scanso di rigorose misure non si permetteranno delle licenze sia riguardo al vestiario che verrà loro dato, e circa il modo loro prescritto di comportarsi.
6. Chiunque venisse più tardi dell'ora stabilita sia alle prove come alle rappresentazioni pagherà la prima volta fiorini (1) uno di multa, la seconda volta fiorini due (2) e la terza volta verrà sospeso temporaneamente o definitivamente.

131. Lettera del segretario teatrale Politei alla direzione teatrale di Fiume, Venezia, 21.1.1861, HR-DARI, RO-24, busta 6.

132. *Teatro civico*, La Bilancia, 21.3.1868.

133. Cfr. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.9.1906, HR-DAZD, busta 26.

Le stesse misure saranno usate verso coloro che comparissero in istato d'ubriachezza mentre d'altro canto la Deputazione si riserva prendere quelle misure che crederà opportune anche occorrendo di concerto colle Autorità, onde porre pronto riparo nel caso di qualsiasi disordine.¹³⁴

Avendo il documento carattere di regolamento e non di contratto, mancavano quelle che in un contratto vero e proprio sarebbero state definite come clausole di rescissione del contratto stesso, come ad esempio il fatto che l'annullamento di un qualsiasi rapporto col corista sarebbe avvenuto per dichiarazione d'incapacità del corista da parte del maestro concertatore o del maestro direttore dei cori. Si parlava qui di una generica «dipendenza» del corista dal maestro del coro e dalla deputazione del teatro. Per quanto concerne gli obblighi di presenza, il corista di Fiume avrebbe dovuto trovarsi in teatro 15 minuti prima dello spettacolo, un lasso di tempo inferiore rispetto a quello indicato nella versione a stampa del 1861 e a quello richiesto ai coristi di Zara che, secondo contratto del Teatro Verdi, avrebbero dovuto presenziare già 30 minuti prima.¹³⁵ Il corista, rispetto all'orchestrante, avrebbe dovuto vestire gli abiti di scena e questo avrebbe richiesto un tempo maggiore di preparazione. Il ritardo nella vestizione prima dell'andata in scena poteva anche costare il licenziamento.¹³⁶ Un generico ritardo nel giorno dello spettacolo poteva essere punito con una multa, così come il ritardo o la mancanza alle prove.

A Fiume nel 1867 ai coristi veniva lasciata la scelta se partecipare o meno alla stagione d'opera in corso. Veniva fatto circolare un foglio su cui a fianco di ogni nome doveva essere indicata la propria disponibilità o meno. Per coloro che si fossero rifiutati di partecipare, la deputazione teatrale avrebbe provveduto ad una sostituzione.¹³⁷ Non tutti infatti avevano disponibilità oraria

134. Regolamento per Coristi [Fiume, s.d.], manoscritto, HR-DARI, DS 60, busta 4.

135. *Dei Coristi*, in Regolamento interno disciplinare del Civico Teatro di Fiume, Fiume 17.9.1861, HR-DARI, RO 24, busta 6.

136. «Domani solo» scriveva l'impresario Trauner alla direzione di Zara «mi troverò costretto licenziare il corista locale Monar perché in quattro rappresentazioni una sola si è vestito nel 4° atto adducendo che gli venne rubato parte del vestiario». Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 19.4.1898, HR-DAZD, busta 6.

137. «La Deputazione teatrale con risoluzione presa nella seduta di ieri 7 ottobre 1867 invita i sig. Coristi e Coriste della città a dichiarare recisamente mediante la formula «accetto» o «rifiuto» da apporsi al presente foglio, se intendono o meno di prestare la loro opera nella prossima ventura stagione di Quaresima e Primavera, sotto l'Impresa del sig. Adolfo Proni alle medesime condizioni dell'anno decorso sotto l'Impresario Dr. Carlo Gardini. Per quei sig. coristi e coriste che rifiuteranno, la Deputazione provvederà d'ora in poi alla loro supplenza prendendo quelle disposizioni che saranno del caso». Lettera della deputazione teatrale di Fiume ai coristi di Fiume, Fiume, 8.10.1867, HR-DARI, DS 60, busta 4.

(e di giornate) illimitata, dal momento che molti di loro avevano altra occupazione, cosa che si dava nella gran parte dei casi tra i coristi dell'epoca. Per chi decideva di partecipare, avrebbe dovuto essere salvaguardata la presenza alle prove, cosa che però non sembrava essere sempre garantita se osserviamo quanto successo ad esempio al maestro dei cori Felice Dall'Asta nel 1868: sue erano le lamentele verso la deputazione teatrale di Fiume per l'assenza alle prove dei coristi. Dall'Asta richiamò varie volte gli stessi ma si trovò nella condizione di sospendere più volte le prove. Il maestro si vide costretto a pregare la direzione teatrale di prendere dei provvedimenti; in caso contrario egli riferiva che avrebbe declinato qualsiasi responsabilità sull'esito dell'opera in programma.¹³⁸ Per tutta risposta furono le coriste a farsi avanti con la direzione teatrale, temendo probabilmente una rescissione del contratto. Le coriste sostenevano che il numero di prove sarebbe stato congruo e che l'insoddisfazione del Dall'Asta sarebbe dipesa dal fatto che alcune di loro non avrebbero ceduto alle «lussuose brame» del maestro.¹³⁹ Non sapremo mai come si svolsero realmente i fatti e neppure come si concluse l'episodio. Ciò che è certo è che la direzione teatrale venne sollecitata per un presunto episodio di inadempimento. Il fatto che sia stato il maestro dei cori a segnalare la mancanza ci fa capire che probabilmente il teatro non era dotato, come ad esempio il vicino Comunale di Trieste, della figura di un ispettore che controllasse l'effettiva presenza dei singoli coristi e orchestrali in teatro alle prove.¹⁴⁰

138. «Già dalle prime prove dell'opera io qui sottoscritto Maestro dell'Istituto Filarmónico» scriveva il Dall'Asta «avrei avuto ragione di muovere lagnanza presso questa Spettabile Direzione teatrale causa di una alternativa assenza ora di uno ora d'un altro corista; sperava colle ammonizioni ciò avesse avuto un fine, ma purtroppo mi sono ingannato, talmente che ora poi sono costretto più volte sospendere le prove, giacchè gl'innappuntabili non intendono più oltre provare, qualora non si trovano tutti in coro. Essendo quest'opera di molto impegno per i cori uomini, prego questa Spettabile Presidenza Teatrale di porre un limite a questa insubordinazione, valendosi di quei mezzi che Ella crederà addatti a ciò, giacchè in caso contrario io non potrei più rispondere per il buon esito dello spettacolo riguardo alla masione — coro — [...]», Lettera di Felice Dall'Asta alla deputazione teatrale di Fiume, Fiume, 19.2.1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.

139. «[...] aspetta adesso il signor Dall'Asta da fare questa protesta [*sic*] dopo tante prove che abbiamo fatte da sole tanto della Semiramide come pure delle cantate da eseguirsi sulla Galleggiante. Oppure perché alcune di noi non ha voluto obbedire alle sue lussuose brame! ... Noi siamo pronte a sottomettersi a qualunque prova d'altro maestro; perciò intendiamo che il nostro contratto abbia il suo corso, come lo attesta la firma del nostro impresario signor Dal Torso [...]», Lettera delle coriste di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 23.3.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.

140. Sulla tipologia di verbali che un ispettore redigeva per verificare la presenza di coristi e orchestrali cfr. ad esempio la documentazione in I-TSmt, busta 116. Il Teatro Adamich di Fiume nel 1868 disponeva tra le varie figure teatrali di un direttore di scena e di un generico

Per quanto riguarda poi i pagamenti, nel *Regolamento* si fa cenno solo al fatto che gli onorari sarebbero stati pagati posticipatamente di tre in tre sere o dopo l'esecuzione dello spettacolo se unico. Rispetto a documenti più complessi, come i contratti per coristi del Teatro Comunale Verdi di Trieste,¹⁴¹ non vi era ad esempio alcun riferimento all'obbligo del corista di prestarsi senza compenso straordinario per le parti secondarie, qualora l'impresa fosse rimasta senza personale per coprirle. Non si faceva riferimento a differenze di trattamento tra normale corista e «capo-guida» ad esempio. Solitamente la guida aveva una paga superiore. Non vi era riferimento neppure all'obbligo di un eventuale periodo supplementare di servizio (15 giorni oltre la scadenza del contratto) nel quale il corista avrebbe dovuto prestarsi essendo retribuito per recita, e nemmeno alcun riferimento alla proibizione di assumersi altri impegni nel periodo di svolgimento della stagione.¹⁴² Del resto queste altre clausole erano principalmente prerogativa dei contratti che dei regolamenti.

Abbiamo il caso in cui una direzione teatrale non fu in grado di corrispondere un importo stabilito ai coristi quale compenso per le loro prestazioni durante la stagione d'opera. Pertanto i coristi assieme agli orchestrali si costituivano in impresa cittadina a precise condizioni regolate da contratto. Succedeva a Sebenico per le rappresentazioni de *La traviata* e *Il trovatore* nel 1909. Si addivenne a particolari accordi sulla base dell'esito che avrebbe avuto la stagione. Qualora, detratte tutte le spese, vi fosse stato un avanzo netto, con questo si sarebbero pagati i professori d'orchestra e i coristi (solo gli uomini) avrebbero potuto ottenere due corone per persona per ogni sera di rappresentazione. Se invece il ricavato netto non avesse raggiunto un importo tale da pagare pienamente le competenze agli orchestrali e ai coristi, la paga dei singoli sarebbe stata diminuita in proporzione. In caso di mancanza d'utile, sia gli orchestrali che i coristi non avrebbero avuto diritto a compenso. L'orchestrante e la corista donna avevano diritto seralmente a un biglietto d'ingresso gratuito per una persona della propria famiglia.¹⁴³ Vi era una differenza dunque tra

ispettore di polizia, ma non di un vero e proprio ispettore di scena, cfr. l'elenco delle figure teatrali contenuto in Spese serali degli inservienti nella stagione d'opera, Fiume, [s.d.], HR-DARI, RO-24, busta 6.

141. Cfr. Scrittura teatrale per coristi, Impresa del Teatro Comunale G. Verdi, Luigi Cesari e C. [s.d.], I-TSmt, busta 174. La scrittura teatrale triestina contava 13 articoli contro le sei disposizioni presenti a Fiume.

142. Cfr. articoli 2, 3 e 4 della Scrittura teatrale per coristi, Impresa del Teatro Comunale G. Verdi, Luigi Cesari e C. [s.d.], I-TSmt, busta 174.

143. Cfr. contratto tra la direzione del Teatro Mazzoleni e l'orchestra e il coro maschile della Società Filarmonica-drammatica di Sebenico, Sebenico, 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.

corista uomo, che avrebbe comunque avuto una retribuzione in caso di utile, e corista donna che non sarebbe stata pagata.

Vi erano dei casi in cui i coristi, indipendentemente dal genere, non erano pagati con denaro ma con servizi. Ne abbiamo un esempio con i filarmonici di Zara che nel 1903 si erano offerti di cantare nel prologo del *Mefistofele* in cambio di un ingresso libero al teatro.¹⁴⁴ Per la stessa opera i coristi anziani già legati al teatro avevano richiesto una paga di 2,40 corone a sera, mentre i giovani avevano domandato 1,60 corone. Il maestro del coro Riccardo Talpo, che si era interessato al reclutamento degli artisti, riferiva di poter scritturare «8 ragazzi in ragione di 50 cent per sera ciascuno». La paga di 2,40 corone a Zara era pensata per una prova più la rappresentazione serale mentre era prevista una sola corona in caso di rappresentazione diurna. Stando al contratto di scrittura del teatro, il corista aveva diritto alla paga dal giorno della prima prova d'orchestra. Qui vi era dunque una differenza di retribuzione sulla base dell'età e dell'esperienza.

Naturalmente i coristi esterni costavano di più di quelli locali. Un corista assunto da fuori, nel 1868 a Fiume, costava dai 1,70 ai 2 fiorini al giorno.¹⁴⁵ Una quindicina di anni dopo a Zara vi sarebbe stato un lieve aumento se teniamo per buone le trattative tra direzione teatrale e impresario Razzani, in cui si parlava di una paga di 2,5 fiorini al giorno per coristi esterni. A Spalato, la cifra per il decennio successivo era di 4 lire giornaliera (ovvero rimaneva stabile rispetto al ventennio precedente a Fiume, dato che a un fiorino corrispondevano due lire, perciò quattro lire equivalevano a due fiorini),¹⁴⁶ mentre per un corista esterno a Zara e Sebenico si potevano pagare 6 corone giornaliera ovvero circa 3 fiorini almeno dal 1909. Ricordiamo che con il cambio di secolo i pagamenti avvenivano in corone. Un fiorino sarebbe stato ora l'equivalente di due corone. Abbiamo riassunto nella seguente tabella gli importi che è stato possibile ricavare dalla documentazione rinvenuta, sia per quanto riguarda i coristi locali che per gli esterni:

144. La stagione era stata organizzata da Giorgio Trauner, cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Giorgio Trauner, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.

145. Cfr. Resoconto generale d'entrata e spesa per l'amministrazione del Civico Teatro di Fiume nella stagione di quaresima e di primavera 1868, Fiume, 1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.

146. Cfr. Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Spalato, Milano, 2.2.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

PAGHE GIORNALIERE CORISTI (I = INTERNI; E = ESTERNI)														
		1868	1876	1883	1885	1889	1895	1899	1901	1903	1908	1909	1911	1914
POLA	(I)													
	(E)					10 f./sett								
FIUME	(I)													
	(E)	1,7-2 f.												
ZARA	(I)		0,80/ 1,3 f.		1 f.			1 f.	1 f.	serale: 2,4 c. anziani 1,6 c. giovani 0,50 cent ragazzi	diurna: 1 c.			
	(E)			2,5 f.										6 c.
SEBENICO	(I)										2 c.	2-3 c.	1 c.	
	(E)											6 c.		7 c.
SPALATO	(I)													
	(E)						4 f.							

La tabella ci mostra un generale incremento delle paghe dei coristi esterni nell'arco di quasi un cinquantennio, mentre le retribuzioni dei coristi locali sembravano essere rimaste stabili. Non è però possibile fare generalizzazioni sulle retribuzioni in quanto ogni teatro faceva caso a sé stante, soprattutto considerato il fatto che all'epoca non vi erano pagamenti tabellari. Già Consiglio Rispoli era dell'idea che la paga dei coristi italiani fosse irrisoria ritenendo difficile da comprendere «come esista gente che si consacri ad una professione così poco remunerativa». ¹⁴⁷ Frequenti infatti erano i casi di richiesta di aumento

147. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 72.

della paga. Ad esempio nelle trattative con Trauner per Zara, l'impresario si lamentava che i migliori coristi si rifiutassero di cantare mentre i soli nove rimasti avrebbero preteso «un aumento di cent 40 al giorno oltre all'entrare in paga 5 giorni prima della prima rappresentazione».¹⁴⁸ Impresari come Trauner erano contrari a cedere a questo tipo di richieste in quanto temevano che di anno in anno si sarebbero pretese paghe più alte, mettendo quindi il teatro in condizioni di non essere più aperto. Queste richieste erano comuni e frequenti anche tra gli orchestrali.

7.5. Gli orchestrali

Quanto detto per i coristi riguardo alla presenza o meno di compagini stabili sul territorio valeva anche per gli orchestrali. Non abbiamo informazioni su come venissero reclutati gli orchestrali sulla costa dell'Adriatico orientale. Venivano fatti concorsi o audizioni per assumerli? Era presente il principio competitivo nella selezione dei musicisti? Gli allievi di un maestro già inserito in orchestra avevano la precedenza su musicisti esterni? Sicuramente il passaparola era efficace allora come strumento valido per inserirsi nel corpo orchestrale. È vero che diverse riviste come «La Gazzetta musicale di Milano» o «La Gazzetta Teatrale Italiana» all'epoca pubblicavano annunci di eventuali posti vacanti nelle orchestre, ma per i teatri presi in considerazione non vi è traccia di inserzioni a riguardo, così come non vi è menzione di audizioni.¹⁴⁹ Molta influenza aveva il maestro concertatore e direttore d'orchestra che poteva portare con sé nuovi musicisti eventualmente anche in sostituzione di quelli più anziani o dichiarati insufficienti nelle loro prestazioni. Resta fermo il fatto che svariati musicisti viaggiavano ancora con gli impresari che li reclutavano nell'occasione delle diverse stagioni d'opera e li portavano con sé in vari teatri. Una testimonianza a riguardo ce la offre l'impresario Domenico Valenti che, scrivendo alla direzione teatrale di Zara per organizzare la stagione di primavera 1896, affermava: «Riguardo ai Prof. d'orchestra forastieri io mai mi sono servito da Trieste, neanche le due volte che sono stato a Gorizia, io o [sic] quasi sempre i miei soliti Prof. bravissimi che fanno sempre con me parecchie stagioni ogni anno, e sono appunto di Bologna [sic], Reggio e

148. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Badia, 8.8.1906, HR-DAZD, busta 26.

149. Tra i teatri limitrofi sappiamo ad esempio che il Teatro Comunale di Trieste organizzava delle audizioni già dal 1819, cfr. FRANCO PIPERNO — ANTONIO ROSTAGNO, *The Opera in Nineteenth Century Italian Opera Houses*, in *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe*, vol. II, a cura di Niels M. Jensen e Franco Piperno, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlino 2008, p. 11.

Parma».¹⁵⁰ Questo lasciava intendere un rapporto di collaborazione continuativo, fondato sulla fiducia e sulle capacità di musicisti riconosciuti come affidabili, non basato quindi su un criterio di mera vicinanza territoriale al teatro che li richiedeva. Giorgio Trauner reclutava gli orchestrali anche a Venezia («Ritornai oggi a Milano dopo essere stato anche a Venezia ad assicurarmi taluni elementi d'orchestra»),¹⁵¹ mentre Raffaello Faini portava con sé oltre agli orchestrali anche il direttore d'orchestra (proponendosi per una stagione a Sebenico comunicava: «tengo meco il Direttore d'orchestra con 4 principali guide professori, che si uniranno a cotesti del loco»).¹⁵²

Alcuni orchestrali invece, per trovare collocazione, si rivolgevano direttamente alle agenzie teatrali, e venivano tramite queste proposti.¹⁵³ È verosimile che sulla costa ci fosse una combinazione di queste modalità. Rimaneva consolidata, in caso di rinuncia o morte di un membro d'orchestra, la possibilità per l'aspirante di candidarsi direttamente alla direzione del teatro inviando una semplice lettera comprovante le proprie capacità. L'orchestrante chiedeva alla direzione di poter essere presentato all'impresa. Le candidature dirette avvenivano in realtà su base spontanea, anche se l'orchestrante era impegnato in altra attività. Il trombonista Carlo Pasquini ad esempio, impegnato alla Scala di Milano, si proponeva alla direzione di Zara in questi termini: «Onorevole Direzione, caso mai che il primo trombone non fosse buono (che sarà difficile!!!) mi scriva subito, che sebbene io sia scritturato alla Scala nel ballo, verrò volentieri. Basta però che mi paghi il viaggio e la paga superiore! Sulle mie qualità Ella può domandare al I° corno Carafa che mi conosce [...]». ¹⁵⁴ Una velata allusione all'incapacità dei suoi colleghi trombonisti avrebbe dovuto fare propendere per una scelta verso la sua persona, tanto più che un musicista di fama e abilità comprovate come il primo corno della Scala avrebbe potuto garantire sulle sue qualità.¹⁵⁵ Gli orchestrali esterni come Pasquini venivano chiamati

150. Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic di Osljak, Milano, 5.2.1896, HR-DAZD, busta 6.

151. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 30.8.1906, HR-DAZD, busta 26.

152. Lettera di Raffaello Faini al Presidente del Teatro di Sebenico, Parenzo, 7.12.1896, HR-DAŠI-103, busta 2b.

153. Abbiamo il caso di Ettore Rabaglia, prima tromba per Spalato, proposto dall'Agenzia della Frusta Teatrale per contratto con l'impresario Vecchi nel 1895 a fronte di una trattenuta del 3% sul compenso dell'orchestrante. Cfr. art. 2, Scrittura di contratto rilasciata dall'agenzia della Frusta Teatrale, Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

154. Lettera di Carlo Pasquini alla direzione teatrale di Zara, Milano, 20.1.1899, HR-DAZD, busta 6.

155. C'era anche chi sbagliava destinatario nella sua autocandidatura come professore d'orchestra, come nel caso del violinista Antonio Korroschitz che spedì la sua richiesta di

in un secondo momento rispetto agli artisti di canto, questo perché venivano prima organizzate le prove al pianoforte. L'impresario si sarebbe altrimenti trovato a dover pagare inutilmente dei musicisti che sarebbero rimasti sulla piazza inattivi durante le prime prove dei cantanti.¹⁵⁶

Come già visto per i coristi, per alcuni membri delle orchestre del territorio, nella fattispecie quelle più piccole e con minore frequenza di impiego in stagioni operistiche, quella dell'orchestrata non era la prima occupazione quotidiana. Non essendo il mestiere principale svolto durante le proprie giornate, è verosimile supporre che anche la qualità artistica non fosse delle migliori. Finita una stagione operistica, il musicista — se non già inserito in una banda comunale o in un'orchestra cittadina — doveva procacciarsi altro lavoro in altri teatri, o lavoro di altra natura.

L'operato degli orchestrali a Fiume già dagli anni Sessanta dell'Ottocento era regolamentato dai *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*.¹⁵⁷ Si trattava di un insieme di normative che disciplinavano la collaborazione degli orchestrali con il teatro cittadino. Ogni orchestrale avrebbe dovuto ritirare una copia di questo documento, obbligandosi a darne ricevuta. Era ancora presente nei *Doveri* la consueta distinzione tra direttore d'orchestra e maestro concertatore, figure che si sarebbero riunite per la prima volta ufficialmente in una unica solo nel 1868 alla Scala di Milano, nella persona di Angelo Mariani.¹⁵⁸ Il direttore, cui era subordinata l'orchestra e che a sua

assunzione al comando di marina di Pola invece che al Politeama Ciscutti. La cosa finì addirittura sul giornale: «Devotissimo sottoscritto» scriveva Korroschitz «prega di essere accettato nel Orchestra Civile del Teatro di Pola, come primo violino o pure secondo o terzo se non fossi posto indove che a Pola nel Teatro a suonato di primo violino nella prova con tutta Orchestra e che il Direttore era contento e promesso prendermi subito che sarà un posto, e poi con protezione del sig. Generale I.R. Marina di guerra Comandante. Prego di prendermi con viaggio di andata e ritorno franco di spese e anche la paga anticipata per primo violino di Orchestra se e posto se no per secondo o terzo violino che con tutta diligenza si è attività si prometterà di fare nelle prove di orchestra e con onore di farsi vedere la sua capacità [...]», *Schizzo biografico di Paganini II*, Il Bullo, I, 13, 15.9.1872.

156. Cfr. ad esempio quanto affermato dall'impresario Domenico Valenti per Zara: «[...] i professori d'orchestra forastieri, non posso farli arrivare insieme alla compagnia di canto, dovendo prima gli artisti concertare l'opera al pianoforte, in modo che dovrei pagare i sud. Professori parecchi giorni a fare nulla e per me sarebbero delle centinaia di lire sprecate e credo che le altre imprese avranno fatto egualmente, perché sono affari che se non si sta attenti a tutti i risparmi immaginabili e possibili, non si potrebbe riuscire». Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic d'Osljak, Milano, 28.1.1896. HR-DAZD, busta 6.

157. *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

158. Questa unificazione fu in realtà transitoriamente testata da Alberto Mazzucato nei due anni che precedettero il 1868, cfr. ANTONIO ROSTAGNO, *La Scala verso la moderna orchestra*.

volta dipendeva dalla deputazione teatrale, avrebbe qui diretto l'esecuzione della musica «d'intelligenza col maestro concertatore». ¹⁵⁹ L'orchestrante, in caso di dissidi con il direttore, avrebbe sì potuto porgere le proprie lamentele alla deputazione teatrale rimanendo però obbligato, fino a qualsiasi decisione della deputazione, ad obbedire al direttore. ¹⁶⁰ Gli atti di insubordinazione, sia verso il direttore d'orchestra che verso la deputazione, venivano valutati a seconda dei casi e delle circostanze.

I *Doveri dell'Orchestra* prevedevano più divieti che non disposizioni su quanto era consentito fare. Si andava da indicazioni — si direbbe di buon senso — come il non fumare all'interno del teatro, non fare rumori, non parlare ad alta voce in orchestra o non prendere parte a dimostrazioni del pubblico, a disposizioni più curiose come la proibizione di fare pronostici prima dell'andata in scena: emettere giudizi o diffondere vaticini al momento delle prove veniva considerato sconveniente ed era perseguibile. ¹⁶¹ La formulazione di un pronostico poteva condizionare l'orchestra stessa e in seconda istanza il pubblico.

Durante le serate di spettacolo gli orchestrali dovevano seguire precise disposizioni anche nei loro spostamenti. Gli si raccomandava di tornare subito ai propri posti dopo le pause, anche per aver il necessario tempo per accordare gli strumenti, evitando comunque di fare «frastuono» con gli stessi dopo l'operazione di accordatura. ¹⁶² L'orchestrante che aveva terminato la sua parte nel corso dello spettacolo avrebbe dovuto uscire per il sottoscena (e passare dal sottoscena in caso di arrivo sul palco nelle serate in cui vi era numeroso concorso di spettatori), questo perché gli orchestrali che passavano per la platea disturbavano il pubblico presente in sala. ¹⁶³ Anche il loro aspetto era oggetto di

Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad Aida, «Studi Verdiani», 16 2002, p. 168.

159. Art. 1, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

160. «2. Tutti i signori membri dell'orchestra, nessuno eccettuato, devono senza opposizione o commenti suonare tutto che venga stabilito dal direttore», *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

161. Cfr. anche il *Regolamento per l'Orchestra del Teatro Comunale di Trieste*, Tipografia del Lloyd Austriaco, Trieste 1864, p. 13: «A qualunque interrogazione ognuno deve aver pronta la risposta dell'arte e della verità: che non si può decidere mai d'uno spettacolo alle prove. La trasgressione a questa prescrizione sarà considerata dalla Direzione come mancanza grave».

162. Cfr. art. 7, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

163. Questa parte di regolamento non veniva sempre rispettata se ancora nel 1873 il pubblico si lamentava del via vai di orchestrali in platea tra un atto e l'altro di un'opera: «Essendosi molte persone del pubblico lagnate che i sig. professori d'orchestra ad ogni finire di atto escono dai loro posti e passano e rientrano per la platea con disturbo dei frequentatori del

disposizioni. Rispetto al precedente *Doveri dell'Orchestra del Teatro e dei Professori che la compongono* del 1861, di tre articoli più breve, vi era per la prima volta in Fiume una nota sull'abbigliamento dell'orchestrante: si faceva menzione a un «liscio berretto da teatro»,¹⁶⁴ anche se era prevista contemporaneamente l'opzione di sedere a capo scoperto. Informazioni sull'abbigliamento dell'orchestrante le troviamo anche più avanti, nel 1896, nei contratti per i professori d'orchestra di Zara e contemporaneamente a Sebenico. Sebbene aggiunte negli articoli addizionali, leggiamo come dovevano essere vestiti i musicisti e il direttore durante le serate: il maestro direttore d'orchestra avrebbe dovuto dirigere in abito nero di società (ovvero in frac) e i professori avrebbero dovuto indossare abiti scuri, possibilmente neri. Questa clausola era direttamente mutuata dai capitoli d'appalto, dove veniva riportata analoga espressione. Era necessario che l'orchestrante si presentasse «decentemente abbigliato» ed «in istato normale» (la stessa clausola era inserita nei regolamenti per i coristi). Il fatto di sentire la necessità di precisare che si dovesse arrivare sobri sul posto di lavoro, ovvero in 'normale stato', implicava l'evidenza che vi erano stati diversi casi di musicisti giunti alterati in orchestra. L'ubriachezza veniva punita con una multa di due fiorini, raddoppiati a quattro se il fatto si ripeteva. In caso di terza contestazione, l'orchestrante sarebbe stato allontanato definitivamente dall'orchestra.¹⁶⁵

Non si parlava più nel nuovo regolamento della possibilità dell'arresto dell'orchestrante in caso di mancanze e recidive gravi. Come pena massima era prevista ora l'esclusione dall'orchestra — questo a seguito di ammonizioni o multe.¹⁶⁶ Non era specificato però chi fosse stato il destinatario del denaro delle multe. A Trieste ad esempio il denaro ricavato dalle multe agli orchestrali veniva utilizzato per venire incontro a professori d'orchestra ancora in servizio o già in quiescenza, o alle loro famiglie, che si fossero trovati in stato di bisogno; era stata creata una cassa con funzione sociale per così dire. In altri teatri

teatro, così a nome della rispettabile direzione teatrale li interessò ad usare delle porticine di sotto palco scenico onde non turbare la tranquillità degli spettatori», cfr. Circolare della direzione teatrale di Fiume ai professori d'orchestra di Fiume, Fiume, 7.10.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.

164. Si trattava di un «berretto di panno o di velluto nero», cfr. anche il *Regolamento disciplinare interno del R. Teatro Nuovo in Pisa*, Tipografia Nistri, Pisa 1867, p. 9.

165. Cfr. art. 6, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

166. Il documento sui *Doveri dell'orchestra* a Fiume, datato 1861, all'articolo 10 menzionava ancora la possibilità di arresto: «Le mancanze lievi verranno punite con ammonizioni, e le recidive gravi con multe, o con l'arresto a giudizio della Deputazione», cfr. *Doveri dell'Orchestra del Teatro e dei Professori che la compongono*, in *Regolamento interno disciplinare del Civico Teatro di Fiume*, Fiume, 17.9.1861, HR-DARI, RO 24, busta 6.

il denaro poteva essere utilizzato dalla direzione teatrale per premiare genericamente i «meritevoli». ¹⁶⁷ Ma che cosa era considerato punibile oltre all'ubriacchezza? L'arrivare in ritardo a prove e spettacoli ad esempio: se l'orchestrante non avesse rispettato il quarto d'ora di anticipo sull'inizio di prove e spettacoli avrebbe perso il compenso serale. Si parlava qui genericamente di «compenso serale»: ¹⁶⁸ altri regolamenti o contratti monetizzavano più nei dettagli l'importo della multa, come ad esempio il contratto stipulato nel 1895 con Ettore Rabaglia, prima tromba per Spalato, dove si parlava di multe per ritardi dalle cento alle mille lire. ¹⁶⁹ Se il compenso di un orchestrante per serata nell'anno in oggetto era compreso tra le 5,50 e 7 lire, ci rendiamo ben conto di come l'espressione «dalle cento alle mille lire» indicasse una cifra molto elevata e forse anche sproporzionata rispetto alla mancanza commessa. A Fiume come a Zara ci si manteneva sui 15 minuti di anticipo sull'inizio dello spettacolo, un tempo non eccessivo se consideriamo che in altri teatri l'anticipo imposto era di 30 minuti. ¹⁷⁰ L'assenza a prove o spettacoli senza il permesso del direttore o in caso di malattia senza invio di attestato medico era punibile con una multa di due fiorini, aumentati a tre in caso di recidiva o con l'allontanamento dell'orchestrante in caso di ulteriore reiterazione. ¹⁷¹ Tra i divieti, rimaneva fermo il fatto che non era possibile farsi sostituire da altro professore senza il permesso della deputazione teatrale o del direttore d'orchestra. Non si sarebbero poi potuti assumere altri impegni retribuiti nel periodo del contratto, o peggio ancora era assolutamente vietato darsi per malati per svolgere nel frattempo incarichi più remunerativi. Nell'uno e nell'altro caso era previsto il licenziamento, non senza aver prima assolto ai propri obblighi contrattuali. I *Doveri dell'orchestra* prevedevano il divieto di allontanamento dalla città nel periodo dell'impegno assunto verso il teatro «per qualsiasi motivo senza previo

167. Cfr. Regolamento d'orchestra, Trieste, 1861, I-TSmt, busta 107. Vi erano casi anche di altri teatri in cui il denaro delle multe veniva devoluto per scopo pio. Sui premi ai «meritevoli» cfr. GIUSEPPE BENELLI, *Regolamento generale, ossia discipline per l'interno dei teatri*, Società Tipografica Bolognese e Ditta Bassi, Bologna 1855, p. 87.

168. Art. 4, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

169. Cfr. art. 7, Scrittura di contratto rilasciata dall'agenzia della Frusta Teatrale, Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

170. Cfr. ad esempio ciò che vigeva a Pisa: «Mezz'ora avanti il principio delle prove e delle rappresentanze gli Artisti di orchestra dovranno essere al loro posto e non potranno abbandonarlo neppure momentaneamente senza il permesso del Direttore», *Regolamento disciplinare interno*, p. 7.

171. Cfr. art. 12, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

permesso della deputazione teatrale o del direttore d'orchestra». ¹⁷² I musicisti avevano l'obbligo di prestare servizio solo con l'orchestra per la quale erano sotto contratto, non potevano suonare né in altri teatri cittadini né in altri luoghi. Ma non sempre questa clausola veniva rispettata. Ne abbiamo testimonianza grazie alle righe dell'impresario Adamich che nel 1873, scrivendo alla direzione teatrale di Fiume, protestava per l'assenza di orchestrali alle prove, impegnati nel frattempo a suonare a bordo di una nave diretta a Veglia per una gita di piacere. Come di consueto l'annuncio delle prove era stato consegnato ad ogni singolo orchestrale tramite avvisatore teatrale, ma evidentemente ignorato. L'Adamich declinava pertanto qualsiasi responsabilità in caso di insuccesso nella rappresentazione serale cui le prove erano legate. ¹⁷³ Questo non era un caso isolato: succedeva ad esempio in anni successivi a Zara che due orchestrali, il professore di fagotto Dosi e altro non identificato professore di viola, si allontanarono a bordo del piroscafo Sultan in piena stagione operistica. L'impresario Trauner suggeriva alla direzione teatrale di Zara di farli pure arrivare a Pola, dove erano diretti, per poi arrestarli. La misura dell'arresto era dunque almeno qui ancora prevista. ¹⁷⁴ Questa proibizione sancita dai

172. Art. 12, lettera g, Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

173. «Ad assicurare niemmeglio l'esecuzione dello spettacolo di questa sera, che durante la prova generale di ieri mostravasi ancora in taluni momenti vacillante ed incerto, la sottoscritta credette opportuno d'indire pel mezzo giorno di oggi un'altra prova d'orchestra» scriveva l'Adamich alla direzione teatrale di Fiume. «Spiccato a mezzo dell'avvisatore teatrale l'invito ad ogni singolo professore, mancarono all'appello i seguenti signori: Santi Paolo — violino / Santi Antonio — detto / Santi Luigi — contrabbasso / Scrobogna — viola / Pasquali — violino / Sperber padre — trombone / Sperber figlio — viola / Gasperini — 2° clarino / Dimscher — 2° tromba / Pospischill — 1° corno / Licenzi — violino. Trattandosi di un numero significantissimo di professori, tra i quali alcune parti indispensabili, la prova non ha potuto aver luogo. Questo fatto è tanto più deplorabile inquantochè si conosce generalmente che gl'indicati individui, in nota all'espresso divieto di codesta Spett. Carica, abbandonarono il loro posto, per ridursi in qualità di suonatori a bordo della vaporiera che in giornata intraprese la gita di piacere sull'isola di Veglia, dove offresi occasione all'intemperanza. La sottoscritta, visto che a nulla riuscì la nota diretta in proposito a codesta Spett. Carica, che tendeva a prevenire l'atto d'insubordinazione e d'indisciplina, tutto perpetrato dai mentovati professori, trova suo malgrado di protestare contro ogni [...] danno che le potesse derivare per eventuale sospensione di recita, ritardo di andata in scena, e di declinare qualunque responsabilità in caso di insuccesso della rappresentazione di questa sera». Lettera di Adamich alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 5.5.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.

174. Il Trauner così scriveva alla direzione teatrale di Zara: «Mi consta, che questa sera fuggono a bordo del Sultan, due professori d'orchestra, il fagotto Dosi, e l'altro credo sia la viola. La interesse vivamente occuparsene pel buon andamento dello spettacolo, e se fosse possibile preferirei lasciarli partire e fargli arrestare a Pola. Che tutti i ns. sacrifici per pagargli sieno

regolamenti, si rifletteva nei contratti che vietavano — come peraltro ai cantanti — l'allontanamento entro però un raggio definito di chilometri dalla sede del teatro. Nel contratti stipulati con il teatro di Spalato nel 1895 ad esempio, l'orchestrante non poteva esibirsi fino ad un raggio di 90 chilometri dalla sede teatrale.¹⁷⁵

Rispetto al precedente *Doveri dell'Orchestra* a Fiume vi era inoltre un'importante modifica degli articoli relativi all'onorario. Il precedente documento prevedeva il pagamento degli orchestrali sulla base di una tabella, alla quale l'impresario avrebbe dovuto attenersi e sulla base della quale lo stesso orchestrale non avrebbe potuto chiedere alcun aumento. La somma pattuita sarebbe stata pagata ogni tre sere o immediatamente dopo la serata in caso di spettacolo unico. Qui invece non si faceva alcuna menzione ad una tabella, si delegava all'impresa il pagamento di un onorario che avrebbe dovuto essere precedentemente pattuito e «regolarmente corrisposto»: ¹⁷⁶ che cosa significasse qui «regolarmente corrisposto» non era definito nel dettaglio. Ci si potrebbe chiedere che cosa fosse successo in caso di mancata corresponsione dell'onorario: esisteva una qualche forma di tutela da eventuali fallimenti dell'impresario? L'articolo 11 sanciva il diritto dell'orchestrante di ricorrere alla deputazione teatrale qualora in caso di mancato pagamento avesse avuto motivo di «dubitare della solidità dell'impresa». ¹⁷⁷ Ma come avrebbe potuto agire la deputazione teatrale? Certamente obbligando l'impresario al pagamento dell'arretrato, oppure forse ovviando con il denaro della cauzione che lo stesso impresario aveva depositato all'atto di firma del contratto. Nel caso però che questa via si fosse rivelata impercorribile, non è fatta menzione di un coinvolgimento attivo della deputazione nel sanare in prima persona eventuali debiti verso l'orchestra.

Raramente le paghe venivano ritenute dall'orchestrante conformi alle sue prestazioni. Gli orchestrali di Fiume venivano dissuasi dal chiedere aumenti di paga. Le richieste di aumento non avvenivano solo qui, ne abbiamo testimonianza anche presso il teatro di Zara, dove i membri dell'orchestra cittadina si rivolgevano alla direzione teatrale con convinzione: «I sottoscritti, formanti parte dell'orchestra cittadina, si permettono di partecipare ad Essa Spettabile

corrisposti in tal modo!!», Lettera di Giorgio Trauner a Cattich, Zara, 26.4.[1898], HR-DAZD, busta 6.

175. Cfr. art. 2, Scrittura di contratto rilasciata dall'agenzia della Frusta Teatrale, Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

176. Cfr. art. 10, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

177. Cfr. art. 11, *Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono*, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.

Direzione che causa l'ognor crescente caro vivere in generale, e con riguardo anche ai prezzi che vengono pagati ai professori di orchestra nelle altre città, hanno stabilito, da oggi in poi, che le loro prestazioni dovranno essere contri-buite come segue: prime parti corone 5, seconde parti corone 4 al giorno».¹⁷⁸ Teniamo conto che le paghe giornaliere ai primi del Novecento qui si assesta-vano tra le due e le tre corone.¹⁷⁹ Il tono non era quello di una contrattazione, quanto quello di un'imposizione. A Fiume però una simile presa di posizione da parte dei musicisti sarebbe stata molto rischiosa. Se avessero insistito in questo senso avrebbero potuto essere sostituiti con i componenti della banda militare, che evidentemente avevano paghe più contenute.¹⁸⁰ È documentato il caso in cui in città alcuni degli orchestrali facenti parte dell'orchestra diretta da Alessandro Scaramelli furono esclusi dall'impresario Trevisan e sostituiti da musicisti appartenenti alla banda militare per il semplice fatto che i primi pretesero di avere la stessa paga che fu loro accordata negli anni precedenti (e quindi superiore a quella richiesta dai musicisti della banda).¹⁸¹ Altri musicisti facenti sempre parte dell'orchestra non furono chiamati per la stagione d'o-pera in corso semplicemente in ragione di altre motivazioni. Dalle colonne del *Giornale di Fiume* si invitava la deputazione teatrale a porre riparo alla situa-zione in quanto — si scriveva — «non vi sarà sempre l'occasione di servirsi

178. Gli orchestrali di Zara non chiedevano solo aumenti di paga ma pure biglietti gra-tuiti per le loro famiglie al fine di assistere alle rappresentazioni: «Nella considerazione che presso gli altri Teatri i componenti l'orchestra godono generalmente dei favori» scrivevano alla direzione, «i devoti sottoscritti si permettono di pregare Essa Onorevole Direzione a voler accordarglieli anche a loro cioè a deliberare che ciascheduno dei suonatori durante gli spet-tacoli dell'opera e dell'operetta possa ottenere due volte per settimana due viglietti d'ingresso gratuiti per le loro famiglie, mentre durante gli altri spettacoli, compagnie drammatiche, ecc. un viglietto seralmente a prezzo ribassato», Lettera degli orchestrali di Zara alla direzione tea-trale di Zara, Zara, 19.4.1909, HR-DAZD, busta 12.

179. Cfr. Tabella paghe orchestrali, [Zara, 1903], HR-DAZD, busta 11.

180. Testimonianza di ciò ce la dà in primis una lettera di mittente ancora non identificato verso gli orchestrali di Fiume, dove si rammentava che un aumento di pretese da parte dei professori d'orchestra avrebbe potuto andare a loro stesso discapito: «Invitato Paolo Santi dal segretario sig. Ernesto de Bonmartini a far firmare i componenti dell'orchestra per le prossime commedie autunnali, colla clausola però che qualunque aumento sia il minimo recherà danno a tutti in generale; poiché in tal caso il sopraddetto segretario si rivolgerà alla banda militare. Perciò vengono pregati i sig. professori di sottosegnarsi colla paga serale che acquistavano l'anno passato, né più né meno, poiché ogni abuso verrà scoperto dalla lista che l'anno passato vigeva trovantesi presso la Direzione Teatrale», Lettera di [mittente non leggibile] ai profes-sori d'orchestra di Fiume, Fiume, 18.9.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.

181. Pare che i membri della banda comunale fossero disposti a esibirsi per un «tenuissimo prezzo», cfr. *Articoli comunicati*, Il Giornale di Fiume, 24.3.1865, p. 94.

dell'i.r. Banda Militare».¹⁸² Si sarebbe dovuto seguire l'esempio già in atto in varie città d'Italia dove gli impresari dovevano sottostare alle spese d'orchestra contemplate dalle liste che venivano loro presentate dalle deputazioni teatrali. Gli appaltatori teatrali avrebbero potuto sostituire i membri mancanti ma non escludere quelli del proprio paese.

La sostituzione dei professori d'orchestra con elementi presi dalla banda militare avveniva anche a Zara. La direzione del Teatro Nuovo faceva aggiungere nel contratto con l'impresario Trauner un articolo addizionale in cui si stipulava che «in conseguenza delle aumentate pretese di alcuni professori d'orchestra locale, si stabilisce tra i componenti che l'orchestra per la prossima stagione d'opera al detto teatro assunta dal Sig. G. Trauner sarà composta di n. 42 professori di cui 12 del paese, 15 militari ed il rimanente forestieri. In relazione a ciò l'Onor. Direzione teatrale s'impegna pagare all'impresa suddetta la somma di L. 360 pari a F.i 162 a titolo di dotazione suppletoria, che il sig. Trauner accetta».¹⁸³ Più di un terzo dell'orchestra era dunque composta da militari. Sul territorio vi era anche il caso di Pola, in cui l'orchestra del Ciscutti, quantomeno tra 1901 e 1906 era quella della marina militare.¹⁸⁴ I professori d'orchestra di ambito prettamente teatrale erano dunque soggetti a concorrenza da parte di colleghi che con buona probabilità erano professionalmente meno preparati e avevano una minore conoscenza del repertorio, ma che rappresentavano un vantaggio economico agli occhi di qualsiasi impresario.

Nei teatri di provincia solitamente era il primo violino responsabile della formazione dell'orchestra e del pagamento dei salari, per la qual cosa veniva provvisto di budget.¹⁸⁵ Poteva capitare che questa figura non sempre svolgesse al meglio il suo incarico, reclutando magari suonatori inadeguati e pagandoli con un compenso inferiore rispetto a quanto avuto a disposizione. Nella peggiore delle ipotesi era possibile che egli intascasse parte di questo budget, trattenendo così per sé la differenza. Di malfunzionamenti nel sistema di reclutamento era stato velatamente accusato dalle cronache del Bottura il primo violino a Fiume, ovvero il noto Alessandro Scaramelli, reo secondo le fonti di avere fornito cattivi orchestrali.¹⁸⁶ Curiosamente era stato proprio

182. *Articoli comunicati*, Il Giornale di Fiume, 24.3.1865, p. 94.

183. Istanza tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Giorgio Trauner, Zara, [1898], HR-DAZD, busta 6.

184. Questa orchestra della Marina di Pola ebbe per direttore il celebre Franz Lehár nel periodo dal 1894 al 1896.

185. Cfr. FRANCO PIPERNO — ANTONIO ROSTAGNO, *The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, p. 28.

186. «L'incaricato a formarla [*l'orchestra*] reclutava quanti più poteva suonatori dozzinali o principianti, che poi retribuiva con poco o nulla, intascando così la maggior parte di quanto

Scaramelli tempo prima a lamentarsi pubblicamente della situazione delle orchestre in Italia. Secondo lo Scaramelli i giovani musicisti non studiavano a sufficienza e sarebbero stati demotivati in quanto avrebbero avuto davanti agli occhi l'esempio di rispettabili professori d'orchestra anziani che con difficoltà riuscivano a mantenersi. Avrebbero avuto l'esempio di bravi orchestrali che una volta malati non avrebbero avuto alcuna forma di tutela, venendo abbandonati negli ospedali o in casa di ricovero, mantenuti dalla carità altrui. Questo quadro desolante avrebbe dunque scoraggiato i giovani e li avrebbe portati a vedere davanti a loro solamente «una vita di stenti». Ma da che cosa sarebbe dipesa questa situazione? In primo luogo dalle paghe esorbitanti concesse ai cantanti; in secondo luogo dalle direzioni teatrali, le quali non avrebbero pensato ad altro che «alla terna dei cantanti del così detto cartello» ed alla coppia danzante «più o meno francese», togliendo le dovute attenzioni ad orchestra e cori; in terzo luogo dagli impresari che per fare i loro interessi avrebbero pagato solo una piccola minoranza dei professori scritturati, ai quali si sarebbe dato ben poco con cui vivere.¹⁸⁷ I figuranti poi, erano impiegati in altro mestiere durante l'intera giornata e quindi sarebbero arrivati alle prove e alle rappresentazioni stanchi, svogliati e disattenti. La soluzione — secondo Scaramelli — sarebbe stata da ravvisare nello stabilire per cantanti e ballerini paghe più eque e nel far dipendere la scritturazione dei professori d'orchestra direttamente dalle direzioni teatrali e non dagli impresari che avrebbero cercato solo il proprio tornaconto. Si sarebbero dovute attivare delle casse di risparmio per venire in soccorso agli ammalati, agli orfani, alle vedove, e per dare una pensione a chi non era più in grado di lavorare.¹⁸⁸ I giovani avrebbero quindi potuto guardare alla carriera di orchestrale con più fiducia, contando in un futuro più sicuro.

Giovani o studenti in orchestra potevano essere presenti, attivi senza compenso a far parte della massa orchestrale. Il regolamento per l'orchestra di

il capocomico era obbligato a spendere per un buon complesso di suonatori. Accadde sovente che le fischiate più acri e sonore protestassero contro lo spregio in cui pareva si tenesse il pubblico, e la Direzione non mancava di richiamare severamente al dover suo lo Scaramelli, ma era fiato sprecato e ci perdeva il ranno e 'l sapone», BOTTURA, *Storia aneddotica documentata*, p. 413.

187. *Delle orchestre*, Il giornale di Fiume, 30.9.1865, p. 260.

188. «In questo modo quando un uomo vedrà che dedicandosi a fare il professore d'orchestra potrà vivere discretamente e che quando sarà inabile vi avrà un provvedimento per sostenere la sua vecchiaia, esso studierà e cercherà di perfezionarsi onde rendersi meritevole di un posto in un teatro, ed il titolo di professore in allora non sarà profanato come lo è tanto di sovente al di d'oggi da certi strimpellatori da caffè e da bettole, o da certi cerretani suonatori (o meglio disturbatori del notturno riposo) di serenate», *Delle orchestre*, Il giornale di Fiume, 30.9.1865, p. 260.

Fiume del 1861 prevedeva la presenza di allievi dell'Istituto Musicale di Fiume, «onde incoraggiarli nei loro progressi»; essi avrebbero dovuto servire come rinforzo al numero stabile di orchestrali. Se non percepivano una paga per le loro prestazioni, avevano però diritto all'ingresso gratuito a teatro.¹⁸⁹ In questo regolamento non si faceva distinzione tra professori stipendiati e non. In altri regolamenti — come ad esempio in quello per il Teatro Comunale di Trieste — si parlava di «professori stipendiati e non stipendiati» nel 1861, mentre nel 1864 si approdò ad una generica definizione di «professori», senza alcun riferimento a chi non percepiva denaro.¹⁹⁰ La figura dell'«alunno» era regolamentata in svariati documenti teatrali. L'alunno per sua natura non era stabile e avrebbe potuto essere proposto dal direttore d'orchestra per ogni singolo spettacolo. Veniva scelto tra i giovani che frequentavano con profitto gli istituti musicali e che si distinguevano per particolare talento e merito. A vantaggio delle sue prestazioni gratuite si sarebbero potute poi ottenere anche favorevoli referenze da parte della direzione, che l'alunno avrebbe potuto poi utilizzare per costruirsi una carriera.¹⁹¹

Per i professori «stipendiati» a Fiume ci si avvaleva di contratti con l'impresario molto rudimentali, quantomeno a fine anni Sessanta. Nel 1868 ad esempio gli orchestrali potevano contare su una sola frase vincolante: «I sottoscritti Professori d'orchestra si obbligano verso l'Impresario sig. Adolfo Proni di prestare la loro opera nell'Orchestra del Civico Teatro a tutte le recite e prove nella prossima stagione di Quaresima e Primavera verso il compenso in calce stabilito».¹⁹² Seguiva una lista di 26 orchestrali; a fianco di ogni nome veniva indicato il compenso per ognuno. Non veniva indicato l'esatto numero di recite e prove, così come non si dava indicazione di orari e ciò poteva andare a svantaggio del musicista. Con formula simile l'anno seguente si replicava; ciò che cambiava oltre al nome dell'impresario era una diretta menzione alla deputazione teatrale e al direttore d'orchestra: «I sottoscritti professori d'orchestra si obbligano coll'impresario sig. Dal Torso e rispettivamente con la

189. Cfr. art. 11 dei *Doveri dell'Orchestra del Teatro e dei Professori che la compongono*, in Regolamento interno disciplinare del Civico Teatro di Fiume, Fiume, 17.9.1861, HR-DARI, RO 24, busta 6.

190. Cfr. art. 1, Regolamento d'orchestra, Teatro Comunale di Trieste, Trieste, 1861, I — TSmt, busta 107 e *Regolamento per l'Orchestra del Teatro Comunale di Trieste*, Tipografia del Lloyd Austriaco, Trieste 1864. Il regolamento del 1861 era per la verità stato approvato già nel 1828, pertanto ci si serviva con piccole modifiche di ciò che già più di 30 anni prima era in uso.

191. Cfr. ad esempio quanto annotato da Giuseppe Benelli nel *Regolamento generale*, p. 45.

192. Contratto tra i professori d'orchestra di Fiume e Adolfo Proni, Fiume, 8.10.1867, HR-DARI, DS 60, busta 4.

Deputazione teatrale di suonare a tutte recite e prove che sono per essere ordinate dal Direttore d'orchestra nella stagione d'opera di quaresima e primavera 1869». Seguivano almeno 27 firme. A fianco di ogni nome veniva nuovamente indicato il compenso complessivo.¹⁹³ La differenza nei compensi cumulativi tra un musicista e l'altro era motivata dall'importanza dello strumentista (prima parte o meno) e poteva essere causata dalle diverse giornate di impiego dell'orchestra durante la stagione d'opera. Si parlava esclusivamente di «stagione di quaresima e primavera», il giorno preciso di chiusura della stagione poteva non essere indicato in contratto. Questo a volte dava adito a incomprensioni tra musicisti e impresari, come successe all'epoca dell'impresario Giuseppe Cajani. Alla deputazione teatrale di Fiume nel 1874 veniva presentata rimostranza da parte di professori d'orchestra e coristi, scritturati per la stagione di quaresima e primavera, a detta loro fino «al 1 maggio 1874 circa cioè sino a tutto 5 del corr. mese»,¹⁹⁴ per cui dopo questo termine avrebbero avuto diritto di dichiararsi sciolti da ogni ulteriore impegno e di richiedere il pagamento dell'ultimo quartale ancora non corrisposto. Gli assuntori dell'impresa Cajani sostenevano invece che il contratto sarebbe stato vincolativo fino al giorno 15 del mese, senza per altro provare la cosa con l'esibizione del contratto originale, dato per smarrito. Gli artisti dopo aver richiesto più volte di poter vedere il contratto, chiedevano non solo il pagamento del quartale, ma anche un nuovo compenso, inerente il presunto periodo aggiuntivo. La richiesta da parte loro avrebbe dovuto essere per altro evasa in tempo breve (entro tre giorni dalla rimostranza, pena conseguenze per l'impresario — minacciavano gli orchestrali).¹⁹⁵ La direzione però dette ragione all'impresario, por-

193. I nomi raccolti erano quelli di Iginio Dall'Asta, Doia, Scrobogna, Amsaurck [?], famiglia Santi, Sponga, Pasquali, Birkler, Luzzato, Pospischil, Dimscher, Lonchi, Gugarich, Kafka, Cumagna, M° Fornari, Bau[...], Figaro, Elleny, Prohaska, Alessandro Scaramelli, Raspich, Giustini, Bolso, Küller, Sperber, Millinecaich. Contratto tra i professori d'orchestra di Fiume e Vincenzo Dal Torso, Fiume, 5.2.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.

194. Lettera di orchestrali e coristi di Fiume alla deputazione teatrale di Fiume, Fiume, [7.5.1874], HR-DARI, DS 60, busta 4.

195. «Siccome gli assuntori dell'impresa Cajani sostengono invece che il nostro contratto è vincolativo vero l'impresa niente meno che sino al dì 15 corr. mese» scrivevano orchestrali e coristi di Fiume, «senza però provare il loro asserto colla esibizione del da noi ripetute volte richiesto originale contratto, il quale viene occultato sotto futili pretesti, sostenendo noi invece la cessazione degli nostri impegni col dì 5 corr. maggio ne viene da sé che ci debba essere pagato il 4to quartale non solo, ma abbiamo pure diritto ad un nuovo compenso, qualora l'impresa intenda di proseguire collo spettacolo d'opera, per cui colla presente formiamo le nostre più solenni proteste di confronto alla piudetta impresa pregando la spettabile Deputazione Teatrale perché si compiaccia sino a ragione conosciuta farci garantire tanto il pagamento del già scaduto quartale, quanto anche pel proporzionato compenso dalla suddetta epoca in poi, e ciò

tando come prova di impegno sino a maggio inoltrato il fatto che i contratti dei cantanti terminavano il giorno 15. Pertanto anche gli orchestrali avrebbero dovuto considerare questa data come vincolante, era inteso che i cantanti non avrebbero potuto esibirsi da soli. Alla fine di questa diatriba l'impresario ammise di non aver indicato un termine preciso al contratto con coristi e orchestrali, ma essi avrebbero dovuto attenersi come consuetudine al cartellone teatrale, che riportava 30 recite di abbonamento e beneficiate. In aggiunta l'impresario dichiarava che «per sua regola a quelli del paese si usa sempre di fare così».¹⁹⁶ Ci si rifaceva dunque ad una consuetudine non scritta, ma da anni tacitamente applicata. La direzione suggeriva agli artisti di desistere dalle loro richieste.¹⁹⁷ Era inteso che se l'impresario avesse voluto aggiungere altre recite

a scampo di dispiacenti conseguenze, che ne potrebbero derivare alla suddetta impresa, qualora entro giorni tre non verrebbe favorevolmente evasa la presente nostra rimostranza [...]». Lettera di orchestrali e coristi di Fiume alla deputazione teatrale di Fiume, Fiume, [7.5.1874], HR-DARI, DS 60, busta 4.

196. Lettera di Giuseppe Cajani al [signor Cesare], Perugia, 4.5.1874, HR-DARI, DS 60, busta 4.

197. Così la direzione teatrale di Fiume: «Interpellata l'impresa sociale Bartoli, Byron, Orsi e Sbordoni relativamente alla domanda da lor sig. presentata alla scrivente in data 7.5.1874 s'ottenne la seguente dichiarazione: Abbenchè siasi smarrita l'originale scrittura tra il sig. Cajani ed i sig. Professori d'orchestra e coristi cittadini, pure l'evidenza dell'epoca del contratto a tutta quaresima e primavera (21 maggio) risulta dai seguenti motivi: / 1° Perché i signori sopraindicati apposero le rispettive firme alla quitanza dei tre quartali ricevuti richiamando la quaresima e primavera come termine di stagione senza restituzione di sorta e di epoca. / 2° Perché il sig. Köhller (flauto) venne con contratto speciale scritturato sino il 15 circa di maggio, cioè in armonia colle scritture fatte ai compagni. / 4° [sic] Perché tutte le scritture fatte agli artisti di canto portano il 15 circa, né è presumibile che l'impresa intendesse fare le recite dal 5 al 20 maggio coi soli cantanti senza i cori e l'orchestra. / 5° Perché interpellato il sig. Cajani diede per lettera la seguente dichiarazione: «*la dichiarazione del termine di stagione non c'era nel contratto, giacchè sono scritturati per la quaresima e primavera ed anche se la stagione dovesse prolungarsi di qualche giorno bisogna che stiano (professori d'orchestra e coristi) al cartellone esposto al pubblico, cioè di fare le 30 recite di abbonamento e le beneficiate. Per sua regola a quelli del paese si usa sempre di fare così. Se poi l'impresa volesse fare altre recite non promesse nel cartellone allora bisogna dare un compenso*» / 6° Perché potrebbe essere fatto valere un diritto d'indennizzo per le recite oltre il 5 di maggio, qualora i sig. professori d'orchestra e coristi potessero far valere un duplicato di scrittura che recasse il termine del 1° maggio circa, nel quale solo caso potrebbe ritenersi mala fede lo smarrimento del contratto per parte dell'impresa. Gli è per tutto ciò che la direzione teatrale consiglia i sig. professori d'orchestra e coristi a desistere dalla domanda d.ta 7.5.74, e si lusinga che i cittadini addetti al teatro non vorranno porre inciampi all'attuale stagione d'opera che in brevi giorni volge al suo termine». Lettera della direzione teatrale di Fiume ai professori d'orchestra e coristi di Fiume, Fiume, 9.5.1874, HR-DARI, DS 60, busta 4.

non indicate in cartellone, allora avrebbe dovuto retribuire aggiuntivamente le masse.¹⁹⁸

Già dall'anno in cui Cajani fu attivo, si sentiva l'esigenza di avere a Fiume un'orchestra più completa e migliore di quella a disposizione.¹⁹⁹ Il problema dell'insufficiente numero degli orchestrali perdurava fino al 1918 se il presidente del teatro di Fiume scriveva ad Antonio Smareglia che in città c'era un numero ben esiguo di maestri d'orchestra e di coristi, e l'impresario avrebbe dovuto «comporre tanto l'orchestra che il coro in gran parte con elementi forestieri».²⁰⁰

I professori d'orchestra di Fiume venivano principalmente reclutati a Trieste, ma non sempre erano disponibili: basti pensare alle enormi difficoltà avute a Trieste nel novembre 1914 quando non si trovavano orchestrali liberi a causa dello spettacolo d'opera al Politeama; piccole orchestre erano inoltre già attive al teatro Eden, alla Fenice e nei piccoli cinematografi varietà.²⁰¹ Pensiamo dunque anche alle difficoltà nel dover garantire nel 1918 un'orchestra formata da 60 membri, cifra innalzata ad 80 nel caso di esecuzione di opere wagneriane.²⁰²

La direzione teatrale chiedeva espressamente l'elenco degli orchestrali all'impresario (il quale — lo ricordiamo — era obbligato a fornire anche ulteriori strumenti eventualmente richiesti dal compositore e la banda in palco per tutti gli spartiti e balli in cui veniva richiesta)²⁰³ ed era tenuta ad assistere ad una prova d'insieme, esercitando così le funzioni di controllo artistico

198. «Se poi volessero fare altre recite non promesse nel cartellone» scriveva Cajani, «allora bisogna darle un compenso. Il signor Buommartini che li scritturò anch'esso si rammenterà che nel foglio da lui intestato non c'era temine di stagione. È inteso con moltissimo piacere che le cose vadano a vele gonfie che ci sarà un guadagno di tre mila fiorini». Lettera di Giuseppe Cajani al [signor Cesare], Perugia, 4.5.1874, HR-DARI, DS 60, busta 4.

199. «[...] se le condizioni delle nostre scene sono tali da non poter offrire artisti di canto di certo grido», si scriveva sul giornale locale, «non tolgono però che nella parte strumentale il pubblico sia in diritto di esigere un'orchestra più completa e migliore della presente, poiché non v'ha dubbio che su di essa si basa principalmente l'esito dello spettacolo», *Teatro civico*, La Bilancia, 23.3.1874.

200. Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Antonio Smareglia, Fiume, 13.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

201. Cfr. Lettera di Enrico Gallina ad Attilio Alpron, Trieste, 20.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.

202. Cfr. Lettera del presidente della direzione teatrale di Fiume a Zoltan de Jekelfalussy, Fiume, 12.2.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.

203. Cfr. art. 31, Capitoli d'appalto del Teatro Comunale di Trieste pel triennio 1864-1867, I-TSmt, busta 111.

richieste dalla rappresentanza municipale. Sorvegliava inoltre sul rispetto del numero di orchestrali richiesti in capitolato o in contratto, sulla base del tipo di spettacolo in questione.²⁰⁴ Nel 1864 a Fiume erano richiesti 34 professori, direttore incluso. Non era un capitolato a dircelo, bensì una bozza manoscritta enunciante le condizioni per l'impresa d'opera per la stagione di quaresima e primavera.²⁰⁵ Abbiamo visto invece come nel 1868 e 1869 gli orchestrali che comparivano nelle liste effettive consegnate alla direzione teatrale di Fiume fossero in numero di 26 o 27. La cifra rimaneva invariata anche negli anni successivi: 27 erano i professori scritturati dall'impresario Cesare Trevisan per la stagione d'opera del 1874.²⁰⁶ Rispetto a un teatro come il Comunale di Trieste vi era uno scarto di oltre una ventina buona di orchestrali, cifra non trascurabile. Si intende che Trieste era per definizione un teatro di primo ordine, e già nei capitolati stessi — maggiormente definiti e articolati rispetto a quelli della costa — si chiarivano con maggiore precisione le esigenze della dirigenza. Secondo il capitolato d'appalto del Comunale di Trieste per gli anni 1864–67, l'orchestra doveva essere composta da: «1 Maestro Concertatore, 1 primo Violino e Direttore per l'opera, 1 primo di spalla e supplente, 1 primo Violino Direttore pei balli, 16 Violini, 4 Viole, 3 Violoncelli, 6 Contrabbassi, 1 Arpa, 2 Flauti e Ottavino, 2 Clarinetti, 2 Oboi, 2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe, 3

204. La dirigenza teneva a questo diritto, e non mancava di farlo rispettare. Ad esempio nel 1916 il presidente del teatro Meynier ammoniva l'impresario Carlo Polgar per non aver consegnato l'elenco degli orchestrali in occasione di uno spettacolo di operetta, ricordandogli anche l'importanza di comunicare data e ora delle prove: «Siccome Ella non ebbe finora a sottoporre alla Direzione Teatrale l'elenco dell'orchestra» scriveva Meyner, «e siccome da più parti si apprende che Ella intende formare l'orchestra, con una dozzina di suonatori rinforzati da un armonio, mi trovo in dovere di prevenirla che al Teatro Comunale le operette furono sempre date con un'orchestra composta di almeno 30 provetti suonatori e che, pur prendendo in riflesso le circostanze eccezionali in mezzo alle quali [...] l'attuale stagione, la Direzione non potrebbe accettare un complesso orchestrale di molto inferiore all'usuale. Nel tempo stesso le faccio noto che prima di permettere l'andata in scena dell'operetta, la Direzione desidera assistere a una prova d'insieme, poiché altrimenti essa si troverebbe nell'impossibilità di esercitare quel controllo artistico che l'Inclita Rappresentanza Municipale le ha affidato. Del giorno e dell'ora fissati per la prova Ella vorrà a tempo debito avvertire la Direzione a mezzo del segretario dott. Elpidio Springhetti». Lettera del presidente G. Meynier a Carlo Polgar, Fiume, 25.4.1916, HR-DARI-557, busta 562/1.

205. Condizioni per l'impresa dell'opera nella stagione di quaresima primavera 1864, bozza manoscritta, [Fiume, 1864], HR-DARI, DS 60, busta 4.

206. Il documento riportante la lista orchestrali presentava i nomi di «A. Scaramelli, Dall'Asta, famiglia Santi, Pasquali, Silenzi, Raspich, Giustini, Sponga, Doia, Scrobogna, Knezaurek, Cesaroni, Luzzato, Dimscher, Pospischil, Kafka, Baule, Jacopich, Klausbergher, Dal Zotto, Scotti, Bogasch, Recanatini, Sperber, figlio», Fiume, 26.8.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4. Almeno la metà di questi orchestrali era già stata attiva nelle precedenti stagioni.

Tromboni, 1 Bombardone, 1 Timpani, 1 Gran Cassa, 1 Piatti», per un totale di 55 strumentisti.²⁰⁷

Con l'inaugurazione del Teatro Comunale di Fiume nel 1885 si lasciava invece in bianco lo spazio dedicato all'indicazione del numero degli orchestrali. Veniva scelta una formula molto discrezionale, indicando nel documento solo la tipologia di strumenti, non la loro quantità: «Non meno di n. ... professori d'orchestra, perfettamente idonei e capaci, cioè: ...primi violini, ...secondi, ...viole, ...violoncelli, ...contrabbassi, ...flauti, l'ottavino, ...oboè, ...corni, ...clarinetti, ...fagotti, ...trombe, ...tromboni, 1 timpanista, 2 gran-cassa e piatti, e l'arpa»;²⁰⁸ in realtà in questo modo la direzione teatrale rendeva le cose più flessibili, avendo maggiore libertà di indicare anche all'ultimo momento la quantità di orchestrali desiderata. Sarebbero stati 30 gli orchestrali richiesti dal contratto con l'impresario Sciutti D'Arrigo nel 1891, senza specifica di tipologia di strumenti.²⁰⁹ Gli strumenti non venivano specificati neanche nell'avviso di concorso del 1901, dove si indicava unicamente il loro ammontare a 50.²¹⁰ Una maggiore definizione (sebbene parziale) la si ebbe con il capitolato del 1909, dove si indicava solo l'esatto numero degli archi su un totale di 60 strumentisti: «12 primi violini, 10 secondi violini, 4 viole, 4 violoncelli e 4 contrabbassi».²¹¹

Con il passare degli anni e in accordo con le nuove produzioni operistiche, le orchestre si erano ingrandite. Infatti, secondo il Rispoli, nei primi del Novecento (siamo nel 1903 quando scriveva il suo *La vita pratica del teatro*), la grande orchestra, quella che si trovava «nei grandissimi teatri e nei concerti sinfonici», era per lo più composta — salvo piccole variazioni — da «20 violini primi; 16 violini secondi; 12 viole; 12 violoncelli; 10 contrabbassi; 3 flauti ed

207. Capitoli d'appalto del Teatro Comunale di Trieste per il triennio 1864–1867, I-TSmt, busta 111.

208. Art. V, lettera e, Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.

209. Contratto per l'appalto degli spettacoli al Teatro Comunale di Fiume, [Fiume, 1891], Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.

210. Avviso di Concorso per l'appalto degli spettacoli nel Teatro comunale di Fiume, [Fiume, 1901], Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.

211. Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909–31 dicembre 1911, HR-DARI, RO-24, busta 6. Il capitolato del 1912 ribadiva questa identica condizione. Ci fu invece nel 1917 una diminuzione sostanziale e improvvisa nel numero di orchestrali richiesti, ne è testimonianza il contratto con l'impresario Carlo Polgar dove si parla di un numero minimo di 18 musicisti («l'orchestra dovrà essere composta di almeno 18 suonatori»); la guerra aveva richiamato molti uomini al fronte, tra cui anche musicisti, e anche questa potrebbe essere considerata causa di questa diminuzione, cfr. art. VI, Protocollo assunto presso il Magistrato Civico di Fiume addì 11 aprile 1917, Fiume, 11.4.1917, HR-DARI, busta 1.

ottavino; 2 oboe e corno inglese, 2 clarini e clarone; 2 fagotti e controfagotto; 4 corni; 2 trombe; 2 cornette; 3 tromboni tenori; 1 trombone basso; timpano, sistro, gran cassa e piatti. Cento parti in tutto».²¹² Sul territorio ci troviamo di fronte a capitolati che richiedevano nella teoria fino a 60 strumentisti, ma nella pratica dei contratti d'appalto questa cifra poteva essere inferiore, soprattutto date le difficoltà nel dover costantemente richiedere elementi da fuori città.

Stesso discorso era valido per il corpo di ballo complementare nelle stagioni d'opera: se il teatro di Zara prevedeva le classiche «12 ballerine distinte di fila»,²¹³ a Fiume ne erano richieste 30 nei primi anni del Novecento. Poteva capitare che le ballerine più valide fossero reclutate per tournée in America, e sul posto, come aveva a lamentare l'impresario Giorgio Trauner, fossero rimaste solo quelle «brutte, vecchie e piene di pretese».²¹⁴ La stessa direzione teatrale di Zara, ammetteva che su sei ballerine «quattro non sanno ballare. [...] Le due che sanno ballare sono vecchie». Quello che veniva definito «miserico corpo di ballo» avrebbe contribuito a rendere scontento il pubblico. La direzione faceva presente che l'impresario avrebbe dovuto assolutamente portarne di nuove («che se anche non sapranno ballare saranno almeno più presentabili di queste», si scriveva con rammarico all'agente Gallina).²¹⁵ Da qui la necessità di trovare in aggiunta anche degli elementi per il corpo di ballo. Nuovi elementi per il corpo di ballo, dunque, nuove spese.

Anche l'orchestra di Sebenico usufruiva di elementi presi dalla banda comunale. Ne abbiamo testimonianza in una ricevuta del 1893, compilata dal direttore della banda comunale stessa, Domenico Mateljan.²¹⁶ I componenti della banda suonavano in varie occasioni: dalle serate dei prestidigitatori²¹⁷ ai veglioni della stagione di Carnevale. Se la banda cittadina era impegnata in altra attività artistica — come in concerti extra teatro, processioni, ecc. — doveva rimandare le prove per l'opera in teatro.²¹⁸ Il successo e l'insuccesso di un'o-

212. RISPOLI, *La vita pratica*, p. 118.

213. Capitolato d'appalto del Teatro Nuovo di Zara, Zara, s.d., HR-DAZD, busta 4.

214. Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 12.7.1906, HR-DAZD, busta 26.

215. Lettera della direzione teatrale di Zara all'agente Enrico Gallina, [Zara, 1906], HR-DAZD, busta 21.

216. «Dichiaro io sottoscritto di aver ricevuto dalla direzione del Teatro Mazzoleni fio 192 e questi a saldo della orchestra che prese parte durante la stagione teatrale cioè dal giorno 14 aprile a tutto 11 maggio 1873 / Il direttore della Banda Comunale / Domenico Mateljan». Ricevuta di Domenico Mateljan alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 12.5.1873, HR-DAŠI-103, busta 3.

217. Cfr. la serata del prestidigitatore Grassi organizzata a Sebenico nel 1893.

218. Cfr. ad esempio quanto scritto da Giovanni Mazzoleni all'impresario Giuseppe Ponzio nell'occasione della stagione 1911 a Sebenico, che avrebbe dovuto tenersi a ridosso della

pera dipendevano naturalmente anche dalla qualità dell'orchestra. Per stessa ammissione del direttore del teatro Giovanni Mazzoleni le orchestre in loco erano «zoppicanti» e costituite in gran parte da dilettanti.²¹⁹ «Qui non abbiamo professori» scriveva il direttore del teatro «ma dilettanti che guastano ed hanno bisogno di molte prove».²²⁰ Se mancavano degli strumenti venivano in certi casi sostituiti dall'hamonium, un tipo di sostituzione che si poteva trovare nel caso di produzioni di operetta. Si poteva dare il caso di compagini orchestrali mancanti di intere famiglie di strumenti, come l'intero comparto delle viole negli spettacoli della compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, nella cui piccola orchestra lo stesso Guerra sedeva al pianoforte. La distinta delle spese delle loro undici rappresentazioni d'opera date nel 1905, oltre a rivelarci l'organico del gruppo, ci dà anche un'altra importante informazione, ovvero le paghe dei singoli musicisti:

N.	ISTRUMENTI	NOME	PREZZO	ASSIEME	ANNOTAZIONI
1	I° Violino	Zorzenoni Alessandro	7 Cor.	105	dalla part. da Trieste più viaggio e compresi i riposi 15 giorni
2	"	Pitacco Giovanni	7	105	
3	"	Raimondi Rina	2	22	
4	"	Mazzoldi Giuseppe	2	22	
5	Violoncello	Raimondi Silva	2	22	
6	Contrabbasso	Piva Luigi da Trieste	7	105	dalla part. da Trieste più viaggio e compresi i riposi
7	Cornetta	Scala Francesco	7	105	
8	Clarino I	Giovanni Miaković	4	44	
9	" II	Veronese Giovanni	3	33	
10	Flauto	Pietro Delfin	3	33	
11	Trombone ten.	Michele Osturi	2.40	26.40	
12	Trombone basso	Gilardi Giuseppe	2	22	

Pasqua: «Deve notare che il Venerdì santo non si potranno fare prove, perché molti suonatori d'orchestra appartengono al corpo della banda cittadina, che in quella sera prende parte alla processione», Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.

219. Cfr. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Cesare Matucci, Sebenico, 19.2.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.

220. Lettera di Giovanni Mazzoleni a Pietro Viti, Sebenico, 9.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 2b.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

N.	ISTRUMENTI	NOME	PREZZO	ASSIEME	ANNOTAZIONI
13	Cassa	Mile Covacer	2	22	
14	Piano	Prof. E. Guerra			

				666.40	
	Per viaggio da Trieste qui a quattro suonatori da fuori		Cor. 31.20		
	Per 4 letti a bordo		Cor. 4.62	35.82	
			Somma Cor.	702.22	
	Al maestro Grandi spediti in dono 20 litri di vino nero		Cor. 6.40		
	1 damigiana nuova		Cor. 4	10.40	

			Assieme	712.62 ²²¹	

È evidente la differenza di paga tra un orchestrale proveniente da fuori (7 corone giornaliere per ognuno dei quattro musicisti chiamati da Trieste) e un orchestrale locale (2 corone se non facente funzioni di prima parte). Le paghe, almeno per i musicisti locali, rimanevano pressoché invariate anche l'anno successivo, nell'occasione delle due rappresentazioni d'opera date dalla stessa compagnia diretta sempre da Ernesto Guerra:

Maestro Patucchi	a Cor. 6	Cor. 12.00
Maestro Mazzoldi	a Cor. 2	4.
Sig. Rina Raimondi	a Cor. 2	4.
Sig. Silvia Raimondi	a Cor. 2	4.
Sig. Simeone Descovic	a Cor. 2	4.
Sig. Pietro Delfin	a Cor. 3	6.
Sig. Veronese	a Cor. 4	8.
Sig. G. Miacovic	a Cor. 4	8.
Sig. Ortoic	a Cor. 2.40	4.80
[...] Gerusalem	a Cor. 2.40	4.80
Sig. Marenzi	a Cor. 2	4.
Sig. Kovac	a Cor. 2	4.
Cornetta da Spalato compreso il viaggio		21.60

		89.20 ²²²

221. Carta «Orchestra della stagione Compagnia Lillipuziana di E. Guerra», [Sebenico, 1905], HR-DAŠI-103, busta 1.

222. Distinta spese orchestra compagnia Lillipuziana, Sebenico [maggio 1906], HR-DAŠI-103, busta 9.

La «cornetta da Spalato compreso il viaggio» era costata cumulativamente più di dieci corone a rappresentazione, un importo di cinque volte superiore a quello corrisposto a un semplice orchestrale del posto. In queste distinte abbiamo evidenza di come tutti i musicisti che avevano preso parte alle stagioni in oggetto avessero ricevuto un compenso in denaro. Dal foglio paghe di orchestra e coro per la stagione organizzata dall'impresario Castagnoli nel 1908, abbiamo invece la prova di come non tutti fossero sempre stipendiati. Alcuni orchestrali non percepivano una paga in denaro bensì in biglietti d'ingresso al teatro. Nel caso in questione si trattava principalmente dei secondi violini e di chi stava ai timpani e alla cassa. Per altri professori vi era una modalità mista, ovvero paga e biglietto:

Maestro Patucchi	Raffaele per sera	Cor.	10.00
Maestro sostituto	Orsini Antonio		5.00
Contrabbasso	Descovic [...]		1.50
Contrabbasso	Rossi Nico		1.00
Violoncello	Raimondi Sylva		2.00
I Violino	Raimondi Rina		1.50 biglietto
«	Mazzoldi Beppi		1.50 biglietto
«	Miagostovich Giovanni		1.50 biglietto
Viola	Pezzi Giacomo		1.50
Clarino	Veronese Giovanni		3.00
«	Unich Ernesto		1.50 biglietto
Fagotto	Descovic Antonio		1.00
Flauto	Delfin Pietro		1.50
Oboe	Covac Nico		biglietto
II Violino	Lobasso Maria		biglietto
«	Traini Giuseppe		biglietto
«	Inchiosi Vincenzo		biglietto
«	Montanari Gemma		biglietto
Corno	Delic Nicolo		3.00
«	Delic Augustin		3.00
Trombone tenore	Radinovich Marco		2.00
Trombone basso	Fossa Antonio		2.00
Timpani	Covac Ermete		biglietto
Cassa	Ragazzioni Giulio		biglietto

Cor. 44.50 n. 10 biglietti²²³

223. Orchestra, [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.

Le coriste si esibivano gratuitamente, ottenendo unicamente un biglietto omaggio:

Zarda Emilia	1 biglietto
Zanchi Silvia	«
Maria Rossi	«
Trifoni Maria	«
Trifoni Nina	«
Ticulin Anna	«
Braiz Anna	«
Braiz Carlotta	«
Raditic Gemma	«
Veronesi Valeria	«
Grisogano Rosina	«

n. 11 biglietti²²⁴

Per i coristi uomini la situazione era più fluida: alcuni percepivano una paga, mentre per altri veniva usato lo stesso sistema di 'retribuzione' con un biglietto d'ingresso:

	per sera Cor.
Adeogora Nico	1 biglietto
Pajani Umberto	«
Bognolo Vittorio	«
Lisgono Natale	«
Mileta Giovanni	«
Mazzoleni Enrico	(niente)
Fulgori Giovanni	biglietto
Aleksa Pietro	«
Modun Piero	«
Scariza Luigi	«
Angelichio Franc[esco]	2
Angelichio Giov[anni]	2
Ceinotti	2
Merlak	2
Lilla	biglietto
Bratic	2
Montanari Gino	«

224. Masse corali (donne), [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.

Zaratin pittore Ziranski		2
Scotton Deffizza		2
Bregovic	(niente)	-----
	biglietti	10 Cor. 14 ²²⁵

Enrico Mazzoleni non ottenne né paga né biglietto in quanto legato alla dirigenza (per Bregovic non si conosce il motivo della mancata retribuzione). Era naturalmente proibito vendere o cedere a estranei il biglietto gratuito perché questo avrebbe costituito concorrenza e danno all'impresa. Così pure non sarebbe stato possibile utilizzare cumulativamente i biglietti in una unica serata.

Anche l'elenco di paghe di orchestrali e coristi per la stagione d'opera del 1911 organizzata dall'impresario Ponzio, confermava più o meno i *cachet* serali degli orchestrali, mentre evidenziava una inferiore paga per coristi e coriste, uguale comunque sia per gli uomini che per le donne. Due donne erano presenti tra gli orchestrali di Sebenico, cosa ancora rara all'epoca:

Orchestra:

Bognolo Mario	a Cor. 2-	10 sere cor. 20
Branizza Matteo	a Cor. 2-	10 sere cor. 20
Descovich Simeone	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Descovich Antonio	a Cor. 2-	10 sere cor. 20
Delfin Pietro	a Cor. 4-	10 sere cor. 40
Delich Agostino	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Covacev Nicolò	a Cor. 2-	10 sere cor. 20
Mondini Francesco	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Modun Giuseppe	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
M° Raffaele Patucchi	a Cor. 10-	10 sere cor. 100
M° Antonio Orsini	a Cor. 5-	10 sere cor. 50
Radinovich Marco	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Raimondi Sylva	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Raimondi Rina	a Cor. 3-	10 sere cor. 30
Sabatini Antonio	a Cor. 2-	10 sere cor. 20
Unich Ernesto	a Cor. 2-	10 sere cor. 20

Coriste:

Augenti Giulia	a Cor. 1-	3 sere cor. 3
Bognolo Carmela	a Cor. 1-	3 sere cor. 3

225. Uomini, [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.

Brauer Anna	a Cor. 1-	3 sere cor. 3
Descovich Dora	a Cor. 1-	3 sere cor. 3
Sorelle Modun	a Cor. 2-	3 sere cor. 6
Jovcich Maria	a Cor. 1-	3 sere cor. 3

Coristi:

Augenti Giuseppe	a Cor. 1-	10 sere cor. 10
Descovich Dorino	a Cor. 1-	10 sere cor. 10
Mistura Nicolò	a Cor. 1-	10 sere cor. 10
Petrocchi Nicolò	a Cor. 1-	10 sere cor. 10

581:--²²⁶

Come è ravvisabile da questo e dal precedente prospetto, il maestro concertatore, in questo caso Raffaele Patucchi, otteneva un compenso di circa tre volte o più superiore a quello di un orchestrale.²²⁷ La paga del maestro sostituto, nella circostanza Raffaele Orsini, era della metà rispetto a quella del maestro concertatore. Come già osservato precedentemente, gli strumentisti venivano pagati diversamente a seconda del ruolo e strumento (prime parti o meno), cosa che non si dava nel caso dei coristi, quantomeno per le produzioni in oggetto. Nei primi del Novecento a Sebenico il pagamento di una prima parte veniva fissato in linea di massima a 3 corone, contro le 2 cedute a una seconda parte.²²⁸ La prima parte guadagnava in proporzione meno della metà del maestro concertatore, ed era così anche in altri teatri italiani.²²⁹ Come termine di

226. Conto, stagione d'opera 1911, Sebenico, [1911], HR-DAŠI-103, busta 10. Degli orchestrali indicati nel prospetto, Simeone Descovich fu anche direttore della banda di Sebenico, Antonio Descovich suonava il clarinetto (cfr. *Itinerari della memoria. L'Italia a Sebenico, L'Arena di Pola*, 1.9.1979, p. 3), Rina Raimondi era violinista e Sylva Raimondi, indicata come violoncellista nei precedenti prospetti, figurava in altre fonti come pianista (cfr. *Grad i okolica*, Hrvatska Misao, Šibenik, 14 studenoga 1914). Dorino e Simeone Descovich si trasferirono a Pola nel 1921.

227. Il Patucchi per 10 serate otteneva 100 corone (ovvero circa 50 fiorini). Come termine di paragone, il maestro concertatore di Zara, Antonio Ravasio, incassava attorno al 1885 circa 200 fiorini per stagione, su un numero corrispondente però a più del doppio delle rappresentazioni, cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

228. Cfr. il contratto tra la direzione del Teatro Mazzoleni e l'orchestra e coro maschile della società Filarmonico-drammatica di Sebenico, 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 2b.

229. Cfr. ad esempio le proporzioni tra maestro concertatore e prime parti negli stipendi degli orchestrali della Pergola di Firenze già dal 1863 in GLORIA STAFFIERI, *Firenze, Teatro della Pergola. Materiali per una storia dell'orchestra (dagli anni Venti dell'Ottocento all'Unità d'Italia)*, «Studi Verdiani», 16 2001, p. 108. Il guadagno di un maestro concertatore era di 1.700 lire, quello di una prima parte era di 650 lire.

paragone, una prima parte a Spalato nel 1895 poteva aspirare ad un guadagno di 5,50 lire al giorno, che si potevano assimilare a circa 2,75 fiorini (ovvero a qualcosa più di 5 corone).²³⁰ Il dato differisce lievemente da quanto riportato dall'impresario Antonio Lana nello stesso 1895, il quale dava la paga di una prima parte (proveniente però da altra città) per il Teatro Nuovo cittadino a 7 lire giornalieri.²³¹

Anche a Zara un orchestrale percepiva al principio del ventesimo secolo dalle 2,40 alle 3 corone, come ci dimostra la tabella di paghe degli orchestrali riferita verosimilmente al 1903:²³²

	ORCHESTRA	COR	CENT	ISTROMENTO CHE SUONA
1	Zink Giuseppe ²³³	6		violino di spalla
2	Brainovich Giuseppe	2	40	violino I°
3	Arnerich Urbano	2	40	violino II°
4	Lazzarini Riccardo	2	40	violino II°
5	Boniciolli Enea	2	40	violino II°
6	Lediski [Leditzki]	2	40	violino II°
7	Radman Martino	2	40	II° viola
8	Basilico Benedetto	3		II° contrabbasso
9	Talpo Riccardo	3		II° contrabbasso
10	Novotny	2	40	II° flauto
11	Dalfabro Luigi	2	40	II° clarino
12	Scirinzi Giuseppe	2	40	II° fagotto
13	Bossi Pietro	3		I° corno IIa copia
14	Albanesi Ernesto	2	40	II° corno
15	Nammer Adolfo	3		I° tromba
16	Pekas Giuseppe	2	40	II° tromba
17	Hodach	3		I° trombone
18	Capuri Luigi	2	40	II° trombone
19	Stancich Timoteo	2	40	III° trombone
20	Cecoli Francesco	2	40	bassotuba

230. Cfr. il contratto tra l'impresario Alfredo Vecchi tramite Agenzia della Frusta Teatrale e prima tromba per il Teatro di Spalato, Milano, 26.10.1895.

231. Cfr. Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Spalato, Milano, 2.2.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

232. Le paghe si intendevano giornaliere, pagabili anticipatamente ogni cinque giorni, a partire dalla prima prova d'orchestra, cfr. Tabella paghe orchestrali, [Zara, 1903], HR-DAZD, busta 11.

233. Giuseppe Zinck è registrato come maestro della scuola d'archi all'interno della Scuola di Musica di Gorizia, post 1878, cfr. *Ottocento goriziano. Una città che si trasforma*, a cura di Lucia Pillon, Istituto di Storia Sociale e Religiosa, Editrice Goriziana, Gorizia 1991, p. 220.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

	ORCHESTRA	COR	CENT	ISTROMENTO CHE SUONA
21	Perrisich Antonio	2	40	timpani
22	Basilisco Antonio	2	40	gran cassa e piatti

Se confrontate con le paghe ottenute più di 25 anni prima a rappresentazione, accettando l'equivalenza nel cambio di 1 fiorino = 2 corone, ci accorgeremo addirittura di una diminuzione di retribuzione nei tempi più recenti, eccetto che per il violino di spalla Giuseppe Zink:

Zink Giuseppe	1° violino alla spalla e direttore del ballo alla rapp.e	f. 3
Zink Guglielmo	1° violino	2
Lazzarini	1° violino	1,5
Tamino	2° violino	1,5
Witika	1° viola	2
Bilagher	contrabbasso	2
Janos	contrabbasso	1,5
Lazzarini	1° flauto	2
Fiorelli	ottavino	1,5
Ziliotto	1° oboe	2
Poletimi	1° clarino	2
Umlauf	2° clarino	1,5
Marinello	1° fagotto	2
Conte	corno	1,60
Albanesi	1° trombone	2
Ragazzini	2° trombone	1,5
Cecoli	3° trombone	1,5
Sei suonatori militari, cioè un 1° violino, 3 secondi violini, un corno, una tromba, alla rapp.e		f. 10,50

		41,60 ²³⁴

Vediamo anche come alcuni elementi avessero cambiato posizione o strumento in orchestra: Riccardo Lazzarini passava da primo a secondo violino, Ernesto Albanesi da primo trombone a corno secondo, Francesco Cecoli da terzo trombone a bassotuba. Lo scarto retributivo lo aveva sempre il violino

234. Società del Teatro Nuovo di Zara. Seduta del 3 aprile 1876, Zara, 3.4.1876, HR-DAZD, busta 4.

di spalla, pagato il doppio o un terzo di più rispetto a una prima parte. Ma questo era normale e prerogativa di molti teatri: teniamo conto che anche a Trieste il primo violino direttore era pagato esattamente il doppio rispetto ad uno strumentista di prime parti, proprio in virtù del suo ruolo di guida.²³⁵ Non abbiamo qui notizia di pagamenti anticipati, come poteva succedere per qualche prima parte celebre in altri teatri.²³⁶

Abbiamo visto come anche a Zara per completare l'orchestra d'opera si ricorresse a elementi presi dalla banda militare. Oppure si chiamavano musicisti dalle città limitrofe, come Sebenico. Nel 1875 si rendevano necessari da fuori città «un primo violino, un primo dei secondi, un violoncello, un contrabbasso, un primo clarino, due corni, una prima tromba, un primo fagotto e un timpanista».²³⁷ Si trattava dunque di una decina di elementi. Dieci anni dopo il problema permaneva se si richiedevano da fuori tre primi violini, due secondi violini, un violoncello, due contrabbassi, un primo flauto, un primo oboe, e nuovamente un primo clarinetto, un primo fagotto, una prima tromba e un timpanista, per un totale di 14 strumentisti. Per la stagione d'opera del 1899 si arrivava addirittura a preventivare l'arrivo di dodici professori esterni e otto orchestrali provenienti dalla banda militare, ovvero l'esatto 50% della composizione dell'intera orchestra come ci indica il seguente prospetto:²³⁸

STRUMENTI	PROF. LOCALI CIVILI	PROF. MILITARI	PROF. FORASTIERI	TOTALE
Violini 1'	3	2	2	7 Violini 1'
Violini 2'	3	2	/	6 Violini 2'
Viole	/		/	2 Viole
Violoncelli			2	2 Violoncelli
Contrabbassi	2		/	3 Contrabbassi

235. Cfr. il contratto tra l'impresario Carlo Raffaele Burlini e il primo violino direttore d'orchestra Antonio Cremaschi del 1864, I-TSmt, busta 116, o ad esempio il contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la prima tromba Enrico Cagnoni, Trieste, 8.3.1866, I-TSmt, busta 116, come termini di paragone. Cremaschi percepiva 1.250 fiorini, mentre Cagnoni si assestava sui 650 fiorini.

236. Rimanendo sempre presso il Teatro Comunale di Trieste, come termine di confronto, alla prima tromba Enrico Cagnoni venivano anticipate sette su otto rate, cfr. Contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la prima tromba Enrico Cagnoni, Trieste, 8.3.1866, I-TSmt, busta 116.

237. Contratto d'appalto tra la Presidenza teatrale di Zara e Carlo Vianello, Zara, 22.3.1875, HR-DAZD, busta 4.

238. Prospetto orchestra stagione 1899, Zara, [1899], HR-DAZD, busta 6. Gli elementi della banda militare cinque anni prima, nel 1894, venivano retribuiti con 2 fiorini a testa, cfr. la ricevuta firmata da Antonio Chera, «sergente della musica», Zara, 27.3.1894, HR-DAZD, busta 8. La cifra era probabilmente rimasta invariata.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

STRUMENTI	PROF. LOCALI CIVILI	PROF. MILITARI	PROF. FORASTIERI	TOTALE
Arpa			/	1 Arpa
Clarini	/		/	2 Clarini
Flauti		/	/	2 Flauti
Oboe		/	/	2 Oboe
Fagotti		/	/	2 Fagotti
Corni	3			3 Corni
Trombe	2			2 Trombe
Tromboni	3			3 Tromboni
Cimbasso	/			1 Cimbasso
Timpani		/		1 Timpani
Gran Cassa	/			1 Gran Cassa
	20	8	12	40

Nel 1885 la paga di un orchestrale del posto era di 2 fiorini a recita (equivalenti a 5 lire), mentre un musicista proveniente da fuori città costava più del doppio ovvero 4,5 fiorini (equivalenti a 11,25 lire).²³⁹ Abbiamo un caso in cui la direzione teatrale si fece avanti per pagare eventualmente la differenza tra orchestrale locale ed esterno e fu nell'occasione della stagione organizzata da Giorgio Trauner nel 1903. La direzione riconosceva il «meschino valore orchestrale» dei secondi violini locali Boniccioli e Leditzki comunicando all'impresario che nel caso di loro sostituzione si sarebbe fatta carico della differenza.²⁴⁰ Solitamente era l'impresario che avrebbe dovuto farsi carico di questa incombenza, ma in questo caso si trattava evidentemente di una necessità non derogabile.

In sintesi, volendo riassumere l'andamento retributivo degli orchestrali nel periodo considerato, possiamo tratteggiare la seguente tabella, anche se risulta assolutamente incompleta a causa della carenza di una consistente documentazione specifica a riguardo:

239. Cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

240. La direzione non doveva apprezzare molto i musicisti in questione e anche alcuni altri colleghi dell'orchestra se al Trauner scriveva: «Una lezione a Leditzki e Boniccioli è bene darla, ma non a tutti perché costerebbe troppo in primo luogo e poi il malcontento generale sarebbe pericoloso», cfr. Lettera della direzione teatrale di Zara a Giorgio Trauner, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.

7. CONDIZIONI LAVORATIVE DEL PERSONALE ARTISTICO

PAGHE GIORNALIERE ORCHESTRALI (I = INTERNI; E = ESTERNI)										
		1868	1876	1883	1885	1895	1903	1905	1909	1911
POLA	(I)									
	(E)									
FIUME	(I)	0,80 f.								
	(E)	2,4 f.								
ZARA	(I)		1,50-2 f.	2 f.	2 f. (5 l.)		2,4-3 c.			
	(E)				4,5 f. (11,25 l.)					
SEBENICO	(I)							2 c.	2-3 c.	2 c.
	(E)							7 c.		
SPALATO	(I)									5,50 l.
	(E)					5,50 - 7 l. (2,75-3,5 f.)				

Ha forse maggior senso cercare di comparare la paga giornaliera piuttosto che la paga per una intera stagione, in quanto da quest'ultima informazione è più complesso capire il numero di rappresentazioni incluse (in certa documentazione è addirittura omesso), che può variare sensibilmente e quindi non consentire dei raffronti equilibrati. Nonostante questa incompletezza di dati, potremmo concludere che la paga di un orchestrale locale nella seconda metà dell'Ottocento poteva verosimilmente andare dai 0,80²⁴¹ ai 2 fiorini, mentre un esterno poteva ambire ad avere dai 2,40 ai 3,5 fiorini. Con il nuovo secolo, e con il cambio di moneta, le paghe andavano dalle 2 alle 3 corone per un locale, sino ad arrivare alle 7 corone per un orchestrale proveniente dall'esterno. Questo almeno sino agli anni del primo conflitto mondiale.

241. Un orchestrale locale a Fiume nel 1868 poteva costare 0,80 fiorini al giorno, mentre uno preso da fuori città costava 2,40 fiorini. Cfr. Resoconto generale d'entrata e spesa per l'amministrazione del Civico Teatro di Fiume nella stagione di quaresima e di primavera 1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.

NOTA CONCLUSIVA

L'indagine ha preso in considerazione teatri di differente ordine e grandezza sulla costa dell'Adriatico orientale, alcuni dotati di sovvenzioni luogotenenziali e/o municipali, altri privi di denaro pubblico per la gestione delle stagioni operistiche. Abbiamo visto come le più alte dotazioni in media sul periodo considerato venissero offerte dal Teatro Comunale di Fiume, che era il luogo in cui conseguentemente trovavano spazio molte più novità nel repertorio operistico, mentre teatri come quello di Sebenico dovevano principalmente contare sulla presenza di azionisti in grado di fornire un canone sociale volto all'organizzazione degli spettacoli. Gli azionisti, anche nei teatri con sovvenzione pubblica, avevano un ruolo nella scelta degli spettacoli, assieme alle direzioni teatrali, composte solitamente da tre o cinque membri. Era all'interno delle loro periodiche riunioni che si sceglieva l'impresario cui appaltare la stagione d'opera. L'impresario aveva risposto alla pubblicazione di un capitolato d'appalto, dove presente, documento che riassumeva tutti gli obblighi da onorare nella gestione del teatro. Quando la direzione teatrale aveva trovato la persona cui affidare la stagione d'opera, ovvero quella che nella concorrenza si era dimostrata economicamente più solvibile e più affidabile in base alla esperienza pregressa, ma possibilmente anche quella con le migliori referenze, si addiveniva alla stipula del contratto d'appalto, che poteva nella sua forma finale anche differire rispetto al capitolato iniziale. Potevano esserci delle variazioni nel numero di orchestrali e coristi richiesti, in quantità magari inferiore nel contratto a causa delle difficoltà di reperimento degli stessi sul territorio e di un necessario contenimento delle spese.

Come ipotizzato, la gran parte degli impresari e agenti che operavano in loco era di origine italiana; ne sono stati censiti oltre 280 in quasi un sessantennio, rimanendo la cifra in difetto a causa dell'incompletezza del materiale documentario. A vario titolo essi interagirono con i teatri costieri nella proposta di una o più stagioni o anche di brevi cicli di rappresentazioni operistiche, con compagnie principalmente italiane. Solo a Sebenico e Spalato si registrarono compagnie operistiche provenienti dalla Boemia, da Zagabria od Osijek. I legami con l'entroterra croato erano del resto più forti per queste località. Queste ultime compagnie presentavano mediamente più titoli per stagione rispetto alle compagnie italiane. Le compagnie provenivano da fuori regione (rarissima era la presenza di cantanti autoctoni), mentre anche i musicisti

erano solo parzialmente locali. Le orchestre residenti erano per la gran parte semi-professionali. Gli orchestrali mancanti potevano essere assunti da altre orchestre di teatri limitrofi, da bande e società filarmoniche cittadine. Alcuni di questi orchestrali non conoscevano il repertorio operistico e si trovavano a doverlo eseguire per la prima volta. Quindi i timori sulla qualità delle produzioni erano presenti. La scelta più veloce e sicura sarebbe forse stata chiamare coristi e orchestrali dal Teatro Comunale di Trieste, ma città come Venezia o Milano potevano fornire personale adeguato all'occasione. Il personale veniva fornito tramite agenzia teatrale italiana (sul territorio di Istria e Dalmazia non esistevano agenzie fino agli anni del primo conflitto mondiale) oppure veniva contattato dallo stesso impresario che portava in loco i suoi musicisti di riferimento. Anche i cantanti potevano essere forniti dalle agenzie, ma spesso venivano selezionati sulla base di una scelta incrociata rispondente ai desideri di impresario, maestro concertatore e direttore d'orchestra e — soprattutto con il finire del diciannovesimo secolo — di editore musicale.

La scelta delle opere rispondeva a motivi prettamente economici e commerciali, la motivazione artistica come la potremmo intendere oggi era lungi dall'essere contemplata. Si cercava certo di accontentare il pubblico, che a volte interveniva sui periodici per protestare contro questa o quell'altra gestione impresariale o compagnia, o per suggerire titoli operistici che avrebbe gradito ascoltare. Le corrispondenze tra impresario e direzione teatrale erano comunque focalizzate unicamente su aspetti tecnici e la stessa scelta di dare opera di repertorio o opera nuova, indipendentemente dalle disposizioni dei capitolati, rispondeva a criteri monetari. Per poter andare in scena i libretti d'opera venivano sottoposti a censura luogotenenziale, il cui ufficio preposto rilasciava o meno una licenza di rappresentazione. L'impresario doveva anche verificare che fossero rispettate le nuove normative sulla sicurezza, diventate più articolate e dettagliate in seguito ad alcuni incendi sul territorio ma soprattutto in seguito al disastro del Ring Theater di Vienna (1881). Il repertorio italiano di opera seria e buffa era quello maggiormente rappresentato, seguito percentualmente da svariati titoli di compositori francesi; l'opera tedesca era invece prerogativa di poche imprese e in netta minoranza sul territorio, esattamente come titoli russi, cechi o croati, rappresentati unicamente a Sebenico o Spalato. I compositori istriani, fiumani e dalmati trovavano spazio principalmente in teatri al di fuori del territorio, ma si parla di una quantità di autori numericamente non significativa rispetto al totale dei compositori in cartellone. Gli spartiti non sempre venivano eseguiti nella loro interezza: una delle cause era rappresentata dalle condizioni degli organici e dalla qualità di cantanti e coristi.

Le compagnie giungevano sul territorio principalmente via mare perciò condizioni climatiche avverse come il vento di bora potevano far cancellare o spostare una prima, o comunque non fare arrivare a destinazione materiali di scena, costumi, spartiti e parti. Gli impresari cercavano di combinare più rappresentazioni su piazze diverse della costa, negoziando possibili destinazioni anche una volta giunti in loco; il viaggio era lungo e si cercava così di risparmiare sui costi. Vi fu da parte di Pietro Ciscutti, fondatore del Politeama di Pola, un tentativo di fare circuitare i medesimi spettacoli in più teatri costieri in una sorta di network organizzativo che venne felicemente approvato dalle direzioni teatrali dell'Adriatico orientale: fu probabilmente la sua morte a poco tempo da questa proposta però a impedire la continuazione dell'illuminato progetto.

Svariati processi, pratiche, tendenze, descritti in questo lavoro sono sopravvissuti al tempo e ancora estremamente attuali dopo 150 anni: pensiamo alla ricerca di referenze per chi si appropria a una sovrintendenza con l'intento di proporre un progetto artistico, alle modalità di gestione e strategie di mantenimento di uno sponsor che concede del denaro, o alla richiesta di aumenti stipendiali delle maestranze, presente allora come oggi, o ancora all'esigenza attualissima di 'fare sistema', di stringere alleanze tra enti di spettacolo per poter far fronte ai costi di organizzazione.

Così come all'epoca si cercavano e si cercano alleanze e dialogo per ottimizzare l'organizzazione di uno spettacolo, così oggi bisognerebbe allearsi e 'fare sistema' per ottimizzare i lavori di ricostruzione scientifica come quello proposto con questo studio. C'è ancora molto lavoro da fare: di tanti teatri non ci sono le cronologie, mancano gli spogli sistematici dei periodici musicali d'epoca e prima ancora le inventariazioni e catalogazioni negli archivi (ma questo è un problema a monte); ci sono materiali da digitalizzare anche di un certo valore artistico che rischiano il deterioramento, vanno individuati gli archivi privati che potrebbero consentire di aggiungere importante documentazione. Un appello dunque, per traslato, a 'fare sistema' anche nella comunità scientifica affinché queste ricerche beneficino del supporto e della competenza di più colleghi. Solo con un lavoro condiviso e comune si può sperare di arricchire il *puzzle*, tracciando degli affreschi più omogenei e completi, scrivendo macrostorie al di sopra delle singole microstorie locali.

FONTI D'ARCHIVIO
(MANOSCRITTE, DATTILOSCRITTE, A STAMPA)

- Annuncio di concorso per il posto di custode del teatro, Sebenico, 25.6.1906, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Appendice di contratto*, Contratto tra la direzione teatrale di Zara e Giuseppe Valentini, Zara, 11.2.1914, HR-DAZD, busta 13.
- Attestazione di Giovanni Mazzoleni per Raffaele Patucchi, Sebenico, 14.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Atto di erezione del teatro di Zara, [Zara], 16.1.1864, HR-DAZD -252, busta 1.
- Avviso di concorso per l'appalto degli spettacoli nel Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 22.5.1900, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.
- Avviso di concorso, Fiume, 13.7.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Avviso n. 26, Fiume, 15.3.1894, Museo Marittimo e Storico del Litorale Croato, Collezione teatrale.
- Borderò, 19.6.1871, Sebenico, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Borderò, Teatro Mazzoleni Sebenico, Sebenico, 1873, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Borderò, Teatro Mazzoleni Sebenico, Sebenico, 1882, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Borderò, Teatro Mazzoleni Sebenico, Sebenico, 1885, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Borderò, Teatro Mazzoleni di Sebenico, rappresentazione n. 20 del 28.10.1880, Sebenico, 28.10.1880, HR-DAŠI-103
- Borderò compagnia Becherini, Sebenico, luglio 1882, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Borderò del Teatro Grande di Trieste per la recita n. 18 del 26.10.1861, I-TSmt, busta 108.
- Borderò serata *Per l'amore*, Sebenico, 5.12.1913, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Bozza di contratto tra Alberto Gigliuzzi e Giuseppe Karaman, Spalato, novembre 1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Brochure Agenzia Musicale e Teatrale Luigi Bernini, Zara, 1891, HR-DAZD, busta 7.
- Brochure agenzia teatrale Cesare Castelli, [s.d.], HR-DAZD, busta 7.
- Bruchure Compagnia Lillipuziana, [s.d.], HR-DAZD, busta 11.
- Brochure pubblicitaria attrezzisti teatrali Rosati e Zammarchi, Zara, [1899], HR-DAZD, busta 6.

- Capitolato d'appalto del Teatro Comunale di Fiume, Fiume, 1885, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Capitolato d'appalto del Teatro Giuseppe Verdi di Zara, Zara, [post 1901], HR-DAZD, busta 29.
- Capitolato d'appalto del Teatro Nuovo di Zara, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 29.
- Capitolato d'appalto manoscritto per la stagione d'autunno 1885 al teatro di Fiume, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1909 - 31 dicembre 1911, Fiume, [1908], HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Comunale nel triennio 1 gennaio 1912- 31 dicembre 1914, Fiume, [1911], HR-DARI, DS 60, busta 10.
- Capitoli d'appalto del Teatro Comunale di Trieste per il triennio 1864-1867, I-TSmt, busta 111.
- Capitoli d'appalto per il triennio 1861-1864, I-TSmt, busta 104.
- Carta «Concerto della compagnia lirica italiana G. Verdi, 4 giugno 1904», HR-DAŠI-103, busta 1.
- Carta elenco palchettisti, Fiume, 1867, Teatro civico zbiska spisa 1853-1909, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Carta intestata «Consorzio tipografico / Ugo Fosco & C.i / Sebenico», Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 9.
- Carta intestata «Erzegovich-Scotton», Sebenico, 5.3.1908, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Carta «Orchestra della stagione Compagnia Lillipuziana di E. Guerra», [Sebenico, 1905], HR-DAŠI-103, busta 1.
- Carta senza titolo, HR-DAPA-28, busta 147.
- Carta «Teatro Mazzoleni — Sebenico (Dalmazia)», HR-DAŠI-103, busta 2a
- Cartellone della stagione di quaresima-primavera 1862, HR-DARI, DS 60, busta 10.
- Cartellone teatrale 1867, HR-DAZD-102, busta 283.
- Cartolina postale di Torquato Lanzi, [s.l.], 16.2.1899, HR-DAZD, busta 9.
- Cenni biografici e attività professionale di Ester Mazzoleni come artista militante e come insegnante di canto, dattiloscritto, Spalato, [s.d.], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Circolare, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 2.
- Circolare della direzione teatrale di Fiume ai professori d'orchestra di Fiume, Fiume, 7.10.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Circolare del Teatro Verdi di Zara, Zara, 30.3.1904, HR-DAZD, busta 22.
- [Commemorazione di Paolo Mazzoleni], [s.l.], [s.d.], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

- Compromesso tra Girolamo Pesaro e la direzione teatrale di Zara, Zara, 24.6.1873, HR-DAZD, busta 3.
- Compromesso tra la Deputazione teatrale da un lato ed il Sig.r Cesare Trevisan Appaltatore teatrale, Fiume, 16.2.1865, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Comunicazione dattiloscritta della direzione teatrale di Fiume, Fiume, 5.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Comunicazione del Capitanato distrettuale alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 5.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Comunicazione della sezione di polizia del capitanato distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 8.5.1913, HR-DAZD, busta 23.
- Condizioni pell'impresa dell'opera nella stagione di quaresima e primavera, Fiume, 1862, HR-DARI, DS 60, 4.
- Condizioni pell'impresa dell'opera nella stagione di quaresima e primavera, Fiume, 1863, HR-DARI, DS 60, 4.
- Condizioni pell'impresa dell'opera nella stagione di quaresima e primavera, Fiume, 1864, HR-DARI, DS 60, 4.
- Conto degli esiti e introiti dell'impresario Alberto Landi, Spalato, [1897], HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Conto, stagione d'opera 1911, Sebenico, [1911], HR-DAŠI-103, busta 10.
- Contratto d'appalto tra la deputazione teatrale di Fiume e l'impresario Carlo Gardini, Fiume, 3.3.1867, HR-DARI, DS 60, busta 9.
- Contratto d'appalto tra la deputazione teatrale di Fiume e l'impresario Cesare Trevisan, Fiume, 10.3.1865, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Sebenico ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Sebenico e Leon Dragutinović, Sebenico, 23.4.1914, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Alberto Landi, Spalato, 11.2.1897, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Gabriele Ruotolo, Milano, 7.9.1904, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Gabriele Ruotolo, Spalato, 4.9.1905. HR-MGS: Kazalište 4/kut. I-XVII.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Johann Pištek, Spalato, gennaio 1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Contratto d'appalto tra la direzione teatrale di Spalato e Vendelin Budil, [Spalato], aprile 1898, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

- Contratto d'appalto tra la Presidenza teatrale di Zara e Carlo Vianello, Zara, 22.3.1875, HR-DAZD, busta 4.
- Contratto di scrittura, Sebenico, 13.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Contratto di scrittura tra Lucia Gazzone e la direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 29.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Contratto noleggio vestiario sartoria teatrale triestina Hofstätter & Bonaventura, Trieste, 15.2.1894, HR-DAZD, busta 8.
- Contratto rilasciato dall'impresa Mazzoleni per il teatro di Sebenico all'artista sig. Adolfo Leghissa e Annita Marchesini, Trieste, 4.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Contratto tra il magistrato di Fiume e l'impresario Natale Fabrici, Fiume, 11.3.1848, HR-DARI, DS 60, busta 8.
- Contratto tra il Teatro Verdi di Zara e il suggeritore Giuseppe Frangiolini, Milano, 24.4.1914.
- Contratto tra la direzione del teatro Mazzoleni di Sebenico ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Contratto tra i professori d'orchestra di Fiume e Adolfo Proni, Fiume, 8.10.1867, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Contratto tra i professori d'orchestra di Fiume e Vincenzo Dal Torso, Fiume, 5.2.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Contratto tra la direzione del teatro Mazzoleni e l'orchestra e il coro maschile della Società Filarmonica-drammatica di Sebenico, Sebenico, 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Contratto tra la direzione del Teatro Verdi di Zara e la corista Antonia Vettach, Trieste, 25.3.1914, HR-DAZD, busta 27.
- Contratto tra la presidenza del Teatro di Zara e Antonio Scavini, Zara, [1877], HR-DAZD, busta 4.
- Contratto tra la presidenza del Teatro di Zara e l'impresario Francesco Razzani, Zara-Milano, 1883, HR-DAZD, busta 5.
- Contratto tra la presidenza del Teatro Nuovo e l'impresario Carlo Vianello, Zara, 22.3.1875, HR-DAZD, busta 4.
- Contratto tra l'impresario Alfredo Vecchi tramite Agenzia della Frusta Teatrale e prima tromba per il teatro di Spalato, Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la cantante Lena Tencajoli, Milano, 22.7.1865, HR-DAZD, busta 2.
- Contratto tra l'impresario Angelo Tommasi e la prima tromba Enrico Cagnoni, Trieste, 8.3.1866, I-TSmt, busta 116.

- Contratto tra l'impresario Carlo Raffaele Burlini e il primo violino direttore d'orchestra Antonio Cremaschi, Trieste, 1864, I-TSmt, busta 116.
- Contro Quietanza, [Sebenico] 2.3.1864, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Contro Quietanza, [Sebenico] 15.4.1864, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Convenzione tra il Comune di Fiume ed i 30 filarmonici firmanti nell'atto diretto alla Rappresentanza civica de pres. 10 Aprile 1878 nro. 2077, Fiume, 1878, HR-DARI, DS 60, busta 3.
- Elenco degli spettacoli datisi al Teatro Nuovo di Zara, [Zara, s.d.], HR-DAZD, busta 30.
- Depliant della Compagnia Lirica Internazionale, [s.l.], [s.d.], HR-DAZD, busta 26.
- Depliant della Compagnia Sociale Lirica «Donizetti», [s.l.], [s.d.], HR-DAZD, busta 5.
- Distinta spese serali teatrali ordinarie per ogni rappresentazione drammatica o lirica al teatro Mazzoleni di Sebenico, Sebenico, [s.d.] HR-DAŠI-103, busta 5.
- Documento di raccolta fondi per beneficiate, Spalato, 29.[?].1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Doveri dell'Orchestra e dei Professori che la compongono, Fiume, 3.3.1866, HR-DARI, RO 24, busta 6.
- Fattura di C.B. Ledvinka alla direzione teatrale di Zara, Zara, 25.11.1894, HR-DAZD, busta 8.
- Invito, Fiume, 2.10.1908, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Istanza tra la direzione teatrale di Zara e l'impresario Giorgio Trauner, Zara, [1898], HR-DAZD, busta 6.
- Lesina. Capitano distrettuale, [Lesina] 17.1.1882, HR-DAZD, busta 1.
- Lettera degli abbonati del Teatro Comunale di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 17.3.1910, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera degli orchestrali di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 19.4.1909, HR-DAZD, busta 12.
- Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.8.1892, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 5.7.1893, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.1.1895, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del capitano distrettuale alla direzione teatrale di Zara, Zara, 22.2.1897, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del capitano distrettuale alla Luogotenenza di Zara, Spalato, 15.9.1881, HR-DAZD-562, busta 1.

- Lettera del capitano Matone alla direzione teatrale di Sebenico, 21.12.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera del consiglio comunale di Spalato alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 20.5.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera dell'agenzia Artisti lirici alla direzione teatrale di Zara, Milano, 17.7.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera dell'Agenzia Teatrale Ceruso di Milano alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 9.1.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera della amministrazione comunale alla direzione teatrale, Zara, 12.1.1900, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera della deputazione amministratrice del Teatro delle Muse di Ancona alla direzione teatrale di Zara, Ancona, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della deputazione teatrale di Fiume ai coristi di Fiume, Fiume, 8.10.1867, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera della direzione del Teatro Coccia di Novara alla direzione teatrale di Zara, Novara, 31.1.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione del Teatro Nazionale di Zagabria alla direzione teatrale di Spalato, Zagabria, 28.8.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera della direzione del Teatro Piccinni di Bari alla direzione teatrale di Zara, Bari, 4.2.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale all'amministrazione comunale di Sebenico, Sebenico, [1902], HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Cesena alla direzione teatrale di Fiume, Cesena, 8.10.1912, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Antonio Smareglia, Fiume, 13.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Attilio Alpron, Fiume, 10.9.1912, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume ad Attilio Alpron e Francesco Battaglia, Fiume, 4.11.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume ai professori d'orchestra e coristi di Fiume, Fiume, 9.5.1874, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume al consiglio comunale, Fiume, 13.3.1853, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume all'impresa Alpron-Battaglia, Fiume, 23.12.1909, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume all'impresa Alpron, Fiume, [1914], HR-DARI-557, busta 562/1.

- Lettera della direzione teatrale di Fiume alla delegazione municipale, Fiume, 17.6.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume alla rappresentanza municipale, Fiume, 30.11.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume al magistrato civico di Fiume, Fiume, 28.12.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Fiume a Nicolò Bánffy, Fiume, 25.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera della direzione teatrale di Gorizia alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 23.3.1890, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico ad Augusto Girardi, Sebenico, 3.10.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Cesare Matucci, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Domenico Valenti, Zara, 22.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giovanni de Difnico, Sebenico, 8.11.1910, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 31.3.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 4.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico al Comando del Presidio in Sebenico, Sebenico, 29.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico al Comando del Presidio in Sebenico, Sebenico, 5.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Raffaele Patucchi, Sebenico, 2.5.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico all'amministrazione comunale di Sebenico, Sebenico, 14.4.1872, HR-DAŠI-Općina Šibenik 1972, BR. 306.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico al Teatro Bonetti di Lussinpiccolo, Sebenico, 2.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera della direzione teatrale di Sebenico a Milivoj Stojković, Sebenico, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera della direzione teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, [s.d.].3.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

- Lettera della direzione teatrale di Spalato ai soci del Teatro Nuovo di Spalato, Spalato, 21.5.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Bruto Bocci, Zara, 16.3.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Lucerna, Zara, 28.7.1884, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 20.3.1883 HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 25.3.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Francesco Razzani, Zara, 3.4[?].1883 HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Innocente Monass, Zara, 1906, HR-DAZD, busta 21.
- Lettera della direzione teatrale di Zara ad Alberto Vernier, Zara, 8.8.1884, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Giorgio Trauner, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.
- Lettera della direzione teatrale di Zara alla agenzia teatrale Sante Utili, Zara, 6.2.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara alla direzione teatrale di Gorizia, Zara, 18.3.1890, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara all'agenzia Broglio, [Zara, 1903], copialettere, HR-DAZD, busta 21.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 26.9.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Pietro Ciscutti, Zara, 9.5.1884, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 30.1.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 6.2.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara [febbraio-marzo] 1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della direzione teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.

- Lettera della Luogotenenza dalmata alla direzione teatrale di Zara, Zara, [febbraio 1901], HR-DAZD, busta 25.
- Lettera della Luogotenenza dalmata al Teatro Verdi di Zara, Zara, 4.4.1912, HR-DAZD, busta 22.
- Lettera della presidenza teatrale di Zara alla amministrazione comunale di Zara, Zara, 4.5.1885, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera della presidenza teatrale di Zara al capitanato distrettuale, Zara, 29.8.1887, HR-DAZD, Busta 25.
- Lettera della presidenza teatrale di Zara a Nicolò Stermich di Valcrociata, Zara, 28.3.1890, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera della presidenza teatrale di Zara a Sante Utili, Zara, 27.2.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera della vicepresidenza teatrale di Spalato ad Antonio Lana, Spalato, marzo 1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera delle coriste di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 23.3.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera dell'impresa Alpron-Battaglia alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 31.7.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera dell'impresa Alpron-Battaglia al magistrato civico di Fiume, Fiume, 31.7.1911, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera dell'Ufficio Lirico Teatrale Rappresentanze Artistiche alla direzione teatrale di Fiume, Milano, 26.1.1919, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera dell'Unione Corale Zaratina alla direzione teatrale di Zara, Zara, 11.5.1901, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera del magistrato civico di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 12.6.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 25.6.1885, HR-DARI, Fondo del Comune.
- Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 18.4.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettere del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 12.6.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettere del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 11.7.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 26.4.1915, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del podestà di Fiume alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 25.4.1916, HR-DARI-557, busta 562/1.

- Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 31.8.1886, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 19.3.1888, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del podestà di Zara alla direzione teatrale di Zara, Zara, 15.12.1889, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera del presidente della direzione teatrale di Fiume a Zoltan de Jekelfalussy, Fiume, 12.2.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del presidente G. Meynier a Carlo Polgar, Fiume, 25.4.1916, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del segretario di stato Nemeny al conte Nicolò Bánffy, Budapest, 13.5.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera del segretario teatrale Politei alla direzione teatrale di Fiume, Venezia, 21.1.1861, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Ragusa, [Zara], 16.12.1898, HR-DAZD, busta 24.
- Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, [luogo non leggibile], 20.3.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, 8.2.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di A. Buglich al podestà di Spalato, Lesina, 4.2.1904, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Achille Bignardi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Ada Postiglione a Giovanni Mazzoleni, [s.l.], 2.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Adamich alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 5.5.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Alberto Gilberti alla direzione teatrale di Sebenico, Lussinpiccolo, 26.3.1911, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 12.6.1897, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Alberto Landi alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 14.3.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Alberto Vernier a Giuseppe Perlini, Fiume, 3.6.1887, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Alberto Vernier alla direzione teatrale di Spalato, Pola, 13.9.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

- Lettera di Alberto Vernier alla direzione teatrale di Zara, Pola, 2.8.1884, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di alcuni frequentatori del teatro di Fiume a destinatario non precisato [Egregio Signor Cavaliere], Fiume, 19.10.1901, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Lettera di Alessandro Berti alla direzione teatrale di Zara, Milano, 10.3.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Alessandro Meola alla direzione teatrale di Sebenico, 13.4.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Aldo Tamagni a Giovanni Mazzoleni, Pola, 23.9.1919, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Alfredo Vecchi alla direzione teatrale di Sebenico, Milano, 1.3.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Alfredo Vecchi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.3.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Andro Mitrović alla direzione teatrale di Sebenico, Mostar, 22.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Angelo Chinelli alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 24.12.1900, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Annibale Cicognani alla amministrazione comunale di Spalato, Spezia 12.5.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Annibale Cicognani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 21.10.1892, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di anonimo alla direzione teatrale di Zara, Zara, 12.3.1895, HR-DAZD, busta 8.
- Lettera di Antonio De Caro a Gajo Filomen Bulat, Milano, 24.10.1895, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Antonio Feoli a Paolo Mazzoleni, Spalato, 6.10.1870, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Antonio Lana a Gajo Filomen Bulat, Milano, 18.3.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Antonio Lana alla direzione teatrale di Zara, Milano, [maggio 1891], HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Antonio Lana alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 13.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Spalato, Milano, 2.2.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Antonio Lana alla presidenza teatrale di Zara, Milano, 1.7.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Antonio Orsini alla direzione teatrale di Zara, Sebenico, 25.2.1914, HR-DAZD, busta 24.

- Lettera di Antonio Smareglia alla direzione teatrale di Fiume, Trieste, [s.d.], HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Attilio Alpron alla direzione teatrale di Fiume, [Fiume], 11.12.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Belletti e Romei alla direzione teatrale di Zara, Mantova, 23.2.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Bruto Bocci alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], [1885?], HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Carl Oziani a [signor Cavaliere], Fiume, 23.7.1892, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Lettera di Camber & C. alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 18.4.1894. HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Camber & C. alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], 18.4.1894, HR-DAZD, busta 8.
- Lettera di Capone alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 2.7.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera di Carlo Lombardo alla direzione teatrale di Zara, Pola, 14.11.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Carlo Mirco alla direzione teatrale di Zara, Venezia, 1.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Carlo Pasquini alla direzione teatrale di Zara, Milano, 20.1.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Casa Ricordi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.3.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Dante Forconi a Eugenio De Monari, Cento, 12.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Demetrio Medovich alla direzione teatrale di Zara, Zara, 6.1.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Doimo Miagostovich a Enrico Viscardi, [Zara, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic d'Osljak, Milano, 8.1.1896, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic d'Osljak, Milano, 28.1.1896. HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakic di Osljak, Milano, 5.2.1896, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakich [d'Osljak], Milano, 20.3.1896, HR-DAZD, busta 6.

- Lettera di Domenico Valenti a Giorgio De Nakich d'Osljak, Milano, 15.5.1896, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Domenico Valenti alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 18.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Domenico Valenti alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 24.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Edoardo Scarpetti alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], [1898], HR-DAZD, busta 9.
- Lettera di Edouard Karaman a Nazzareno Perazzini, Spalato, 27.11.1897, MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Edouard Karaman a Vendelin Budil, Spalato, 29.12.1897, MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Edouard Karaman a Vincenzo Ceruso, Spalato, 27.1.1898. HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Ego e comp. alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], [1895], HR-DAZD, busta 8.
- Lettera di Emma D'Agostino alla direzione teatrale di Zara, [s.l.], [1897], HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Enrico Carozzi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Enrico Fagotti alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, [anni 1860–1870 ca.], HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Enrico Gallina a Carlo Battistelli, Trieste, 26.5.1920, HR-DAZD, busta 27.
- Lettera di Enrico Gallina ad Attilio Alpron, Trieste, 20.11.1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 29.9.1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 16.1.1911, HR-DAŠI-103, busta 6.
- Lettera di Enrico Gallina a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 29.11.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.
- Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Spalato, Trieste, 25.7.1912, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 7.2.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Enrico Gallina alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 4.11.1908, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Enrico Gallina a Ugo Fano, Trieste, 25.1.1910, HR-DAŠI-103, busta 10.

- Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 17.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di [Enrico Viscardi] a Doimo Miagostovich, Zara, 27.4.1896, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 4.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, Zara, 10.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Enrico Viscardi a Doimo Miagostovich, [Zara], 20.12.1896, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Enrico Viscardi a Giovanni Mazzoleni, Zara, 7.9.1905, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 15.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Enrico Viscardi alla direzione teatrale di Spalato, Zara, 4.11.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Ermanno De Filippi alla direzione teatrale di Fiume, [s.l.], [s.d.], HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Ernesto Guerra alla direzione teatrale di Zara, Fiume, 12.10.1908, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Ernesto Maurizi Enrici alla direzione teatrale di Zara, Bologna, 17.2.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Ernesto Maurizi Enrici alla direzione teatrale di Zara, Bologna, 6.3.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Eugenio De Monari a [direzione teatrale di Zara], Milano, 13.1.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 12.3.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Milano, 8.8.1899, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 5.2.1900, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 4.6.1900, HR-DAZD, busta 10.

- Lettera di Eugenio De Monari alla direzione teatrale di Zara, Milano, 15.8.1900, HR-DAZD, busta 23.
- Lettera di Eugenio Tornaghi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 30.6.1899, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera di Evelina Parnell alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 1.4.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Ezio Carelli a Giovanni Mazzoleni, Sebenico, 17.1.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di F. Cabussi alla direzione teatrale di Ragusa, [s.l.], 26.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Fabio Montalcino alla direzione teatrale di Zara, Reggio Emilia, 20.5.1893, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Felice Brandini alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 7.10.1884, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Felice Dall'Asta alla deputazione teatrale di Fiume, Fiume, 19.2.1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Ferdinand Strakosch alla direzione teatrale di Zara, Zagabria, 9.6.1893, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Ferdinando Guarini alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 27.3.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Filippo Catani alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 21.3.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Francesco Calcagno alla direzione teatrale di Zara, Zara, 4.4.1908, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.3.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Milano, 23.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 28.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Francesco Razzani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 2.5.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gaetano Benini alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 20.2.1882, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di G. Cosati alla direzione teatrale di Sebenico, Isola, 30.3.1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.

- Lettera di Geremia Abriani al podestà di Spalato, Milano, 5.6.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giacomo Brizzi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.1.1897, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gilda Penso alla direzione teatrale di Zara, Udine, 18.3.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gino Monaldi alla direzione teatrale di Zara, Roma, 18.10.1899, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera di Giorgio Trauner a Cattich, Zara, 26.4.[1898], HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 19.4.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 25.5.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.6.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 17.7.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Badia, 8.8.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano 30.8.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giorgio Trauner alla direzione teatrale di Zara, Milano, 27.9.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Giovanna Fischer alla direzione teatrale di Zara, Pola, 4.12.1891, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Bianchini, Sebenico, 22.11.1913, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Cesare Matucci, Sebenico, 19.2.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Cesare Matucci, Sebenico, 1.3.1912, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Alberto Muscas, [Sebenico], 21.2.1912, DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Alessandro Romanelli, Sebenico, 29.5.1914, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Antonio Ronzi, Sebenico, 20.3.1914, HR-DAŠI-103, busta 2a.

- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Enrico Gallina, Sebenico, 19.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Eugenio De Monari, Sebenico, 6.3.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni ad Erminia Daelli, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Castagnoli, Sebenico, 3.12.1910, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, Sebenico 4.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, [Sebenico], 8.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Giuseppe Ponzio, Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di [Giovanni] Mazzoleni alla direzione della società filarmonico drammatica di Spalato, [Sebenico], 23.1.1913, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di [Giovanni Mazzoleni] alla direzione del Teatro Bonetti di Lussinpiccolo, [Sebenico], 2.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni alla direzione teatrale di Pirano, [Sebenico], 16.2.1912, DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 1.12.1911, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 6.6.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Enrico Gallina, Sebenico, 19.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 6.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Erminia Daelli, Sebenico, 12.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, 20.1.1920, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, 6.6.1920, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Ezio Carelli, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Gobbi, Sebenico, 11.12.1912, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Leon Dragutinović, Sebenico, 4.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.

- Lettera di [Giovanni Mazzoleni] a Lodovico Selles, [Sebenico], 8.6.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Maurizio Parigi, Sebenico, 21.11.1911, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a M. Sampietri, [Sebenico, post 1911], HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, [Sebenico], 6.2.[1909], HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 21.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, [Sebenico], 1.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 9.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Paolo Rocca, Sebenico, 17.3.1909, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Pietro Tosti, Sebenico, 3.10.1912, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Pietro Viti, Sebenico, 9.9.1913, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Riccardo Bovi-Campeggi, Sebenico, 27.11.1910, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di [Giovanni Mazzoleni] a Vanoli, Trieste, 30.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giovanni Mazzoleni a Vincenzo Prebanda, Sebenico, 3.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giovanni Simonetti alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 9.2.1896, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Girolamo Pesaro alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 17.12.1893, HR-DAZD, busta 8.
- Lettera di Girolamo Pesaro a Gajo Filomen Bulat, Trieste, 21.12.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giulio Milani a Gajo Filomen Bulat, Trieste, 12.6.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 19.4.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Spalato, [s.l.], 6.3.1898, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Giulio Milani alla direzione teatrale di Zara, Brescia, 18.2.1908, HR-DAZD, busta 6.

- Lettera di Giulio Ricordi alla direzione teatrale di Zara, Milano, 14.3.1901, HR-DAZD, busta 10.
- Lettera di Giuseppe Bergamin alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.1.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Giuseppe Cajani al signor Cesare, Perugia, 4.5.1874, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Giuseppe Castagnoli alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 21.4.1908, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giuseppe Castagnoli a Giovanni Mazzoleni, Lussinpiccolo, 18.11.1908, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Giuseppe Corbetta alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, [1901], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Giuseppe Fantony a Giovanni Mazzoleni, Roma, 29.10.1913, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di Giuseppe Levis per Enrico Carozzi Agenzia Teatrale alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 12.2.1898, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giuseppe Perlini a [destinatario sconosciuto], Zara, 30.9.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Giuseppe Perlini alla direzione teatrale di Zara, Zara, 27.9.1892, HR-DAZD, busta 24.
- Lettera di Giuseppe Ponzio a Giovanni Mazzoleni, Lussinpiccolo, 13.3.1912, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettera di Giuseppe Ponzio alla direzione teatrale di Sebenico, Lussinpiccolo, 3.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giuseppe Ponzio alla direzione teatrale di Sebenico, Lussino, 6.4.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, telegramma, 26.6.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, Trieste, 11.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 27.1.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Giuseppe Ullmann alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 1.9.1884, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Giustino Azzarelli alla direzione teatrale di Zara, Gorizia, 2.8.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Gracco Golini alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 10.11.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

- Lettera di Guido Tambornino alla direzione teatrale di Zara, Trieste, 29.12.1891, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osljak, Milano, 6.2.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osljak, Milano, 10.2.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gustavo Argenti a Giorgio Nachich d'Osljak, [Milano], 13.2.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Gustavo Argenti alla direzione teatrale di Zara, Milano, 13.1.1899, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Innocente Monass alla direzione teatrale di Zara, Zara, 17.11.1906, HR-DAZD, busta 22.
- Lettera di Ivoplem Hreljanović alla direzione teatrale di Spalato, Zagabria, 6.10.1893, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Johann Pištek alla direzione teatrale di Spalato, [luogo non leggibile], 30.3.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Lodovico Selles alla direzione teatrale di Zara, Pola, 9.4.1914, HR-DAZD, busta 13.
- Lettera di Luciano Caser alla direzione teatrale di Fiume, [s.l.], 16.4.1915, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Luigi Colombani alla direzione teatrale di Zara, Zara, 10.5.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Luigi Dessanti alla Luogotenenza per la Dalmazia, Zara, 11.4.1897, HR-DAZD-562, busta 3.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Sebenico, Milano, 25.1.1901, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Zara, Milano, 1.6.1903, HR-DAZD, busta 11.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio alla direzione teatrale di Zara, Milano, 29.5.1906, HR-DAZD, busta 26.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro di Spalato, Milano, 12.3.1904, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro di Spalato, Milano, 19.3.1904, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Luigi Grabinski Broglio al presidente del Teatro Nuovo di Zara, Milano, 11.11.1898, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Marco Curiel a Giovanni Mazzoleni, Trieste, 16.1.1914, HR-DAŠI-103, busta 2b.

- Lettera di [Marco] Curiel alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 27.10.1917, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Mariano Ungherini alla direzione teatrale di Zara, Fabriano, 17.6.1893, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Meynier al magistrato civico di Fiume, Fiume, 28.6.1913, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Meynier al magistrato civico di Fiume, Fiume, 30.1.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Michele Spano alla direzione del teatro di Spalato, Milano, 24.2.1896, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Mihajlo Marković al Teatro ex Mazzoleni, Belgrado, 24.9.1934, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Lettera di [mittente anonimo] alla direzione teatrale di Spalato. [s.l.], [s.d.], HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di [mittente non leggibile] ai professori d'orchestra di Fiume, Fiume, 18.9.1873, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Sebenico, Zara, 15.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Lettera di [mittente non leggibile] alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 12.3.1897, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di [mittenti non leggibili] alla direzione teatrale di Spalato, Spalato, 27.4.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Lettera di Natalia Dudan alla presidenza teatrale di Zara, Zara, 25.10.1869, HR-DAZD, busta 3.
- Lettera di Nicolò Bánffy alla direzione teatrale di Fiume, Budapest, 22.4.1918, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Lettera di Olimpio Lovrich alla direzione teatrale di Spalato, Aix le Bains, 22.8.1899, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di orchestrali e coristi di Fiume alla deputazione teatrale di Fiume, Fiume, [7.5.1874], HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Milano, 15.4.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Milano, 7.5.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Paolo Massimini ad Antonio Ravasio, Venezia, 20.12.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.

- Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Venezia, 11.1.1890, HR-DAZD, busta 25.
- Lettera di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Zara, 5.5.1890, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Paolo Rocca a Giorgio de Nakic d'Osljak, Milano, 16.6.1893, HR-DAZD, busta 7.
- Lettera di Paolo Rocca a Giovanni Mazzoleni, Sebenico, 2.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Paolo Rocca a Jozip Karaman, Milano, 27.8.1914, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, [Milano], [1904], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 27.8.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Paolo Rocca alla direzione teatrale di Spalato, Milano, 7.9.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Lettera di Pietro Ciscutti alla direzione teatrale di Zara, Pola, 3.5.1884, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Pietro Ciscutti alla direzione teatrale di Zara, Pola, 13.8.1884, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Pietro Dussich alla direzione teatrale di Zara, Zara, 4.8.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Pietro Dussich alla direzione teatrale di Zara, Zara, 11.9.1885, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Raffaele Patucchi a Giovanni Mazzoleni, Milano, 17.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Raffaele Sforza alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 27.4.1904, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Lettera di Raffaele Sforza alla direzione teatrale di Fiume, Fiume, 6.5.1905, HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Lettera di Raffaello Faini al Presidente del Teatro di Sebenico, Parenzo, 7.12.1896, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Lettere di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 3.2.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettere di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 11.2.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.2.1883, HR-DAZD, busta 6.

- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 18.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 30.3.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Zara, 18.4.1883, HR-DAZD, busta 5.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 9.8.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Milano, 28.8.1883, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Sante Utili alla direzione teatrale di Zara, Savigliano, 17.11.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Teresa Cotta Brandini e Sigismondo Poggi alla presidenza teatrale di Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 6.
- Lettera di Teresa Raineri Vaschetti al conte di Capogrosso, Milano, 4.1.1906, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Lettera di Tito Schipa alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 30.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Lettera di Umberto Braida alla direzione teatrale di Zara, Pola, [1914], HR-DAZD, busta 12.
- Lettera di Vincenzo Ceruso al presidente del teatro di Spalato, Milano, 9.1.1898, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Locandina de *L'Africana*, Teatro Comunale di Fiume, 8.4.1891, HR-DARI, DS 60, busta 10.
- Mandato di procura di Carolina Mastrovich, Spalato, 22.11.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Mandato di procura di Ludmilla Miagostovich, Sebenico, 7.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Mandato di procura di Vincenzo Katalinić, Spalato, 28.11.1894, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Manifestino pubblicitario della Compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, Sebenico, 21.10.1905, HR-DAŠI-103, busta 7.
- Manifestino pubblicitario di *Ernani*, Sebenico, 20.4.1908, HR-DAŠI-103, busta 7.
- Manifesto di *Ernani*, 11.4.1909, HR-DAŠI-103, busta 7.
- Masse corali (donne), [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Note di Natalia Dudan alla presidenza teatrale di Zara, foglio circolare del 25.10.1869, HR-DAZD, busta 3.

- Oblazioni per un presente da farsi alla Prima Donna Brillante sig.na Diana Bovi Campeggi nell'occasione della sua serata d'onore, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 9.
- Oblazioni per un presente da farsi alla Prima Donna Salomea Cruceniska, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 1.
- Orchestra, [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Orchestra della stagione Compagnia Lillipuziana di Ernesto Guerra, Sebenico, [s.d.], HR-DAŠI-103, busta 1.
- Paghe del personale del Teatro Mazzoleni, Sebenico, 2.5.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Partita speciale della compagnia lirica di opere e operette del Teatro Nazionale di Osijek diretta da Leon Dragutinović, Sebenico, [1914], HR-DAŠI-103, busta 4.
- Partita speciale dello spettacolo d'opera croata di Zagabria, Sebenico, maggio 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Partita speciale dell'opera italiana (impresa Ponzio), Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Piccole spese dal 20 febbraio 1891 a tutto marzo 1892, Sebenico, [1892], HR-DAŠI-103, busta 3.
- Piccole spese dal 1 gennaio 1895 al 31 gennaio 1895, [registro compilato da Paolo Mazzoleni], Sebenico, 1895, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Preventivo compagnia e fornitori, Paolo Rocca [Milano, 1909], HR-DAŠI-103, busta 9.
- Preventivo per la stagione d'opera, Zara, 1887, HR-DAZD, busta 26.
- Preventivo per lo spettacolo d'opera da darsi al Teatro Sociale di Zara, Milano, 26.5.1872, HR-DAZD, busta 26.
- Preventivo Teatro Zara, stagione di autunno 1870, [agenzia teatrale autorizzata di Sante Profondo], [s.l.], [s.d.], HR-DAZD, busta 26.
- Procura speciale Pio Negri, Sebenico, 30.1.1927, HR-DAŠI-103, busta 2a.
- Programma. Ragusa, 25.11.1862, HR-DAD: Općina Dubrovnik, Izdvojeni spisi Kazališta, busta 1.
- Prospetto riassuntivo della gestione del teatro Mazzoleni negli anni 1896, 1897, 1898, 1899 e gennaio 1900, Sebenico, gennaio 1900, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo anno 1898, Zara, 6.2.1898, HR-DAZD, busta 24.
- Protocollo assunto nell'adunanza generale degli azionisti, Sebenico, 17.3.1902, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo assunto presso il magistrato civico di Fiume, Fiume, 11.4.1917, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Protocollo degli esibiti (1885-1910), Fiume, HR-DARI, DS 60, busta 10.
- Protocollo della seduta del Comitato, Zara, 18.2.1901, HR-DAZD, busta 10.

- Protocollo di seduta, Sebenico, 31.3.1896, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 29.1.1900, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 28.7.1907, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 25.7.1908, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 12.2.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 17.9.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 5.6.1910, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Protocollo di seduta, Sebenico, 26.9.1911, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Rappresentanza civica de pres. 10 Aprile 1878 nro. 2077, HR-DARI, DS 60, busta 3.
- Regolamento d'orchestra, Trieste, 1861, I-TSmt, busta 107.
- Regolamento interno disciplinare del Civico Teatro di Fiume, Fiume 17.9.1861, HR-DARI, RO 24, 6.
- Regolamento n. 1924, approvato con decreto luogotenenziale il 5.10.1865, [Zara, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 6.
- Regolamento per Coristi [Fiume, s.d.], manoscritto, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Relazione dattiloscritta senza titolo e firma, [Sebenico], 1932, HR-DAZD-252, busta 29.
- Relazione dell'adunanza tenutasi nella sala sociale del Teatro Mazzoleni il 8.1.1889, Sebenico, 1889, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Relazione della presidenza del Teatro Nuovo di Zara sulla gestione dal 1 aprile 1884 a tutto il 30 settembre 1886, Zara, [s.d.], HR-DAZD, busta 25.
- Resoconto compagnia lirica Becherini, [Sebenico, s.d.], HR-DAŠI-103, busta 3.
- Resoconto dell'amministrazione del Teatro Mazzoleni dal 1 giugno 1909 al 31 marzo 1911, [Sebenico, 1911], HR-DAŠI-103, busta 4.
- Resoconto della stagione d'opera 1909, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Resoconto degli introiti e delle spese nella piccola stagione d'opera colla compagnia venuta da Ragusa, guidata dal sig. Carlo Mirco, Sebenico, 18.3.1887, HR-DAŠI-103, busta 8.
- Resoconto degli introiti e delle spese nelle dodici rappresentazioni date dalla compagnia sociale di canto diretta dal sig. Federico Varani, Sebenico, 2.7.1890, HR-DAŠI-103, busta 8.
- Resoconto degli introiti e spese nelle due rappresentazioni della compagnia tedesca, date le sere del 2 e 3 febbraio 1887, Sebenico, 6.2.1887, HR-DAŠI-103, busta 8.
- Resoconto generale d'entrata e spesa per l'amministrazione del Civico Teatro di Fiume nella stagione di Quaresima e Primavera 1868, Fiume, 1868, HR-DARI, DS 60, busta 4.

- Resoconto introiti e spese della compagnia lirica Becherini, Paolo Mazzoleni, [Sebenico], 6.8.1882, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Resoconto. Pausciale Direzione del Teatro Comunale pro 1910, Fiume, 1910, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Ricevuta del dirigente di polizia Tommaso Ercegh (?), Sebenico, 29.6.1871, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Ricevuta di Antonio Gallo per il nolo di *Falsi monetari* e *Don Checco*, Sebenico, 5.7.1871, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Ricevuta di Domenico Mateljan alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 12.5.1873, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Ricevuta di Scotton alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 18.5.1885, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Ricevuta firmata da Antonio Chera, «sergente della musica», Zara, 27.3.1894, HR-DAZD, busta 8.
- Ricevuta per contributo spese di organizzazione stagione operistica, rilasciata ad Antonio
- Raimondi, [Sebenico], 30.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 5.
- Ricevuta per rata di dote a firma di Vittorio Riva, Spalato, 3.12.1904, HR-MGS: Kazalište 4/ kut. I-XVII.
- Ricevuta rilasciata dall'impresario Domenico Valenti al teatro Mazzoleni, Sebenico, 5.5.1896, HR-DAŠI-103, busta 1.
- Ricevuta spese di viaggio per Paolo Mazzoleni, Sebenico, 23.4.1890, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Ricevuta spese di viaggio per Vincenzo Rossini, Sebenico, 7.5.1890, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Richiesta di invio personale di sicurezza per le rappresentazioni della compagnia lirica Lillipuziana, Sebenico, 13.5.1906, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Scrittura di contratto Paolo Rocca tra l'impresa Mazzoleni e Tito Schipa, [Sebenico], 1909, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Scrittura di contratto rilasciata dall'agenzia della Frusta Teatrale, Milano, 26.10.1895, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.
- Scrittura di contratto teatrale tra la direzione del Teatro Mazzoleni e l'impresario Domenico Valenti, Sebenico, [1896], HR-DAŠI-103, busta 4.
- Scrittura di contratto tra la direzione del Teatro Verdi di Zara e il primo tenore assoluto Giacomo Dammacco per il tramite dell'agenzia teatrale Giuseppe Lusardi, Milano, 4.4.1914, HR-DAZD, busta 6.
- Scrittura di contratto tra l'agenzia Paolo Rocca e il suggeritore Salvatore Manzella per il Teatro Mazzoleni di Sebenico, Sebenico, 22.3.1909, HR-DAŠI-103, busta 4.

- Scrittura di contratto tra Teatro Mazzoleni ed Ernesto Guerra, Sebenico, 1905, HR-DAŠI-103, busta 2b.
- Scrittura di nolo di spartito d'opera stipulata tra la ditta Francesco Lucca e l'imprenditore Carlo Vianello, Zara, 1875, HR-DAZD, busta 27.
- Scrittura teatrale per coristi, Impresa del Teatro Comunale G. Verdi, Luigi Cesari e C. [s.d.], I-TSmt, busta 174.
- Seduta della Società del Teatro Nuovo, Zara, 6.9.1869, HR-DAZD, busta 3.
- Seduta della Società del Teatro Nuovo, Zara, 5.4.1876, HR-DAZD, busta 4.
- Società del Teatro Nuovo di Zara, Bordereau vari, HR-DAZD, busta 7.
- Società del Teatro Nuovo di Zara. Seduta del 3 aprile 1876, Zara, 3.4.1876, HR-DAZD, busta 4.
- Società del Teatro Nuovo di Zara. Tornata del 19 gennaio 1882 ore 7 pom[eridiane], Zara, 19.1.1882, HR-DAZD, busta 6.
- Società del Teatro Nuovo di Zara. Tornata del 16 settembre 1884, Zara, 16.9.1884, HR-DAZD 562, busta 4.
- Spese degli impiegati del teatro per le 12 sere della compagnia lirica di opere e operette del Teatro di Osijek, Sebenico, 28.5.1914, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Spese orchestra compagnia Lillipuziana, Sebenico, [1906], HR-DAŠI-103, busta 9.
- Spese per gli impiegati del Teatro Mazzoleni per le cinque rappresentazioni della compagnia d'opera di Zagabria, Sebenico, 27.5.1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Spese serali degli inservienti nella stagione d'opera, Fiume, [s.d.], HR-DARI, RO-24, busta 6.
- Stampato dell'agenzia teatrale L'Arlecchino per la direzione teatrale di Fiume, Firenze, 11.1869, HR-DARI, DS 60, busta 4.
- Stampato di G. Gaillard e L. Bolognesi alla direzione teatrale di Zara, [s.l.] [s.d.], HR-DAZD, busta 8.
- Statuto della società teatrale di Lesina, [Lesina], 1906, HR-DAZD-562, busta 3.
- Straordinario avviso per la sera di sabato 29 maggio 1875 / Beneficiata dell'impresa, Spalato, [1875], HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Tabella introiti ed esiti, anno 1896, Sebenico, 1896, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Tabella introiti ed esiti, anno 1899, Sebenico, 1899, HR-DAŠI-103, busta 4.
- Tabella paghe orchestrali, [Zara, 1903], HR-DAZD, busta 11.
- Teatro Bajamonti / Avviso straordinario, Spalato, 1875, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.
- Teatro Bajamonti / Variato trattenimento, Depliant della beneficiata di Antonietta Link, Spalato, 1875, HR-MGS: Kazalište 1/ kut. I-XII.

- Telegramma del baritono Silvetti alla direzione teatrale di Sebenico, Sebenico, 1909, HR-DAŠI-103, busta 9.
- Telegramma della direzione teatrale di Sebenico al sindaco di Milano, 1901, HR-DAŠI-103, busta 3.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 22.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Antonio Ravasio a Paolo Massimini, Zara, 18.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Arrassich a Giovanni Mazzoleni, Sebenico, 1911, HR-DAŠI-103, busta 10.
- Telegramma di Giacomo Puccini alla direzione teatrale di Zara, [Zara, 1902], HR-DAZD, busta 11.
- Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 4.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 5.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 7.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Soresina, 17.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Paolo Massimini alla direzione teatrale di Zara, Milano, 21.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Giacomo Puccini, [Zara, 1902], HR-DAZD, busta 11.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 5.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 6.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma della direzione teatrale di Zara a Paolo Massimini, Zara, 17.10.1889, HR-DAZD, busta 6.
- Telegramma di Virginio Talli ad Attilio Alpron, Fiume, 1914, HR-DARI-557, busta 562/1.
- Uomini, [Sebenico, 1908], HR-DAŠI-103, busta 2b.
- «Valuta da impegnare per le rappresentazioni al Teatro Mazzoleni», Comando delle truppe della Dalmazia al signor Mazzoleni, Sebenico, 12.10.1919, HR-DAŠI-103, busta 4.

Verbale dell'assemblea societaria del 25.8.1896, Spalato, 25.8.1896, HR-MGS: Kazalište 3/ kut. I-XII.

Volantino Rappresentazione Straordinaria Educande di Sorrento, Sebenico, 14.5.1906, HR-DAŠI-103, busta 7.

Periodici storici

Agramer Zeitung, 27.3.1900.

Alberto Vernier e Teatro Ciscutti, L'Eco di Pola, 28.7.1894.

Almanacco italiano, vol. XXXVII, 1932.

Ancora del teatro...balcanico, Il Dalmata, 15.5.1894.

Antonio Ravasio maestro di Cappella della Basilica Metropolitana di Zara (1857-1897), Il Dalmata, n. 68, 1897.

A proposito dei coristi, l'Eco di Pola, 28.9.1889.

Ars et labor. Musica e musicisti, vol. LXVI, 1911.

Ars et labor, 1908.

Artisti scritturati - Emma Zilli, Il Cosmorama, 17.4.1897.

Artisti scritturati - Emma Zilli, Il Cosmorama, 6.5.1897.

Articoli comunicati, Il Giornale di Fiume, 24.3.1865.

Asmodeo, 1888.

Autoincensamento. Una querela, Il Giornaletto di Pola, 30.3.1903.

Avviso di concorso [per l'appalto del Teatro Comunale di Fiume], Gazzetta Musicale di Milano, anno XLIV, n. 43, 27.10.1889.

Carmen???, Il Dalmata, 26.5.1894.

Compagnia lirica lillipuziana in Pola, Omnibus, 7.5.1906.

Confidenze di casa, L'Eco di Pola, 7.7.1888.

Confidenze di casa, L'Eco di Pola, 17.10.1890.

Confidenze di casa, L'Eco di Pola, 29.10.1892.

Consiglio di città, Il Popolo Istriano, 24.11.1900.

Corrispondenze, L'Alba, anno 3, n. 18, 25.4.1874.

Cose d'arte, L'Eco di Pola, 8.7.1893.

Cose d'arte, L'Eco di Pola, 2.9.1893.

Cose del Comune, Omnibus, 18.4.1906.

Cronaca Locale. Teatro Comunale, Il Teatro, anno III, n. 27, 30.9.1869.

Da Fiume, Il Teatro, anno IX, n. 239, 12.8.1875.

- Da Fiume*, Il Teatro, anno IX, n. 240, 12.9.1875.
Da Fiume, Il Teatro, anno IX, n. 241, 5.10.1875.
Dalla Dalmazia, Il Teatro Illustrato, 1892.
Dalle terre di Germania, L'Eco di Pola, 8.10.1892.
Da Pola, Il Teatro illustrato, 1892.
Da Zara, L'Eco dell'Adriatico, 17-18.1.1907.
Delle orchestre, Il giornale di Fiume, 30.9.1865.
Dichiarazione, L'Eco di Pola, 13.8.1892.
Due rappresentazioni al Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 4.4.1903.
Estero, L'Euterpe, anno II, n. 9, 3.3.1870.
Fiume. L'Arte, anno V, n. 5, 14.2.1874.
Gazzetta musicale di Milano, XXVIII, n. 23, 8.6.1873.
Gazzetta musicale di Milano, vol. XLII, 1887.
Gazzetta musicale di Milano, n. 31, 2.7.1876.
Gazzetta musicale di Milano, XLVII, n. 44, 30.10.1892.
Gazzetta musicale di Milano, n. 1, 1901.
Gazzettino Dalmato, L'Eco di Pola, 5.1.1895.
Giacomo Puccini a Fiume, Il Cosmorama, 16.5.1895.
I denari dei contribuenti, Omnibus, 15.2.1906.
Il binocolo sulla città. Politeama Ciscutti, L'eco di Pola, 8.10.1887.
Il Corriere Italiano, anno IV, n. 55, 9.3.1853.
Il Diavoletto, n. 261, 23.9.1854.
Il Diavoletto, anno XVII, n. 101, 30.4.1864.
Il Goriziano, anno II, n. 79, 8.4.1877.
Il monitore dei tribunali, 1895.
Il Nazionale, anno II, n. 29, 11.4.1863.
Il nostro Teatro civico, La Bilancia, 4.6.1870.
Il nostro Teatro civico, La Bilancia, 11.6.1870.
Il nostro Teatro civico, La Bilancia, 25.6.1870.
Il nuovo teatro a Spalato, Il Diritto Croato, 30.1.1889.
Il nuovo teatro a Spalato, Il Diritto Croato, 26.2.1890.
Il Palcoscenico, 7.2.1870.
Il Piccolo, X, n. 3292, 14.1.1891.
Il placito di Carlo Magno e i Croati nell'Istria, Il Diritto Croato, 24.10.1888.

- Il Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 11.5.1901.
- Il Politeama Ciscutti*, L'Eco di Pola, 5.8.1893.
- Il Politeama Ciscutti nuovamente chiuso*, Il Giornaletto di Pola, 24.6.1912.
- Il ritiro di un impresario teatrale*, Il Giornaletto di Pola, 12.9.1900.
- Il Teatro*, La Bilancia, 8.1.1875.
- Il Teatro*, Pola, 26.4.1885.
- Il Teatro*, Pola, 10.5.1885.
- Il teatro chiuso...fino a nuovo ordine*, La Fiamma, 27.4.1912.
- Il teatro comunale di Spalato*, Il Diritto Croato, 2.4.1890.
- Il Teatro illustrato*, XII, n. 143, 1892.
- Il Teatro illustrato*, 1908.
- Il teatro nazionale croato*, Il Giornaletto di Pola, 31.10.1911.
- Il Trovatore*, Il Dalmata, 9.6.1894.
- Il Trovatore al Ciscutti*, Il Proletario, 9.3.1904.
- Il Vaglio*, n. 50, 16.12.1843.
- Impresa Trevisan*, La Bilancia, 25.11.1879.
- In margine ad un cinquantenario. Il nostro Ciscutti ed un esempio da imitare*, Corriere Istriano, 4.11.1932.
- In teatro*, L'Eco di Pola, 24.11.1888.
- Itinerari della memoria. L'Italia a Sebenico*, L'Arena di Pola, 1.9.1979.
- La banda cittadina indisturbata*, L'Eco dell'Adriatico, 3-4.1.1907.
- La compagnia lillipuziana al Politeama*, Il Giornaletto, 6.5.1906.
- La compagnia Zucconi-Pilotto al nostro Politeama. Il «Fra Diavolo», la «Traviata»*, L'Eco di Pola, 16.11.1895.
- La Fama*, 18.4.1858.
- La Fiamma*, anno I, n. 23, 26.8.1911.
- La giunta teatrale*, La Bilancia, 15.4.1871.
- La Lanterna*, 1881.
- La musica popolare*, anno II, n. 3, 18.1.1883.
- L'annata teatrale*, Il Giornaletto di Pola, 5.6.1913.
- La questione teatrale*, Il Giornale di Fiume, 8.4.1865.
- La questione teatrale*, La Bilancia, 13.9.1875.
- L'Arte*, anno VII, n. 6, 29.3.1876.
- L'Arte melodrammatica*, 1906.
- La seduta del Consiglio comunale del 16-17-18 giugno 1888*, Narod, 3.7.1888.

- La seduta di ieri della Giunta comunale*, Il Giornaleto di Pola, 17.2.1909.
- La serata a teatro*, Il Giornaleto di Pola, 30.3.1908.
- La stagione d'opera al Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 19.5.1901.
- La Voce Dalmatica*, vol. I, 1.12.1860.
- Le operette tedesche al Ciscutti. Il teatro rinnovato*, Il Gazzettino di Pola, 8.10.1918.
- L'Ernani nei ricordi*, L'Azione, 25.10.1925.
- L'Ernani proibito*, Il Giornaleto di Pola, 30-31.5.1903.
- L'ingresso gratuito della stampa nei teatri*, Il Teatro illustrato, anno III, n. 34, 1883.
- L'Italia musicale II*, n. 59, 21 agosto 1850.
- L'opera*, Il Giornaleto di Pola, 25.10.1907.
- L'opera al Politeama Ciscutti*, La Fiamma, anno II, n. 77, 22.6.1912.
- Medaglioni artistici. L'agente teatrale*, La musica popolare, anno II, n. 30, 16.7.1883.
- Mosaico*, L'Euterpe, anno II, n. 10, 10.3.1870.
- Musica d'oggi*, 1921.
- Neue Theater-Almanach für das Jahr 1895*, vol. 6.
- Nostre corrispondenze*, L'Eco di Pola, 27.10.1888.
- Nostre corrispondenze*, L'Eco di Pola, 19.10.1889.
- Notiziario cittadino*, Il Giornaleto di Pola, 28.10.1910.
- Notizie locali. Il distinto maestro Giovanni Zaytz*, La Bilancia, 9.5.1868.
- Notizie teatrali*, La Bilancia, 18.12.1879.
- Per Antonio Bajamonti*, Il Piccolo, n. 6590, 19.1.1900.
- Per la pura verità*, L'Eco di Pola, 28.11.1896.
- Per una stagione d'opera*, Il Giornaleto di Pola, 4.2.1904.
- Per una stagione d'opera al Politeama*, Il Giornaleto di Pola, 23.8.1901.
- Per un grande spettacolo d'opera in quaresima al Politeama*, Il Giornaleto di Pola, 18.1.1908.
- Piano con i soldi degli altri!*, Il Proletario, 12.6.1902.
- Pianoforti*, L'Euterpe, n. 48, 2 dicembre 1870.
- Pirano*, Egida, n. 56, anno II, 21.5.1905.
- Pola ex lege*, Il Giornaleto di Pola, 24.4.1912.
- Politeama Ciscutti*, Il Proletario, 17.5.1901.
- Politeama Ciscutti*, Il Proletario, 4.11.1901.
- Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 22.11.1900.
- Politeama Ciscutti*, Il Giornaleto di Pola, 25.11.1900.

- Politeama Ciscutti*, Il Giornaletto di Pola, 28.12.1900.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 8.9.1901.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 6.11.1901.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 16.3.1903.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 10.8.1904.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 12.4.1906.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 19.3.1907.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 12.10.1907.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 9.10.1911.
Politeama Ciscutti, Il Giornaletto di Pola, 19.5.1913.
Politeama Ciscutti, Il giovine Pensiero, 2.11.1893.
Politeama Ciscutti, Il giovine Pensiero, 1.6.1895.
Politeama Ciscutti, Il Popolo Istriano, 4.3.1899.
Politeama Ciscutti, Il Popolo Istriano, 18.5.1901.
Politeama Ciscutti, Il Proletario, 15.10.1901.
Politeama Ciscutti, Il Proletario, 5.10.1904.
Politeama Ciscutti, L'Eco di Pola, 24.10.1891.
Politeama Ciscutti, L'Eco di Pola, 14.11.1891.
Politeama Ciscutti, L'Eco di Pola, 4.11.1893.
Politeama Ciscutti, L'Eco di Pola, 20.10.1894.
Politeama Ciscutti, L'Eco di Pola, 27.10.1894.
Politeama Ciscutti, Omnibus, 19.5.1906.
Prospetto del movimento musicale nei teatri d'Italia, Gazzetta musicale di Milano,
 Anno XX, n. 21, 25.5.1862.
Quanto Pola deve a Pietro Ciscutti, L'eco di Pola, 26.1.1890.
Redditi del Teatro Civico di Fiume, La Bilancia, 11.8.1875.
 Riječki novi list, 4.4.1911.
 Rivista di Roma, 1904.
Scritture e disponibilità, La Scena, anno IV, n. 23, 4.10.1866.
 Signale für die musikalische Welt, n. 19, 1877.
 Signale für die musikalische Welt, n. 13, 1889.
 Signale für die musikalische Welt, n. 45, 1892.
 Signale für die musikalische Welt, n. 7, 1893.
 Signale für die musikalische Welt, n. 59, 1893.

- Schizzo biografico di Paganini II*, Il Bullo, I, 13, 15.9.1872.
- S.M. L'imperatore Francesco Giuseppe al Ciscutti*, L'Arte, 21.9.1882.
- Sovvenzione negata*, L'indipendente, 8.11.1892.
- Spalato 4 giugno*, La Scena, 15.6.1865.
- Stagione d'opera*, La Bilancia, 26.1.1874.
- Sul concorso d'appalto al Teatro Comunale*, L'Arte, anno III, n. 12, 20.4.1872.
- Sulla compagnia d'operette*, La Bilancia, 11.5.1877.
- Stadt-Theater*, Grazer Zeitung, 2.6.1877.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 22.10.1887.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 25.10.1890.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 13.12.1890.
- Teatralia*, L'eco di Pola, 22.12.1890.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 9.5.1891.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 12.11.1892.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 21.4.1894.
- Teatralia*, L'Eco di Pola, 21.4.1894.
- Teatri*, Arti e Letteratura, anno 30°, vol. LVII, n. 1443, 12.8.1852.
- Teatri*, Gazzetta Musicale di Milano, XXV, n. 32, 7.8.1870.
- Teatri – Pola*, Gazzetta Musicale di Milano, Anno XXXVI, n. 40, 2.10.1881.
- Teatri esterni*, La Scena, 18.10.1866.
- Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 8.4.1865.
- Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 29.4.1865.
- Teatro Civico*, Il Giornale di Fiume, 20.5.1865.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 21.3.1868.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 12.2.1870.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 5.3.1870.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 19.3.1870.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 16.5.1871.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 31.5.1871.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 26.6.1871.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 26.2.1872.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 30.3.1872.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 10.4.1872.
- Teatro Civico*, La Bilancia, 6.5.1872.

- Teatro Civico*, La Bilancia, 27.5.1872.
Teatro Civico, La Bilancia, 24.1.1873.
Teatro Civico, La Bilancia, 23.3.1874.
Teatro Civico, La Bilancia, 8.5.1874.
Teatro Civico, La Bilancia, 18.5.1874.
Teatro Civico, La Bilancia, 1.6.1875.
Teatro Civico, La Bilancia, 2.6.1875.
Teatro Civico, La Bilancia, 3.6.1875.
Teatro Civico, La Bilancia, 14.4.1876.
Teatro Civico, La Bilancia, 2.3.1877.
Teatro Civico, La Bilancia, 3.12.1878.
Teatro Civico, La Bilancia, 5.3.1879.
Teatro Civico, La Bilancia, 10.3.1879.
Teatro Civico, La Bilancia, 1.9.1880.
Teatro nazionale, Il Diritto Croato, 30.1.1889.
Theater, Kunst und Literatur, Grazer Zeitung, n. 123, 2.6.1877.
The Message Bird I, n. 24, 15.7.1850.
Una parodia, Il Mattino, 1.5.1894.
Una proibizione inaudita – Pola senza teatro, Il Giornaletto di Pola, 23.4.1912.
Una stagione d'opera smaregljana, La Fiamma, 1.4.1911.
Varietà, Euterpe, 23.9.1869.
Venedig 3. Oktober, Signale für die musikalische Welt, n. 58, Oktober 1889.
Verkauf des Politeama Ciscutti, Südösterreichische Nachrichten, n. 8, 18.4.1910.

BIBLIOGRAFIA

- Atti della dieta provinciale dalmata*, vol. VIII, Zara, 1868.
- Bollettino del Ministero degli Affari Esteri - giugno 1902*, Ministero Affari Esteri, Roma 1902.
- Bollettino generale delle leggi e degli atti del governo per l'Impero d'Austria, Anno 1850*, parte quarta, Stamperia Corte di Stato, Vienna 1850.
- Cimini, Gaetano, in Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937.
- Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923*, a cura del Ministero delle Finanze, Tipografia Cooperativa Sociale, Roma 1923.
- Die Protokolle des Österreichischen Ministerrates 1848/1867. V Abteilung: Die Ministerien Rainer und Mensdorff. VI Abteilung: Das Ministerium Belcredi*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1971.
- Gialdini, Gialdino, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le biografie*, III, Utet, Torino 1983.
- Guida itinerario dell'Italia e di parte dei paesi limitrofi. Parte 3. Annuario.1896-1903*, Touring club ciclistico italiano, [Milano] 1902.
- Illustrierte Wegweiser durch die österreichischen Kurorte, Sommerfrischen und Winterstationen: Krain, Küstenland und Dalmatien*, Elbemühl, Wien und Leipzig 1914.
- Krusceniski, Salomea, in *Supplemento al Dizionario universale dei musicisti: Appendice — aggiunte e rettifiche al primo e secondo volume*, Sonzogno, Milano 1938.
- Krushelnytska, Solomiya, in *Großes Sängerlexikon*, a cura di Josef Kutsch e Leo Riemens, Saur, München 2003.
- Krushelnytska, Solomiya, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 2001.
- Illustrazione del Teatro Bajamonti in Spalato*, Oliveti e Giovannizio, Spalato 1860.
- Malipiero, Francesco, in Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937.
- Manuale del Regno di Dalmazia per l'anno 1873*, vol. III, Battara, Zara 1873.
- Musical cultures in the Adriatic Region during the Age of Classicism*, a cura di Vjera Katalinić e Stanislav Tuksar, HMD, Zagabria 2004.
- Narodno kazalište Ivan Zaijc Rijeka*, Narodno kazalište «Ivan Zaijc» i Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1981.

- Origine del cognome Maraspin*, in LussinO. Foglio della Comunità di Lussinpiccolo, n. 28, dicembre 2008.
- Orsini, Antonio, in Carlo Schmidl, *Supplemento al Dizionario universale dei musicisti: Appendice — aggiunte e rettifiche al primo e secondo volume*, Sonzogno, Milano 1938.
- Palminteri, Antonio, in Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937.
- Perigozzo, Lorenzo, in *Enciclopedia moderna italiana. Fietta-Piemonte*, Sonzogno, [Milano] 1941.
- Pták, Bohumil, in *Größes Sänglerlexicon*, a cura di Karl J. Kutsch e Leo Riemens, Saur, Bern 1993.
- Regolamento diciplinare interno del R. Teatro Nuovo in Pisa*, Tipografia Nistri, Pisa 1867.
- Regolamento disciplinare pel servizio interno del Teatro sociale in Udine*, Tipografia Jacob e Colmegna, Udine 1871.
- Regolamento per il servizio e buon ordine del palco scenico e degl'impiegati e inservienti del R. Teatro Rossini*, Zecchini, Livorno 1867.
- Regolamento per l'Orchestra del Teatro Comunale di Trieste*, Tipografia del Lloyd Austriaco, Trieste 1864.
- Relazione annuale con uno studio sui primordi del teatro e il dramma musicale a Gorizia*, Giovanni Paternolli, Gorizia 1932.
- Renato May, in Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi: dal 1930 ai nostri giorni*, Gremese, Roma 2002.
- Repertoar hrvatskih kazalista 1840–1860–1990*, 2 voll., Globus i Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagabria 1990.
- Statuto della Società del Teatro di Sebenico*, Tipografia S. Anich., Sebenico 1870.
- Teatro Sociale di Crema. Inventario degli atti d'archivio, sec. XVII-1937*, [s.n.], Bergamo 2012.
- Verbali del Consiglio della Città di Trieste*, Tipografia del Lloyd austro-ungarico, Trieste 1877.
- Vorschläge des Niederösterreichischen Gewerbevereines betreffend die Sicherung von Theatern gegen Feuergefahr*, Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines, Wien 1882.
- Zajc, Ivan, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, vol. XXVII.
- Alonge, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma/Bari 1988.
- Ambiveri, Corrado. *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Gremese, Roma 1998.

- Andreis, Josip. *Music in Croatia*, traduzione di Vladimir Ivir, Institute of Musicology - Academy of Music, Zagreb 1974.
- Antolini, Bianca Maria. *Teatri d'opera a Milano: 1881-1897*, in *Milano musicale*, a cura di Bianca Maria Antolini, LIM, Lucca 1999, pp. 21-42.
- Ascoli, Prospero. *Della giurisprudenza teatrale: studj*, Pellas, Firenze 1871.
- Avetta, Carlo e Carlo Falchi. *Teatri: luoghi di spettacolo e accademie a Montepulciano e in Valdichiana*, Editori del Grifo, Montepulciano 1984.
- Azzaroni, Giovanni. *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1981.
- Bačić, Radoslav. *Dvadeset godina. Narodnog kazališta u Osijeku 1907-1927*, Antun Rott, Osijek 1927.
- Baedeker, Karl. *Southern Germany and Austria, Including Hungary, Dalmatia and Bosnia. Handbook for Travellers*, Dulau and Co., London 1891.
- Baia Curioni, Stefano. *Imprenditorialità privata e trasformazione dell'Opera italiana nell'Ottocento*, «Sinergie», LXXXII 2010, pp. 75-93.
- Baia Curioni, Stefano. *Mercanti dell'opera: storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Bologna 2011.
- Barbaranelli, Fabrizio ed Enrico Ciancarini. *Civitavecchia e il teatro: rappresentazioni e teatri dal XVIII secolo ad oggi*, Gangemi, Roma 2015.
- Barbieri, Marija. *Hrvatski operni Pjevac (1846-1918)*, Matica hrvatska, Zagreb 1996.
- Bartoccioni, Simonetta, Alba Noella Picotti, Lucia Pillon, Sandro Scandolara. *Il Verdi, teatro di Gorizia*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2002.
- Batušić, Nikola. *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*, a cura di Elisabeth Großegger und Gertraud Marinelli-König, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 2017.
- Benelli, Giuseppe. *Regolamento generale, ossia discipline per l'interno dei teatri*, Società Tipografica Bolognese e Ditta Bassi, Bologna 1855.
- Benussi, Bernardo. *Pola nelle sue istituzioni dal 1797 al 1918*, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, Parenzo 1923.
- Bezić, Jerko. *Nosioci zadarskog muzickog zivota u odnosu na narodni preporod u Dalmaciji*, in *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, vol. VIII, Zara, 1961, pp. 295-308.
- Bezić Bozanić, Nevenka. *Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884-1918)*, «Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu», VII/1 1980, pp. 397-454.
- Bianchi, Carlo. *Antonio Ravasio maestro di Cappella della Basilica Metropolitana di Zara (1857-1897)*, Il Dalmata, n. 68, Zara 1897.
- Biondi, Marino. *L'arte dolorosa di Giacinto Ricci Signorini*, Il Ponte Vecchio, Cesena 1995.

- Blažeković, Zdravko. *The First Music Journals in Croatia*, «Periodica Musica», IV 1986, p. 12–13.
- . *Franz von Suppé und Dalmatien*, «Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich», XLIII 1994, pp. 253–272.
- . *Political implications of Croatian Opera in the Nineteenth Century in Music-cultures in contact: convergences and collisions*, a cura di Margaret J. Kartomi e Stephen Blum, Routledge, London 2014, pp. 48–58.
- Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, AGM, Zagabria 1997.
- Bogneri, Marcello. *Il Politeama Ciscutti nella storia di Pola: vita di un teatro dal 1888 all'esodo nei testi dell'epoca*, L'Arena di Pola, Gorizia 1987.
- Bottura, Giuseppe Carlo. *Storia aneddotica documentata del Teatro comunale di Trieste: dalla sua inaugurazione nel 1801 al restauro del 1884 con accenni al Teatro Vecchio dal 1705 al 1800*, Giovanni Balestra, Trieste 1885.
- Broucek, Peter. *Mamula Lazarus Frh. von*. in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. vol. VI, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1975.
- Brugnera, Caterina. *La madre slava di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana*, «Musica e Storia», XII/3 2004, pp. 591–609.
- Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 2003.
- Budden, Julian. *Puccini. His life and works*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Burić Čenan, Katica. *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*, «Rad» 455. Muzikologija 7 2005, pp. 37–193
- . *Dokumentalistički pristup i obrada informacija o glazbenom životu grada zadra od 1860. do prvoga svjetskog rata*, tesi di dottorato, Università di Zara, 2016.
- . *Nikola Strmić and Antonio Ravasio — Promoters of Musical Life in Zadar in the Second Half of the 19th Century*. «Bašćinski glasi», XIII/1 2018, pp. 121–142.
- Busi, Anna. *Otello in Italia*, Adriatica, Bari 1973.
- Cace, Manlio. *Un secolo di vita del teatro Mazzoleni di Sebenico 29–1-1870 - 29–1-1970*, «Rivista dalmatica», I 1970, p. [29]-43.
- Cagli, Bruno. *Organizzazione economica e gestione teatrale nell'800*, in Per un «progetto Verdi» anni '80, Seminario internazionale di studi. Parma Busseto 3–4 aprile 1980, Regione Emilia Romagna, Assessorato per la cultura, [s.l.][s.d.], pp. 63–85.
- Caprin, Giuseppe. *Il teatro nuovo: 21 aprile 1801*, Schimpff, Trieste 1901.
- Carelli, Augusto. *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Maglione, Roma 1932.
- . *Emma Carelli impresaria del Costanzi*, Palatino, Roma 1962.

- Carlini, Antonio. *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXX/1 1995, pp. 85-133.
- Cavaglieri, Livia. *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Bulzoni, Roma 2006.
- . *Daniele Chiarella «l'impresario selvaggio»: questioni organizzative tra Ottocento e Novecento nei teatri a iniziativa privata*, in Federica Natta (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall'epoca medievale al Novecento*, (atti del Convegno, Imperia, 15 maggio 2008), ETS, Pisa 2009, pp. 123-159.
- . *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910): la tentazione del monopolio*, Titivillus, Corazzano 2012.
- Cavalcaselle, Giovan Battista. *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Athenaeum, Roma 1919.
- Cavallini, Ivano. *L'Adriatico e la ricerca dell'identità nazionale in musica*, «Musica e Storia», XII/3 2004, pp. 489-511.
- Cesari, Giulio. *Il Teatro Comunale di Trieste «Giuseppe Verdi». Memorie e date 1801-1941*, Milano, 1941.
- Cetnarowicz, Antoni. *Die Nationalbewegung in Dalmatien im 19. Jahrhundert. Vom «Slawentum» zur modernen kroatischen und serbischen Nationalidee*, Lang, Frankfurt 2008.
- Charle, Christophe. *Opera in France 1870-1914, between nationalism and foreign imports*, in *France and Italy from Monteverdi to Bourdieu*, a cura di Victoria Johnson, Craig Calhoun, Jane Fulcher, C.U.P., Cambridge 2007, pp. 243-266.
- Chovanec, Jan. *Theory and practice in English studies*, proceedings from the Eighth Conference of English, American and Canadian studies, Masaryk University, Brno 2005.
- Cigui, Rino. *Antiche e nuove paure: le epidemie di colera a Trieste e in Istria nel secolo XIX*, in *Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno*, Rovigno, XXXVIII 2008, pp. 429-504.
- . *Endemie ed epidemie in Istria alla fine dell'800*, «Quaderni», XXII 2011, p. 47-90.
- Coen, Gastone. *I teatri di Zara dalla Serenissima all'esodo*, «Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria», XX 1997.
- . *Persecuzioni e sorveglianza poliziesca postquarantottina in Dalmazia*, Il Calamo, Roma 2001.
- . *C'era una volta una ducal città*, [Zara], Comunità degli italiani di Zara, Zara 2008.
- Conati, Marcello e Marcello Pavarani (a cura di). *Orchestre in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento*, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini, Parma 1982.

- D'Alessio, Vanni. *Croatian Urban Life and Political Sociability in Istria from the 19th to the early 20th Century*, «Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas», 8 2006, pp. 133–152.
- *Dall'impero d'Austria al Regno d'Italia: lingua, stato e nazionalizzazione in Istria*, in *Una storia balcanica. Fascismo, comunismo e nazionalismo nella Jugoslavia del Novecento*, a cura di Lorenzo Bertucelli e Mila Orčić, Ombre Corte, Verona 2008, pp. 31–71.
- Dalmas, Cesare. *Dizionario dei teatri d'Italia. Vademecum dei capocomici, artisti lirici...*, Ostinelli, Como, 1899.
- *Guida pratica teatrale d'Italia*, Rossi, Villafranca 1907.
- D'Antoni, Claudio. *Il Teatro nuovo di Trieste*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria», XXXII/2 2008, pp. 81–96.
- D'Arcais, Francesco. *L'industria musicale in Italia*, «Nuova Antologia», XLIV, 15.5.1879, pp. 133–148.
- Danziger, Filippo. *Memorie del Teatro Comunale di Trieste dal 1801 al 1876 raccolte da un vecchio teatrofilo*, Stabilimento Grafico Appolonio, Trieste 1877.
- Dassori, Carlo. *Opere e operisti*, Tipografia editrice R. Istituto Sordomuti, Genova 1903.
- De Angelis, Marcello. *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze 1982.
- *Il melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale*, Le Lettere, Firenze 2010.
- De Benvenuti, Angelo. *Storia di Zara*, vol. II (1797–1918), F.lli Bocca, Milano 1953.
- Della Seta, Fabrizio. *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1993.
- Dini, Albano e Vivaldo Pagni. *Gialdino Gialdini. La vita-le opere*, Società Musicale Gialdini, Pescia 1995.
- Domínguez, José María. *El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882–94)*, «Acta Musicologica», LXXXVII/ 2 2015, pp. 217–232.
- Dudan, Alessandro. *La Dalmazia nell'arte italiana*, Treves, Milano 1921.
- Dugulin, Adriano. *Crisi teatrale a Trieste 1904–1914: il dibattito per un nuovo teatro*, «Metodi e ricerche», II/2–3 1981, pp. 73–90.
- Dubrović, Ervin. *Kazališni život Rijeke, 1629.-1945.*, «Sušačka revija: Glasilo za kulturu i društvena zbivanja Hrvatskog Primorja, Kvarnerskih Otoka i Gorskog Kotara», VII/25 1999, pp. 41–54.
- Duraković, Lada. *Glazbeno-scenske izvedbe u pulskom kazalištu «Ciscutti» u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća*, Međunarodni znanstveni skup Čakavskog sabora “Boje zavičajnosti”, Žminj, Rovinj 2003.

- Ellis, Katherine. *Funding grand opera in regional France: Ideologies of the mid-nineteenth century*, in *Art and Ideology in European Opera*, a cura di Clive Brown, David Cooper, Rachel Cowgill, Boydell & Brewer, Woodbridge 2010, pp. 67–84.
- Everett, William A., *Opera and national identity in Nineteenth Century Croatian and Czech lands*, *Irasm*, XXXV/1 2004, pp. 63–69.
- Faller, Nikola. *Repertoire Hrvat. zem. kazališta od 1. listopada 1870. do 31. srpnja 1937*, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, God. 4, Br. 9–10, Zagreb 1978.
- Fairtile, Linda. *Censorship in Verdi's «Attila»: two case-studies*, «Verdi newsletter», XXIV 1997, pp. 5–7.
- Feresini, Nerina. *Il teatro di Pisino*, Manfrini, Calliano 1986.
- Ferrari, Franco. *Intorno al palcoscenico. Storie e cronache dell'organizzatore teatrale*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Festanti, Maurizio, Giuseppe Adani e Claudio Cigarini. *La biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, Silvana, Cinisello Balsamo 1997.
- Firinger, Kamilo, Jelčić Dubravko e Virgil Kurbel, *Spomen-knjiga: o pedestoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku, 1907–1957*, Štampa, Osijek 1957.
- Fisković, Cvito. *Stara splitska kazalista*, Narodno kazalište, Split 1946.
- . *Kazališne i glazbene priredbe u Korčuli u XIX stoljeću*, «Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu», I/1 1975, pp. 123–201.
- Forcella, Pierluigi. *Opere e operette a Bergamo: Ottocento - Novecento*, Edizioni Villadiseriane, Villa di Serio 2005.
- Foretić Miljenko. *Kazališni život u Dubrovniku od 1882–1914*, [s.n.], Dubrovnik 1965.
- . *Kazaliste u Dubrovniku*, Hrvatski Centar Iti, Zagreb 2008.
- Fotez, Marko (a cura di). *Spomenica prigodom svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog Kazališta u Splitu*, Hrvatsko narodno kazalište, Split 1940.
- Garbin, Daria e Renzo de Vidovich. *Dalmazia Nazione. Dizionario degli Uomini Illustri della componente culturale illirico-romana latina veneta e italiana*, Fondazione Scientifico Culturale Maria e Eugenio Dario Rustia Traine, Trieste 2012.
- Gavrilovich, Donatella. *Un bastimento carico di...opere liriche e scenografie: Augusto ed Emma Carelli, Walter Mocchi e le tournées in Brasile*, «Mosaico Italiano», 2011, pp. 17–19.
- Giger, Andreas. *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844–1859)*, «Cambridge Opera Journal», XI/3 1999, pp. 233–265.
- Giovanelli, Paola Daniela. *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1984.
- Giuricin, Ezio e Luciano. *Il percorso di un'eredità. La stampa della comunità nazionale nel solco della storia dell'editoria italiana nell'Adriatico orientale*, Unione Italiana-Fiume, Università Popolare-Trieste, Rovigno 2017.

- Gortan-Carlin, Ivana Paula. *Glazbeni život Poreča i okolice 1880.-1918*, tesi di master, Filozofski fakultet, Zagreb 2005.
- *Kazalište „Giuseppe Verdi« u Poreču od 1887. do 1918.*, in *Zbornik radova Ruralna i urbana glazba istarskog poluotok*, a cura di Ivana Paula Gortan-Carlin, Katedra Čakavskog sabora za glazbu, Novigrad 2010, pp. 45–62.
- *Fragmenti iz glazbenog života u Istri za vrijeme Austro-Ugarske: osvrt na Pazinski kotar (1900–1918)*, in *Zbornik radova / 7. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu«*, a cura di J. Talam, F. Hadžić, R. Hodžić. Muzikološko društvo FBiH: Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo 2012, pp. 81–93.
- Gosset, Philip. *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Bologna 2009.
- Grabinski Broglio, Luigi. *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Teatrale, Milano 1907.
- Guccini, Gerardo. *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. V, EDT, Torino 1987, pp. 123–174.
- Hartleben, Adolf. *Illustrierter Führer durch Dalmatien*, Hartleben, Wien und Leipzig 1909.
- Holý, Jiří. *Geschichte der tschechischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Edition Praesens, Vienna 2003.
- Hrvoje, Morović. *Narodno kazalište Spit 1893–1953*, Split 1953.
- Jarro. *Memorie d'un impresario fiorentino: aneddoti inediti, lettere inedite*, Loescher, Firenze 1892.
- Jurišić, Šimun. *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941*, Logos, Split 2008.
- Katalinić, Vjera. *The Croatian 19th-century Musical Heritage: Sources, Research, Perspectives*. «Fontes artis musicae» XLIII/2 1996, pp. 194–99.
- *Der Held und seine Felde: National konnotierte Topoi in kroatischen Opern des 19. Jahrhunderts*, in *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di Sven Oliver Müller e Jutta Toelle, Böhlau, Wien [u.a.] 2008, pp. 126–138.
- *Die opern von Ivan Zajc zwischen nationalismus und Panlawismus*, «Studia Musicologica», LII/1–4 2011, pp. 189–200.
- *The opera as a medium of the national idea at the south-east of the habsburg monarchy: the case of the national theatre in Zagreb, the capital of Croatia, in Nation and/or homeland. Identity in 19th-Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, a cura di Ivano Cavallini, Mimesis, Milano 2012, pp. 125–134.
- *Migration of musicians as an integrative principle. The case of the East Adriatic Coast in the Eighteenth Century*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannameo, Routledge, New York 2018.

- Katalinić, Vjera, Stanislav Tuksar e Harry White (a cura di). *Musical theatre as high culture? The cultural discourse on opera and operetta in the 19th century*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2011.
- Kečkemet, Duško. «*Associazione dalmatica*» i pad Ante Bajamontija, u *Hrvatski narodni preporod u Splitu*, [s.n.], Split 1984.
- . *Prošlost Splita*, Marjan tisak, Split 2002.
- . *Ante Bajamonti i Split*, Slobodna Dalmacija, Split 2007.
- . *Antonio Bajamonti e Spalato*, Società Dalmata di Storia Patria, Venezia 2010.
- Kobler, Giovanni. *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume*, Mohovich, Fiume 1896.
- Kopecký, Jiří e Lenka Křupková. *Provincial theater and its opera. German opera scene in Olomuc (1770–1920)*, Palacký University, Olomuc 2015.
- Körner, Axel. *Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy: conceptual and methodological approaches*. «*Journal of Modern Italian Studies*», XVII/4 2012, pp. 393–399.
- Kraus, Rodolfo. *Grandezza e decadenza di un teatro scomparso*, Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1931.
- Ksvaer Kuhač, Franjo. *Die Musik in Dalmatien und Istrien*, «*Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*», n. 152, 1890, pp. 204–212.
- Kuljiš, Tomislav e Jure Kuić (a cura di). *Hrvatsko narodno kazalište Split: 1893–1993*, Teatro Nazionale Croato, Spalato 1998.
- Kuret, Primoz e H. Reitterer. *Stermich von Valcrociata, Nicolò* in *Oesterreichisches Biographisches Lexikon*, vol. XIII, 2008, p. 220.
- Lehmann, Adolph. *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Hölder, Wien 1914.
- Levi, Vito. *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1968.
- Levi, Vito, Guido Botteri e Ireneo Bremini. *Il Comunale di Trieste*, Del Bianco, Udine 1962.
- Licciardi, Fabiana. *Theater-Kino-Varieté nella Prima guerra mondiale. L'industria dell'intrattenimento in una città al fronte: Trieste 1914–1918*, EUT, Trieste 2019.
- . *Tutto esaurito nei cinema — teatri a Trieste durante la Grande guerra*, Conferenza tenuta al Circolo Aziendale delle Assicurazioni Generali, Trieste, 21.3.2016.
- Livaković, Ivo. *Kazališni život Šibenika*, Muzej Grada Šibenika, Sebenico 1984.
- Luther, Helmut. *Oesterreich liegt am Meer. Eine Reise durch die k.u.k. Sehnsuchtsorte*, Amalthea, Wien 2017.
- Maddalena, Edgardo. *Il Teatro nobile di Zara*, [s.n.], Milano 1923 [estratto da «*La lettura*», XXIII, 1923].

- Maehder, Jürgen. «Banda sul palco». *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*, Kongressbericht Stuttgart 1985, II, Bärenreiter, Kassel-Basel 1987, pp. 293–310.
- Mahler, Gustav. *Caro collega: lettere a compositori, direttori d'orchestra, intendenti teatrali*, Il Saggiatore, Bologna 2017.
- Marcotti, Giuseppe. *L'Adriatico Orientale*, Bemporad, Firenze 1899.
- Marsetič, Raul. *Il cimitero civico di Monte Ghirò a Pola simbolo dell'identità cittadina e luogo di memoria (1846–1947)*, Unione Italiana Fiume, Università Popolare di Trieste, Rovigo 2013.
- Martinotti, Sergio. *Ottocento strumentale italiano*, Forni, Bologna 1972.
- Maschek, Luigi. *Manuale del Regno di Dalmazia*, vol. VI e VII, Woditzka, Zara 1876.
- Maštrovič, Tihomil. *Hrvatsko kazalište Zadru: prilozi za kazališnu povijest Zadra*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb 1985.
- Matejčić, Radmila. *Općinsko kazalište od osnutka do Drugoga svjetskog rata*, in *Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka*, a cura di Radmila Matejčić e Ljubomir Stefanović, Narodno kazalište «Ivan Zajc» i Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1981.
- Mattiello, Giulia. *Il Teatro la Fenice: pianificazione, organizzazione e amministrazione della stagione di Carnevale - Quaresima 1878/1879*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2011/2012.
- Maynard, Walter. *The enterprising impresario*, Bradbury, Evans & Company, London 1867.
- Menini, Giulio. *Passione Adriatica: ricordi di Dalmazia, 1918–1920*, Zanichelli, Bologna 1925.
- Monaldi, Gino. *Impresari celebri del secolo XIX*, Cappelli, Rocca San Casciano 1918.
- Montemorra Marvin, Roberta. *The censorship of «I Masnadieri» in Italy*, «Verdi newsletter», XXI 1993, pp. 5–15.
- . *The censorship of 'I masnadieri' in London*, «Verdi newsletter», XXV 1998, pp. 20–23.
- Monzali, Luciano. *Italiani di Dalmazia 1914–1924*, Le lettere, Firenze 2007.
- Monzali, Luciano. *Antonio Tacconi e la Comunità Italiana di Spalato*, «Atti e memorie della Società dalmata di storia patria», vol. XXXIV, Società Dalmata di Storia Patria, Venezia 2007.
- Moroni, Gabriele. *La censura sulle opere di Verdi*, Createspace, [s.l.] 2015.
- Mossa, Carlo Matteo. *Una «messa» per la storia*, in *Messa per Rossini: la storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani», V 1988, pp. 11–78.

- Nicolodi, Fiamma. *Il sistema produttivo dall'Unità ad oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV, EDT, Torino 1987, pp. 169–229.
- Nicolò, Cecilia. *Emma Zilli. Una carriera di fine Ottocento*, NeoClassica, Roma 2019.
- Novak, Grga. *Povijest Splita*, Čakavski sabor, Spalato 1965.
- Ogrizović, Milan. *Hrvatska opera (1870–1920)*, [s.n.], Zagreb 1920.
- Palić-Jelavić, Rozina. *Ideologemi u operi Nikola Šubić Zrinjski Ivana pl. Zajca*, «Kroatologija», III/1 2012, pp. 54–89.
- Palinić, Nana. *Riječka kazališta*, «Vjesnik Državnog arhiva u Rijeci», XXXIX, 1997, pp. 169–240.
- . *Riječka kazališta*, Rijeka, Državni arhiv u Rijeci, Građevinski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016.
- Paganuzzi, Enrico, Pierpaolo Brugnoli. *La musica a Verona*, Banca mutua popolare di Verona, Verona 1976.
- Paoletti, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908–1931) e i suoi protagonisti*, «Arti della Performance: orizzonti e culture», n. 4, Bologna, Università di Bologna - Dipartimento delle Arti, 2015.
- Parenzan, Ercole. *Musica e teatro a Capodistria: diario e memorie*, Paer, Padova 2001.
- Pauer-Peretti, Feri. *La vita musicale della Dalmazia*, «Rivista dalmatica», XXII/3 1942, pp. 16–17.
- Pederin, Ivan. *La Dalmazia nelle relazioni di viaggio austriache e tedesche*, «Aevum», anno 49, fasc. 5/6 1975, pp. 485–505.
- Perpich, Edoardo. *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Università Popolare di Trieste, Trieste-Rovigno, 1990.
- Petermann, Reinhard E. *Führer durch Dalmatien*, Wien, Hölder, 1899.
- Petter, Fran. *Dalmatien in seinen verschiedenen Beziehungen*, vol. II, J. Perthes, Gotha 1857.
- Pettan, Hubert. *Hrvatska opera: Zajčevi suvremenici*, vol. I, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb 1969.
- Pillon, Lucia. *Ottocento goriziano (1815–1915). Una città che si trasforma*, Editrice goriziana, Gorizia 1991.
- Piperno, Franco, Antonio Rostagno. *The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe*, a cura di Niels Martin Jensen and Franco Piperno, vol. I, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2008, pp. 15–62.
- Quazzolo, Paolo. *L'impresariato teatrale: Rodolfo Ullmann e il Teatro Filodrammatico*, in *Shalom Trieste: gli itinerari dell'ebraismo*, a cura di Adriano Dugulin, Comune di Trieste, Trieste 1998.

- Rabadan, Vojmil. *Otvorenja splitskog kazališta 1893–1921–1940*, Spomenica prigodom svečanov otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu, [s.n.], Split 1940.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*, Edizioni Italo Svevo, Trieste 1988, pp. 39–65.
- Regli, Francesco. *Dizionario biografico dei più illustri poeti e artisti melodrammatici... in Italia dal 1800 al 1860*, Dalmazzo, Torino 1860.
- Rispoli, Consiglio. *La vita pratica del teatro: manuale per gl'impresari e per gli artisti di ogni genere, con un elenco degli artisti italiani viventi*, Bemporad, Firenze 1903.
- Ritorni, Carlo. *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli a Filosceno*, Coi tipi del Nobili et Compo, Bologna 1825.
- Rivarolo, Leda. *L'uomo che non fu Caruso*, Cavallo di Ferro, Roma 2009.
- Rosmini, Enrico. *La legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Manini, Milano 1872.
- *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, Hoepli, Milano 1890.
- *La legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano 1893.
- Rosselli, John. *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica dell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», I/17 1982, pp. 134–154.
- *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, tabulato, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 1982.
- *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985.
- *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Rossi-Gallieno, Giuseppe. *Saggio di economia teatrale: dedicato alle melodrammatiche scene italiane*, Rusconi, Milano 1839.
- Rostagno, Antonio. *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad Aida*, «Studi Verdiani», XVI 2002, pp. 157–216.
- Rowden, Clair. *Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889–1891*, «Revue de Musicologie», XCIV/1 2008, pp. 139–180.
- Ruck, Lovorka. *Operni zivot u Rijeci u razdoblju od 1870. do 1930. godine*, in *Antonio Smareglia i njegovo doba*, a cura di Ivana Paula Gortan Carlin, Polivalentni kulturni centar Istarske županije, Grožnjan 2000, pp. 167–212.
- *Glazbeno kazalište u Rijeci, 1860.-1870.*, in *Mladi Zajc: Beč 1862.-1870.—Zbornik radova s međunarodnog muzikološkog skupa održanog 2001. u Rijeci*, a cura di Vjera Katalinić e Stanislav Tuksar, Izdavački Centar, Rijeka 2003, pp. 73–84.
- Sabalich, Giovanni. *Francesco Suppé e l'operetta*, Vitaliani, Zara 1888.
- *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara, 1781–1881*, Nani, Zara 1922.

- Salucci, Ermanno. *Manuale della giurisprudenza dei teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale*, vol. I, Barbera, Firenze 1858.
- Samani, Salvatore. *Il Teatro nella storia di Fiume*, Lega Fiumana, Padova 1959.
- Sancin, Pierpaolo. *C. Schmidl & Co.: l'editoria musicale e negozi di musica nel Friuli Venezia Giulia con integrazioni (sino al 1945) riguardanti Istria e Dalmazia*, Pizzicato Ed. Musicali, Udine 2005.
- Sandri, Annalisa. *...e Massenet disse, «Bravissimo!!»*. *Gialdino Gialdini e il suo tempo*, Pizzicato, Udine 2001.
- Sarri, Sergio, Carlo Manelli e Eugenio Bonvicini, *La massoneria a Bologna dal XVIII al XX secolo*, Youcanprint, [s.l.] 2014.
- Sassi, Francesco. *La Compagnia Lillipuziana Reggiana del maestro Enrico [sic] Guerra*, Strenna del Pio Istituto Artigianelli, 1989, pp. 133–137.
- Schipa, Tito jr. *Tito Schipa a Sebenico, un evento «in rete»*, «Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria», XXIV/4 2002.
- Schneidereit, Otto. *Franz von Suppé: der Wiener aus Dalmatien*, Lied der Zeit, Udine 1977.
- Schubert, Gabriella. *Das deutsche Theater in Esseg*, «Zeitschrift für Balkanologie», XXXIX/1 2003, pp. 90–107.
- Scotti, Giacomo. *Terre perdute. Riscoperta dell'italianità della Dalmazia*, Elea Press, Salerno 1994.
- Scuderi, Cristina. *Organizzare l'opera tra Pola e Dubrovnik: impresari e loro attività dall'Ausgleich al primo conflitto mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», 54 2019, pp. 5–18.
- Semi, Francesco. *Istria e Dalmazia, uomini e tempi*, Del Bianco, Udine 1991.
- Sessa, Andrea. *Il melodramma italiano (1861–1900). Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2003.
- Sirola, Bozidar. *Muzički život u Zadru*, [s.n.], Zagabria 1964.
- Škunca, Mirjana. *Politische Aspekte des musikalischen Lebens von Split zur Zeit den kroatischen Wiedergeburt (1860–1882)*, «International Review of the aesthetics and sociology of music», XX/2 1989, pp. 141–167.
- . *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*, Književni krug, Split 1991.
- Sivec, Jože. *Počeci izvođenja Verdija u Ljubljani*, «Arti musices», 1 1969, pp. 171–176.
- . *Talijanske operne družine na pozornici ljubljanskog kazališta u doba romantizma*, «Arti musices», XX/1–2 1989, pp. 63–81.
- Smiric, Eligio. *Studio sull'italianità della Dalmazia in base a documenti ufficiali*, Tipografia del Governo, Zara 1920.
- Soldani, Valentino e Pietro Sibert. *Le imprese di spettacoli*, UTET, Torino 1923.

- Sorba, Carlotta. *Scene di fine Ottocento: l'Italia fin de siècle a teatro*, Carocci, Roma 2004.
- Staffieri, Gloria. *Firenze, Teatro della Pergola. Materiali per una storia dell'orchestra (dagli anni Venti dell'Ottocento all'Unità d'Italia)*, «Studi Verdiani», XVI 2001, p. 97–136.
- Staglicic, Marija. *Graditeljstvo u Zadru 1868–1918*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb 1988.
- Stipčević, Ennio. *Glazbeni život u Zadru 1860–1918*, «Zadarska revija», XXXIV/ 1 1985, pp. 78–87.
- . *Izvjestaji o sredjivanju i katagoliziranju muzikalija Historijskog arhiva u Zadru «Arti musices»*, XVII/1 1986, pp. 101–135.
- . *La cultura musicale in Istria e in Dalmazia nel XVI e XVII secolo. Principali caratteristiche storiche, geopolitiche e culturali*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXIII/2 1992, pp. 141–152.
- . *Diffusion de l'opéra italien sur la cote Est de l'Adriatique aux XVIIe et XVIII siècles*, in *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe: Les pérégrinations d'un genre*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Mardaga, Wavre 2009, pp. 53–64.
- Strakosch, Maurice. *Souvenirs d'un impresario*, Ollendorff, Paris 1887.
- Strakosch, Moritz e Joseph Schürmann. *L'impresario in angustie: Adelina Patti e altre stelle fuori della leggenda, 1886–1893*, Bompiani, Milano 1940.
- Tabanelli, Nicola. *Il codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capicomici, direttori d'orchestra, direzioni teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico*, Hoepli, Milano 1901.
- Tatò, Grazia. *Trieste, Gorizia e l'Unità d'Italia*, [Trieste], Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 2012.
- Testoni, Alfredo, Paola Daniela Giovannelli. *La Società teatrale in Italia fra Otto e Novecento: Documenti e appendice biografica*, Bulzoni, Roma 1984.
- Ther, Philip. *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Oldenbourg, Vienna 2006.
- Todorova, Maria (a cura di). *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst, London 2004.
- Toelle, Jutta. *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Bärenreiter, Kassel u.a. 2007.
- . *Venice and its Opera House: hope and despair at the Teatro La Fenice, 1866–97*, «Journal of Musicological Research», XXVI 2007, pp. 33–54.
- Tofano, Sergio. *Il teatro all'antica italiana*, Adelphi, Milano 2017.

- Trinchese, Stefano e Francesco Caccamo (a cura di). *Adriatico contemporaneo: rotte e percezioni del mare comune tra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Tuksar, Stanislav. *The Evolution of the Idea of 'National' as a Multi-Level Construct within 19th-Century Croatian Musical Culture*, «Studia Musicologica», LII/1-4 2011, pp. 179-188.
- . *On some concepts of panslavism and illyrism in south slavic peoples, and the idea of national music in Croatia during the 19th century*, in *Nation and/or homeland. Identity in 19th-Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, a cura di Ivano Cavallini, Mimesis, Milano 2012, pp. 79-102.
- . *The Invention of Musical Illyrism*, «De musica disserenda», XII/1 2016, pp. 57-66.
- Ujčić, Vitomir. *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule 1870-1918*, Naučna biblioteka u Puli, Pola 1962.
- Valle, Giovanni. *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1823.
- . *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1859.
- Vella, Francesca. *(De)railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks*, «Opera Quarterly», XXXIV/1 2018, pp. 1-26.
- Vernazza, Ruben. *Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento. Un caso eloquente: Emilio Usiglio a Firenze nel 1892*, in *Orchestral conducting in the Nineteenth Century*, a cura di Roberto Illiano e Michela Niccolai, Turnhout, Brepols 2014, pp. 185-212.
- Verti, Roberto. *Dieci anni di studi sulle fonti per la storia materiale dell'opera italiana nell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XX/1 1985, pp. 124-163.
- Veselić, Nenad. Il compositore spalatino Francesco De Suppè Demelli tra Zara e Venezia, in *La civiltà teatrale e musicale tra le due sponde dell'Adriatico dai primi del '700 ai primi del '900. Atti del Convegno (Sebenico, 1 giugno 2002)*. Parte I. n. 4, vol. XXIV, n.s.13, pp. 81-87.
- Villani, Rina, Gastone Coen. *Teatro Verdi di Zara*, Zajednice Talijana, Zadar 2007.
- Vranicki, Božidar. *Narodno kazalište — Split 1893-1953*, Slobodna Dalmacija, Split 1953.
- Walter, Michael. *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart u.a. 1997.
- . *Die italienische Oper als Wirtschaftsunternehmen*, in *Verdi-Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard & Uwe Schweikert, Metzler, Stuttgart 2001.
- . *Die «Nationaloper»*, in *Was die Welt im Innersten zusammenhält*.

- Gesellschaftlichstaatliche Kohäsionskräfte im 19. Und 20. Jahrhundert*, a cura di V. Jörg Zedler, (Spreti-Studien, 4), Utz, München 2014, pp. 13–57
- *Motten und Ruinen. Ueber das symbolische Kapital von Sängern*, «LiTheS», IX/13 2016, pp. 60–76.
- *Oper. Geschichte einer Institution*, Metzler, Stuttgart 2016.
- *Zensur und Political Correctness auf der Opernbühne*, «LiTheS», XIII/16 2020, pp. 58–74.
- Wiggemann, Frank. *Vom Kaiser zum Duce. Lodovico Rizzi (1859–1945). Eine österreichisch-italienische Karriere in Istrien*, Haymon, Innsbruck 2017.
- Yriarte, Charles. *Trieste e l'Istria*, Treves, Milano 1875.
- Zechner, Ingeborg. *Das Englische Geschäft mit der Nachtigall. Die italienische Oper im London des 19. Jahrhunderts*, Böhlau, Wien 2017.
- Zubini, Fabio. *Civitavecchia*, Italo Svevo, Trieste 2006.
- Županović, Lovro. *Blagoje Bersa: Život i djelo*, Povijesni Muzej Hrvatske, Zagreb 1974.
- *Bersa, Blagoje in Hrvatski biografski leksikon*, vol.I, Zagabria, 1983, pp. 708–710.
- *Bersa, Vladimir in Hrvatski biografski leksikon*, vol.I, Zagabria, 1983, p. 712.

Sitografia

- Azione, Teatro Fenice. Fiume, maggio 1912*. <http://www.passaporto-collezionismo-scripofilia.com/wp-content/uploads/2014/08/1912-Teatro-La-Fenice-Fiume.jpg>, [consultato il 19.4.2020].
- Carobbi, Silla*, <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/carobbi> [consultato il 22.8.2020].
- Contratto tra il teatro La Fenice di Venezia e il tenore Carlo Negrini*, Venezia, 27.10.1852. http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda_documento.php?ID=724 [consultato il 31.7.2020]
- Faller, Nikola in Oesterreichische Musiklexicon* https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Faller_Nikola.xml [consultato il 18.6.2020].
- Grand Hotel Duchì d'Aosta*. www.duchi.eu [consultato il 22.8.2020].
- Hrvatsko Narodno Kazalište u Šibeniku*. <http://www.hnksi.hr/stranice/hrvatsko-narodno-kazaliste-u-sibeniku/3.html> [consultato il 11.11.2020].
- Il Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza*. <http://www.lacasadella-musica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=T&tipologia=1&idoggetto=1450&idcontenuto=2791> [consultato il 22.8.2020].
- Il teatro-cinema Antonio Gandusio*. <https://pour.hr/it/informacije/o-kazalistu-kinu-antonio-gandusio> [consultato il 1.9.2020].

- Národní divadlo Brno*. <http://www.rozkvetlekonvalinky.estranky.cz/clanky/divadla/narodni-divadlo-brno.html> [consultato il 9.9.2019].
- Bertoglio, Chiara. *Verdi's Va' pensiero is Our Own Song: An Anthropological Introduction to the World of Istrian Exiles*, «Trans», 13, 2009. <http://www.sibetrans.com/trans/articolo/64/verdis-va-pensiero-is-our-own-song-an-anthropological-introduction-to-the-world-of-istrian-exiles> [consultato il 19.4.2020].
- Forbes, Elisabeth. *Pini-Corsi, Antonio*, Oxford Music Online, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021782> [consultato il 14.4.2020].
- Katalinić, Vjera. *Between East and West: Zagreb on the Operatic Crossroads in 1860s*, slides. <http://info.hazu.hr/upload/File/2018/3e-Operatic-Crossroads-Katalinic.pdf> [consultato il 1.9.2020].
- Kos, Koralijska. Art. *Bersa, Blagoje*, in *Oesterreichisches Musiklexicon online* [consultato il 9.9.2019].
- Magri, Geo. *Il contratto tra artista lirico e fondazione lirico-sinfonica: un caso peculiare di usi integrativi del contratto*, «Aedon», n. 2, 2011. <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/2/magri.htm> [consultato il 31.7.2020]
- Marrone, Romualdo. *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità di Napoli*, Roma, Newton Compton, 2015. https://books.google.at/books?id=XnowCgAAQBAJ&pg=PT107&lpg=PT107&dq=Ersilia+Ambrosi%2Bromualdo+marrone&source=bl&ots=jPnT2DbXRi&sig=ACfU3U3n_hnhUS1xByJB1pijJjuHunTvVw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiF7qjl8jrAhVUTcAKHRYuBhYQ6AEwAHoECAIQAQ#v=onepage&q=Ersilia%20Ambrosi%2Bromualdo%20marrone&f=false [consultato il 1.9.2020].
- Premuda, Noemi. *Pet godina (1850–1855) Ivana Zajca na Konzervatoriju u Milanu*, [s.l.], 1998. <http://search-1ebscohost-1com-132m4xl480029.han.kug.ac.at/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A15236&site=ehost-live> [consultato il 1.6.2020].
- Prokopovych, Markian. *Musical Theatre as High Culture? Discourse on Opera and Operetta during the Late 19th Century*. <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-1467> [consultato il 1.6.2020].
- Toniolo, Antonio Renato e Umberto Nani, *Dalmazia* in *Enciclopedia Treccani* http://www.treccani.it/enciclopedia/dalmazia_%28Enciclopedia-Italiana%29/. [consultato il 14.4.2020].
- Venturini, Valentina. *Appunti sulle scritture teatrali*, «Teatro e Storia», 2011, p. 20, <http://hdl.handle.net/11590/117912> [consultato il 30.7.2020].
- Von Suppé, Franz. *Il ritorno del marinaio*. <http://www.editfiume.com/lavoce/cultura/18532-il-ritorno-del-marinaio-omaggio-di-supp-alla-sua-terra-natale>. [consultato il 1.6.2020].
- www.gondrand-logistic.com [consultato il 26.11.2020].

INDICE DEI NOMI E DEGLI AUTORI¹

A

- Abelić, Casimiro 51
Abelić, Pietro 40, 51
Abriani, Geremia 119, 162, 163, 184, 273, 330, 401
Acerbi, Domenico 240, 336
Adam, Robert 349
Adamich (teatro) 3, 4, 6, 23, 46, 47, 49, 69, 106, 210, 215, 217, 224, 234, 235, 241, 435
Adamich, Lodovico De 47, 236, 445
Adani, Giuseppe 373
Adeogora, Nico 460
Agonia, Maria 51
Albanesi, Ernesto 463, 464
Alberani, Lorenzo 239
Alberti (famiglia) 48, 53, 327
Albini, Raffaele 332
Albini, Srećko 337
Aleksa, Giuseppe 306
Aleksa, Pietro 460
Alemanni-Vianelli, Giuditta 127, 131
Alessi, Galeazzo 119
Alexandrovicz, Maria 331, 332
Alfieri, Stipan Ante 62
Alpron, Attilio 113, 119, 231, 232, 239, 240, 389, 418, 453
Alpron-Battaglia (impresa) 92, 119, 163, 164, 169, 229, 230, 231, 234, 348, 418
Amati, Luigi 116
Amato, Achille 386
Ambiveri, Corrado 202, 263, 366
Ambrosini, Francesco 112, 119, 127
Amsaurck (orchestratale) 451
Andrioli, Girolamo 98, 155
Andrović, Nicolò 51
Andrović, Pietro 51
Anelli, Oreste 56, 297, 302, 306
Angelichio, Francesco 460
Angelichio, Giovanni 460
Angelini (compagnia) 290
Anguissola, Azzo 100, 112, 113, 120, 130
Ansaldo (compagnia) 115, 207, 325
Ansaldo, Giovanni 120, 198, 273, 387
Anselmi, Oscar 240
Anselmi, Pietro 105, 120
Antićević, Jakov Ivanov 62
Antini, Niko 63
Antolini, Bianca Maria 24
Antonelli, Ines 402
Antonelli, Teresa 402
Apolloni, Giuseppe 241
Arassich (professore) 300
Archibugi, Aristide 120, 242, 272
Argenti, Gustavo 90, 107, 112, 120, 131, 176, 364, 399, 400
Arneri (famiglia) 48
Arnerich, Urbano 463
Arrighi, Giovanni 149
Artusi (palchettista) 48
Ascoli, Davide 387, 389
Ascoli, Prospero 24, 88
Auber, Daniel 423
Augenti, Giulia 461
Augenti, Giuseppe 462
Augenti, Mario 306
Avetta, Carlo 372
Azimonti Magistrelli, Erminia 103
Azzarelli, Giustino 95, 115, 120, 166, 256
Azzaroni, Giovanni 103, 420

1. Gli autori sono indicati in corsivo per differenziarli dai nomi.

B

- Babić, Maria 51
 Baccarcich, Giuseppe 50
 Bacco-Venturoli, Carlo 409
 Baci, Adolfo 206, 366
 Bachich, Nicolò 50
 Bačić, Radoslav 305
 Badia, Luigi 363
Baedeker, Karl 6
 Bagattin, Luigi 121
Baia Curioni, Stefano 81, 392, 393
 Bajamonti (teatro) 314, 316, 317, 334, 341, 375, 422, 423
 Bajamonti, Antonio 314, 315, 316, 317, 349
 Bakmaz, Pasquale 51
 Ballia, Maria 407
 Bambacioni, Giovanni 331
 Banchi, Annita 119, 401
 Bane (sorelle) 56
 Bane, Marietta 56, 61
 Bánffy, Nicolò 121, 233, 234
 Baraccović, Spiro 308
 Baraldi, Armando 121
 Barbacci (corista) 295
 Barbacini, Enrico 112, 121, 125, 304
Barbaranelli, Fabrizio 370
 Barbani, G. 154
 Barbareschi, Nice 328
 Bard, Franz 149
Barigazzi, Giuseppe 409
 Barlani-Dini (impresa) 121, 196, 206
 Barone (direttore) 231
 Barone, Anita 407
 Barsan (palchettista) 48
 Bartoli (direttore) 102, 207, 220
 Bartoli, Alessandro 236, 238
 Bartolich, Matteo 49
 Bartolini, Giuseppe 121
 Bartolomei, Giuseppe 50
 Basadonna, Ermanno 165
 Basadonna, Nicolò 50
 Basilico, Benedetto 463
 Basilisco, Antonio 464
 Basilisco, D. 51
 Bassi (ditta) 444
 Battaglia, Francesco 121, 231, 239, 240
 Battaglia, Pietro 121
 Battaglierini (eredi) 50
 Battara (eredi) 51
 Battistelli, Carlo 109
Batušić, Nikola 305
 Bavagnoli, Gaetano 209, 313, 336
 Becherini (compagnia) 96, 276, 277
 Becherini, Luigi 100, 122, 184, 223, 236, 244, 276, 312, 371, 372
 Belamarić (operaio) 306
 Bellen, Antonio 50
 Belletti (impresa) 112, 265, 266
 Bellincioni, Gemma 228, 331
 Bellini, Vincenzo 128, 129, 212, 317, 328, 345
 Bellini-Piacentini (impresa) 144, 206, 207, 431
 Bellini-Venturini, Ernesto 206
 Bellotti, Amilcare 122
 Bellucci, Emma 402, 409
 Bellucci, Paolo 209
 Beloli (orchestrare) 295
 Beltrami, Calisto 116
 Beltramo (compagnia) 209, 270, 275
 Bencinich, Stefano 50
 Beneggi, Giambattista 315, 334
Benelli, Giuseppe 444, 450
 Benigni (cantante) 418
 Benini, Gaetano 43
 Benussi, Bernardo 35
 Bergamin, Giuseppe 106, 107, 108, 112, 122, 142
 Bergonzoni, Filippo 122
 Bernardi (impresa) 410
 Bernardi, Enrico 236
 Bernardi, Luigi 95, 122, 200, 206, 208, 410
 Bernaschi, Antonio 266
 Bernhardt, Sarah 105

- Bernini, Luigi 111, 122
 Beros (famiglia) 40, 296
 Beroš, Giorgio 56
 Beroš, Pietro 56
 Beroš, Willi 56
 Bersa, Blagoje 368
 Bersa, Vladimir 369
 Berti (compagnia) 291
 Berti, Alessandro 112, 122, 252
 Berti, Ettore 122, 274
 Bertoja, Pietro 386
 Bertoletti (calzaturificio) 298, 390
 Bevilacqua, S. 390
Bezić Božanić, Nevenka 318, 321, 323, 334, 369, 373
 Bianchi (capocomico) 191, 192
Bianchi, Carlo 241
 Bianchi, Livio 262
 Bianchini 276
 Biancofiore, Filippo 295, 402, 408
Bianconi, Lorenzo IX, 24, 76, 418
 Bignardi, Achille 107, 112, 123, 125, 172, 173
 Bignotti, Angelo 264
 Bilić, Giuseppe 56
 Billaud (compagnia) 201, 209
 Billaud, Arnaldo 136, 201
 Billaud, Guido 136, 201
 Binetti (maestro dei cori) 209
 Bini, Giuseppe 98, 123
 Biondi (sorelle) 51
 Biondi, Antonio 273
Biondi, Marino 264
 Bioni, Giuseppe 56
 Bioni, Vittorio 56
 Birkler (orchestratale) 451
 Bišćan, Mijo 346
 Bizet, Georges 263, 266, 319, 347
 Bizzoni, Achille 123
 Blasich, Antonio 50
Blažeković, Zdravko 16, 363, 369
 Blonek (compositore) 320
 Boccalari, Edoardo 116, 274
 Bocci, Bruto 43, 123, 252
 Bogić, Gregorio 41, 293
 Boglić, Ante 62
 Boglić, Anton 320
 Boglich (direttore) 328
 Bogner-Šaban, Antonija 305
Bogneri, Marcello 21, 22, 48, 97, 98, 100, 179, 194, 196, 202, 204, 205, 206, 386, 389
 Bognolo, Carmela 461
 Bognolo, Mario 461
 Bognolo, Oreste 302
 Bognolo, Vittorio 460
 Bolcioni, R. 114
 Bolcovich, Anna 39
 Bolis, Emilia 56
 Bolis, Francesco 55, 56
 Bolis, Lodovico 56
 Bollani, Frane 62
 Bolognese, Luigi 123, 166
 Bolso (orchestratale) 451
 Bolzicco (impresa) 21
 Bolzicco, Alessandro 114, 124, 199, 200, 202, 203, 208, 209, 365
 Bonacich (agenzia) 112, 124
 Bonardi, Liduino 113, 314
 Bonaventura (sartoria) 301, 326, 388, 389
 Bonaventura, Giovanni 388, 389
 Bonda (teatro) 5, 6, 8, 20, 46, 95, 175, 194
 Bonda, Luca 5
 Bonetti (teatro) 7, 170, 171, 179, 395
 Boniccioli (orchestratale) 466
 Boniccioli, Riccardo 206
 Boniciolli, Enea 463
 Bonifacio, Faustino 50, 124
 Bonmartini, Ernesto 397, 447
 Bonola (impresario) 213
 Bontempo, Antonio 40, 56, 57, 58, 291, 303
 Bonturini, Ettore 97, 124, 253
 Bonvicini, Eugenio 106
 Boracchi, Ercole 113, 124

- Borboni (impresa) 367
 Borboni, Gino 115
 Borboni, Giuseppe 110, 112, 113, 124, 208, 209, 270, 275
 Borčić, Lovro 62
 Borelli, Medea 227
 Borovich, Demetrio 55, 56
 Borovich, Giorgio 56
 Borri, Carmelo 208
 Boscarini, Silvio 207, 208
 Bossi, Pietro 463
 Bottari (seratante) 429
Botteri, Guido 242
 Botteri, Pietro 51
Bottura, Carlo 90, 403, 448, 449
 Bovi, Arturo 314, 333, 334, 336, 337
 Bovi-Campeggi (compagnia) 313
 Bovi-Campeggi, Diana 427, 428
 Bovi-Campeggi, Riccardo 105, 109
 Braga, Antonio 422
 Braida, Umberto 112, 124, 177, 209
 Braida-Gorlato (impresa) 234
 Brainovich, Giuseppe 463
 Braiz, Anna 460
 Braiz, Carlotta 460
 Brancaleone, Ettore 328
 Branciforte (agente) 119
 Brandini (impresa) 176
 Brandini, Felice 95, 125, 163, 206, 253
 Branizza, Matteo 461
 Bratic (corista) 460
 Brauer, Anna 462
 Bregovic (corista) 461
Brelich, Ernesto 47
 Brelich, Margherita 49
 Bremini, Ireneo 242
 Breschi (copista) 297
 Bresoni, Silla 295
 Briccialdi, Giulio 423
 Brigoni, Andrea 125, 324
Brizzi, Giacomo 122, 173
 Broglio [v. Grabinski Broglio, Luigi]
 Brosovich, Carlo 106, 112, 125
Broucek, Peter 189
 Brugetti, Girolamo 50
Brugnera, Caterina 363
Brugnoli, Pierpaolo 373
 Brunello (impresario) 213
Brunetta, Gian Pietro 97
 Brunetti, Ettore 125
 Bubani, Ciro 112, 125
 Bubić, Lorenzo 57
Budden, Julian 229
 Budil, Vendelin 30, 125, 184, 318, 322, 323, 329, 336, 350
 Budriesi, Annita 425
 Buglich, A. 398
 Bulat, Ante 62
 Bulat, Gajo Filomen 5, 40, 42, 62, 167, 168, 256, 316, 317, 320, 324, 388
 Bulić, Frane 316
 Buranelli (agente) 125
 Burgstaller (palchettista) 49
Burić Ćenan, Katica 6, 363
 Burić, Mearko 62
 Burlini, Carlo Raffaele 125, 242, 272, 315, 334, 465
 Busi, Anna 163
 Buttazzoni (editore) 393
 Buzenac, Giulio 196, 206
 Byron (impresa) 452
- C**
-
- Cabussi, F. 250, 251
Caccamo, Francesco 40
Cace, Manlio 58, 303, 305, 312
 Cagnoni, Enrico 212, 465
 Caimini-Zoncada (compagnia) 177
 Cajani (impresa) 220, 451
 Cajani, Cleopatra 101, 125, 236
 Cajani, Giuseppe 101, 102, 125, 220, 236, 452, 453
 Calcagno, Francesco 125, 188, 189
 Calussi, Andrea 51

- Calvi, Guido 113, 114, 125
 Camber, R. 126, 178, 228, 238
 Cambiaggio (agenzia) 106, 126, 133
 Cambiaggio, Carlo 106, 126, 133
 Cambiaggio, Giorgio 106, 113, 126, 133
 Camerra, Maria 50
 Camonese 298
 Camus (sala) 8
 Cannussio, Vittorio 126
 Canovai, Giovanni Battista 363
 Cantoni, Fortunato 208
 Cantoni, Luigi 231, 240
 Cantù, Angelo 51
 Cantù, Maria 51
 Canuto Soriani 309, 386, 387
 Capone (colonnello) 191
 Cappello, Marco 262
Caprin, Giuseppe 20, 424
 Capuri, Luigi 463
 Capuzzo, Andrea 391
 Caracciolo, E. 126
 Carafa (cornista) 440
 Carbonetti, Amelia 295, 297
 Carbucicchio (palchettista) 49
 Carelli, Augusto 100
 Carelli, Emma 100
 Carelli, Ezio 99, 126, 276, 310, 311, 312
 Carina, Giovanni 50
Carlini, Antonio 77
 Carlo Alberto (arciduca) 196
 Carlo Magno 196
 Carlo Stefano (arciduca) 171
 Carobbi, Silla 331, 332
 Carola, Giuseppe 149
 Carozzi, Enrico 108, 109, 113, 126, 139, 174
 Caruso, Enrico 228, 328, 331, 409
 Caruson, Guglielmo 227
 Caser, Luciano 164
 Casiraghi, Francesco 423
 Cassin (impresario) 112
 Castagnoli (impresa) 8, 292
 Castagnoli, Erminia 429,
 Castagnoli, Giuseppe 96, 126, 166, 167,
 185, 292, 293, 313, 381, 429, 459
 Castelli, Cesare 103, 104, 126,
 Catani, Enrico 418, 419
 Catani, Filippo 419
 Cattalinich, Giovanni 50
 Cattaneo (sartoria) 390
 Cattanj 63
 Catti, Giorgio 50
 Cattić, Nicolò 51
 Cattich, Cirillo 51
 Cattich, Giuseppe 51, 446
 Cattich, Manfredo 51
 Cattich, Simeone 51
Cavaglieri, Livia 11, 95, 99, 106
 Cavallini (impresa) 132
Cavallini, Ivano X, 363
 Cazzola, Giosuè 390
 Ceci (galleria) 154
 Cecoli, Francesco 463
 Ceinotti (corista) 460
 Ceirano, Antonio 115
 Celebrini, Antonio 50
 Cerati, Achille 336
 Ceruso, Vincenzo 102, 113, 127, 160, 322
 Cesari, Luigi 112, 116, 127, 170, 227, 237,
 411, 436
 Cesari, Pietro 112, 115, 127, 174, 184, 272
 Cesarj 423
Cetnarowicz, Antoni 235
 Cheldonda, Lorenzo 208
 Chiachich, Michele 49
 Chiappa (sartoria) 324, 390
 Chielli di Molco (agenzia) 119
 Chierago, Giuseppe 50
 Chiericoni, Aristodemo 113, 119, 127
 Chinaglia, Aroldo 207, 208, 376
 Chinelli, Angelo 106, 113, 116, 127, 131, 174,
 267
 Chmelenský, Ladislav 127, 317, 318, 319,
 335, 376
 Chovanec, Jan 322

- Christofidis, P. 127, 178
 Ciancarini, Enrico 370
 Ciclitira, Antonio 401
 Čičmir 302
 Cicognani (impresa) 115, 116
 Cicognani, Annibale 30, 127, 178, 184, 245, 264, 273, 396
Cigarini, Claudio 373
Cigui, Rino 32
 Cimadori, Adolfo 31, 228
 Cimarosa, Domenico 164, 303
 Cimini, Gaetano 198, 207, 225, 236, 237, 238, 336
 Ciotta, Giovanni 50
 Ciscutti, Pietro 3, 5, 19, 21, 22, 32, 34, 35, 36, 37, 47, 48, 49, 97, 98, 100, 101, 124, 127, 128, 155, 162, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 211, 227, 245, 289, 305, 331, 364, 365, 366, 367, 376, 368, 389, 398, 411, 417, 425, 429, 431, 432, 441, 448, 471
 Ciuti (cantante) 395
 Clivio (maestro dei cori) 273
 Coceich-Mazzarotto (palchettista) 49
 Codecasa, F. 106, 127
 Codognola, Luigi 312
Coen, Gastone 189, 399
Colas, Damien 10
 Colombani, Luigi 249, 250
 Colombo, Cristoforo 306
 Colombo, Pietro 306
 Colombo, Tommaso 295, 296, 297, 302, 306
 Comici (impresa) 303, 314
 Comida, Margherita 295, 297, 402, 408
 Comoli (impresa) 127, 275, 314
 Conopim (orchestrale) 295
 Contadini (basso) 219
 Conti, Alfredo 329
 Conti, Augusto 128
 Conti, Giuseppe 128, 255
 Conti, Foroni 33
 Contini, Lodovico 325
 Coppola, Vincenzo 279, 280, 281, 282, 283, 407, 408
 Corbetta (impresa) 229, 284
 Corbetta, Giuseppe 98, 128, 207, 239, 284, 285, 313, 331, 376
 Cornet (eredi) 50
 Corruccini, Roberto 115, 128
 Cosati, G. 128, 161, 162
 Cosolo, Antonio 128, 297, 303, 308, 314
 Costanzi (teatro) 100, 387, 390
 Cosulich, Casimiro 50
 Cotta Brandini, Teresa 405
 Covac, Ernesto 459
 Covac, Nico 459
 Covacecić, Cristoforo 57
 Covacecić, Emilia 57
 Covacecić, Liubislavo 57
 Covacer, Albina 295
 Covacer, Mile 458
 Covacev, Nicolò 461
 Covacevich, Pietro 55
 Cremaschi, Antonio 465, 477
 Crespi, Luigi 51
 Crespi, Onorato 51
 Creti (basso) 382, 407
 Cristani, Lamberto 128
 Cristofoli, Carlo 255
 Crucinisca, Salomea [v. Krushelnytska, Solomiya]
 Cumagna (orchestrale) 451
 Curiel (agenzia) 98, 106, 128, 129, 402, 411, 414
 Curiel, Angelo 107, 128
 Curiel, Marco 107, 113, 129, 157, 271, 275, 305
 Curti (basso) 227
- D**
-
- D'Agostino, Emma 405, 406
 D'Aste, Tito 149

- Daddi (tenore) 129, 398
 Dadone (baritono) 268
 Daelli, Erminia 293, 294, 402, 403
 Dal Fiume (maestro dei cori) 237
 Dal Torso, Vincenzo 130, 235, 418, 435, 450, 451
 Dalfabbro, Luigi 463
 Dall'Armi (impresario) 129
 Dall'Asta (palchettista) 49
 Dall'Asta, Enrico 215
 Dall'Asta, Felice 435
 Dall'Asta, Francesco 47
 Dall'Asta, Giov.i 50
 Dall'Asta, Gius.a 50
 Dall'Asta, Iginio 451, 454
 Dall'Asta, Luigi 50
 Dall'Oro, Giovanni 26, 51
 Dalle Feste, Giovanni 277, 313
 Dalmas, Cesare 129
 Damiani, Giuseppe 130
 Dammaco, Giacomo
 Danilo, Francesco 51
Danziger, Filippo 212, 213, 242, 363
De Angelis, Marcello 68
 De Begna Borelli, Silvia 51
 De Begna, Cosimo 40, 51
De Benvenuti, Angelo 40
 De Bonmartini, Ernesto 397, 447
 De Borelli (famiglia) 48
 De Borelli, Andrea 51
 De Borelli, Uberto 51
 De Born (agenzia) 100, 113, 130
 De Cambj, Bašce 62
 De Capogrosso, Jerko 62
 De Car (sartoria) 324
 De Caro, Antonio 388, 390
 De Caro, Giulia 101
 De Clemente, Camillo 104, 130
 De Difnico, Giovanni 40, 57, 291, 293, 299
 De Difnico, Melchiorre 40, 57
 De Domini (direttore) 227
 De Fanti [De Santi] 130, 207
 De Felicinovich, Natale 51, 52
 De Ferrari, Amedeo 318
 De Filippi, Ermanno 130, 162
 De Giorgi (impresario) 130, 169
 De Giosa, Nicola 371, 422
 De Grandis (palchettista) 48
 De Höberth, Giuseppe 52
 De Lagarde, Roberto 52
 De Lantana, Amelia 52
 De Lantana, Giuseppe 52
 De Lauzières, Achille 347
 De Lovries (impresario) 130
 De Magistris, Luigi 130
 De Marassovich, Maria 52
 De Medici, Lorenzo 235, 352
 De Medovich, Demetrio 191
 De Meichsner, E. 56
 De Monari, Eugenio 96, 107, 110, 112, 116, 131, 176, 184, 232, 266, 267, 274, 342, 343, 347, 364, 381, 432
 De Monari, Giorgio 107,
 De Nakic d'Osljak, Giorgio 111, 175, 441
 De Paitoni, Evelina 52, 53
 De Petris, Giocondo 40
 De Petris, Giuseppe 53
 De Ponte, Carlo 53
 De Ponte, Valerio 52, 53
 De Sabata (maestro dei cori) 238
 De Schwarzhthal, Anna 52
 De Stermić, Petronilla 54
 De Stermić, Antonio 54
 De Stermić, Francesco 26, 54
 De Stermić, Leopoldo 54
 De Stermić, Nicolò 54, 263
 De Stermić, Simeone 54
 De Stermić, Pietro 207, 273, 274, 282
 De Tomsic, Pietro 54
 De Trigari, Nicolò 54
 De Trigari, Remigio 54
De Vidovich, Renzo 4
 De Zorzi, Giovanni 50
 Deboni, Nicoletto 386

- Defranceschi (palchettista) 50
 Degiovanni, Nicolò 51, 52
 Degli Alberti 53
 Del Cupolo, Federico 239
 Del Papa (cantante) 33
 Delfin, Pietro 457, 458, 459, 461
 Delic, Augustin 459, 461
 Delic, Nicolo 459
 Deliliers, Vittore 106, 107, 130
 Delinato (impresario) 130, 207
 Dell'Acqua, Alberto 336
Della Seta, Fabrizio 10, 378
 Delli Ponti, Raffaele 329
 Demarchi-Rougier, Elena 52
 Demartini (palchettista) 49
 Depiera (teatro) 8
 Derenzini (palchettista) 49
 Descovich, Antonio 49, 461, 462
 Descovich, Dora 462
 Descovich, Dorino 462
 Descovich, Giovanni 50
 Descovich, Simeone 461, 462
 Deseppi, Antonio 50
 Dessanti, Luigi 95, 184, 192, 193, 266, 274
 Devereux, Roberto 189
Di Profio, Alessandro 10
 Difnico, Melchiorre [v. De Difnico
 Melchiorre]
 Dimitrović, Jozo Nikin 62
 Dimscher (orchestratale) 445, 451, 454
Dini, Albano 201
 Ditmar (ditta) 308
 Dombroska, Alessandrina 328
 Domenica Maria 41
Domínguez, Josè María 343, 397
 Domini, Vincenzo Conte 50, 170
 Donati, Elena 52
 Donati, Maria 54, 409
 Donati, Marin 295
 Donato (cantante) 296
 Dondan, Niccolò 261
 Dondini, Achille 131
 Donizetti, Gaetano 120, 166, 256, 317, 345,
 375
 Dorigo (impresa) 121, 131, 293
 Dorigo, C. 121, 131
 Dorigo, M. 121, 131
 Droni (impresario) 131
 Drago, Adolfo 132
 Dragutinović, Leon 132, 185, 305, 306, 307,
 308, 309, 314
 Dreossi (politico) 35
 Drog, Giovanni 114, 184, 274
 Držić, Marin 20
 Du Regne, Francesco 49
 Ducci, Vittorio 295, 402, 408, 409
 Dudan, Alessandro 193
 Dudan, Natalina 45, 52, 89
 Dudan, Niccolò 52
 Duffau, Pietro 274
 Dufriche, Eugène 227
Dugulin, Adriano 105, 190
Duraković, Lada 205
 Durbessich, Giovanni 50
 Dussich, Pietro 95, 256, 261, 273
- E**
-
- Eirich, Otto F. 149
 Elez, Iko 297, 306
 Elleny (orchestratale) 451
 Engelberth, E. 335
 Ercegh, Tommaso 187
 Errante, A. 238, 273
 Erzegovich (scenografo) 387
 Escher (maestro dei cori) 431
 Evangelista, Carlo 296
- F**
-
- Fabbri, Attilio 132, 237, 273
 Fabrici, Natale 215
 Fagotti, Enrico 418, 419
 Faini, Raffaello 95, 132, 440
Fairtile, Linda 190
Falchi, Carlo 372

- Falconi (direttore) 208, 364
Faller, Nikola 343, 345, 346, 349
 Fano, Ugo 108, 109
 Fantony, Giuseppe 304
 Fantuzzi, Angelo 132, 197, 206
 Farinelli, Guido 95, 132, 240
 Felicinovic, Nobile Natale 51, 52
 Fenzi, sorelle 40, 57
 Fenzi, Emanuele 40, 57
 Fenzi, Francesco 40, 55, 57, 187
 Feoli, Antonio 179
 Feralli, Luigi 112, 132
Feresini, Nerina 8
 Ferrara, Amalia 372
 Ferrara, Elvira 372
 Ferrara, Ernesta 96, 99, 100, 132, 184, 276, 312
 Ferrari (direttore) 231
 Ferrari, Alfonso 371
Ferrari, Franco 96
 Ferrari, Rodolfo 240
 Ferrauà 119
 Ferretti, M. 132
 Ferri, Cesare 386
 Feruglio, Felice 209
Festanti, Maurizio 373
 Fiacchi, Antonio 103
 Fidora, Natale 98, 132, 265
 Fiegna, Camillo 132, 176, 401, 410
 Figaro (orchestratale) 451
 Filippi 26
 Filippi, A. 52
 Filippi, Donato 52
 Filippi, Giambattista 20, 52, 113, 132
 Filippi, Giuseppe 52
 Filippi, Natale 40, 52
 Fiorani, Francesco 113, 133
 Fioravanti, Giovanni 278
 Fischer, Annetta 423
 Fischer, Giovanna 100, 101, 133
 Florio (piroscafo) 380
 Flotow, Friederich von 349
 Fontana, Rachele 402
 Forastiero, Ettore 113, 114, 115, 133, 173, 184, 274, 331
Forcella, Pierluigi 197
 Forcesini, Giovanna 402
 Forconi, Dante 232
Miljenko, Foretić 46
 Fornari (orchestratale) 451
 Fosco, Giovanni 55, 57, 296, 297
 Fosco, Guido 57
 Fosco, Nicolò 57
 Fosco, Ugo 40, 44, 57, 290, 291
 Fossa, Antonio 459
 Fragiaco (palchettista) 48
 Frampolesi (cantante) 295
 Franceschini (compagnia) 278
 Franceschini, Pietro 133
 Francesco Giuseppe 14, 196
 Franchetti, Alberto 422
Franchi, Achille 47
 Franci (palchettista) 49
 Francioli (compagnia) 178
 Francioli, F. 154, 178
 Francioli, Roberto 207
 Francovich, Giovanni 50
 Frangiolini, Giuseppe 404
 Frank, Giorgio 50
 Franzini, Umberto 133
 Franzoni, Augusto 207, 325
 Frari, Luigi 40, 55, 57, 59
 Freund, Alfred 227, 278
 Frisotti, Nino 133
Forbes, Elisabeth 256
 Fulgori, Giovanni 460
 Fulvi, Serafino 50
 Furian (maestro dei cori) 206
- G**
-
- Galardi, Cesare 401
 Gallerani (baritono) 407
 Gallina, Enrico 37, 38, 105, 108, 109, 110, 113, 134, 175, 176, 177, 178, 232, 270, 275,

- 287, 289, 290, 294, 300, 310, 382, 386,
402, 415, 416, 453, 456
- Gallina, Giacinto 105
- Gallo, Antonio 392, 393, 395
- Gallo, R. N. 115
- Galvani (palchettista) 58
- Galvani, Eugenio 58
- Galvani, Fed. Antonio 55, 58
- Galvani, Vincenzo 55, 58
- Gambardella (cantante) 280
- Ganzari, Augusto 134, 255
- Garavaglia, Egidio 333
- Garbin, Daria* 4
- Garbocchi, C. 113, 134
- Gardini, Carlo 134, 183, 212, 213, 214, 235,
434
- Gargano, Giovanni 134, 227
- Garignani, Giuseppe 244
- Gariup, Giuseppe 189
- Garofolo, Rosa 49
- Gasperini (orchestratale) 445
- Gaudiosi, Gennaro 313
- Gavrilovich, Donatella* 100
- Gazzone, Lucia 100, 311
- Gelcich, Frano 49
- Gelcich, Tomaso 49
- Gelletich (direttore) 227
- Gelmi (palchettista) 48
- Gentilli (famiglia) 98
- Gentilli, Giacomo 134
- Gerusalemme (orchestratale) 458
- Gherbaz, Antonio 50
- Ghiglianovic (famiglia) 48, 52
- Ghirardi, Antonio 390
- Ghirlanda, Luigi 390
- Giachettich, Francesco 134, 273
- Giachich, Antonio Felice 49
- Giadorov [Giadrov], Vincenzo 55
- Gialdini, Gialdino 201, 208, 209, 237, 239
- Giani (impresario) 95, 100, 134, 176, 206,
245, 272
- Giger, Andreas* 190
- Gigliuzzi, Alberto 116, 134, 325, 335
- Gilardi, Ferdinando 58
- Gilardi, Giuseppe 457
- Gilardi, Giustina 58
- Gilardi, Luigia 58
- Gilberti, Alberto 171
- Gilda (ruolo) 418
- Giljanović (famiglia) 48
- Giljanović, Giacomo 52
- Giljanović, Roberto 52
- Giordano, Umberto 333
- Giorgieri (maestro dei cori) 206
- Giori (seratante) 429
- Giotta, Pietro 175
- Girardi, Augusto 188
- Girardi, Michele* X, 223
- Giudici (editore) 149, 393
- Giuffrida (agenzia) 119
- Giuppani, Giulio 51
- Giuricin, Ezio* 16
- Giuricin, Luciano* 16
- Giuseppino (molo) 380
- Giusti, Giusto 237
- Giustini (orchestratale) 451, 454
- Giustini, Adolfo 49, 235
- Glezer, Felice 35, 39, 48, 204
- Gligo, Erminia 52
- Glissich, Giovanni 52
- Gliubich, Giusto 135
- Gnone, Napoleone 135
- Gobbi 303
- Gogala Galvani, Luigia 58
- Goldmark, Karl 349
- Golini, Gracco 192
- Golisciani, Gino 237, 274
- Gondrand (ditta) 251, 382, 383, 395
- Gonzales, Germano 135
- Gopeau (impresario) 112
- Gortan Carlin, Ivana Paula* IX, 4, 7
- Gosetti Smirich, Giulia 52
- Gospodnetic (famiglia) 48
- Gosset, Philip* 377

Gotthardj, Adolfo 50
 Gounig, Eugenio 52
 Gounod, Charles 32, 164, 319, 423
 Grabinski Broglio, Luigi 102, 106, 110, 114,
 135, 173, 325, 331
 Grandi (maestro) 458
 Grassi (prestidigitatore) 456
 Gregurevich, Natale 50
 Gregurinich (palchettista) 50
 Grenc, Karlo IX, 10
 Grgić (socio) 322
 Grgić, Eduard 320
 Grgić, Marko 62
 Grimani 297
 Grisanti, Giuseppe 206, 207, 238
 Grisogano, Rosina 460
 Grisoli, Antonio 402, 408
 Gritti, E. 116
Großegger, Elisabeth 305
 Guarini 326, 330
 Guarini, Ferdinando 135, 328, 330
 Guarnieri, Antonio 208, 239
 Guarnieri, Giovanni 206
Guccini, Gerardo IX, 76
 Guerra, Ernesto 374, 457, 458
 Guerra, Mimmo 136
 Guerrara, N. 237
 Gugarich (orchestrare) 451
 Guida, Nicola 99, 112, 136, 172, 265, 274
 Guidi (impresario) 405
 Guidi, Clementina Noel 421
 Guidicelli, Lorenzo 386, 386
 Gutersohn, Giulio 366
 Güttemberg (cantante) 227, 400
 Gye, Frederick 414
 Gyuito, Carlo 50

H

Haehr, Rosa 52
 Harambašić, August 320
Hartleben, Adolf 384
 Higga (palchettista) 50

Hill, Carlo 56
 Hodach (orchestrare) 463
 Hoffmann (palchettista) 50
 Hofstätter (sartoria) 301, 388, 389
Holý, Jiří 322
 Hreljanović, Ivoplem 136, 318
 Hübner, Václav 318
 Hunyadi, Laszlo 234

I

Illiano, Roberto 399
 Inchiostri (ditta) 298
 Inchiostri, Antonio 58
 Inchiostri, Francesco 45, 58
 Inchiostri, Marco 44
 Inchiostri, Vincenzo 58, 278, 459
 Ipavec, Benjamin 320
 Iuni, Niccolò 274
 Iustolini (maestro dei cori) 209
 Ivancich, Bonifacio 50
 Iviglia, Ernesto 109
 Ivon, Girolamo 58

J

Jacovacci, Vincenzo 29
 Jacovich, Giovanna 50
 Jekelfalussy, Zoltan de 453
 Jelić-Dražoević, Juraj 62
 Jellouscheg, Francesco 50
 Jlić, Ivan Dominik 62
 Jovcich, Maria 462

K

Kafka (orchestrare) 451, 454
 Karaman (famiglia) 48
 Karaman, Edouard 62, 320, 322, 323
 Karaman, Giuseppe (Josip) 97, 137, 174,
 178, 191, 325, 335, 397
 Karaman, Srećko 62
 Karczag, W. 149
 Kasandrić, Pietro 191
 Katalinić, Angejo 62

- Katalinić, Florian 62
 Katalinić, Petar 42, 62, 320, 322, 328
 Katalinić, Vicko 62
 Katalinić, Vincenzo 42
Katalinić, Vjera 242, 368
Kečkemet, Duško 6, 20, 21, 22, 29, 40, 193, 314, 316, 317, 349
 Keller, Achille 244
 Kienzl, Wilhelm 349
 Kiswarday, Giovanni 52
 Kleindl, Giorgio 52
 Knežević, Marco 58
Kobler, Giovanni 4
 Koch, Cirillo Metodio 205
 Kohen (fratelli) 50
 Köhler (orchestrare) 452
 Kolitscher 294
Kopecký, Jiří 319
Kos, Korališka 368
 Kovac (orchestrare) 458
 Kravevich Vinokradech (teatro) 319
Kraus, Rodolfo 177
 Krekic (famiglia) 48, 52
 Krekich, Natale 52
 Krstelj, Ivo
Křupková, Lenka 319
 Krushelnytska [Krusceniski], Solomiya [Salomea] 292, 407, 427
 Kugel, Ignaz 99, 137, 228
 Küller (orchestrare) 451
Kuret, Primož 363
Kutsch, Karl Josef 292, 323
- L**
-
- La Rotella, Pasquale 169, 170, 231, 240, 417
 Lacrova (hotel) 384
 Lamberti (agente) 137
 Lamm (hotel) 151
 Lamperti (impresario) 106, 138
 Lamperti, Giuseppe 138, 252
 Lamponi, Alessandro 420
 Lana, Antonio 74, 75, 88, 96, 97, 114, 138, 159, 161, 167, 168, 169, 175, 241, 256, 323, 324, 432, 437, 463
 Lanari, Alessandro 96
 Landi, Alberto 138, 184, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 335
 Landi, Torquato 139
 Lantana, Giuseppe 40
 Lanzi, Torquato 139, 161
 Lapenna, Luigi 52
 Lapenna, Thea 52
 Latkovic, Giovanni 139
 Lattad (famiglia) 98
 Lattad, Raimondo 98, 139
 Lazzarini, Riccardo 463, 464
 Lediski [Leditzki] 463
 Leghissa, Adolfo 243, 295, 402, 415, 416
 Legrand Howland, William 365
 Lehár, Franz 448
Lehmann, Adolph 216
 Léhrrie, Paul 228
 Lenac (servo di scena) 306
 Leoncavallo, Ruggero 266, 274, 258, 422
 Leone, Paolina 424, 428
 Leoni, F. 164
 Leonide, Beresine 49
 Lesa, Giovanni 112
 Lessi, Francesco 119, 274
 Leto 133
Levi, Vito 242, 267
 Levis, Giuseppe 114, 139, 174
 Lewis, Samuele 165
 Libani, Giuseppe 223
Licciardi, Fabiana X, 22, 107, 267
 Licenzi (orchestrare) 445
 Lilla (corista) 460
 Lima, Josè 329
 Link, Antonietta 423
 Lisgono, Natale 460
 Lisinski, Vatroslav 345, 350, 369
 Listz, Franz 425

- Livaković, Ivo* 11, 310, 312
 Lobasso, Maria 459
 Locas (socio) 279
 Locas, Simeone 55, 58
 Lombardi, Eugenio 122
 Lombardo, Carlo 199
 Lombardo-Baxa (palchettista) 48
 Lombardo-Bourguignon (palchettista) 49
 Lonchi (orchestratale) 451
 Lorenz, Fr. 212
 Lovati Cazulani, Carlo 138
 Lovati, Carlo 114, 139
Lovorka, Ruck 4, 224, 233, 234, 244
 Lovrich, Olimpo 97, 139, 184, 267, 269, 274, 330, 394
 Lucca (casa editrice) 393
 Lucca, Francesco 393, 395
 Lucerna, Francesco 98, 180
 Lucigrai (teatro) 8
 Lukšić, Vicko 62
 Lupi, Achille 140
 Luppis (palchettista) 50
 Lusardi (agenzia) 412, 413, 414
 Lusardi, Giuseppe 140, 402, 409, 413
Luther, Helmut 267
 Luxardo (famiglia) 40
 Luxardo, Demetrio 52
 Luxardo, Michelangelo 52
 Luxardo, Nicolò 52
 Luzzato (orchestratale) 451, 454
- M**
-
- Macale, Antonio 55
Maddalena, Edgardo 240
 Maddalena, Giacomo 53
 Madirazza, Nikolo 62
Maehder, Jürgen 77
 Maglio, G.B. 140
 Magnani (compagnia) 188, 202
 Magni, Carlo 387
 Magni, Costantino 387
 Magotti, Alessandro 253
 Magotti, Antonio 253
Magri, Geo 420
 Mahler, Gustav 319, 331
 Malibran (teatro) 247, 392
 Malibran, Maria 377
 Malik, Paulo 315
 Malipiero, Francesco 244
 Malipiero, Gian Francesco 244
 Malusà (palchettista) 49
 Malý, Josip 140
 Mamula, Lazar 189, 190, 191
 Manasteriotti, Teodoro 50
 Mandic, Antonio 295
 Manelli, Carlo 380
 Manfrini, Luigi 421
 Manger, Ivan 317, 335
 Mangiamele, Giovanni 140, 183, 214, 215, 216, 217, 219, 235, 236
 Manzella, Salvatore 295, 404
 Manzin, Rodolfo 205
 Manzoni, Giovanni 49
 Maraspin, Giovanni 97, 140, 229, 239
 Marassovič, Gerolamo 58
 Marassovich, Maria 53
 Marassovich, Melchiorre 59, 61
 Marcello, Benedetto 98
 Marchelli, Delfino 140, 247, 250
 Marchesini, An(n)ita 243, 402, 415, 416
 Marchetti (impresario) 172, 211
Marcotti, Giuseppe 4, 5, 381, 384
 Marenzi (orchestratale) 458
 Margherita (ruolo) 196
 Mariani, Angelo 441
 Marin, Gioachino 239
 Marinella (ballo) 375
Marinelli-König, Gertraud 305
 Marini, C. 140
 Marini, Pio 114, 138, 139
 Marinoni (palchettista) 48
 Mario (tenore) 414
 Mariotti, Ettore 207, 273, 325, 335
Marković, Tatjana 9

- Marković, Mihajlo 140, 305, 310, 313, 314
 Marrarosa, Carlo 133, 141
 Marrone, Giuseppe 209, 425
Marrone, Romualdo 373
Marsetič, Raul 98, 205, 389
Martin Jensen, Niels 439
 Martinelli, Giuseppe 389
 Martinelli, Roberto 141
 Martinez 133
 Martini, Giovanni 50
 Martinis, Olga 56, 58
 Martinolli d'Arcy, Adriano 370
 Martinz, Alfredo 209
 Mascagni, Pietro 164, 265, 283, 319, 344, 347
Maschek, Luigi 4
 Mascheroni, Edoardo 231, 240
 Masini, Ercole 415
 Massenet, Jules 201, 208, 265, 274, 332, 333, 336, 346, 347, 358, 359, 360
 Massimini, Paolo 69, 107, 113, 116, 141, 168, 184, 245, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 269, 273, 398, 405, 411
 Mastrović [Mastrovich], Karolina [Carolina] 42, 62
 Maticic 296
Matejčič, Radmila 4, 80
 Mateljan, Domenico 456
 Matone (capitano) 192
 Mattessich, Valentino 50
 Mattiassevich, Teodoro 141, 204, 205, 366
 Mattiazzi (cassiere) 31
 Mattiazzi, Giacinto 58
 Mattiazzi, Vincenzo 58
Mattiello, Giulia 414
 Matucci, Cesare 141, 171, 172, 188, 287, 457
 Mauretich 297
 Maurizi Enrici, Ernesto 95, 141, 253, 255
 May, Renato 291
 Mayer Grego 212
 Mayer, Enrico 276, 312
 Mazza (impresa) 405
 Mazza, Osvaldo 141, 169, 242, 272
 Mazzoldi (direttore) 313
 Mazzoldi, Giuseppe 457, 458, 459
 Mazzoleni (impresa) 243, 291, 312, 390, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 429
 Mazzoleni (teatro) 4, 6, 10, 20, 21, 31, 32, 37, 38, 40, 41, 44, 55, 100, 108, 170, 171, 176, 177, 186, 187, 188, 194, 270, 275, 276, 278, 281, 282, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 302, 303, 305, 310, 311, 312, 388, 399, 404, 407, 416, 427, 430, 436, 456, 462
 Mazzoleni, Enrico 291, 293, 460, 461
 Mazzoleni, Ester 270
 Mazzoleni, Francesco 4, 21, 37, 55, 59, 277, 422
 Mazzoleni, Giovanni 37, 38, 40, 59, 66, 105, 108, 109, 141, 167, 171, 172, 176, 270, 276, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 312, 320, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 394, 399, 400, 401, 402, 403, 409, 412, 413, 424, 456, 457
 Mazzoleni, Ida 277, 278, 422
 Mazzoleni, Paolo 4, 37, 55, 59, 94, 141, 179, 187, 276, 277, 278, 279, 284, 398
 Mazzucato, Alberto 441
 Medanich (eredi) 50
 Medea, Bianca 227, 402
 Medini, Achille 115, 116
 Medini, G 112
 Medovich, Demetrio 53, 66, 67, 141, 191, 271, 274
 Meichsner, Luigi De 56, 293
 Melitone (ruolo) 249
 Melli, Leonardo 390
 Melossi, Nunzio 115, 141
 Meneguzzi, Placido 241, 271
Menini, Giulio 48
 Menon, Cesira 329
 Meola, Alessandro 103
 Merelli, Bartolomeo 257, 442

- Merlak, Giovanni 296, 460
 Messa, Giuseppe 53
 Mestrovich, Aldo 28, 53, 142
 Mestruzzi (impresario) 142
 Metella Koslowska, Mary 329
 Meyerbeer, Giacomo 32, 346
 Meynier 50, 231, 398, 454
 Miagostovich, Doimo 41, 43, 59, 177, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 407
 Miagostovich, Giovanni 459
 Miagostovich, Gregorio 41
 Miagostovich, Ludmilla 41
 Miaković, Giovanni 457
 Miazzi, Giovanni 142, 223, 236
 Micheluzzi (impresa) 222, 223
 Micheluzzi, G. 101, 142, 236
 Micić 297
 Migalo (servo di scena) 285, 296, 297, 302
 Mikačić, Mate 62
 Milani, Giulio 104, 107, 110, 112, 114, 115, 142, 166, 174, 324, 325, 335, 378
 Milcović, Elia 59
 Milcović, Francesco 59
 Milcovich, Michele 53
 Miler, Ferdo 346
 Mileta, Giovanni 460
 Milić Stercalj, Antonio 59
 Miliharann (impresario) 142
 Millinecaich (orchestrale) 451
 Minak, Francesco Giuseppe 49
 Minciotti, Pietro 142, 165, 336
 Mirco, Carlo 95, 100, 142, 176, 206, 212, 244, 272, 277, 278
 Mirco, Flora 95, 422
 Mirco, Giovanni 95, 142
Mirjana, Škunca 5, 6, 20, 29, 314, 315, 316, 334, 335, 375
 Mistura, Nicolò 462
 Mitrović, Andro 309, 314, 337
 Mitrovic, M. 308, 309
 Mixa, G. 212
 Mocchi, Walter 100, 344, 347
 Modun, Elena 302, 306, 462
 Modun, Giovanni 302
 Modun, Giuseppe 285, 296, 302, 306, 308, 461
 Modun, Piero 460
 Mokovich (vedova) 50
 Molajoli, Lorenzo 336
 Molini 329
 Molini, Oscar 142
 Mollich 174
 Monaldi, Gino 110, 143
 Monari Rocca, Federico 95, 400
 Monass, Innocente 45, 46
 Mondini, Francesco 461
 Montalcino, Fabio 143, 378
 Montalcino (signora) 264
 Montanari, Antonio 59
 Montanari, Gemma 459
 Montanari, Gino 460
 Monteleone, Ida 329
 Montella, Carmine 329
Montemorra Marvin, Roberta 190
 Monti, Giacomo 273
Monzali, Luciano 40, 317
 Monzini, Antonio 143
 Morandi, Lola 249
 Moranzone, Roberto 274, 425
Moroni, Gabriele 191
 Morpurgo, Emilio 174
 Morpurgo, Izak Mojsije 62
 Morpurgo, Jozo Davida 62
 Morpurgo, Vid 62
 Moschini, Al. 212
 Moscotto (scenografo) 386, 387
Mossav, Carlo Matteo 223
 Mrar 295
 Muscas, Alberto 171
 Mutti, Emma 402
 Muzzatti (eredi) 366
- N**
-
- Nachich d'Osljak, Giorgio 90, 364, 400

Nammer, Adolfo 463
Nani, Umberto 216
 Napoleone 7, 106, 135
 Nápravník, Eduard Francevič 350
 Negovetich (palchettista) 50
 Negovetich, Natale 50
 Negri, Pio 59, 312
 Negri, Primo 59
 Negrini, Carlo 412, 429
Niccolai, Michela 399
 Nicola I (zar) 97
 Nicoletti, Giacomo 390
 Nicoletti Frari, Maria 59
 Nicoletti Korman 389
 Nicoletti, Cosimo 60
 Nicoletti, Tullio 60
Nicolò, Cecilia 106, 229
Nicolodi, Fiamma 24
 Nouvellier, Amos 62
 Nouvellier, Josiz 62
 Novak, Dušan 60
Novak, Grga 22, 29
 Novelli (compagnia) 291
 Novotny (orchestrare) 463

O

Obradovich, Vladimiro 53
 Orioli, Luigi 143
 Oro, Enrichetta 423
 Orrigoni, Antonio 298, 390, 391
 Orsetti (operaio) 306
 Orsi (impresa) 452
 Orsini, Antonio 164, 295, 304, 313, 314, 459, 461
 Orsini, Pericle 143
 Orsini, Raffaele 462
 Ortoic (orchestrare) 458
 Ossoimak, Gennaro 50
 Osturi, Michele 457
 Oziani, Carl 170

P

Pacor, Anna 296
Paganuzzi, Enrico 373
Pagni, Vivaldo 201
 Paicurich, Mattio 50
 Pajani, Umberto 460
Palić-Jelavić, Rozina 368
Palinić, Nana 4
 Palminteri, Antonio 263, 268, 269, 274, 425
 Panni, Annibale 390
Paoletti, Matteo 344, 347
 Pappafava, Olga 53
 Pappafava, Vladimiro 53
 Parigi, Maurizio 384
 Parisi (casa) 385, 386
 Parnell, Evelina 418
 Pascucci, Giovanni 272, 372
 Pascutti 372
 Pasquali (orchestrare) 445, 451, 454
 Pasquini, Carlo 440
 Pasta-Borzzone, Vincenza 423
 Paterni, Ottorino 114, 143, 265, 274
 Patti, Adelina 105, 228
 Patucchi, Raffaele 208, 291, 294, 295, 299, 304, 313, 314, 382, 384, 399, 425, 458, 459, 461, 462
Pauer Peretti, Feri 8
 Paulović Grafica, Anna 63
 Paulović Grafica, Marianna 63
 Pavanello (hotel) 384
 Pavičić, Petar 63
 Pavissich, Marco 53
 Peano, Luigi 143
Pederin, Ivan 14
 Pedrazzi, Pietro 143, 198, 209
 Pedrini (violinista) 295
 Pegan, Catterina 53
 Pekas, Giuseppe 463
 Pellizzoni, Sigismondo 401
 Penso, Gilda 431
 Perazzini, Nazzareno 95, 143, 322

- Percuoco (cantante) 33
 Percuoco, Franco 114, 144
 Peri, Achille 241
 Perich, Richard 144
Perigozzo, Lorenzo 330, 336
 Perlini (sorelle) 53
 Perlini, Giuseppe 53, 175, 181, 243, 253, 257, 264, 275
 Perlini, Marco Giuseppe Antonio 53
 Perlini, Venceslao 53
 Perosi, Lorenzo 374
 Perosio, Ettore 274
 Perozzi, Valdeburgo 372
Perpich, Edoardo 364, 365
 Perrisich, Antonio 464
 Persicalli, Ascanio 53
 Persicalli, Evelina 53
 Persicalli, Manfredo 53
 Persich (palchettista) 50
 Perteghini, Anna 402
 Pesaro (famiglia) 98
 Pesaro, Girolamo 144, 160, 168, 184, 242, 243, 250, 272
 Pessi, Vincenzo 50,
 Pessina (agenzia) 120, 131, 343
Pestelli, Giorgio 24, 76, 418
 Petinelli (comproprietario) 204, 205, 366
 Petrella, Enrico 223
 Petrić (orefice) 297, 298
 Petricciolli, Augusto 53
 Petricciolli, Francesco 53
 Petricciolli, Giovanni 53
 Petricciolli, Giovanna 53
 Petricciolli, Viht. 53
 Petris, Giocondo 60, 278
 Petris-Wolgemuth (palchettista) 48
Petrobelli, Pierluigi 223
 Petrocchi, Nicolò 462
 Petrovich, Spiridione 53
 Petruzzelli (teatro) 145
Pettan, Hubert 369
 Pezzana (compagnia) 291
 Pezzi, Giacomo 459
 Pfeffer, Max 149
 Pfeifer, K. 144
 Piacentini-Bellini, Ernesto 149, 206, 207
 Piccinni (teatro) 136, 172
Pillon, Lucia 242, 371, 463
 Pini Corsi (coniugi) 256
 Pini Corsi, Antonio 256
 Pini, Antonio 280
 Pinto, Augusto 114, 144, 407, 410
 Pintorno, Vincenzo 274
 Piperata, Giuseppe 60
 Piperata, Rosa 60
Piperno, Franco 439, 448
 Pirola (sartoria) 220, 390
 Pistek, Johann 144, 184, 318, 319, 320, 321, 323, 335, 349
 Pitacco, Giovanni 457
 Piva, Luigi 457
 Pizzorni, Carlo 116
 Plater, Elsa 331
 Pltz (baritono) 400
 Podesti, Vittorio 237
 Poggi, Augusto 208
 Poggi, Paolo 329
 Poggi, Sigismondo 405
 Pogna, Lazzaro 391
 Polacco (direttore) 231
 Polese, Icilio 103
 Polgar, Carlo 75, 144, 185, 233, 240, 454, 455
 Polla (palchettista) 49
 Polla, G. 424
 Pollina, Luigi 115
 Pomè, Alessandro 236
 Ponchielli, Amilcare 196, 257, 259
 Ponzio, Giuseppe 144, 170, 171, 185, 186, 300, 301, 302, 303, 313, 381, 388, 395, 456, 457, 461
 Popović 60
 Popovich, Spiridione 55
 Poschich (palchettista) 49

- Pospischil (orchestrare) 445, 451, 454
 Postiglione, Ada 295, 298, 402, 408, 424
 Pozzati, Alfonso 33, 255
 Pozzesi, Giuseppe 144
 Pozzi Branzanti, Virginia 428
 Pražak, Otakar 319
 Prebanda, P. 60
 Prebenda, Vincenzo 300
 Pregel (comproprietario) 205, 366
 Premuda (palchettista) 50
Premuda, Noemi 368
 Prevel 416
Probst, Elisabeth IX, 212
 Prodam, Giovanni 47, 50, 227
 Profili, Dante 144, 271
 Profondo, Sante 120, 145, 406
 Prohaska (orchestrare) 451
 Proni, Adolfo 145, 183, 235, 434, 450
 Pták (tenore) 323
 Puccini, Giacomo 174, 229, 233, 267, 325, 347, 398
 Puccini, Elvira 229
 Purga, Francesca 53
 Purkardhofer, Giovanni 49, 50
- Q**
-
- Quadri, Enrico 329
 Quaranta, Antonio 99, 145
Quazzolo, Paolo 105, 190
- R**
-
- Rabaglia, Ettore 440, 444
 Rachich, Giacomo 55
 Radinovich, Marco 459, 461
 Raditic, Gemma 460
 Radman, Martino 463
Radole, Giuseppe 213
 Radovani (professore) 53
 Ragazzioni, Giulio 459
 Raggio (impresario) 145, 244
 Raicich (palchettista) 49
 Raimondi, Antonio 44, 60, 291
 Raimondi, Giovanni 55, 60
 Raimondi, Rina 457, 458, 459, 461, 462
 Raimondi, Silvia (Sylva) 457, 458, 459, 461, 462
 Raineri Vaschetti, Teresa 100, 113, 174, 267
 Rambelli, Francesco 132
 Rancati, E. 324, 326, 391
 Randich, Antonio 50
 Randich, Natale 50
 Raspich (orchestrare) 451, 454
 Ravagnoli, Manlio 263, 273
 Ravasio, Antonio 167, 175, 241, 246, 257, 258, 259, 260, 261, 252, 263, 271, 272, 273, 363, 399, 462
 Ravizza, Pietro 103
 Razzani, Francesco 95, 111, 116, 145, 174, 175, 184, 196, 206, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 273, 437
 Rechlinger (agente) 125
 Reinach (teatro) 151, 325
 Reitterer, H. 363
 Relja, Luciano 53
 Revere (agenzia) 105, 109, 270, 275, 416
 Revere, Luciano 105, 109, 145, 402, 414, 415
 Riboldi, Enrico 207
 Riboli (hotel) 384
 Riboli-Giacich (famiglia) 49
 Ricci, Federico (Federico) 371
 Ricci, Luigi 208, 223, 224, 236, 371, 422
 Ricci, Virgilio 209
 Ricci Signorini, Antonio 264
 Ricordi (casa editrice) 67, 81, 200, 217, 227, 325, 332, 342, 344, 365, 392, 393, 394, 400
 Ricordi, Giulio 325, 332, 394
 Ricordi, Luigi 135, 145
 Ricordi, Tito 378, 395
Riemens, Leo 292, 323
 Righi, Francesco 145, 241
 Righini, Giovanni Battista 145, 174, 253

- Rigotti, Pietro 49
 Rinaldi de Ferdinando 50
 Rinaldi, Giovanni 49
 Rismondo, Ante 63
Rispoli, Consiglio 16, 24, 32, 43, 68, 74, 84, 381, 406, 411, 415, 438, 455, 456
 Riva, Vittorio 115, 145, 174, 208, 331, 332, 336
 Rivabella, Pietro 114
Rivarolo, Leda 331
 Rizzi (famiglia) 35, 48
 Rizzi, Antonio 235
 Rizzi, Lodovico 48
 Rizzoli, Luisa 402
 Rocca, Paolo 111, 115, 146, 149, 161, 174, 291, 293, 294, 296, 331, 332, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 402, 404, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416
 Rocco (onorevole) 36
 Roda, Evasio 146
 Roggia, Giovanni 146
 Rolli, Antonio 53
 Rolli, Eugenio 53
 Rolli, Giovanni 53
 Romanelli, Alessandro 380
 Romei (impresa) 112, 122, 265, 266
 Romeo, Enrico 240
 Romiti, Angelo 265, 273
 Romiti, Augusto 110, 114, 115, 146, 185
 Ronzi, Antonio 305
 Ronzi, Arturo 146
 Ronzone, Carlo 116, 245
 Roos, Hans 146, 256
 Rosani, Francesco 146
 Rosati (attrezzista) 391
 Rosati, Pietro 146
 Rosi (sartoria) 298
 Rosi, Francesco 387, 390
Rosini, Rinaldo 115, 147, 176
Rosmini, Enrico 393, 403, 418
 Rossegger (impresa) 155, 348
 Rossegger, Augusto 90, 147, 170, 227, 228, 237
Rosselli, John 11, 24, 71, 94, 95, 96, 107, 242, 253, 257, 392, 418, 428, 430
 Rossetti (politeama) 22, 164, 200, 267, 431
 Rossetti (teatro) 174, 180
 Rossetti (capitano distrettuale) 194
 Rossetti, Gino 147
 Rossi (palchettista) 49
 Rossi, Giovanni 197
 Rossi, Giulio 108, 112, 113
 Rossi, Maria 460
 Rossi, Nico 459
Rossi-Gallieno, Giuseppe 90, 91, 169, 404, 414
 Rossi-Lana, Barberina 96
 Rossini, Vincenzo 147
Rostagno, Antonio 439, 441, 448
 Rotoli, Augusto 422
 Rott, Antun 305
 Roveri (basso) 227
Rowden, Clair 370
 Rubino, Giuseppe 209
 Rude, Giovanni 296, 297
 Ruggi, Francesco 72
 Ruotolo, Gabriele 112, 113, 115, 116, 147, 160, 184, 207, 208, 238, 332, 333, 336
 Rupnick, Antonio 207
 Russo 278
 Rustia Traine, Eugenio Dario 4
 Rustia Traine, Maria 4
 Rützi, Emma 400
- S**
-
- Sabalich, Giuseppe* 25, 168, 241, 363, 369
 Sabatini (distributore) 306
 Sabatini, Antonio 461
 Sachs, Milan 337
Sadie, Stanley 292
 Saint Saëns, Camille 266, 347
 Salghetti Drioli, Francesco 53
 Salghetti Drioli, Simeone 53

- Salghetti, Giovanni 40
 Salt, Enrico 147
Salucci, Ermanno 29, 80, 415, 425
 Salvi (cantante) 424
 Salvi, Giulia 328, 329
Samani, Salvatore 9, 10
 Sampieri (agente) 112, 124
 Sampieri, Ersilia 373
 Sampietri, M. 147, 290
 Smareglia, Antonio 4, 164, 165, 177, 198, 200, 201, 364, 388, 422, 425, 453
 Smareglia, Francesco 364
 Smareglia, Giulio 206, 207, 208, 365
 San Benedetto (teatro) 392
 San Fernando (teatro) 167
 San Giovanni in Conca 133
Sandri, Annalisa 201
 Sangiorgi (impresario) 147
 Sanguinazzi (impresario) 148, 206, 315, 334
 Santi (famiglia) 451, 454
 Santi, Antonio 446
 Santi, Luigi 445
 Santi, Paolo 445, 447
 Santini, Giovanni 415
 Saranelli, Giuseppe 60
 Sarasate, Pablo de 422
 Sartorio, Francesco 50
Sarri, Sergio 106
Sassi, Francesco 374
 Savelli (impresa) 113, 208
 Savelli, Salvatore 148
 Sbavaglia, Oreste 238
 Sbordoni (impresa) 425
 Scala, Francesco 457
 Scalaberni, Luigi 223
 Scalamera (palchettista) 50
 Scalvini (compagnia) 278
 Scalvini, Antonio 111
 Scarabelli, Enrico 148
 Scaramelli, Giuseppe Alessandro 213, 215, 235, 236, 447, 448, 449, 451, 454
 Scariza, Luigi 460
 Scarneo, Giovanni 148, 163, 330
 Scarpa (direttore) 227
 Scarpa, Iginio 50
 Scarpa, Pietro 50
 Scarpetti, Edoardo 268
 Scasserra 336
 Schiavoni, Giovanni 148
 Schiller, Albert 227
 Schipa, Tito 228, 270, 295, 297, 402, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 424, 429
 Schmidl, Carlo, IX, XI, 225, 244, 292, 294, 296, 297, 304, 365, 392, 394
 Schubert (cantante) 268
Schubert, Gabriella 305
Schürmann, Joseph 105
 Scipioni, Pietro 251
 Scirinzi, Giuseppe 463
 Sciutti d'Arrigo, Francesco 148, 170, 184, 228, 238, 455
Scotti, Giacomo 315, 454
 Scotton (fratelli) 296, 387
 Scotton, Rocco 187
 Scotton Deffizza (corista) 461
 Scrobogna (palchettista) 50
 Scrobogna (orchestratale) 445, 451, 454
Scuderi, Cristina III, 310
Secchi, Angelo 417
 Secondo, Gina 410
 Seglin, Ferdinando 54
 Selles, Lodovico 38, 103, 148
 Senipa 297
 Šenoa, August 320
 Sepich (palchettista) 49
Sessa, Andrea 363, 374
 Sforza, Raffaele 89, 148, 184, 229, 238, 239, 284, 348
 Sgardelli (palchettista) 49
 Sigismondi, Arturo 336
Silvestri, Noemi IX, 318
 Silvetti, Luigi 294, 382, 402, 408

- Simonetti, Giovanni 104, 107, 111, 115, 149,
176, 228, 325, 372, 401, 406
- Simunich (palchettista) 50
- Siracusa, Antonio 328, 335
- Sirich, O.F. 149
- Sisgoreo, Antonio 55
- Sisgoreo, Paolina 55, 60
- Škunka, Mirjana* 5, 315
- Smaich, Bartolomeo 50
- Smareglia, Antonio 4, 164, 165, 177, 198,
200, 201, 364, 388, 422, 425, 453
- Smareglia, Giulio 206, 207, 208, 365
- Smetana, Bedřic 319, 320, 350
- Smirić, Antonio 54, 243
- Smiric, Eligio* 330
- Smith (palchettista) 50
- Smoquina, Carlo Maria 208
- Soffritti, Carlo 150
- Soffritti, Davide 208
- Soffritti, Paride 239
- Solari, Luigi 264, 273
- Soldatini, Giuseppe 150
- Sonzogno (casa editrice) 104, 115, 176,
225, 244, 263, 265, 292, 304, 329, 330,
342, 344, 347, 364, 394, 395
- Sonzogno, Edoardo 263, 264, 265, 266,
283, 333, 346, 347, 364, 393, 396, 399
- Soriani, Canuto 298, 309, 386, 387
- Sorlini, Francesco 150
- Sormani, Ercole 324, 386, 387
- Spano, Michele 102, 115, 150
- Sperber (orchestratale) 445, 451, 454
- Spina, Giovanni 371
- Sponga (orchestratale) 451, 454
- Sporer, Carlo
- Springhetti, Elpidio 398, 454
- Spuk, Ante 295
- Staffieri, Gloria* 462
- Stagno, Roberto 228, 331
- Stancic (impresa) 222, 223
- Stancich, Antonio 386, 387
- Stancich, Giovanni 150, 222, 223, 236
- Stancich, Timoteo 463
- Stefanović, Ljubomir* 80
- Steffenoni, Cesare 150, 207
- Stehle, Achille 330, 336
- Steiner, M. IX, 296, 385
- Stekel, Alessandro 3
- Stelich, Niccolò 295
- Stercagl, Antonio 55, 60
- Sterni, Francesco 151
- Sthaer, Rosa 54
- Stiglić, Giulia 364
- Stipanovich (comproprietario) 205
- Stipčević, Ennio* 10
- Stojković, Milivoj 300
- Stolzmann, Anna 101
- Strada (casa editrice) 149, 217, 393
- Stradella, Alessandro 319
- Strakosch (impresa) 184
- Strakosch, Ferdinand 151, 228, 238, 256
- Strakosch, Maurizio 105
- Strauss, Johann 202
- Strauss, Richard 231, 344
- Strino, Michele 369
- Strino, Salvatore 318, 327, 329
- Strkalj (custode) 285
- Sturani, Giuseppe 239
- Sucich (palchettista) 50
- Suppè, Faustino 49
- Suppè [Suppé], Franz von 369, 370
- Supuk (ditta) 297, 308
- Supuk, Vincenzo 296
- Švanda, Pavel 318
- Svanković (filiale) 297

T

- Tacconi, Antonio 317
- Tadić, Marko 63
- Talli, Virginio 232
- Talpo, Riccardo 274, 275, 437, 463
- Tamagni, Aldo 400, 401
- Tamagno, Francesco 331
- Tambornino, Guido 109, 115, 151

- Tani (compagnia) 278
 Tarabocchia (palchettista) 50
 Tartaglia (famiglia) 48
 Tassinari, Arturo 151
 Tasso, Enrico 273
Tatò, Grazia 202
 Taurone, Carmine 151
 Tavernari, Anacleto 115, 151, 207, 325
 Tecilazić, Ante 63
 Tedeschi, Achille 149
 Tencajoli, Lena 401, 403, 407, 412, 414, 417, 420
 Teodorović, Maria 54
 Terzanovic, Pio 296
Testoni, Alfredo 430
 Tettoni, Luigi Enrico 122
 Thierrÿ, Federico 50
 Ticci Giganti, Maddalena 422
 Ticulín, Anna 460
 Tilić, Rodolfo 308
 Till (politico) 35
 Tocigl, Rodolfo 54
 Tocigl, Špiro 63
 Todeschini, Antonio 151
Toelle, Jutta X, 13, 24, 409
Tofano, Sergio 429
 Tomić, Josip Eugen 346
 Tommaseo (famiglia) 48
 Tommaseo, Leonardi 63
 Tommaseo, Nicolò 279, 280, 283, 284, 292
 Tommasi, Angelo 90, 401, 403, 417, 420, 465
 Toniatti, Antonio 54
Toniolo, Antonio Renato 216
 Torchi, Maria 295, 399, 402, 409
 Tornaghi, Eugenio 267
 Tosti, Pietro 176
 Toth, Antica 63
 Toth, Škarica 63
 Traini, Giuseppe 459
 Tramontano, Attilio 151
 Trauner, Giorgio 67, 69, 112, 113, 114, 115, 152, 173, 185, 263, 268, 269, 270, 274, 277, 331, 333, 344, 348, 387, 400, 432, 433, 434, 437, 439, 440, 445, 446, 448, 456, 466
 Traversi, Fiorello 274
 Traversi, T. 313, 432
 Trebbi (clarinettista) 300
 Tremont, Edoardo 50
 Trevisan, Cesare 69, 90, 101, 152, 183, 212, 213, 214, 215, 220, 224, 235, 236, 447, 454
 Trifoni, Maria 460
 Trifoni, Nina 460
 Trigari, Nicolò 40, 52, 54, 175
 Trina, Ferdinando 152
Trinchese, Stefano 40
 Tripalo, Frane Stipe 63
 Tripalo, Petar Stipe 63
 Trnski, Ivan 346
 Troccoli (hotel) 315, 341, 384, 398
 Troccoli, Luigi 152, 277, 315, 316
 Troÿer, Maria 49
 Trufaldino, Mate 306, 307, 308
 Turcich (palchettista) 49
- U**
-
- Ubaldi (maestro sostituto) 274
 Ubaldi, Giovanni 152, 215, 219, 220, 235, 236
 Ullmann (famiglia) 98
 Ullmann, Giuseppe 105, 115, 153, 161, 178, 324, 380
 Ullmann, Rodolfo 105, 190, 273
 Ullmann, Vittorio 105
 Ungherini, Mariano 153, 343, 347
 Unich, Ernesto 459, 461
 Usigli, Gerolamo 235, 261, 399
 Usiglio, Emilio 261, 399
 Utili, Sante 4, 106, 107, 111, 116, 154, 163, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 380, 432, 462, 466

V

Vagnetti, A. 154
 Valenti, Domenico 31, 115, 154, 175, 177, 184, 265, 273, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 313, 382, 410, 439, 440, 441
 Valentini (compagnia) 275, 305
 Valentini, Giuseppe 113, 154, 406
 Valerio (famiglia) 49
Valle, Giovanni 405, 420
 Vanjek, Franjo 314
 Vanoli (hotel) 380
 Vanzo, Vittorio Maria 228, 238
 Vapore (hotel) 384
 Varani, Federico 154, 277, 313
 Vareton (famiglia) 48
 Vareton, Guglielmo 35, 39, 48
 Vaschetti, Antonio 100, 113
 Vaschetti, Teresa Ranieri 100, 145, 174, 267
 Vatauvuk, Pasco 302, 306
 Vecchi, Alfredo 112, 116, 155, 162, 253, 279, 325, 388, 416, 440, 463
 Vela, Melchiorre 336
 Velebi (hotel) 384
Vella, Francesca 379
 Ventura, Lionello 223
Venturini, Valentina 414, 415
 Verdi, Giuseppe XII, XIII, 4, 7, 9, 19, 20, 21, 22, 28, 32, 39, 72, 76, 81, 82, 86, 87, 89, 104, 106, 119, 156, 164, 188, 189, 190, 191, 223, 228, 233, 234, 240, 248, 249, 257, 264, 267, 271, 277, 287, 315, 317, 345, 372, 404, 409, 411, 413, 421, 422, 423, 432, 434, 436
 Vergnani, Alberto 273
Vernazza, Ruben 399
 Verneda, Ernesto 49
 Vernier, Alberto 5, 75, 97, 98, 155, 178, 180, 181, 199, 207, 237, 256, 273, 325, 335
 Veronese, Giovanni 457, 458, 459
 Veronesi, Valeria 460
 Versina, Giovannina 60

Versina, Spiridione 60, 61
 Versina, Teresa 60
 Vertova (direttore) 209
 Verzenassi, Giuseppe 49
Veselić, Nenad 369
 Vettach, Antonia 402, 411
 Vianelli (sartoria) 390
 Vianelli, Pietro 155
 Vianello, Carlo 70, 155, 184, 242, 243, 250, 272, 395, 465
 Vicevich, Giorgio 50
 Viezzoli, Vincenzo 204, 205, 366
 Vignardelli, Giovanni 155
 Vigoni, Giuseppe 273
 Villa, Angelo 116, 155
 Villaflorita, Giuseppe 116, 156
 Villalta (tenore) 331
 Vio, Antonio 50
 Vio-Bossi (palchettista) 49
 Viscardi, Enrico 43, 97, 108, 110, 116, 156, 175, 177, 183, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 313, 407, 432
 Vitale (direttore) 231
 Vitaliani (compagnia) 291, 369
 Viti, Piero 457
 Vitturi (impresario) 156
 Viviani, Orlando 106, 116, 127, 131
 Vlahov, Roberto 54
 Volani, Antonio 50
 Voncina (palchettista) 49
 Vram, Eugenio 156
 Vujatović, Marietta 61
 Vujatovich, Maria 55
 Vukasović, Ivanica 63
 Vušković, Vicko 63

W

Wagner, Richard 164, 348
 Walluschnig, Antonio 50
 Walluschnig, Nicolò 50
Walter, Michael IX, 31, 101, 190, 216, 342, 410, 412

- Wanisek, Francesco 315
 Wassermann (famiglia) 49
 Weber, Carl Maria von 423
 Weinberger, J. 149
Wiggermann, Frank 48
 Wild, J. 149
 Wilhem, Tom 165
 Wolff, Samuele 315, 334, 335, 425
 Wranjczyń, Matteo 50
- X**
-
- Ximenes, Ettore 279, 283
- Z**
-
- Zagni, Mario 100
 Zaytz [Zajc, Zaijc], Giovanni [Ivan] de
 368
 Zalampich, Maria 50
 Zammarchi (attrezzista) 391
 Zanchi, Pietro 277, 313, 384
 Zanchi, Silvia 460
 Zanetti, Osvaldo 207
 Zangaro (orchestrabile) 295
 Zanotti, Enrico 165
 Zanti, Anita 402
 Zappert, Francesco 116, 156
 Zappert, Luigi 116, 156
 Zaratini [Ziranski] 416
 Zarda, Emilia 460
Zdravko Blažeković 16, 363, 369
Zechner, Ingeborg IX, 414
 Žigrović-Pretočki, Franjo 343
 Ziliotto (orchestrabile) 464
 Ziliotto, Luigi 27, 52
 Zilli, Emma 106, 229, 266, 327, 328
 Zink, Giuseppe 463, 464
 Zonghi, Alfredo 401
 Zoppolati, Roberto 109, 116, 155, 157
 Zorić, Petar 308
 Zorzenoni, Alessandro 457
 Zorzi, E. 157
Zubini, Fabio 105, 524
 Zuccani (direttore) 231
 Zuccoli, Gino 209
 Zuccoli, Guido 275
 Zucconi-Pilotto (compagnia) 199
 Zuliani, Amelia 61
 Zuliani, Gemma 61
 Zuliani, Luigi 55, 61
 Zuliani, Pietro 314
 Zuna, Milan 337
 Županović, Lovro 368, 369
 Zvonimir (compagnia) 328, 330

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXII ·
· MMDCLXXV AUC ·