

# Una compagnia di comici a Trapani nei primi dell'Ottocento

di ELIANA CALANDRA

Considerato il «secolo d'oro» del teatro italiano, l'Ottocento è stato studiato da una consistente schiera d'autori, che hanno soffermato la loro attenzione sui diversi aspetti della «grande» storia del teatro, dalla produzione romantica a quella verista, dalle opere in prosa alla lirica e alle operette.

La «Fenice» di Venezia, la «Scala» di Milano, la «Pergola» di Firenze, il «San Carlo» di Napoli costituiscono i centri propulsori dell'attività teatrale del secolo e la cornice elegante in cui operano le più grandi compagnie di artisti, protetti dal mecenatismo dei sovrani (<sup>1</sup>).

Ma, «dietro le quinte» della grande storia del teatro, meno conosciuta, esiste una «piccola» storia, quella dei teatri di provincia e delle oscure compagnie di commedianti girovaghi, che operano quasi nell'anonimato, portano in scena opere minori e vivono l'attività teatrale come un lavoro duro, spesso difficile e poco remunerativo; i loro problemi quotidiani, economici (contratti e scritture) e di carattere organizzativo emergono dalle pagine dei notai dell'epoca, oggettiva testimonianza di uno stato sociale — quello dei «comici» di provincia — interessante per chi voglia, al di là dei grossi nomi dei più famosi interpreti dell'epoca, indagare su di una cronistoria teatrale molto spicciola e quotidiana che porta in sé, tuttavia, i segni del rinnovato interesse per il teatro proprio dei primi dell'Ottocento, di un'epoca, cioè, ricca di fermenti e di tentativi di rinnovamento.

\* \* \*

## IL TEATRO S. GASPARE A TRAPANI.

Risalgono al 1807 delle notizie relative alla formazione di una compagnia teatrale che avrebbe dovuto esibirsi al teatro S. Gaspare di Trapani.

Nei registri dei notai Onofrio Maria Venza, trapanese, Francesco Maria Leone, di

Palermo (2), abbiamo rinvenuto, infatti, tutta una serie di contratti e di «alberani» stipulati fra diverse parti (l'impresario e il suo procuratore, quest'ultimo e gli attori ecc.) che ci danno un mosaico di informazioni sugli usi, i costumi, le convenzioni, la mentalità, il tenore di vita del mondo dei «virtuosi di canto».

Per quanto riguarda il S. Gaspare, piú volte menzionato nei documenti di cui trattasi, è da notare che il Costanza, nella sua opera del teatro a Trapani (3), avanza l'ipotesi che la sua apertura al pubblico sia avvenuta in anni di poco seguenti il 1772; rileva quindi che del S. Gaspare «abbiamo notizie sicure a partire soltanto dal 1815, quando vi furono rappresentate le tre commedie "familiari" di Burgio» e lo afferma «sorto in un'ala terranea del palazzo dei principi di Paceco nella strada di S. Giovanni (attuale via Libertà) di fronte all'oratorio S. Filippo Neri» (4).

In realtà, già nei registri notarili da noi sopra citati, che portano la data del 1807, si parla del teatro S. Gaspare, di proprietà dei fratelli Angelo e Girolamo Nobili, situato nella «contrada della Marina», come del locale destinato ad ospitare le rappresentazioni che si sarebbero tenute da parte della compagnia formata da Tommaso D'Afflitto nel periodo intercorrente fra il 15 settembre 1807 e l'ultimo giorno del Carnevale 1808. Ci riferiamo in particolare al contratto di locazione in data 12 aprile X indizione 1807 esistente agli atti del notaio Venza di Trapani, con cui i proprietari del teatro si impegnano ad affittarlo all'impresario, Don Giuseppe Fisicaro, Barone della Cuddia, «per uso di commedie, rappresentazioni tanto serie che buffe, Farse, Festini, Accademie ed altro, colla Sorbetteria e Comodi annessi a detto teatro, con Scenario di Camera, Città, e Bosco, teloni corrispondenti e suo sipario, Platea con i corrispondenti Scanni che abbisognano, Orchestra, Paralume, porta d'entrata, porta di platea, camerino con porta dal palcoscenico pelli cantanti, ed altro per gli usi comuni... piú sito per suggeritore col coppo, e comodi per li lumi nelle quinte». Il tutto, «per loero di onze cinquanta, in denaro di giusto peso».

Il contratto, molto circostanziato, si dilunga poi ad elencare le modalità del pagamento (in quattro rate, una alla ratifica del contratto stesso, le altre successivamente alle date prefissate) e gli obblighi rispettivamente dei fratelli Nobili (miglioramenti dei locali, spese per le licenze e permessi necessari per le rappresentazioni ecc.) e dell'impresario Barone della Cuddia, il quale si impegna a restituire i locali ai proprietari otto giorni dopo il termine del Carnevale 1808, ed altresì ad assicurare ai fratelli Nobili un palco a loro scelta una volta la settimana, nel corso di tutte le recite e, ogni lunedì, un altro palco per loro uso o dei loro parenti.

Il contratto si conclude con la clausola risolutiva secondo la quale esso avrà valore solo dopo la sua ratifica, la quale dovrà essere fatta entro quaranta giorni, da contarsi dal giorno in cui il napoletano Tommaso D'Afflitto, in veste di procuratore dell'impresario (5), partirà da Trapani per andare a formare l'intera compagnia (6).

Evidentemente, la precisione, addirittura la puntigliosità delle clausole del contratto serviva a garantire i contraenti dalle inadempienze, piuttosto frequenti in tempi

in cui non esistevano precise leggi che regolamentavano i rapporti tra impresari, attori e proprietari di teatri, ma semplicemente delle «consuetudini» teatrali, aventi forza di legge, valide nella fattispecie per tutto il regno delle due Sicilie e alle quali l'estensore degli atti fa spesso esplicito riferimento con la formula: «per tutti li casi divini o fortuiti, fatto di Principe o altro, che saranno di impedimento all'adempimento di quanto sopra si ha convenuto, li riferiti contraenti rispettivamente si rimettono, e vogliono restar soggetti a tutte le leggi teatrali solite praticarsi nella felice Città di Palermo di patto ecc.» (7)

\* \* \*

## LA LEGISLAZIONE BORBONICA SUL TEATRO

Tali norme sul teatro sono contenute nel manoscritto dal titolo *De' stabilimenti di teatri e spettacoli de' Real Domini* (8). L'anonimo autore vi raccoglie le disposizioni contenute in diversi «reali dispacci» per lo più risalenti al secolo precedente, e relative a diverse materie.

Troviamo così la proibizione, rivolta agli impresari, di scritturare attori o attrici che discendessero da «famiglia civile» e intendessero darsi alle scene per la prima volta (9), a meno che non presentassero «l'assenso in scritto» del padre o del fratello maggiore (10).

I balli sono proibiti in Quaresima (11) e gli spettacoli in generale hanno bisogno di «speciale permesso di S. M.» e nelle «Sante Missioni sono affatto proibiti» (12).

Interessante anche la disposizione riguardante le attrici che abbiano un regolare contratto con l'impresa teatrale; per queste non vale la Prammatica, applicata in genere per meretrici e canterine, che prescrive che «le donne scandalose vadano al destinato quartiere» (13), ove è un'eco della mentalità dell'epoca, discriminatrice nei confronti delle ballerine e attrici, che, se non tutelate da contratti «effettivi di esercizio non immaginari» e dal consenso del padre o marito, venivano accumulate, *sic et simpliciter*, alle meretrici.

È possibile invece cogliere un riflesso del gusto artistico del tempo, chiuso da orizzonti piuttosto angusti, e della concezione del teatro, intrisa di spiriti conservatori e francofobi, nel R. Dispaccio 21 luglio 1795 che così testualmente afferma: «Devonsi proibire le tragedie, ed almeno non permettersi se non di rado, e quando non contengano certi punti di scena pericolosi. Doversi ritornare ai spartiti antichi, di più classici autori, e lasciare ai Maestri di cappella la libertà di scrivere sul gusto antico per far rivivere la musica seria, la quale è deteriorata; che, mancando buoni e decenti libretti per scriversi la musica buffa che fiorisce in Napoli, si ricorre alla traduzione, esclusa sempre quella degli autori francesi, e procurarsi da qui di altre Nazioni, e specialmen-

te alemanne, e farsi cercare li libretti del Poeta Italiano Caterino Mazzolà e scegliersi i più adattabili alle circostanze del tempo, e al gusto della Nazione».

Al teatro, insomma, viene implicitamente riconosciuta una funzione didattica e morale per la quale si invoca il ritorno all'antico e si denuncia il deterioramento della musica seria, con conseguente rifiuto delle tragedie moderne cui viene riconosciuto un carattere di «pericolosità».

La connotazione, in senso lato, politica dell'opera teatrale viene sottolineata dall'anonimo estensore della raccolta legislativa anche nelle introduzioni *al lettore* nella quale, accennati *in primis* ai motivi che lo hanno indotto a completare la raccolta sistematica delle leggi borboniche sul teatro, egli fa una digressione sulla concezione del teatro come «affare di Stato» che vale la pena di riportare per intero perché in essa esemplarmente la tesi illuministica del buon governo che forma l'onesto suddito si sposa con le esigenze conservatrici della cultura borbonica: «I Greci, ed i Romani riguardavano la materia de' teatri e spettacoli come un oggetto degno dell'attenzione di un governo illuminato, in somma come un affare di Stato. Perciò fu dessa sempre protetta sotto l'ombra del trono dagli augusti nostri Sovrani, i quali intenti al bene delle Nazioni, al di loro savio governo affidate, considerarono che i spettacoli formano quella scuola enargica, che dà fine all'educazione della gioventù, e che per mezzo di quelli, insinuandosi dolcemente nell'animo di ciascuno individuo d'ogn' ordine dello Stato una placida filosofia, che fa distinguere praticamente il buono dal cattivo costume, si forma l'onesto suddito; e costui come da un incantesimo quasi forzato, per mezzo di ben regolato spettacolo, a distraersi dagli oggetti spiacevoli, e dai torbidi pensieri dimenticando infino le proprie noiose circostanze si conducono poi in guisa da non disturbare la tranquillità dello Stato.

Per il conseguimento di codesti pubblici vantaggi, essendo necessario quindi di darsi uno stabile giudizioso regolamento per la esecuzione de' spettacoli, i nostri sapientissimi Sovrani, fra gli altri Carlo III di Borbone, e Ferdinando di Lui augustissimo figlio — che l'Altissimo conservi — vari saviissimi Stabilimenti emanarono, che formano la legge de' teatri e spettacoli de' due Regni».

Ne deriva la concezione di un vero e proprio teatro di Stato, delimitato da canoni estetici e morali rigidissimi, volta alla formazione del «buon suddito», ove con tale aggettivo si intende il suddito obbediente ai voleri del sovrano.

Non sarà certo il teatro alfieriano, ricco di fermenti innovatori e polemici, ma quello di Caterino Mazzolà o dei «classici» purgati da precisi riferimenti con la realtà socio-politica del tempo, ed anche un teatro d'evasione, che allontani lo spettatore dai torbidi pensieri e ne blandisca dolcemente l'animo.

Per ritornare alle disposizioni legislative, è da notare infine che l'esigenza di moralizzare i costumi teatrali viene perseguita a diversi livelli, con la proibizione di rappresentare opere di argomento sacro (a meno che il libretto non sia stato approvato dal Vescovo) (14), con la repressione degli abusi di frequente commessi dalle autorità

preposte alla vigilanza sui teatri (il Capitano Giustiziere a Palermo era solito affittare palchi e offrire rinfreschi a spese dell'erario) ecc.

Altre disposizioni relative soprattutto alle attribuzioni del Capitano di Giustizia nei teatri di Palermo sono contenute nelle *Siculae Sanctiones*, raccolte alla metà del secolo XVIII per ordine del vicerè Duca de la Vieufuille <sup>(15)</sup>.

\* \* \*

## UNA COMPAGNIA TEATRALE DEI PRIMI DELL'OTTOCENTO

Attraverso gli atti dei notai citati è possibile seguire le diverse fasi della formazione della compagnia teatrale, cui sopra accennavamo, che avrebbe dovuto esibirsi al teatro S. Gaspare di Trapani.

L'impresario, il Barone Don Giuseppe Fisicaro è un personaggio di rilievo, appartenente ad una nota famiglia aristocratica trapanese; nel 1805 aveva ricoperto la carica di Sindaco di Trapani <sup>(16)</sup>.

Molto spesso personaggi appartenenti a famiglie illustri si facevano promotori di iniziative del genere, a volte riunendosi in società, come accadde ad esempio a Palermo per il Teatro di Santa Cecilia nel 1799 quando, dietro insistenza del vicerè Colonna, l'impresa del teatro venne assunta dai «Nobili Associati».

Il Barone della Cuddia, con apposito atto di procura <sup>(17)</sup>, delega a Tommaso d'Afflitto il compito di scritturare la compagnia di «virtuosi di musica».

Al d'Afflitto viene conferita la più ampia podestà nello scegliere gli attori, stipulare con questi i relativi contratti con le clausole, condizioni, obbligazioni di pagamenti che crederà più opportune, come anche la facoltà di prendere in affitto sei spartiti per le rappresentazioni da farsi nel periodo stabilito.

Del d'Afflitto sappiamo molto poco: che è napoletano; che si impegna successivamente per contratto ad intervenire in qualità di suggeritore ai concerti e rappresentazioni che si terranno al S. Gaspare; e infine, che è marito di donna Cristina Rossi, la quale si obbliga a cantare nello stesso teatro in qualità di «Prima Buffa Assoluta».

A questo punto è necessario chiarire preliminarmente il significato di questa terminologia teatrale, ormai caduta in disuso, secondo la quale le «prime donne», a seconda della qualità dello spettacolo che doveva essere portato in scena, si classificavano in «serie», «da musico», e «buffe» <sup>(18)</sup>.

Se, come in questo caso, la prima donna nella scrittura viene indicata come «assoluta», sarà la sola ad agire sulla scena nella parte femminile più importante; qualora invece venga indicata come «prima buffa a vicenda perfetta» si alternerà con un'altra attrice la cui parte riveste la stessa importanza nel contesto dell'opera <sup>(19)</sup>.

Donna Cristina avrebbe percepito tari 10 al giorno (di contro ai sei tari al giorno stabiliti per il suggeritore Tommaso d'Afflitto) e, in più, avrebbe avuto diritto, duran-

te il «corso della teatrale impresa» ad una «serata intieramente per di lei beneficio, franca e libera da qualsiasi spesa serale<sup>(20)</sup> e teatrale, di una spesa eccettuata»<sup>(21)</sup>.

L'istituzione delle serate a beneficio degli attori, nelle quali, cioè, ogni provento era devoluto all'attore cui veniva concessa, vietata a Napoli<sup>(22)</sup>, era invece comunemente accettata in Sicilia; a Palermo inizialmente veniva concessa dietro consenso del Re, sentito il parere del vicerè o luogotenente generale; poi, diffondendosi largamente questa usanza, la richiesta del consenso si ridusse ad una semplice formalità.

Come annota il Tiby, «la consuetudine di Palermo fu che tutti gli addetti al teatro dovessero avere la loro serata a beneficio: dal direttore d'orchestra... al palchettiere, dal suggeritore al cuscinaio»<sup>(23)</sup>.

L'obbligo della serata a beneficio finì con l'essere compreso nel contratto.

Altro obbligo che l'impresario si assume nei confronti di donna Cristina per la durata della stagione teatrale è quello di fornirle la «casa franca decentemente ammobiliata secondo l'uso teatrale della città di Palermo divisa da tutto il resto della Compagnia, piú il cembalo in casa sempre accordato, e finalmente la portantina franca, tanto per li concerti da farsi in teatro quanto per tutte le sere delle rappresentazioni»<sup>(24)</sup>.

Come nota il Valla<sup>(25)</sup> «sorgente inesausta di lagnanze era l'oggetto degli alloggi», soprattutto in relazione alla maggiore o minore quantità di stanze e alla qualità dei mobili. Anche per tale materia, non esistevano regole precise, ma tutto dipendeva dalle usanze delle città e dall'importanza delle compagnie.

Scritturati i suggeritori e la prima buffa assoluta, si rendeva necessario inserire nella compagnia che in tal modo si andava formando il protagonista maschile, il *partner* — per usare un termine moderno — di donna Cristina.

A tal fine viene ingaggiato in qualità di «Primo Buffo Toscano Assoluto» e per la mercede di onze 9 al mese don Federico Cajani<sup>(26)</sup>.

Quest'ultimo si obbliga nei confronti dell'amministratore a cantare e intervenire nelle rappresentazioni che si terranno al S. Gaspare nel periodo prestabilito (dal 1° ottobre 1807 all'ultimo giorno di carnevale 1808).

Sottolineamo, per inciso, che agli inizi del secolo scorso, la stagione teatrale, in generale, andava dal lunedì in *albis* di un anno (cioè dal lunedì seguente la domenica in *albis*, che è la prima successiva alla Pasqua) fino alla domenica in *albis* dell'anno seguente.

La stagione di musica e balli cominciava un po' in ritardo, generalmente in autunno e finiva col carnevale,<sup>(27)</sup> come nel caso che stiamo prendendo in esame.

Federico Cajani dunque, in qualità di primo buffo toscano, è il protagonista maschile. L'aggettivo toscano è da attribuire al particolare vestiario di scena dell'attore, richiesto dalla parte (non dimentichiamo che i vari ruoli originano dai «caratteri» e «tipi» della vecchia commedia dell'arte, fissati poi in quella goldoniana, anche se con l'andare del tempo non è possibile indicare per essi un riferimento preciso né una denominazione costante).

Nel contratto sono stabilite puntigliosamente, a garanzia del «virtuoso», le modalità del pagamento (il Fisicaro pagherà anticipatamente le prime onze 8 etc.) e inoltre viene stabilito, da parte dell'impresario, l'obbligo di dare al Cajani la casa franca da spese e il «sopravvestiario di carattere» per tutti quegli spartiti per i quali si renderà necessario.

S'intende pertanto che, mentre il cosiddetto «basso vestiario» sarà a tutto carico del virtuoso, l'impresario provvederà a fornire i veri e propri costumi.

Per ciò che si intende come «basso vestiario», rimandiamo alla pittoresca elencazione che ne fa Lorenzo Valla nel suo manuale pratico sulle aziende teatrali (28).

Anche al Cajani viene assicurata una serata intera a suo beneficio ma, a differenza di donna Cristina, alla quale era stata accordata la serata franca di spese, egli ha l'obbligo di pagare le «spese serali» le quali in tal modo vengono esemplificate nel contratto: «illuminazione, teatro, orchestra composta tanto de' virtuosi di Trapani, quanto di quelli che verranno di fuori, palchetti, sediaro, bollettinaro, comparse, suggeritore, truppa ed altro che mai potesse essere compreso nelle spese serali».

Cronologicamente di poco posteriore — porta infatti la data del 7 maggio 1807 — è un atto del notaio Don Gesualdo di Francesco, messinese, del quale conosciamo una copia autentica inserita fra gli atti del notaio Francesco Maria Leone di Palermo (29).

Si tratta di un contratto in virtù del quale vengono scritturati, per le rappresentazioni da tenersi al S. Gaspare, tre attori dimoranti per l'appunto nella città di Messina, e precisamente: Don Paolo Febraro, in qualità di Primo Buffo Napolitano (oppure Toscano, a piacere del d'Afflitto); Donna Flavia e Don Alberto Febraro, figli di Don Paolo, in qualità rispettivamente di Prima Donna Seria Assoluta e di Terzo Buffo.

Gli obblighi ai quali gli attori devono sottostare sono grosso modo quegli stessi stabiliti per Donna Cristina d'Afflitto: trovarsi a Trapani il giorno 15 settembre 1807 e qui recitare e cantare tutti gli spartiti che verranno messi in scena durante la stagione teatrale. La prima recita è fissata al 1° ottobre, restando loro imputati tutti i danni derivanti da eventuali ritardi nella messa in scena dei nuovi spartiti.

È dovuta al legittimo desiderio da parte dell'impresario di cautelarsi da eventuali danni per il mancato adempimento degli obblighi fissati dal contratto la clausola secondo la quale, nel caso di indisposizione o di malattia che, non potendosi comprovare dall'arte medica, sia da ritenersi «immaginaria», l'attore sarà obbligato a pagare all'impresario la «somma penale di onze due in ogni sera che per detta immaginaria indisposizione non si potrà fare recita» (30).

Come nota il Valla, con una vena di umorismo, sembra che da queste piccole malattie siano colpite più spesso le prime parti, «o quando abbiano un grande successo o quando, per contro, non siano applaudite»; nel primo caso, perchè «la più piccola alterazione di salute interessa viepiù il pubblico a favore dell'attore»; nel secondo, perchè «lo giustifica se non può meglio eseguire la sua parte» (31).

Tuttavia, nel caso di malattia verificabile in seguito a visita medica, l'impresa sarà

tenuta a pagare il virtuoso per intero anche nel caso che egli non possa sostenere la sua parte; caso in cui si ricorrerà, se necessario, ad un sostituto.

La «mercede» corrisposta ai Febraro è di onze 10 mensili per Don Paolo, onze 7 per Donna Flavia e 6 per Don Alberto, in denaro contante e in moneta di «giusto peso».

Ed ecco gli obblighi dell'impresario: innanzitutto, l'alloggio per i tre attori, ma un solo cembalo per loro uso; a Don Paolo è accordata una serata a beneficio, e a Donna Flavia un'altra serata «lorda però di spese serali», con la clausola tuttavia che se queste dovessero superare la somma di 3 onze, «il dippiù» dovesse andare a carico del d'Afflitto.

La data stabilita per le serate a beneficio deve fissarsi con un anticipo di almeno dieci giorni per potere diramare in tempo utile gli inviti.

A differenza di quanto accordato alle due prime parti, non si concede a don Alberto la serata intera, bensì una serata in comune con altri virtuosi della compagnia, che saranno prescelti dal d'Afflitto.

In questo caso ovviamente, gli utili della cosiddetta «serata di comune beneficio» tolte le spese, saranno divisi in parti uguali fra tutti coloro che parteciperanno.

Le «prime parti» peraltro hanno l'obbligo di recitare in queste serate a vantaggio dei colleghi, senza potere pretendere alcun ulteriore compenso.

Quasi a titolo di rimborso per spese di viaggio verrà corrisposta ai tre Febraro la somma di onze 8 e tari 15 per «l'accesso» in Trapani da Messina e il «recesso» alla fine della stagione teatrale. Hanno diritto inoltre a tre pranzi secondo l'uso teatrale di Palermo e al «piccolo vestiario fuori carattere»; alla sola Donna Flavia viene accordato l'uso della portantina, presumibilmente per recarsi dal suo alloggio al teatro per le recite, e ritorno.

Il contratto si chiude col consueto richiamo alle leggi teatrali della città di Palermo per tutti i casi in esso non contemplati <sup>(32)</sup>.

Scritturate così le «prime parti» (cioè le due prime donne assolute seria e buffa e i due primi buffi napolitano e toscano), per «terza parte» ossia per seconda buffa verrà ingaggiata <sup>(33)</sup> Donna Concetta Amantia, di Catania, moglie di Don Onofrio Sarago, sempre previo consenso del marito.

Stavolta, la procedura seguita è leggermente diversa: il barone della Cuddia, infatti, stipula un atto di procura nella persona di Don Paolo Febraro, messinese, («il barone della Cuddia ha costituito e costituisce, ha fatto e fa, ha creato e crea, e solennemente ha ordinato e ordina in suo vero legittimo ed indubitato Procuradore, Attore, Fattore, Don Paolo Febraro...»).

Quest'ultimo, in virtù di tale procura ha la facoltà di scritturare, tanto nella città di Messina che altrove, la virtuosa adatta a sostenere la terza parte.

Vengono quindi specificati con la consueta meticolosità i patti e le condizioni ai quali deve sottostare Donna Concetta Amantia.

Il ricorso ad un procuratore che facesse da *trait-d'union* tra l'impresario e l'attore



deriva in questo caso dal fatto che la virtuosa in questione si trovava in altra città e dunque nell'impossibilità di essere presente a Trapani davanti al notaio per il contratto. Quest'ultimo, pertanto, sarebbe stato stipulato a Messina, Catania o altrove dal Febbraro in veste di procuratore del Fisicaro ma alle condizioni dettate da questi: Donna Concetta dovrà trovarsi a Trapani il 15 settembre 1807, cantare sia di giorno che di notte durante i concerti che si terranno al S. Gaspare nel periodo stabilito, per la rappresentazione di sei spartiti forzosi; reciterà e canterà anche in tutte le serate di beneficio particolare degli attori senza potere pretendere ulteriore compenso etc.

Per le sue «virtuose fatighe» le verrà corrisposta la somma di onze 7 al mese da pagarsi anticipatamente di mese in mese a cominciare dal 15 settembre <sup>(34)</sup>.

Anche alla seconda buffa spettano la casa franca da spese e il cembalo, il «sopra-vestiario di carattere» <sup>(35)</sup>, la somma di onze 2 e tari 15 come indennità d'accesso a Trapani e recesso finito il carnevale; al suo primo arrivo tre pranzi, secondo l'uso teatrale di Palermo. Avrà diritto inoltre ad una «serata di comune beneficio con altri virtuosi della compagnia ai quali non toccherà serata intiera, come sarebbero Terzo Buffo, Suggestore, Maestro di Cappella ed altri che si vorranno includere nel beneficio di detta serata dal detto illustre costituente barone di Cuddia di patto etc.».

Il successivo atto del notaio Venza in data 28 luglio 1807 col quale viene scritturato don Giovanni Schwartz <sup>(36)</sup> in qualità di Maestro di Cappella è particolarmente interessante perchè definisce con precisione il ruolo e le funzioni di questo importante membro dell'orchestra: innanzitutto egli dovrà suonare il cembalo al S. Gaspare durante tutte le rappresentazioni; in secondo luogo, dovrà assistere ed intervenire ai concertini privati che eventualmente si terranno a casa della Prima Buffa; e inoltre «concertare tutti quelli spartiti, farse e cantate che... piaceranno farsi a detto illustre barone di Cuddia, e accomodare gli spartiti suddetti a seconda delle voci degli attori, e perciò mutare, variare e trasmutare le parti a tenore del bisogno, troncando dei recitativi, formarne dei nuovi, aggiungervi nuovi pezzi di Musica e adattarli allo spartito...».

Infine, egli dovrà «concertare ancora tutti quei pezzi di nuova musica che vorranno dal vecchio illustre barone delle Cuddie... aggiungersi seralmente durante le rappresentazioni di ciascun spartito».

Dunque, in questo caso, Don Giovanni Schwartz ha per contratto compiti sia di suonatore di cembalo che di maestro compositore e incaricato dell'esecuzione insieme.

Ai maestri di cappella incaricati dell'esecuzione spettava di norma tutto il peso delle prove <sup>(37)</sup>.

A questo proposito da notare che, anche se non si fa negli atti che stiamo esaminando, esplicita menzione di esse, com'era usanza dovevano tenersi durante il periodo intercorrente tra l'arrivo dei virtuosi a Trapani (che, nei contratti, è fissato al 15 settembre) e il giorno della prima rappresentazione (1° ottobre 1807).

Le prove si tenevano generalmente a casa della prima buffa o a casa dell'imprenditore.

Nel caso di spartiti o opere nuove, un virtuoso era tenuto ad impararle entro un tempo prefissato che, come annota il Valla, era di «giorni 15 dalla ricevuta della parte» per una grande opera seria, di 12 giorni per un'opera semiseria o buffa, di 8 per una farsa<sup>(38)</sup>; consuetudine che tuttavia, era suscettibile di molte variazioni a seconda delle circostanze.

Il maestro di cappella, incaricato, come abbiamo notato, dell'adattamento degli spartiti alle possibilità degli attori e della composizione dei nuovi pezzi di musica, deve adoperarsi anche affinché «giunto il tempo delli concerti e rappresentazioni sia tutto disposto e non si venga a soffrire menomo ritardo».

Per queste sue fatiche riceverà la mercede di onze 4 al mese a decorrere dal 20 settembre fino alla fine delle rappresentazioni.

L'istruzione privata dei virtuosi non spetta al maestro, a meno che non subentri un accordo fra le parti: dal contratto di scrittura di donna Concetta Amantia, esaminato precedentemente, sappiamo ad esempio che quest'ultima si impegna a corrispondere al maestro onze una al mese come compenso delle lezioni che egli le terrà per insegnarle la «parte».

Con i due ultimi contratti relativi alla scrittura di Don Pietro Ingrassia di Marsala come primo violino direttore dell'orchestra<sup>(39)</sup> e di Don Mario Tramonte anch'egli di Marsala, come suonatore di contrabbasso o di violoncello<sup>(40)</sup>, la compagnia teatrale si può considerare completa.

Al S. Gaspare, com'era consuetudine, il primo violino avrebbe avuto anche le funzioni di direttore d'orchestra, assoggettandosi agli obblighi che già abbiamo visto elencati per tutti gli altri virtuosi (essere presente a Trapani entro il 20 settembre 1807, suonare anche nelle serate a beneficio degli attori, non allontanarsi dalla città durante la stagione teatrale, non mancare alle rappresentazioni, etc.).

La sua mercede sarà di sei onze al mese, a partire dal 20 settembre, più onze una per il suo «accesso e recesso» da e per Marsala. Anche a lui spetta la casa franca di spese, da dividere con Mario Tramonte, che sia «addobbata con tavolino, e numero quattro sedie di paglia fuori letto»<sup>(41)</sup>.

Don Mario Tramonte è incaricato di suonare il contrabbasso o il violoncello «alternativamente a piacere dell'illustre di Cuddia»<sup>(42)</sup> assoggettandosi ai consueti obblighi inerenti al suo ruolo, per la mercede di onze cinque al mese, più un'onza «per accesso e recesso per andare e venire da Marsala».

Dividerà «la casa franca» con l'Ingrassia.

\* \* \*

Le fatiche di don Tommaso D'Afflitto, procuratore incaricato dal Fiscario della formazione della compagnia teatrale, si possono considerare concluse.

Quanto egli abbia tenuto fede agli impegni assunti e in che misura la compagnia

effettivamente formatasi corrisponda alle esigenze originariamente espresse dall'imprenditore, è possibile verificarlo esaminando il transunto notarile di un alberano (scrittura privata) sottoscritto dai due in data 16 aprile 1807<sup>(43)</sup>, e quindi immediatamente seguente all'atto di procura del 15 aprile 1807 sul quale in precedenza ci siamo soffermati. Nell'alberano il d'Afflitto si obbliga a partire da Trapani al più presto possibile col compito di scritturare la compagnia di virtuosi che si esibirà al S. Gaspare, e in esso sono specificati il numero e i ruoli degli attori da scritturare: sono previsti in tutto sette «personaggi».

In realtà, solo sei poi verranno effettivamente scritturati dal D'Afflitto. Qui di seguito ne diamo il nome, l'indicazione delle rispettive parti e la città di provenienza, in modo da avere un quadro completo della compagnia teatrale venutasi a formare:

- 1) Prima Buffa Assoluta: Donna Cristina Rossi (Trapani).
- 2) Prima Donna Seria Assoluta: Donna Flavia Febraro (Messina).
- 3) Seconda Buffa, ossia terza parte: Donna Concetta Mantia (Catania).
- 4) Primo Buffo Napolitano: Don Paolo Febraro (Messina).
- 5) Secondo Buffo, ossia Primo Buffo Toscano: Don Federico Cajani (Trapani).
- 6) Terzo Buffo: Don Alberto Febraro (Messina).

Rispetto a quanto previsto nell'alberano, manca il «primo tenore», o per lo meno non ne abbiamo ritrovato il contratto di scrittura.

A questi attori, sono da aggiungere i componenti l'orchestra e il suggeritore:

- 1) Don Giovanni Schwartz: Maestro di Cappella e suonatore di cembalo.
- 2) Don Pietro Ingrassia: Primo violino direttore d'orchestra.
- 3) Don Mario Tramonte: contrabbasso e violoncello.
- 4) Don Tommaso D'Afflitto: suggeritore<sup>(45)</sup>.

Nell'alberano sopra ricordato, è stabilito inoltre che per le spese da affrontare per la «completazione» della compagnia, il barone della Cuddia consegnerà al D'Afflitto al momento della sua partenza da Trapani la somma di onze cinquanta; in più, onze ventiquattro, andranno al procuratore in compenso della sua opera e delle spese di soggiorno a Trapani con la moglie fino al giorno destinato alle recite; il barone della Cuddia infine, si obbliga a pagargli il nolo necessario per andare e venire da Messina anche nel caso che il suo procuratore non riesca a completare la compagnia entro il termine prestabilito (giorni 40 a cominciare dal giorno della sua partenza da Trapani).

In realtà il D'Afflitto riuscì a portare a termine il suo compito entro la data prefissata, come emerge da un atto in un certo senso complementare a quello fin qui illustrato. Si tratta di una quietanza fra il D'Afflitto e il Fiscaro<sup>(46)</sup>, nella quale si afferma che al giorno 10 agosto 1807 «resta già completata e scritturata la compagnia di Virtuosi di Musica... restano affittati e in parte comprati gli spartiti da rappresentarsi e date diverse disposizioni per l'adempimento di tutto».

Si accenna anche ad un arresto sofferto da don Tommaso «come oriundo napoli-

tano mentre si trovava in commissione e nel ritorno che faceva da Messina» (evidentemente, perché suddito di uno Stato allora in guerra coi Borboni di Sicilia).

Presentata al barone della Cuddia la nota delle spese sostenute, gli furono interamente da questi rimborsate, ad eccezione di quelle relative all'arresto, per le quali gli fu restituita solo la metà, l'altra metà restando a carico dello stesso D'Afflitto.

Quest'ultimo ricevette dall'impresario la somma di onze 110, e rimase debitore di onze 15 e tarì 16 che si impegnò a restituire in rate mensili da detrarre dalla paga concordata con l'impresa in compenso della sua opera di suggeritore.

L'atto si chiude molto solennemente con la formula: «reciprocamente hanno quietato e quietano a loro stessi vicendevolmente stipulando, e loro rispettivi eredi e beni, e pienamente si hanno assoluto e assolvono per l'aquiliana stipulazione antecedente ed accettilazione indi legittimamente susseguente, facendo a loro stessi fine e patto finale ultimo, valido, liberatorio ed assolutorio di niente altro pretendere, né domandare, né far domandare da loro persone sommesse direttamente né indirettamente di qualunque modo e maniera...».

Qui si conclude, secondo quanto ci narrano i documenti, la difficile vicenda della formazione della compagnia teatrale trapanese. Più volte abbiamo notato come l'esattezza puntigliosa delle clausole, l'elenco minuzioso delle reciproche obbligazioni, l'uso di transunti notarili al fine di conferire veste legale alle scritture private denotino l'esigenza, da parte dei contraenti, di darsi a vicenda garanzie giuridiche e di evitare le controversie, frequenti in una materia, quella della «pratica» teatrale, che poggiava anche molto sugli usi locali; sono state definite con precisione le «parti» dei diversi attori, dalle più importanti alle minori e, di conseguenza, è stata fissata una certa equa gradualità dei compensi; sono stati affittati il teatro e gli spartiti.

Ma siamo ancora, per rimanere nell'ambito della terminologia teatrale al «prologo»: i documenti da noi esaminati non ci dicono se e quando le rappresentazioni andarono in scena; non conosciamo i titoli delle opere rappresentate né il successo da esse ottenuto. La nostra ricerca, dai limiti cronologici e documentari ben precisi, illumina soprattutto uno dei molteplici aspetti di quel mondo teatrale, dagli orizzonti un po' angusti e limitati, che il trapanese Calvino satireggiò in un suo noto «capitolo»<sup>(47)</sup>: quello poco conosciuto, come abbiamo avuto già occasione di rilevare, dei rapporti economici, delle controversie di carattere pratico e delle obiettive difficoltà della realizzazione artistica.

Ma ogni ricerca, come suole accadere, porta in sé il germe di altre e successive indagini: il rapporto sociologico autore-attore-pubblico, ad esempio, o, sul versante più strettamente musicale (di storia della musica), quello relativo all'incidenza di determinati musicisti o di particolari tipi di composizioni teatrali sulla cultura dell'epoca.

Ad ogni modo, qui ci preme di sottolineare come, al di là della «freddezza» del documento notarile, e al di là delle clausole di carattere economico, si delinea a grandi contorni il quadro di un particolare ceto sociale che non si può definire borghese né

tanto meno aristocratico, ma che lotta per uscire dall'anonimato di uno *status* con scarse prospettive di miglioramento e di affermazione, e punta anche su dettagli che di per sé possono apparirci insignificanti (la casa «decentemente ammobigliata», il cembalo «sempre accordato», la «portantina» per recarsi in teatro ecc.) di cui tuttavia si avvale, consacrandoli nella veste legale del documento notarile, per conferire prestigio alla propria opera di «virtuoso di canto» o di «musicista» (si noti la terminologia stessa usata a preferenza di quella più prosaica di «comico»); per dare di sé, insomma, l'immagine migliore: nella vita, come sulla scena.

ELIANA CALANDRA

Seghe adoperate nel corso del lavoro: ASP (Archivio di Stato, Palermo); AST (Archivio di Stato, Trapani); R. S. (Real Segreteria).

## NOTE

(<sup>1</sup>) Fin dai primi dell'Ottocento, nella «nuova» Italia napoleonica viene auspicato, da letterati ed autori, un rinnovamento del teatro sotto l'egida del Governo, che permetta di sanare la deprecata decadenza delle opere (citiamo Verri, Pindemonte, Monti con la sua *Supplica a Melpomene e Talia* etc.). Tale movimento d'opinione induce i governanti a prendere concreti provvedimenti per la creazione di «compagnie stabili» che sostituissero quelle degli attori girovaghi: ad esempio nel 1806 Napoleone introdusse in Italia due compagnie francesi dirette dalla Rancourt per recitare nel Regno Italico e nelle provincie italiane dell'impero francese; nel 1808, a seguito del decreto del viceré Eugenio del 12-8-1807, comincia le sue rappresentazioni la compagnia dei commedianti italiani ordinari di S. M. diretta dal capo comico Salvatore Fabbrichesi; il 27-1-1806 alla Scala di Milano viene patrocinato dal Governo un grande spettacolo, con una solenne cantata dal titolo *Il Trionfo della Pace* scritta dal Ceretti, professore di eloquenza nell'Università di Pavia, con musica del maestro Federici. Dopo la caduta dei governi napoleonici e la «restaurazione» assurge a grande splendore soprattutto il regio teatro S. Carlo di Napoli. Per tutto l'Ottocento a Palermo si fronteggiano due teatri rivali: il teatro di Santa Lucia (detto poi, dal 1809, Real teatro Carolino) e quello di Santa Cecilia. Nel primo si rappresentavano generalmente opere buffe; nel secondo quelle serie (cfr. O. TIBY, *Il real teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, p. 15).

(<sup>2</sup>) Si tratta di un registro di minute del notaio Onofrio Maria Venza, conservato nell'Archivio di Stato di Trapani (reg. n. provvisorio 635) e del registro n.24349 del notaio Francesco Maria Leone di Palermo, che si trova presso l'Archivio di Stato di Palermo.

(<sup>3</sup>) S. COSTANZA, *Il teatro a Trapani, Storia e testimonianze*, Trapani, 1979.

(<sup>4</sup>) S. COSTANZA, *op. cit.*, p.11.

(<sup>5</sup>) L'atto di procura da parte del barone della Cuddia nella persona di don Tommaso d'Afflitto al fine di scritturare una compagnia di virtuosi di musica che si esibiranno a Trapani nel periodo 1<sup>o</sup> ottobre 1807 - ultimo giorno di carnevale 1808, si trova in AST, notaio O. M. Venza, in data 12 aprile 1807, cc. 109 r. - 110r.

(<sup>6</sup>) La ratifica di cui trattasi verrà rogata in data 30-5-1807. Vengono in essa riconfermate le modalità di pagamento già stabilite nel contratto; quindi segue la relativa notifica a don Angelo Nobili.

(<sup>7</sup>) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto in data 12-4-1807, c. 177 r.; cfr. anche dello stesso notaio gli atti in data 12-4-1807, c. 121 v. e in data 1-5-1807, c. 184v., etc.

(<sup>8</sup>) ASP, R. S., Incartamenti, busta n.4688, a. 1801.

(<sup>9</sup>) *Ibidem*, R. Disp. 10 e 30 giugno e 14 luglio 1795.

(10) *Ibidem*, R. Disp. 22 settembre 1795.

(11) *Ibidem*, R. Disp. 21 dicembre 1765.

(12) *Ibidem*, R. Disp. 23 marzo 1798.

(13) *Ibidem*, R. Disp. 21 febbraio 1738.

(14) In particolare, è proibita la rappresentazione teatrale della Passione di Cristo. (*Ibidem*, R. Disp. 21 marzo 1786).

(15) Cfr. *Siculae Sanctiones*, voll. 7, Palermo, 1750-58. Quelle riguardanti il teatro sono contenute nel vol. II, pp. 150, 151, 423, 424, 427, 429, 431, 433.

(16) NICOLÒ BURGIO, *Diario della città di Trapani dal 1799*, ms. n. 262 e 268, Trapani, Biblioteca Fardelliana.

(17) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto 12 aprile 1807, cc. 109 r. 110 r..

(18) Come nota Lorenzo Valla in *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, 1823 p. 37, «le prime donne nelle opere buffe sono la parte sulla quale si appoggia lo spettacolo: tutto fa centro in esse. Nelle opere serie può una prima donna compensare colla sua abilità il pubblico, per quella di cui può essere deficiente l'altra che agisce da musico, e così in senso opposto; ma nelle opere buffe tutto è riportato a lei sola...».

(19) Per le ulteriori distinzioni delle prime donne («con la scelta della parte», «con la parte che le sarà destinata», «altra prima») cfr. Valla, *op. cit.*, p.39.

(20) Come spese serali si intendono quelle relative all'orchestra, illuminazione, inservienti, portinari, bollettinari, macchinisti, coristi, comparsa etc.

(21) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto del 12-4-1807 c. 116 r.

(22) ASP, ms. *De' stabilimenti di teatri e spettacoli de' reali domini*, in R. S., Incartamenti, busta n. 4688, a. 1801, R. Disp. 24-1-1785.

(23) O. TIBY, *op. cit.*, p. 53.

(24) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto del 15-4-1807 c. 116 v.

(25) VALLA, *op. cit.*, pp. 79-80.

(26) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto dell'1-5-1807, cc. 182 r. - 184 v.

(27) O. TIBY, *op. cit.*, p. 78.

(28) L. VALLA, *op. cit.*, p. 105: «Volendo descrivere ciò che si contiene sotto questo rapporto di basso vestiario, basterà il dire che è tutto quello che è necessario all'intero complesso del vestiario stesso, nel quale entrano le corone, elmi, cappelli, tanto all'antica che secondo le varie nazioni. Quello che è spettante al virtuoso, sono tutte le maglie, tanto bianche che colorite, calze, scarpe, stivaletti, stivali, guanti, fazzoletti, capelli, ricci, veli, fiori, pettini, diademi, ed altri ornamenti da testa, nastri, fiori, piume, penacchi, arioni, e tutto quello che è ornamento personale che influisce sul carattere del personaggio, cioè finte gioie, perle, collane, cinture, braccialetti, orecchini, etc. siccome quello che per appunto costituisce il basso vestiario».

(29) ASP, not. F. Maria Leone, reg. n. 24349, cc. 682 r. - 684 v.

(30) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto del 29-6-1807.

(31) L. VALLA, *op. cit.*, p. 121.

(32) In calce, la nota «Estratta dagli atti di me notaro don Gesualdo di Francesco regio publico Messina» e, in latino, la formula di autenticazione della sottoscrizione del notaio da parte del Senato della città di Messina.

(33) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto del 29-6-1807.

(34) In realtà la paga mensile si riduce ad onze 6 perché da essa dovrà essere tolta un'onza al mese che si dovrà pagare al maestro di cappella per conto di donna Concetta «in compenso delle fatiche che avrà detto maestro di cappella per impararle la parte da spartiti...», AST, *ibidem*, c. 412 v.

(35) Il contratto specifico ulteriormente: «...come sarebbero vestiario alla Turca, Oltramontano e Campagnuolo, ad esclusione del vestiario alla Francese e vestiario di Città per li quali resterà obbligata la medesima d'Amantia di patto etc.», AST, *ibidem*, cc. 412 v. - 413 r.

(36) A giudicare dal cognome, sembrerebbe trattarsi di un artista straniero, ma dagli atti non emergono notizie in merito.

(37) L. VALLA, *op. cit.* p. 156.

(38) L. VALLA, *op. cit.* p. 90.

(39) AST, notaro Venza, reg. n. provv. 635, atto del 15-8-1807, cc. 596 r. - 599 r.

(40) AST, *ibidem* atto del 16-8-1807, cc. 607 r. - 608r.

(41) AST, *ibidem*, idem c. 598 v.

(42) AST, *ibidem*, atto del 16-8-1807 c. 607 r.

(43) ASP, not. F/M. Leone, reg. n. 24349, cc. 640 r. - 645 r. Il transunto porta la data del 5 giugno 1807.

(44) Non sappiamo se in realtà la sua mancanza abbia un peso decisivo nel contesto della compagnia dal momento che non conosciamo il titolo degli spartiti da rappresentarsi nè dagli atti emerge se qualche altro componente («il primo buffo» ad esempio) ne possa fare le veci.

(45) La compagnia del S. Gaspare, formata di soli 6 attori, è adatta ad esibirsi in un teatro che certo non poteva paragonarsi per prestigio ai grandi teatri palermitani, nei quali lavoravano artisti noti e compagnie più complete. Citiamo, ad esempio, la compagnia in cartellone per la stagione 1817-1818 nel Real Teatro di Santa Cecilia (cfr. la «pianta teatrale» relativa alla stagione in ASP, R. S., Incartamenti, busta n. 4688), formata da dieci attori che gli impresari definivano «di primario rango e degna di qualunque principale teatro d'Europa» e con una orchestra «completissima e composta de' più scelti e accreditati professori della Capitale, e Forastieri». A Trapani, naturalmente, l'attività teatrale del tempo aveva orizzonti più limitati; incidono molto a questo proposito, le obiettive difficoltà di carattere finanziario che incontravano sia gli impresari che i proprietari dei teatri. In particolare, per il S. Gaspare, come afferma il Costanza «le testimonianze dei contemporanei sono concordi nel deplorare lo stato assai precario delle sue strutture; testimonianze consegnate persino negli atti pubblici del Comune» (cfr. COSTANZA, *op. cit.*, p. 11).

(46) AST, not. Venza, reg. n. provv. 635, atto del 10-8-1807, cc. 561 r. - 565 v.

(47) GIUSEPPE MARCO CALVINO, *Il teatro comico di provincia, capitolo a' zerbini filodrammatici*, in «Rime», II, Trapani, 1826, pp. 31-50.