

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

Teatro per musica nella Modena austro-estense,
tra palazzo e città

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

*Teatro per musica nella Modena austro-estense,
tra palazzo e città*

1.

Quando Angelo Pompilio e Alessandra Chiarelli mi hanno chiesto una relazione di base per la Festa Europea della Musica 2010 desideravano avere, credo, uno sguardo vergine. Uno sguardo cioè poco addentro alla storia musicale di Modena, seppur non privo di qualche competenza sul sistema dell'opera italiana di primo Ottocento e, più in specifico, sul microcosmo dei teatri emiliani minori di quell'epoca (frutto soprattutto di ricerche sulla realtà in cui opero, Ferrara).

Partivo però da un dato di fatto: che su Modena si è studiato davvero tanto. Anche su questo periodo, anche sui suoi teatri. Esiste infatti una ricca memorialistica tardo ottocentesca, per merito anzitutto dei noti Gandini, Valdrighi e Tardini; né sono mancate interessanti sillogi ancora negli anni Sessanta del secolo scorso, a partire da quelle fitte e utili *Cronachette* che un Torelli si prese la briga di raccogliere a stampa. Un impatto ancor più intenso lo hanno poi assunto le molte ricerche approfondite svolte in anni più recenti, da Alessandra Chiarelli così come da valenti esploratori quali Ghirardini, Dotti Messori, Lucchi o Gherpelli. Giocoforza, lo sguardo dell'ultimo arrivato si è quindi dovuto sostanziare in talune tracce di lavoro ulteriori: in “nuove domande”, diciamo così, da porre ai molti materiali noti grazie alle accurate perlustrazioni precedenti; senza con ciò volersi negare qualche ulteriore incursione, in quei fondi così ricchi ed estesi che le gentili Istituzioni promotrici – Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, Biblioteca Estense Universitaria – conservano e rendono quotidianamente ben accessibili a noi storici.

Mi sono perciò concentrato in tre direzioni, nell'articolare la ricerca e questo scritto che ne è il frutto: su alcune letture panoramiche, un po' da lontano (con occhio vergine appunto), della vita dei teatri cittadini nel periodo 1814-1860; su qualche possibile connessione tra storia locale del piccolo stato e storia musicale della sua capitale, tanto segnata dalla presenza del sovrano; e infine su uno studio di caso, volgendo l'attenzione al Teatro di Corte come microcosmo interessante e rivelatore.

2.

Sulla periodizzazione dei quarantacinque anni di governo austro-estense tutti i libri di storia, *grosso modo*, convergono. Pochi i dubbi,

insomma, sui momenti in cui i cittadini di Modena poterono cogliere i più decisi cambiamenti di clima e di fase, dopo aver accolto a metà luglio 1814 il nuovo duca Francesco IV (a quanto pare ben disposti e persino sollevati, dopo tanto marasma). Dovette accadere col Congresso di Verona del 1822, allorché il duca stesso assunse un piglio da leader non solo locale nella propugnazione d'un rinnovato paternalismo assolutistico, a fronte dei recenti moti carbonari; ma poi anche con le rivolte armate liberali del febbraio-marzo 1831, che costrinsero sovrano e corte a riparare oltre Po in attesa di rinforzi ma che soprattutto originarono, ad ordine ristabilito, una decisa stretta politico-ideologica e poliziesca. Fu poi avvertibile il passaggio dinastico del 1846, giacché il giovane Francesco V appariva più aperto e moderno del padre, nel pur indiscusso lealismo verso il potere di Vienna. Ma certo più netto fu lo spartiacque segnato da rivoluzioni e guerra del 1848: nel decennio dell'ultima restaurazione il ducato, mentre il sovrano si spendeva in progetti confederativi abortiti e in modernizzazioni legislative, visse sì tranquillo, ma sostanzialmente bloccato nella sudditanza geopolitica all'Austria.

Alcuni snodi decisivi nella vita teatrale di Modena capitale, lungo lo stesso periodo, è invece facile desumerli dalle cronistorie. Anzitutto, nel 1816, la cessione da parte dei palchettisti al duca, e da questi alla Comunità, della sala pubblica storica all'angolo tra l'attuale via Farini e la via Emilia, di nuovo in piena attività dopo il suo restauro del 1817. Ma già col 1815 erano riprese le rappresentazioni, sebbene per un pubblico selezionato, anche nel ben più piccolo Teatro di Corte all'interno del Palazzo Ducale. Evento capitale fu poi l'apertura del Teatro Comunale nuovo in Canalgrande che, deliberata nel 1838, avvenne con una stagione inaugurale di grande impegno e rilievo nell'autunno 1841 (con corrispondente disattivazione e trasferimento di dotazioni della sala di via Emilia). Infine, col 1846 il Teatro di Corte smise sostanzialmente ogni attività: in pratica, Francesco V non lo usò pressoché mai. Tuttavia, per addentrarsi nella quotidianità della prassi teatrale cittadina occorre avvicinare lo sguardo ai suoi andamenti più particolari; e occorre farlo distintamente per luoghi¹, senza perdere d'occhio le contestualità.

¹ La geografia modenese dei luoghi del far musica deve tenere anche conto delle sedi ove si svolsero in quei decenni – sorta di costante in sottofondo – le attività musicali promosse dalla Società Filarmonica cittadina, rifondata nel 1816. Subito e per il primo quadriennio ebbero luogo negli spazi dell'ex convento di S. Chiara, mentre dal 1820 le ospitò perlopiù una sala del palazzo municipale, restaurata con magnificenza allo scopo, anche con contributi del sovrano. Queste esibizioni musicali ebbero un'altissima intensità iniziale (si ha notizia di almeno sei accademie vocali e strumentali annue nel 1816, 1817 e 1818; di non meno di tre nel 1819, 1821, 1822 e 1824) per poi diradarsi in seguito, sebbene nel 1843 l'autentico *exploit* dello *Stabat mater* rossiniano, nell'ambito dei festeggiamenti per il matrimonio dell'erede Francesco V, avvenisse ancora sotto l'egida della Società

Per quanto concerne la sala pubblica principale, quella Comunitativa di via Emilia, fanno da guida, oltre alle cronologie degli spettacoli, i vari contratti d'appalto che via via si succedettero. Si scorge così con chiarezza che dal 1816 e per tutto il corso degli anni Venti la cittadinanza modenese riconobbe grandissima importanza alla stagione d'Estate, per la quale i capitolati prevedevano tassativamente l'allestimento di «opera seria con ballo». Per Carnevale fu invece prassi richiedere ed allestire «opera buffa» (anche se qualche titolo serio o semiserio non mancò), mentre l'Autunno fu pressoché sempre appannaggio delle compagnie comiche che, due distinte o una sola che fossero, offrirono spesso in stagione due abbonamenti per altrettanti corsi di spettacoli (ventiquattro recite ciascuno, di norma). Da ricordare poi, quanto a gerarchia di rilevanza tra le stagioni, che per le cinque annate 1825-1830 il duca volle far sì che la stagione invernale fosse interamente riservata a spettacoli di teatro recitato, con un repertorio a netta preponderanza di classici italiani (Goldoni su tutti). Fu l'esperienza della cosiddetta Compagnia privilegiata del Duca di Modena, ossia dell'ingaggio quinquennale a condizioni di favore – teatro gratuito e sovvenzione sovrana – d'un gruppo d'attori pur sempre itineranti che riuniva le famiglie d'arte Bon, Alberti, Romagnoli e Berlaffa, affinché desse un cospicuo numero di rappresentazioni (la solita cinquantina) appunto a Carnevale, e talvolta anche in Primavera².

Un deciso cambio di passo nei ritmi operativi del Teatro Comunale di via Emilia lo si registra piuttosto a partire dai contratti d'appalto stipulati a cavallo tra 1831 e 1832. Al di là di quant'essi come d'uso locale prevedevano, di fatto nel giro d'un paio d'anni, sotto la gestione di Francesco Moglié (impresario professionista assai attivo in area padana), si stabilizzò come stagione d'opera principale quella di Carnevale; mentre una seconda stagione meno impegnativa venne organizzata volta a volta in

Filarmonica (cfr. M. LUCCHI, *La Società Filarmonica Modenese*, in *Teatro musica e comunità. Da Modena capitale a Modena italiana*, a cura di A. Borsari, Modena, Comune di Modena, 1996 («Quaderni dell'Archivio storico», 4), pp. 127-203; A. CHIARELLI, *L'Accademia e la Società Filarmonica*, in *Orchestra in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento*, a cura di M. Conati e M. Pavarani, Parma, Orchestra Sinfonica Emilia-Romagna "A. Toscanini", 1982, pp. 263-267). Naturalmente, nel frattempo, molte accademie vocal-strumentali s'erano avute anche nei teatri pubblici, per iniziativa degli impresari.

² Sul fenomeno delle compagnie privilegiate si veda almeno C. MELDOLESI – F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, pp. 184-191, dove si evidenzia pure che il modello politico-culturale di riferimento fu quello della Reale Sarda, pensata dalla corte sabauda di Carlo Felice come istituzione di ammaestramento e controllo dei propri sudditi attraverso i divertimenti teatrali. Per il contratto e i bilanci della Ducale modenese, cfr. ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, I, Modena, Tipografia Sociale, 1878 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969), pp. 280, 286 e 306 sg.

Primavera (1833, 1834 e 1835, sempre da Moglié) o in Estate (1832, 1836, 1837, 1838), finché al volgere del decennio (1839, 1840, 1841) si cominciò a farne a meno. Fu nuovo equilibrio annuale tra i periodi di spettacolo che perdurò anche lungo gli anni Quaranta, nei più lussuosi spazi del nuovo Teatro Comunale; dove, al di là dell'apertura dell'Autunno 1841, si rinsaldò sempre più la consuetudine tanto del massimo sfarzo per Carnevale quanto della chiusura nei periodi di primavera ed estate (con eccezioni solo nella Primavera 1842 e 1847). Nel dopo Quarantotto invece, allorché tacquero del tutto le attività presso il teatro di Palazzo Ducale, la sala di Corso Canalgrande si assestò su aperture regolari a Carnevale (primaria) e Primavera (secondaria) per l'opera, in Estate ed Autunno per le attività minori (di commedia o arte varia).

Al Teatro di Corte la stagione d'elezione per gli spettacoli d'opera fu viceversa sempre l'Autunno, dai primi di ottobre a fine novembre; cioè al rientro della nobiltà dalla villeggiatura, famiglia sovrana in testa (che la trascorreva di solito al Catajo, nei Colli Euganei), quando al teatro pubblico usava darsi commedia. In pratica, si può dire che dal 1827 al 1845 non passò anno che non si programmassero a Palazzo, per quel periodo, allestimenti in musica (di solito due opere e un ballo). Qualche volta non s'andò in scena, è vero, ma furono eccezioni: nel 1836 prevalsero i timori per il colera, nel 1840 morì la duchessa Maria Beatrice e nel 1841 proprio in Autunno si inaugurò il Comunale Nuovo. Peraltro, anche nel precedente periodo 1815-1827 tutte le produzioni operistiche nella sala di Corte s'erano date in quella medesima stagione (seppur con qualche maggiore intermittenza d'annate): fu il caso ad esempio dei vari *Erminia*, *Ruggiero*, *Antigono*, *Demetrio* su musiche dei «nobiluomini della Nobile Guardia d'Onore» Antonio e Alessandro Gandini (spettacoli di cui diremo meglio più oltre).

Va notato quello che fu forse un fattore condizionante, o quantomeno correlato, per detto passaggio da una prima fase più discontinua di produzioni alla seguente più sistematica: composizione, compiti, compensi e regole di lavoro dell'orchestra di corte, nonché lo stesso ampliamento del complesso, vennero più organicamente normati con un dettagliato chirografo di Francesco IV proprio nell'aprile del 1827³. Ma un mutamento nelle attività teatrali di corte almeno altrettanto sensibile lo si avvertì – di nuovo, qui pure – all'indomani dei traumi politici del 1831-32. Le

³ Il documento intitolato *Nuova organizzazione della Orchestra e della Cappella di Corte*, indirizzato dal duca «Al N[obil] U[omo] Antonio Gandini. Guardia Nobile d'Onore, e Direttore della Musica di Corte», fu pubblicato già da L. F. VALDRIGHI, *Alcune ristrette biografie di musicisti modenese e dell'antico dominio Estense specie degli ultimi tempi* (*Musurgiana*, 14, serie I), Modena, Rossi, 1886, pp. 36-41 (rist. anast.: ID, *Musurgiana*, Bologna, Forni, 1970, pp. 490-495).

documentazioni mostrano infatti un passaggio graduale, e pur piuttosto rapido, da una gestione degli allestimenti a Palazzo sostanzialmente diretta, ossia governata con tutta attenzione e su impulso d'alto loco dai cerimonieri di corte (che pure ovviamente si valevano di organizzatori specializzati: agenti, corrispondenti, impresari), ad un'altra fase in cui il Teatro di Corte sembra assumere via via una fisionomia para-pubblica. Ed è passaggio che si lascia seguire bene in termini di titoli rappresentati, sempre meno avulsi dal repertorio corrente, e soprattutto di organizzatori coinvolti: dal 1832 in poi l'impresario delle stagioni d'Autunno a Palazzo fu praticamente sempre lo stesso appaltatore in carica presso il teatro pubblico. Quanto al fatto già menzionato che il nuovo duca Francesco V, col 1846, decidesse di dismettere l'uso delle stagioni d'opera a corte esiste addirittura un'esplicita testimonianza burocratica: cambiò la classificazione stessa delle carte amministrative dell'Economato della Real Casa, il cosiddetto «Titolario», che a partire proprio da quell'anno vide modificarsi la voce «Opere e Feste di Ballo» sin lì esistita semplicemente in «Balli»⁴.

Se tali furono i ritmi e la distribuzione nelle aperture degli spazi teatrali, la visione d'insieme delle decine di stagioni susseguitesi in quel mezzo secolo scarso porta poi a interrogarsi sull'«ambito d'esperienza» operistica toccato alle due-tre generazioni di nobili e benestanti modenesi che le frequentarono⁵. Spontaneo chiedersi, cioè, se le dinamiche del repertorio operistico in città assumessero per caso qualche piegatura peculiare, rispetto alla grande stagione creativa del melodramma ottocentesco proprio allora in corso.

Riguardo al fenomeno Rossini si può rispondere tranquillamente di no. Tra l'uno e l'altro teatro, dal 1815 in poi, si assistette a quel dilagare suo irresistibile che investì l'Italia intera (e non solo), con i titoli tutti o quasi tutti presentati anno dopo anno, seppur in ritardo variabile rispetto alla loro «prima»: dall'anno o poco più di mezzo per i successi maggiori (ad es. *Tancredi* 1814E,⁶ *L'italiana in Algeri* 1815P, *Il barbiere di Siviglia* apertura 1818C, *La Cenerentola* apertura 1819C, *Semiramide* 1825E) alla recezione

⁴ ARCHIVIO DI STATO DI MODENA [d'ora in poi ASMO, secondo la sigla istituzionale], *Archivio Austro Estense*, sezione *Economato della Real Casa*, inventario in uso presso la sala di studio.

⁵ Su chi all'epoca poté frequentare d'abitudine i teatri d'opera, e sul come e perché li frequentava, bastino due soli riferimenti generali, nell'abbondante messe di studi dedicata nell'ultimo quarto di secolo a ricostruire quegli usi sociali, nonché le relative funzioni: J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985 e C. SORBA, *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

⁶ Per riferirsi alle stagioni di spettacolo si adotta qui la siglatura d'uso nelle cronologie teatrali metodologicamente più aggiornate: E per la stagione d'Estate, A per Autunno, C per Carnevale, P per Primavera, precedute dall'anno di riferimento.

più procrastinata dei titoli d'effetto meno certo (*Aureliano in Palmira* 1820E, *Il turco in Italia* 1821E, *Matilde di Shabran* 1824E). Ma conta anche quanto rapidamente attecchirono in repertorio locale, con varie riprese ravvicinate, le sue vere e proprie “opere di cassetta”: *L'italiana in Algeri* di nuovo a 1816C, 1816E, 1822C, 1828E; *La Cenerentola* a 1823C, 1825E, 1832C, 1833C; *Il barbiere di Siviglia* a 1822C, 1826E, 1829E, 1832A.

Una ventina d'anni dopo, per Verdi, l'interesse dei modenesi fu altrettanto o fors'anche più subitaneo. Forse la reazione folgorata a *Nabucco* del più promettente musicista cittadino – l'Angelo Catelani che nel 1842, *hélas*, ne uscì bruciacciato in ambizioni e speranze⁷ – va considerata sintomatica dell'effetto scatenatosi di lì a poco sotto la Ghirlandina. Fatto sta che, di nuovo, gli impresari fecero passare solo poco più dell'anno di prammatica prima di presentare in città i vari pezzi forti dell'ascesa del bussetano: *Nabucco* a 1844C (apertura), *Ernani* 1845C (*idem*), *I masnadieri* 1849C (*idem*), *Luisa Miller* 1850P, *Viscardello* 1853P (*Rigoletto* depurato d'antitirannica carica osé), *Il trovatore* 1854C (apertura), *Violetta* 1855P (*La traviata* angelicata). Così invece, e va notato, non era accaduto per Bellini. Quasi tutte le sue opere maggiori furono infatti allestite con tre o più anni di ritardo rispetto agli esordi, senza particolari distinzioni: *Il pirata* a 1832E, *La straniera* 1833A, *La sonnambula* 1834A, *I Capuleti e i Montecchi* 1835A, *Norma* (completa⁸) 1837E, *Beatrice di Tenda* 1838E; unica eccezione: *I puritani*, che si poté vedere al Teatro di Corte già nell'1837A. Peraltro, a Modena pare non si registrasse affatto quell'“effetto Donizetti” che interessò non pochi teatri italiani, lungo il decennio 1835-45: la presenza delle molte sue opere – a partire va da sé dalle maggiori – appare costante ma diluita fin dall'inizio degli anni Trenta, senza picchi di particolare clamore.

Un sguardo d'insieme lo merita da ultimo, per quanto è possibile ricostruire, il sistema dell'impresa teatrale in sé, in particolare per ciò che riguarda la rete di rapporti in cui erano implicati i singoli appaltatori presenti sulla piazza modenese. I nomi degli impresari, così come quelli dei loro vari collaboratori, sono in buona misura gli stessi ricorrenti anche in altri teatri dell'area, quella che oggi definiremmo emiliano-romagnola e

⁷ Cfr. le *Memorie autobiografiche* del musicista – vivace spaccato di un apprendistato al mestiere d'operista medio negli anni 1820-40 – in L. F. VALDRIGHI, *Cataloghi della musica di composizione e proprietà del M.^o Angelo Catelani preceduti dalle sue memorie autobiografiche*, Modena, Soliani, 1893 (*Musurgiana*, 1, serie II; rist. anast. Bologna, Forni, 1980), p. 54 sg.

⁸ Il solo second'atto dell'opera era già stato presentato al Teatro di Corte per iniziativa di Amalia Schütz nella serata a suo beneficio (ultima della stagione) del 28 novembre 1835, insieme all'atto primo dei *Capuleti e i Montecchi*: cfr. oltre a A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 110 sg., l'avviso serale datato 26 novembre 1835 in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 337.

basso veneta. Al suo centro molto ancora contava Bologna, luogo di smistamento e coordinamento anche grazie ai tanti agenti o corrispondenti che da lì intermediavano tra le varie sedi d'impresa. Qualche caso può fare da esempio.

Il già menzionato Francesco Moglié, romano di nascita e in anni precedenti spesso attivo a Perugia, ebbe a Modena gli appalti del Comunale vecchio tra il 1832 e il 1835, con buoni successi che gli meritavano gli encomi di Alessandro Gandini cronista qual «uomo accorto e onesto» (nel ricordare «l'immaturo di lui morte» del gennaio 1835⁹). In contemporanea egli sovrintese anche alle stagioni di Autunno al Teatro di Corte, mentre si conservano tracce del 1834 di «patti preconvenuti ... per la simultanea condotta» da parte sua anche «dell'altro [teatro] di ragione di S.A.R. in Padova»: vale a dire di quel Teatro ex Obizzi del capoluogo veneto, detto Nuovissimo dopo i restauri del 1827, che Francesco IV aveva dinasticamente ereditato insieme al castello del Catajo¹⁰. In pari tempo Moglié gestì pure spettacoli nella sottocapitale Reggio, per la stagione di Fiera 1833, mentre alcuni anni prima aveva operato al Teatro Comunale di Ferrara, per le tre stagioni operistiche del 1828-1829.

Più vecchio d'una generazione era stato l'impresario faentino Osea Francia, ma sempre d'ambito regionale fu il suo raggio d'azione, in un carriera emblematica. Dopo un decennio di prime esperienze professionali appunto in Faenza, tra il 1788 e il 1799, appalti frequenti li ebbe a Ferrara nel periodo repubblicano e napoleonico: dal 1799 al 1803 e, di nuovo, dal 1808 al 1810. In pari tempo fu attivo al teatro di Reggio, divenendone presto

⁹ Cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit. I, p. 340.

¹⁰ Sulla storia del teatro padovano e del suo lascito nel 1805 alla casa d'Este da parte dell'ultimo Obizzi, Tommaso, si veda almeno B. BRUNELLI, voce *Padova*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, VII, Roma, Le Maschere, 1954, col. 1468. Il documento citato si conserva, insieme ad altri relativi alla stagione d'Autunno 1834 nel Teatro di Corte, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 337. *Ibidem* si trova pure un contratto, datato 21 aprile 1835, che a partire dal seguente Carnevale 1835 assegnava all'impresario «Pietro Camuri modenese» la «locazione impresaria» sessennale del teatro di Padova, prevedendo «come principale corrispettivo della locazione ... l'obbligo» da parte di Camuri «di fare eseguire in cadauno anno della Stagione d'Autunno e per il consueto numero di recite uno spettacolo d'opera in questo R.° Teatro di Corte, alla condizione che la scelta degli Artisti e dello spettacolo ottenga l'approvazione della persona a ciò delegata da S.A.R.». Peraltro, dal Carnevale 1835 decorreva anche l'appalto triennale che Camuri s'era assunto per il Teatro Comunale di via Emilia, da cui chiese d'essere sciolto pochi mesi dopo (era impegnato anche al Tor di Nona di Roma): cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., I, pp. 347-349. Due documenti del 1824 riguardano le prospettive con cui l'«Agente Generale e Cassiere di S.A.R. Francesco IV» di stanza a Padova sosteneva l'opportunità di ristrutturare il teatro Obizzi per farne il Nuovissimo – l'uno dal punto di vista di capienza e incassi, l'altro con possibili progetti di stagione inaugurale – sono in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

organizzatore assiduo: nel 1807, nel 1809, e in seguito quasi ininterrottamente per le primarie stagioni di Fiera dal 1811 al 1821 (a cavaliere dei regimi, dunque). In questo periodo, su un'ulteriore piazza, ebbe la sua maggiore disavventura imprenditoriale: un fallimento memorabile nel Carnevale 1818 al Ducale di Parma, che gli costò anche un arresto e i fulmini di Maria Luisa regnante¹¹. E proprio a Modena terminò la sua più che onorevole carriera, a partire da una sfolgorante stagione dell'Estate 1823¹², prima di morirvi nel marzo 1824.

Il turbolento epilogo dell'avventura modenese di un altro impresario, negli anni Quaranta, mostra forse invece, *e contrario*, quanto quell'intenso tirocinio tra le piazze padane fosse garanzia di salda professionalità. Il milanese Pietro Rovaglia era infatti, di mestiere, anzitutto un confezionatore di costumi, un «vestiarista»: come tale aveva lavorato per Napoli, Bologna, Padova, Parma e Ferrara a partire da fine anni Trenta. L'appalto da impresario che tenne invece al Nuovo Comunale di Modena dalla Primavera 1842 per quattro anni – dopo aver prodotto i costumi per la stagione inaugurale – risultò molto travagliato. Sentendosi favorito e protetto dal governatore della città nonché ministro degli interni («di Buon Governo») Girolamo Riccini, forzò in più momenti la mano per favorire proprie speculazioni, col risultato di calamitare su di sé anche odii volti al suo patrono politico. Tanto osò da inimicarsi dignitari di corte come i maestri Gandini padre e figlio, e infine persino l'erede al trono: poche parole di quest'ultimo, di critica all'allestimento micragnoso dei *Lombardi alla prima crociata* che apriva il Carnevale il 27 dicembre 1845, diedero la stura a furibonde manifestazioni che ottennero la chiusura del teatro e l'allestimento d'altri titoli; mentre di lì a tre settimane la morte di Francesco IV significò, insieme, la caduta di Riccini e di Rovaglia¹³.

¹¹ Sulle attività ferraresi e reggiane di Mogliè e Francia si vedano, coi relativi rinvii bibliografici e archivistici: *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, a cura di P. FABBRI e M. C. BERTIERI, II, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, rispettivamente pp. 68-74 e 5-11, 22-26; A. ROCCATAGLIATI, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone e denari nell'organizzazione del Teatro Comunale (1786-1940)*, *ivi*, I, pp. 51-198: in particolare pp. 71 e 55 sg., 61-63; P. FABBRI – R. VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 1987, p. 217 sg. e 147 sg., 151 sg., 155-178. Sulle vicissitudini di Francia a Parma, cfr. J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera* cit., p. 12 sg.

¹² Lodi esplicitate all'impresario si lessero, per l'allestimento del ballo *Elisabetta Regina d'Inghilterra al Castello di Kenilworth*, sul «Messaggiere modenese», 49, 21 giugno 1823, articolo ripubblicato modernamente in A. TORELLI, *Cronachette teatrali – mondane – sportive di Modena capitale 1750-1859*, Modena, Cooperativa Tipografi, 1966, pp. 228-230.

¹³ Le vicende di quel dicembre-gennaio 1845-46 vennero descritte nei particolari da A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, 335-343 (cfr. anche J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera* cit., p. 16 sg.). Meno noto ma altrettanto significativo l'episodio riportato *ibidem*, p. 301, risalente

Le dinamiche più o meno fortunate di tutte quelle imprese, nell'appalto del teatro pubblico comunitativo, furono soggette anche – al di là dell'alea fra successo e insuccesso – ai tipici fattori condizionanti l'economia teatrale dell'epoca: l'erogazione di una dote pubblica più o meno consistente e l'effettivo equilibrio tra queste sovvenzioni e gli oneri d'allestimento contemplati nei contratti. Quest'ultimo obiettivo si dovette faticare a centrarlo per un decennio abbondante nel Teatro di via Emilia, almeno a giudicare dalla serie di appalti che si susseguirono con scarsa continuità, tra aste andate deserte (ad es. nel maggio-giugno 1822 o nel marzo 1823), abbandoni precoci di vari impresari (Antonini 1817, Vergani 1821), riaggiustamenti continui dei capitoli proposti o soluzioni trovate stagione per stagione (Casali con spettacolo da Reggio per l'Estate 1826, o Lanari con quello di Ancona l'Estate seguente; anni, peraltro, in cui il Carnevale vedeva attivi in esclusiva gli attori della Compagnia privilegiata).

Maggiore stabilità risulta invece subentrare dopo la difficile annata 1831-32, proprio con l'appalto Mogliè di cui s'è detto, sulla base di un più consolidato equilibrio dovuto probabilmente a più fattori. Sul lato delle entrate, si ebbe un avvertibile aumento della dote comunale, ormai ascesa a 24.000 franchi annui rispetto ai 17.200 del 1817 o alle cifre oscillanti tra i 5000 e 10000 circa che erano state erogate a fine anni Venti per singole stagioni¹⁴. Sul lato delle uscite un bell'aiuto veniva ora dalla possibilità di impiegare l'orchestra di Corte gratuitamente, giacché coi regolamenti del 1827 il duca l'aveva messa a disposizione del Teatro Comunale per una o più stagioni all'anno¹⁵. Né va affatto escluso che il poter unire alla gestione

a quasi quattr'anni prima, quando Rovaglia era ad inizio impresa: un suo tentativo di profittare finanziariamente dell'orchestra di corte che gli mise contro fin da subito i responsabili della musica di Francesco IV.

¹⁴ L'impegno dotale per le casse comunali era destinato, con dinamica riscontrabile anche su altre piazze, ad espandersi cogli anni: nel Comunale Nuovo il privilegiato Rovaglia poté godere di 40.000 annue nel 1842-45 (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 306; da essa si sono desunti anche gli altri dati), ma anche il suo successore Camuri stipulò nel 1846-47 un appalto triennale che ne prevedeva 34.900 (cfr. ASMO, *Archivio Austro-Estense. Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione*, b. 950: Contratto d'appalto prot. n. 1431, 7 dicembre 1846).

¹⁵ È indubbio che la decisione ducale di sovvenzionare in questa maniera 'strutturale' i corsi di spettacolo in città risalisse appunto alla regolamentazione citata a nota 3, visto che il molto più sommario *Regolamento per la Cappella della Ducal Corte* del dicembre 1816 (riportato anch'esso in L.F. VALDRIGHI, *Musurgiana* cit., p. 486) non configurava ancora una vera e propria orchestra e specificava che «né esso [un contrabbassista] né la Cappella di Corte sono obbligati a suonare al Teatro». Più difficile invece distinguere con precisione quali fossero modalità e limiti originariamente previsti per tale concessione gratuita dell'orchestra. Infatti il documento del 1827, mentre era esplicito nell'escludere la gratuità per i balli, le feste danzanti e le commedie (artt. 15, 17 e 19), pareva prevedere massima liberalità circa le opere, giacché vi si parlava di orchestrali obbligati «alle fatiche teatrali, tanto nel teatro Comunale, che in quello di Corte» e ci si premurava dell'«Opera nel teatro

del teatro pubblico anche quella della stagione autunnale al Teatro di Corte – uso affermatosi proprio allora, si ricorderà – consentisse all’impresario su piazza utili economie di scala.

3.

Concentrarsi sul ruolo oggettivamente centrale della corte è anche il modo migliore per addentrarsi ora un poco nelle vicende politico-sociali della città, in relazione ai suoi teatri. Ed è possibile farlo tornando a parlare, per un momento ancora, di repertorio operistico. Infatti, se in generale vale quanto detto circa le grandi correnti di gusto melodrammatico che si poterono affermare tra i modenesi, non v’è alcun dubbio che per il primo periodo 1815-1830 circa – per chi era più anziano dunque, ed usava avere accesso privilegiato al Teatro di Palazzo Ducale – aspettative ed esperienze ebbero modo di sintonizzarsi anche su altre lunghezze d’onda di gusto musicale, ben più connotate e particolari.

Penso ad un “effetto Metastasio”, innanzitutto. Si citavano prima alcune delle «opere nuove» – ossia appositamente scritte per la piazza (fra le poche del mezzo secolo in esame) – che vi furono allestite: nell’ordine, *Ruggiero* 1820 (ma poi ridato nell’autunno 1822); *Antigono*, 1824 (ridato l’anno dopo, Autunno 1825); *Demetrio*, 1827. Le prime due, su musiche del maestro di corte Antonio Gandini; il *Demetrio* come primo esperimento del figlio Alessandro Gandini, che quarant’anni dopo scriveva papale papale: «mi fu imposto sul finire del 1827 dalla Corte di porre in musica il libretto del *Demetrio* tratto dal Metastasio». E penso poi ad un “effetto Casa

Comunale, a cui secondo il nuovo regolamento daremo sempre l’Orchestra intiera di Corte» (*ibidem*, p. 492). Allo stesso tempo sappiamo che già nel 1832 la concessione a Moglié dell’orchestra era prevista gratuita per la sola stagione d’Estate (A. GANDINI, *Cronistoria* cit., I, p. 323) e che prima del 1846 v’era stata una «venerata disposizione dell’Augusto Francesco IV di gloriosa memoria ... per cui l’Impresario ottiene dalla munificenza sovrana gratuitamente l’Orchestra di servizio della R. Corte nel corso d’opera che si eseguisca in epoca diversa dal Carnevale» (ASMO, *Archivio Austro-Estense. Ministero di Pubblica Economia e Istruzione*, b. 950), alla quale Camuri – attraverso il suo procuratore Zuccoli – poteva retroattivamente appellarsi in una supplica all’erede Francesco V. Il quale a sua volta aveva recepito formalmente l’uso consolidato nel nuovo *Regolamento per la Musica, e Cappella di Corte* da lui emanato già a giugno 1846 («Tutti gli individui dell’Orchestra di Corte [saranno] obbligati e a prestar servizio ... senz’altro emolumento tanto nell’Opera seria, o buffa non più lunga di 28 rappresentazioni, che si potessero dare in primavera, o d’estate nel Teatro Comunale»: *Musurgiana* cit., p. 498). Lo studio di riferimento – completo di indici nominativi molto utili – sulla presenza costante degli strumentisti dell’orchestra di corte presso gli altri poli istituzionali delle attività musicali cittadine è A. CHIARELLI, *L’opera al Teatro Comunale, il contesto musicale coevo e la funzione aggregante della Corte fino all’Unità, nei libretti ottocenteschi della Biblioteca Estense*, in *Teatro musica e comunità* cit., pp. 30-126.

d'Este", a magnificazione dei fasti dell'antica dinastia. Che valeva per l'ariostesco *Ruggiero*, non solo per via del poeta, ma anche perché il titolo era stato creato da Metastasio e Hasse proprio per le nozze dei genitori di Francesco IV, Ferdinando e Maria Beatrice Ricciarda (in Milano nel 1771). E che valeva naturalmente per quanto di Tasso poté evocare la stessa *Erminia* di Antonio Gandini del 1818, anch'essa ridata poi nel 1819 e una terza volta nel 1825.

Ora, è ben noto che «nel loro aspetto politico i drammi per musica che il Metastasio scrive per la corte imperiale di Vienna a partire dal 1731 costituiscono una meditazione ideale, quasi una prolungata riflessione filosofica sul rapporto tra il monarca e i suoi sudditi».¹⁶ La corte asburgica di Maria Teresa, anche nelle sue succursali arciducali come la milanese del padre di Francesco IV, era profondamente intrisa di quell'immaginario di sé. Difficile dunque pensare che solo per caso il sovrano ora austro-estense facesse sfoggio di eloquio metastasianeggiante nei suoi proclami al popolo modenese, tra «paterne cure», «amatissimi sudditi» e così via. Viceversa, mettere in scena Metastasio nel teatro di Palazzo Ducale, agli inizi d'un nuovo regno post Restaurazione, risultava coerentissimo tassello nella complessiva riaffermazione d'un modello gerarchico di società: al cui apice sta il sovrano assoluto, compreso e sinceramente convinto del proprio paterno e protettivo ruolo di responsabilità verso i sudditi, ruolo a sua volta legittimato dalla sovranità d'emanazione divina.

Erano atteggiamenti e gusti condivisi strettamente, insieme a molte altre cose, con la corte di Torino, e con Carlo Felice di Savoia in particolare. Questi era doppiamente imparentato con Francesco IV, sia zio acquisito sia fratello del cognato¹⁷, e non di rado soggiornava a Modena. In particolare, vi risiedette per mesi nel marzo-settembre 1821, da lì gestendo tutta l'intricata partita della rivoluzione torinese, dell'abdicazione del fratello e della reggenza dello scapestrato Carlo Alberto. Carlo Felice era però anche un appassionato di teatro, inteso come parte della «etichetta di corte», di «tutte le regole e cerimoniali», tant'è che «sapeva sempre a memoria il titolo di tutte le opere e balli dati al Teatro Regio, l'anno preciso in cui furono rappresentati»; così che è del tutto plausibile pensare che una siffatta concezione dell'uso degli spettacoli di corte improntasse di sé le attività teatrali al Palazzo Ducale modenese, in quegli stessi anni Venti (ci si tornerà

¹⁶ E. SENICI, *Mayr e il Metastasio: un contesto per "Demetrio"*, in Giovanni Simone Mayr. *L'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di F. Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo – Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 285-307: 288; saggio al quale si deve la più parte degli spunti rielaborati in questi paragrafi.

¹⁷ Il giovane Asburgo Este futuro duca di Modena aveva infatti sposato, dopo dispensa papale, sua nipote, la figlia primogenita di Vittorio Emanuele I di Savoia e della propria sorella Maria Teresa.

sopra). È un fatto, in ogni caso, che gli allestimenti di drammi del Metastasio riadattati e messi in musica *ex novo* furono altrettanto frequenti in Torino, nel periodo. E che quelle due corti, assieme alla napoletana, costituirono così un'eccezione ben visibile nel panorama nazionale¹⁸.

Se poi si cerca di ricostruire talune tracce più quotidiane del rapporto tra autorità sovrana e cittadinanza a partire dall'angolo visuale delle pratiche musicali, torna utile comunque prendere le mosse da quelle enunciazioni di principi di governo restaurativo che Francesco IV presentò ai suoi pari al Congresso di Verona del 1822 e che lo storico Luigi Amorth ha così voluto compendiare:

- a) Favorire la Religione e i suoi ministri, per la quiete dello Stato e la formazione di sudditi tranquilli
- b) Dare credito alla nobiltà
- c) Rin vigorire ed estendere l'autorità paterna del regnante
- d) Semplificare la procedura per i delitti di lesa maestà ed evitare l'arbitrio dei giudici in favore dei colpevoli negativi.
- e) Distribuire gli studenti in luoghi diversi, non in una sola università; educarli secondo la loro condizione; limitarne il numero.
- f) Vigilare sulla stampa ed impedire il diffondersi dei libri cattivi¹⁹.

Pare di poter dire che secondo, terzo e ultimo assunto investirono più direttamente la vita musicale cittadina – in special modo lungo il primo quindicennio di regno – per via d'un peculiare atteggiamento del duca: di autoritaria e pur protettiva vicinanza ai suoi sudditi anche attraverso l'arte dei suoni.

Robuste tracce della ricostruzione di una vera e propria corte, sia sul piano burocratico e di rappresentanza sia su quello della frequentazione altolocata di palazzo, è come se fossero impresse negli atti e nelle testimonianze riguardanti la musica di diretta emanazione sovrana. Basti pensare, per l'un verso, alla già citata ricostituzione e normazione dei complessi di corte, o alla stessa precocissima individuazione – 1° settembre 1814 – di Antonio Gandini come maestro della ducale cappella (nonché poi, acclarata la sua nobiltà col 1818, sempre più sorta di “primo musicista del duca”). D'altro canto, circa il consolidamento del reintegrato “libro d'oro”

¹⁸ Cfr. ancora E. SENICI, *Mayr e il Metastasio* cit.: a p. 289 le testimonianze su Carlo Felice citate da scritti torinesi d'epoca; a p. 301 sg. l'eloquente tavola 1. Ad accomunare le due corti nei medesimi anni, già vi si accennava, furono poi la promozione e il sostegno di una compagnia privilegiata di teatro recitato, quasi a fini di conservativa stabilizzazione d'un “classicismo” teatrale nazionale, rispetto al gusto moderno (*i.e.* postrivoluzionario) diffuso dalle compagnie di giro e dal loro repertorio prevalentemente francesizzante e *mélo*.

¹⁹ L. AMORTH, *Modena capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, 1998, p. 183

anche attraverso i divertimenti in musica, appaiono piuttosto eloquenti le carte delle prime attività del riaperto Teatro di Corte. Ove ad esempio per l'*Erminia* d'Autunno 1818 troviamo tutte schierate su pianta, in gerarchico ordine, «le Case Nobili che accettano il Palco in Teatro di Corte», o nel giugno 1819 vediamo diramare tramite gli stessi alti dignitari patrizi duemila inviti ad una «Festa di Ballo che si darà in Corte in circostanza della venuta di S.M. l'Imperatore» (che però infine non ci fu per il mancato passaggio di Francesco I)²⁰.

Fuori dal Palazzo Ducale pare invece degno di nota quanto regolarmente le «Altezze Reali» presenzino, in quei medesimi primi anni, sia alle serate musicali nel Teatro Comunale di via Emilia sia alle accademie vocal-strumentali che i maggiorenti di città organizzano presso la neo costituita Società Filarmonica Modenese²¹. A giudicare anche dalle varie cantate encomiastico-celebrative che vi si producono, è sede quella in cui il ceto modenese influente – non mancano nemmeno i liberaleggianti Menotti e Borelli, tra i filarmonici promotori – manifesta a sua volta con lustro la propria vicinanza ai sovrani, rappresentandosi insieme come tale agli occhi della città. Né il duca esita a condividere con loro pure i momenti di mero divertimento, come quando nel carnevale 1819, in una delle quattro «brillantissime Feste da Ballo in maschera» date dal sodalizio nella sala di S. Chiara, «si trattenne per ben due ore, degnandosi di dare manifesti indizi del suo gradimento»²². Del resto, una similare prossimità in musica con aristocratici e benestanti Francesco IV la manifesta anche là dove spesso si esibiscono nobili dilettanti di canto insieme a suoi musicisti di corte, e cioè presso l'altro sodalizio da lui stesso rimesso in auge, la Reale Accademia (talvolta detta pure Società) de' Filarmonici (o Filarmonica). La quale, nella sua diversa sala sociale presso la Scuola delle Belle Arti, pare deputata anche ad illustrare in suoni il ferreo confessionalismo sovrano, almeno a

²⁰ Cfr. i documenti in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 293. Nella pianta datata 1818 dei tre ordini di 18 palchetti del Teatro di Corte troviamo al secondo, a far da ali ai quattro palchi centrali appannaggio della «Corte», i nomi dei patrizi più in vista: Campori, Guicciardi, Livizzani, Marchisio, Fontanelli, Coccapani, Montecuccoli, Taccoli, Cassoli, Boschetti (mentre Gandini ebbe quello di proscenio sinistro al terz'ordine...).

²¹ Per registrare tale assiduità basta scorrere le notizie di stampa di quegli anni: cfr. A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 168 sg. (1815, accademia in teatro), 172 (febbraio 1816, a teatro, *Ginevra di Scozia*), 176 (ottobre 1816, in S. Chiara, cantata di Gandini), 185 sg. (1817, in S. Chiara, cantata di Gandini per nascita primogenita).

²² «Il Messaggiere modenese», 17, 27 febbraio 1819, ora in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 198. Analoga presenza ducale a un ballo, il 24 gennaio 1818, era stata segnalata anche l'anno prima (*ibidem*, p. 187).

giudicare dalla serie di drammi sacri ed oratori che li furono tenuti a battesimo da quegli accademici *consorts* di professionisti e non²³.

Quanto al controllo sulla stampa, si ha l'impressione che le cronache di vita musicale lo lascino trasparire nell'estrema compostezza e nell'atteggiamento omogeneamente positivo, quasi al limite della paludata reticenza, con cui danno conto dei vari eventi. Quasi che prevalesse costantemente l'etichetta, sulle pagine dell'ufficialissimo «Messaggiere modenese»: che s'impegnava insomma a spargere sempre, più che notizie, rassicuranti messaggi sulla classe dirigente intenta ad un ritrovarsi benigno e idilliaco, durante i trattenimenti in musica. Ad edificazione, va da sé, degli «amati sudditi».

Oltrepassata la profonda rottura politica del 1831-32 questo clima risulta invece drasticamente mutato. Hanno rimbombato le armi, dei rivoltosi e dei plotoni d'esecuzione; così che pure quella sorta di vezzeggiarsi per musica, tra corte e alta società modenese, par proprio essere passato di moda. Certo, è impossibile appurare se il netto cambiamento di passo osservato nell'andamento delle stagioni teatrali – stabilizzazione delle condotte d'appalto grazie agli aumenti di dote, riconduzione sotto la competenza degli impresari “pubblici” delle stagioni d'autunno a corte, normalizzazione del repertorio e dell'organizzazione serale in quest'ultime, ecc. – avesse qualcosa a che fare con quelle volontà di controllo politico e d'ordine pubblico sulla società attraverso i teatri che appunto negli anni Trenta baluginano sempre più forti nelle menti degli italici governanti²⁴. Di sicuro però ebbero riflessi anche nei territori della

²³ Si vedano di nuovo gli articoli del «Messaggiere modenese» ristampati *ibidem*: pp. 176 (1816, riapertura sodalizio), 188 (1818, *Ciro in Babilonia* di Rossini a sole «parti vocali e strumentali»: veste oratoriale), 200 (marzo 1819, *Il trionfo di Gedeone* di Pavesi), 201 sg. (maggio 1819, cantata di Malagoli per nascita erede, nel teatro del Ducal Collegio di S. Carlo «come locale più capace del consueto»), 207 sg. (1820, *Ester* di Baraldi). La compresenza di cantanti dilettanti e professionisti quale peculiarità della Reale Accademia sembra confermata anche da un episodio più tardo: un allestimento di *Semiramide* al Teatro di Corte nel 1829, per il quale furono espressamente sottolineati sia «i dovuti encomi agli Attori per la massima parte dilettanti [all'altezza] di quest'ardua impresa», sia che lo «spettacolo [fu] quasi sempre onorato dalla presenza dei sovrani»: cfr. *ibidem*, p. 274. Su un piano ben diverso (teatro recitato) e in tutt'altra epoca, vi fu un altro episodio di attenzione a dilettanti altolocati da parte della corte: Francesco V appena insediato concesse nel 1846-48 l'ormai vetusto Teatro di Corte alla Istituzione Filodrammatica-Armonica Modenese, promossa e diretta da Giovan Battista Ferrari (fratello del drammaturgo Paolo), perché vi desse spettacoli a fini caritatevoli; cfr. A. GANDINI (ma le pagine furono opera dei curatori, L.F. VALDRIGHI o G. FERRARI MORENI), *Cronistoria* cit., II, pp. 128-136.

²⁴ Ad esempio nel luglio 1833, nella non certo remota Ferrara, il rappresentante del governo di Roma prolegato Asquini perorò il rifinanziamento della stagione operistica d'inverno nel locale Comunale anche con questo argomento: «Se il Teatro non si vuol dire di assoluta necessità per viste e ragioni politiche, è senza dubbio un mezzo utile e sicuro non tanto per

musica i non semplici equilibri nuovi che ora il granduca deve gestire, sia nei confronti d'una società rivelatasi politicamente ben frastagliata (come da suo editto che distingueva in quattro categorie i sudditi: fedelissimi da encomiare, fedeli-codardi da spronare, «traviati meritevoli di compassione» previo pentimento e sanzioni sociali, «sovvertitori del legittimo governo» da punire), sia verso le spinte reazionarie più e meno accese presenti nel suo *entourage* governativo (tra famigerati cacciatori di streghe come i Canosa, Garofalo o Riccini e più ponderati reggitori quali un Molza, un Coccapani o un Guicciardi)²⁵.

Appaiono in tal senso sintomatici almeno due episodi. Uno minore, ma d'una certa forza simbolica, avvenne nel gennaio 1833. Il duca in persona comandò ad Antonio Gandini d'organizzare una sorta di pubblico concerto punitivo, che fungesse quasi da simbolica decimazione di alcuni musicisti di corte (del genere «traviati meritevoli» redimibili, si direbbe), esemplare per loro e, di riflesso, per l'intera città:

Essendo venuta a Modena una Cantante Contralto ... e avendo essa chiesto di dare un'Accademia musicale nel nostro teatro di Corte glielo abbiamo accordato per la sera di venerdì prossimo. E siccome essa ha il merito di essersi a Bologna nella rivolta del febbraio 1831 costantemente ricusata a cantare qualsivoglia inno, cantata od altro di rivoluzionario ... ci è venuto in pensiero di formarle anche l'Orchestra per la sua Accademia tutta di soggetti, che non abbian mai servito i ribelli né suonato per essi. Quindi ... vogliamo d'istrumenti ad arco escluso solo il contrabasso Ghinetti ... Resteranno in orchestra li suonatori di corno da caccia Gallotti, e Cavedoni, l'oboe Hirsch, il 2° flauto Nobili. Per [rimpiazzare] il 1° flauto sarà il tedesco della nuova banda; per Clarinetti Dobihal e il 3° tedesco o forse anche Cuboni; si può prendere Angiolini al caso pel corno inglese, e il fagotto 2°, le due trombe, il trombone e li timpani si prenderanno dalla banda del Reggimento Kinsky²⁶.

divagare le menti da idee tumultuarie, quanto per togliere agli animi riscaldati una parte di tempo (ed il notturno è per essi il più accetto) che sogliono dedicare ai pericolosi loro convegni. Ma ciò non è tutto: il popolo raccolto in teatro è sotto gl'occhi della polizia che lo sorveglia non solo, ma con maggiore facilità ne può seguire i passi allorché sorte per conoscere dove ognuno si dirige, e può quindi con minore difficoltà sorprenderlo, e tenerlo in dovere». L'intera memoria, colma d'utili notazioni sui costumi teatrali d'una media città del tempo, si legge in A. ROCCATAGLIATI, *Ferrara dà spettacolo* cit., pp. 194-198.

²⁵ Cfr. L. AMORTH, *Modena capitale* cit., p. 208 sg. Al netto delle comprensibili accensioni postrisorgimentali risulta ancora utile e interessante, circa le reazioni politico-governative al 1831, A. NAMIAS, *Storia di Modena e dei paesi circostanti dalle origini sino al 1860*, II, Modena, Tipografia Namias e c., 1894 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), pp. 751-771.

²⁶ L'originale completo del documento è riprodotto, con trascrizione (qui perfezionata), in A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 297-300. La contralto antiliberale ch'ebbe aperte le porte al Teatro di Corte per meriti politici (25 gennaio 1833) era Emilia Botticelli Boniotti; la quale però non fu esempio altrettanto fulgido sul piano vocale, visto che «non era gran cosa come artista» e che i «pezzi strumentali della banda Austriaca compensarono l'esigenza del

Il secondo episodio, meno nitido nei suoi contorni ma senz'altro più insidioso e foriero di strascichi, lo riferì il Valdrighi e riguardò direttamente i musicisti ducali per eccellenza:

Questo crescendo onorifico, con che circondavasi la famiglia d'Antonio e d'Alessandro [Gandini], generò invidie ed inimicizie, per le quali piccoli intrighi e raggiri e cabale e macchinazioni cominciarono a pullulare intorno ... E feroci tempi eran quelli davvero dell'anno di grazia 1832 ... Cassato Giuseppe Ricci dal corpo della Guardia Nobile prima della sua esecuzione, dettersi i zelanti a soffiare sulla necessità di allontanare ancora da quel corpo coloro, i quali, con termine tutto loro proprio, asserivano *starvi male*. E più di quattro o cinque erano gli indicati alla proscrizione tra i quali i tre Gandini, Antonio, Alessandro, Ferdinando. Ciascuno di essi era spiato. Loro facevasi delitto di ricevere individui appartenuti al cessato regno d'Italia in ispecie un F.B. A un'altissima dama, a un decorato di primi gradi nelle truppe ducali e ad una famiglia gelosa della benevolenza del principe per i Gandini, devesi attribuire la cabala loro ordita contro: dipingevasi Ferdinando freddo nel servizio, Alessandro amico de' *carbonari* in Bologna... Il Gandini [Antonio] a sventare l'intrigo dovette risolversi a sporgere querela criminale contro l'autrice dalle calunnie appostegli²⁷.

Non ci si può dunque stupire che da un certo punto in poi la stessa *Cronistoria* del Gandini giovane lasci chiaramente trapelare, tra un passo e l'altro, che robuste differenze di visione e netti antagonismi, quando non addirittura odii, si agitavano sottotraccia nell'ambiente – pur nel suo insieme del tutto leale al sovrano – che attorno alla corte e agli incarichi pubblici cittadini si muoveva. E che ciò poteva valere tra i vari personaggi attivi nella vita musicale cittadina così come, per caso, tra le penne tra loro ben distinguibili che redigevano quel foglio cittadino passato alla storia come univoca «Voce della verità» codina e sanfedista²⁸.

Un episodio importante della storia operistica di Modena è, al contempo, un buon osservatorio per cogliere proprio le dinamiche di quel tipo, nel *milieu* musical-teatrale cittadino in rapporto al potere locale, ducale e non. Si tratta, facile immaginarlo, della stagione inaugurale del Teatro Comunale Nuovo nell'autunno 1841, le cui cronache avventurose – in specie quelle d'ordine politico connesse alle recite del *Carattaco* di Angelo Catelani e alle tensioni pubblico-private scatenatesi a margine – sono state

pubblico di quanto s'attendeva in più dalla protagonista» (A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 105).

²⁷ L. F. VALDRIGHI, *Alcune ristrette biografie* cit., p. 18 (rist. anast. ID, *Musurgiana* cit., p. 472).

²⁸ Su questa visione più articolata riguardo a linea e contenuti del giornale insiste L. AMORTH, *Modena capitale* cit., p. 210 sg.

più volte narrate (e van qui date a grandi linee per note)²⁹. Qualche considerazione a mo' di commentario integrativo, tuttavia, merita d'essere proposta.

Un fatto, intanto, andava di per sé a toccare abitudini consolidate in città: fosse caso o progetto, il nuovo teatro della comunità apriva proprio nella stagione – Autunno – che ormai da molti anni vedeva invece inscenare opere al Teatro di Corte (come accadrà ancora). Ovvio certo che la cosa fosse stata programmata e concertata, tra palazzo e municipalità. Ma è indubbio che in quell'occasione, su piani più minuti e prosaici, non proprio tutto filasse liscio nel rapporto tra le due istituzioni. Alessandro Gandini ad esempio, ormai quasi supplente stabile nelle responsabilità di corte del padre, visse con qualche esitazione l'incarico che gli veniva conferito per l'opera d'apertura della stagione, e con parecchio fastidio talune scelte organizzativo-impresariali operate dalla comunità (stando almeno a quanto ne scrisse nelle sue cronache, stilate qualche anno dopo). L'uomo era d'indole pacata, ammaestrata alla diplomazia dal fresco patriziato e dalla frequentazione assidua di Palazzo Ducale. Nondimeno egli dichiarò d'essere stato «esitante ad accettare tale responsabilità» per poi infine accettare, «prendendo parte a questa patria soddisfazione», giacché «si richiedeva che il Maestro e il Poeta della prima produzione ... fossero pure di Modena» (GAN, 266³⁰); constatò acere che la «Delegazione Economica» che gestiva direttamente la stagione «a conto del Comune» non aveva avuto per «scopo ... l'economia, perché si piegò dal lato della prodigalità favorendo gl'interessi dell'Agente Teatrale *Antonio Magotti* di Bologna ... piuttosto che vegliare scrupolosamente a ... ragionevoli risparmi» (GAN, 265); criticò la poco lungimirante scelta di «stabilire fuori d'abbonamento le cinque prime rappresentazioni» che, unita all'alto prezzo serale dei biglietti, finì per danneggiare l'esito di pubblico della sua *Adelaide di Borgogna al castello di Canossa*: «dopo la prima sera, gran parte degli abbonati si riservò d'andare

²⁹ I resoconti testimoniali diretti cui si può agevolmente tornare sono da un lato quello classico e a tutto spettro sulla stagione, più e più volte citato nella letteratura storica sull'opera italiana dell'epoca, di A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, pp. 264-288; dall'altro, quello molto meno sondato, ovviamente più concentrato sul *Carattaco* e quindi più ricco di dettagli in merito, lasciato dal musicista Catelani nella propria autobiografia: L.F. VALDRIGHI, *Cataloghi della musica* cit., pp. 40-53. Utili ragguagli si lasciano poi desumere dalle recensioni degli spettacoli della stagione, per una volta apparsi su più testate non solo locali, che si leggono in A. TORELLI, *Cronachette* cit., pp. 321-339.

³⁰ Per sveltire citazioni e riferimenti in testo, gli scritti di Alessandro Gandini e Angelo Catelani citati alla nota precedente verranno richiamati qui di seguito rispettivamente con le sigle GAN e CAT, seguite da rimando alla pagina.

al Teatro all'aprirsi dell'abbonamento» (GAN, 273). Cosa questa che ben più mordacemente rimarcò pure il recensore del «Ricoglitore fiorentino»³¹.

Eppure, a quanto pare, la municipalità aveva tentato di tutelare le prerogative della propria "prima scelta modenese" – Gandini appunto, con la sua opera su poesia del concittadino Malmusi – rispetto a un'insidia che a lui veniva da dove forse meno se l'aspettava: da atti personali, chi sa quanto meditati, dello stesso Francesco IV. Il duca infatti s'era impegnato già da due anni con Angelo Catelani perché pure una sua opera venisse allestita nella stagione d'apertura del nuovo Comunale (CAT, 40). E sebbene avesse proposto a quest'altro talento nativo appena rientrato a Modena di soprassedere, offrendogli di mandarlo «a Milano o a Vienna» (CAT, 45) – la municipalità infatti faceva muro, spalleggiata dal governatore Riccini, giacché nel contratto del tenore Poggi quella quarta opera non era contemplata (da cui nuove spese) –, volle infine mantenere la parola e impose l'ampliamento del programma, per di più concedendo che fosse il suo nuovo poeta di corte Antonio Peretti, amico e sodale di Catelani, a scrivere il libretto. Né esitò nel suo sostegno a quel progetto, Francesco IV, quando Peretti presentò tra i versi iniziali del suo *Carattaco* un giuramento «di morire per la patria» (CAT, 46) dal significato quantomeno ambiguo, per i tempi.

Dalla prospettiva di Catelani, invece, quella vicenda teatrale che per lui s'annunciava così importante vedeva in campo sì, da un lato, un proprio sostenitore potente quant'altri mai, ma attivi dall'altra parte avversari importanti e ben agguerriti, primo tra tutti il temutissimo e odiatissimo campione della reazione locale, il ministro Riccini. A notizia del musicista e del suo poeta, tra l'altro, questi persisteva a sabotare il loro lavoro anche alla vigilia dell'inizio della stagione, subornando i cantanti di gran nome reclutati e già su piazza – Erminia Frezzolini, suo marito Antonio Poggi e Giorgio Ronconi – mediante calunnie circa la loro presunta incapacità; tant'è che Peretti non si trattenne dal denunciare la cosa al segretario di corte, con risultati ulteriormente dannosi («Il Duca vide la lettera, volle tenerla e un giorno la piantò sotto il muso a Riccini ... [che] se la legò al dito»: CAT, 45 sg.)

³¹ «Fatto sta però che né i paesani, né i forestieri accorrono al Teatro, perché nella quarta sera, come nella terza, la platea era spopolata, i palchi vuoti». Né si ebbe minore reticenza – ben diversamente dagli abituali guanti bianchi del domestico «Messaggere» – riguardo all'opera di Gandini: «Nel libretto confusione di affetti, di passioni, nella musica rumore, ineguaglianza, frastuono, pochi concetti, meno motivi. Sarà forse musica bella per gli intelligenti, ma io che mi curo dell'effetto che mi fa ridere o piangere, o sdegnarmi, non calcolo gran fatto il profondo ed eruditissimo suo magistero scientifico» («Il Ricoglitore fiorentino», 30, 23 ottobre 1841; ora in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 323).

Mentre la stagione s'era avviata del tutto tra bassi (l'*Adelaide* di Gandini) e alti (i successi importanti arrisi agli interpreti col *Bravo* di Mercadante e la *Beatrice di Tenda* di Bellini), Gandini volle compiacersi da par suo dell'onore d'un riconoscimento formale («[la mia] opera seguì per diverse sere, e il Podestà del Comune mi dimostrò il suo aggradimento con suo cortese dispaccio, del quale rimasi soddisfattissimo»: GAN, 274) fino poi a defilarsi dal corso di spettacoli per assistere il padre Antonio, che in quei giorni s'era sentito davvero male (morì di lì a meno d'un anno). Quanto all'ostilità verso il *Carattaco*, soprattutto Poggi continuava a palesarla, ad esempio battendo cassa fino a spuntare 5000 franchi ulteriori per eseguirla e pressando poi gli artefici – che invece stavano simpatici a Ronconi – per ricevere l'intera propria parte. Nondimeno, e nonostante prestazioni vocali non eccelse dei coniugi Poggi, quando l'opera di Catelani esordì in coda di stagione il successo fu grande, e per tutt'e tre le sere di rappresentazione (con «la Corte sempre presente»: CAT, 47). Se questo accadesse anche per reazione a quanto si sapeva che Riccini pensava (nonché palesava dal suo palco), nessuno lo disse allora né si può dirlo oggi; certo però che la sassaiola verso la carrozza dei Poggi avvenuta alla fine della terza recita, fosse davvero opera di facinorosi (come sostenne la polizia) o invece strumentale montatura del governatore stesso (come sospettò e forse denunciò Catelani), venne a provocare un discreto scossone in città e, soprattutto, nei rapporti tra il palazzo, quei due artisti, il pubblico del teatro e le autorità locali di Modena.

Ad essere di sicuro in ballo, in quei due-tre di giorni di fine novembre 1841, fu un risentimento politico verso l'alfiere delle forze più retrive, che prese a valvola di sfogo («Ad ogni angolo si leggeva: *Morte a Riccini; morte a Poggi; ... viva Catelani* ... Mi spiacquero questi scritti e dissi fra me: eccomi tribuno della plebe, senza volerlo!»: CAT, 49) il deflagrare aperto di partigianerie ch'erano teatrali solo in superficie. Qualche brezza di liberalismo rivoltoso, insomma, sulla vicenda dovette davvero spirare; e Riccini aveva buon naso, in materia. Interessante è però seguire la dinamica dei comportamenti della famiglia ducale rispetto a questo palese scatenarsi di pezzi di società – intellettuali, cittadini benestanti, artigiani, politici – con idee e visioni distinte, e pure tutti da governare e tenere comunitariamente insieme da parte del sovrano, con equanimità commisurata ad una situazione non certo emergenziale.

Per come la vide e ce la racconta Catelani, appaiono in primo piano quattro elementi: un suo ruolo pugnace e di sfida al cospetto del governatore (forse a tinte ravvivate dalla retorica postunitaria); un duca furente nei confronti di lui musicista e del poeta, ma poi pian piano rabbonito (accettarono la pena a prima vista stravagante «che la sera successiva, serata della Frezzolini, stessimo in un palco garanti della quiete e dell'ordine»:

CAT, 50); all'indomani, una sua ardita e inusitata richiesta di protezione al principe ereditario («acerrimo nemico del Riccini»: CAT, 52); infine, il suo gongolare di soddisfazione quando gli occhi dell'intero teatro si volgeranno a loro due, artisti confinati in loggia, che a forza di fiera remissività hanno vinto la sfida contro Riccini dinanzi alla città, nel luogo "pubblico" per eccellenza (col futuro Francesco V a sottolineare la cosa nel palco reale). Questa narrazione tuttavia, per quanto veritiera e in parte già eloquente, sconta il rischio dell'oleografia e della superficialità nella lettura dei ruoli – in particolare di quello di Francesco IV – se non si prova a riguardarla e interpretarla anche in traluce. Cosa per la quale non mancano utili indizi, in Catelani stesso e altrove.

Fraasi brevi e ammiccanti sparse tra le *Memorie* del musicista mettono in traccia. Molte riguardano Peretti, una par proprio la pronunciasse il duca. Tutte però convergono a fare sospettare una situazione: che il sussulto liberale sedizioso dietro quella faccenda ci fosse stato davvero, che il duca ne fosse consapevole, che altrettanto consapevolmente volesse salvaguardare quei due possibili promotori o seguaci dell'innocua scaramuccia, che allo stesso tempo non volesse affatto sconfessare il Riccini. Si intravede insomma Francesco IV (assieme all'erede) intento a stabilizzare di nuovo un complesso *status quo* di compromesso, così da potervi ricomprendere suoi sudditi – tra cui uomini e artisti di spessore³² – d'idee anche assai differenti dalle sue. Vediamo perché.

La figura chiave è Antonio Peretti. Quando Catelani parla di lui spesso appunto ammicca, allude. Al momento della nomina a poeta di corte (ottobre 1840), «Peretti ne rimase turbato, ma dovette accettare», anche se «l'affare era delicato assai» (CAT, 41). La mattina in cui apparvero le scritte sediziose sui muri di Modena apparve pure «Qualche *viva Peretti* qua e là» (CAT, 49). All'ingiunzione di comparire a palazzo, Peretti fu «mal disposto ad obbedire; ma si piegò, trattandosi di una chiamata del Duca» (CAT, 49). Più tardi, nel tentativo di rabbonire il sovrano, «Peretti muto lungamente, venne in mio soccorso, appena si avvide che mi scemava l'eloquenza» (CAT, 50). Di seguito, il duca minacciò con parole chiarissime, e tanto di nomi: «via, parlate ai vostri amici, Carlotti, Galassi, Tonini ... fate che desistano dal commettere imprudenze che tutti vi faranno pentire, tutti vi perderanno ... perché vi manderò tutti a Sestola»; col che, mentre Catelani rispose che «i miei amici non erano coloro» e infine «uscì contento»,

³² La protezione ducale verso il *Carattaco* e i suoi artefici, si noti, perdurò ferma e concreta anche dopo questi fatti (forse anche per quieto vivere con la municipalità). Come mostrano gli stessi bilanci della stagione, «il Comune [con la mia opera] fece tre introiti favolosi; tuttavia presentò al Duca una lista da arlecchino, e il Duca pagò»: per la precisione 5406,73 franchi, alla voce «rimborso del Duca per le spese dell'Opera *Il Carattaco*» (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 288).

«Peretti si mantenne cupo» (CAT, 51). All'indomani, dopo l'abboccamento segreto col principe ereditario, Catelani: «Tacqu[e] con tutti, meno che col Peretti, sempre stralunato e taciturno» (CAT, 52). Poi, la sera in teatro, a sottomettersi quel minimo dinanzi a Riccini ritirando la chiave del loro palco-prigione simbolica, «Peretti non volle venire, come doveva» (CAT, 52). Quando più tardi molti in teatro sorrisero divertiti della vittoria morale d'entrambi, «Peretti stava col muso e non volle applaudire mai alla inarrivabile Frezzolini» (CAT, 52). Orbene: difficile pensare che questi fugaci accenni in serie siano casuali, o mirino a mera aneddotica sul carattere del poeta. L'allusione invece appare palese tanto quanto reiterata: Peretti forse sa o fa cose che Catelani non sa né fa; può darsi che quei tre noti sovversivi nominati dal duca siano conoscenti suoi, non del musicista; e quasi di certo pensa cose tali dei potenti modenesi che esse affiorano irrefrenabili nei suoi vari atteggiamenti scostanti.

E il duca Francesco? Sa qualcosa? E come mai pare oscillare, minacciando e pur congedandoli, paterno, senza «pote[r] frenare una risatina» (CAT. 51). Probabilmente proprio perché di due cose è ben consapevole: dei sentimenti francamente liberali di Perotti e, insieme, del valore di quell'uomo e poeta, da proteggere. Quando sprona ambedue i convocati a parlare «ai vostri amici», può darsi che in realtà, scientemente, stia parlando a uno solo: al poeta. E giacché a questo punto è opportuno supportare le sequela di congetture, occorre sapere che il duca conosceva bene Peretti, e da molti anni, anche per le sue idee. È quanto ci attesta il primo autorevole biografo del letterato, Ferdinando Ruffini, che nel dedicargli un *Discorso* di prolusione accademica già nel 1864 – Peretti era morto nel 1858 – descrive momenti e aspetti dei di lui rapporti col sovrano forse più facili da cogliere per i contemporanei modenesi, ma che certo tornano utili a noi per comprendere ancora meglio il teso e sfaccettato contesto in cui l'opera *Carattaco* fu inscenata.

Stava il fanciullo Peretti a studio nel seminario vescovile di Marola, e il duca Francesco IV, che per avventura attraversava que' monti, volle, com'era suo costume di tutto per se stesso osservare ed esaminare, far visita a quell'istituto. Si commossero que' semplici e dabben sacerdoti all'annunzio di sì fausto avvenimento, e dato ordine a ogni cosa per ben riceverlo, misero anche in pronto un discorsino in versi, che Antonio poco più che bilustre recitò con tanta garbatezza alla presenza dell'alto principe che questi se ne diletto grandemente, meravigliato eziandio della disinvoltura e vivacità del prestante giovanetto. Del quale appena saputo il nome, premurosamente chiese se di già gli fosse nota la sua disgrazia (da due giorni gli era morta la madre), e sentito che gliela avevano tenuta nascosta ... ei lo compianse e l'accarezzò ... sicché nell'animo candido ma generoso e ardente di lui dovè rimanere strettamente accompagnata alla rimembranza del suo primo dolore quella dell'uomo che affettuosamente lo aveva compianto.

Corsero da quel di quasi dieci anni, e Francesco IV visitava il convitto di Reggio, in cui erano obbligati a rinserrarsi gli studenti di legge. I reggitori del convitto mossero al Principe altissime lagnanze della indocilità di un irrequieto alunno, che alle loro esigenze poco e malamente piegavasi, che distratto dalla lettura di libri perniciosi o almeno pericolosi, trascurava lo studio del foro, che invece di commenti a' codici scriveva versi ed epigrammi, e infine sussurrarono (ed era quest'accusa gravissima e a que' tempi tremenda) parer loro che mostrasse tendenze liberali. E questo indisciplinato e pericoloso giovane era il Peretti. Ognuno sa di qual memoria ferrea fosse dotato Francesco IV, per cui conservava tenacemente il nome e anche l'aspetto delle persone con cui avesse conversato anche solo una volta. Ond'è da pensare che il nome del Peretti gli richiamasse alla mente il fanciullo di Marola; e tanto più facilmente, che gli era molto noto il padre, il quale aveva voce di integro magistrato, ma devoto al governo. E il modo come si condusse verso il giovane incolpato m'è avviso il dimostri apertamente; poiché nol punì come attendeasi, e solo il riprese; il riprese sì vivamente e pubblicamente, ma pur si poté scorgere da chi ben vedeva, che la veemenza delle parole ascondeva un sentimento che non era quello apparente dell'ira, sicché il Peretti, cui parlava al cuore una mesta e dolce ricordanza, ne fu commosso ma per nulla offeso, parendogli, egli stesso confessavalo poi ingenuamente, che corresse fra loro una segreta intelligenza, la quale nello sdegnoso rimprovero non gli lasciò vedere che un'ammonizione amorevole. Fatto sta che dopo quel di facilmente ottenne quanto allora non si concedeva che per particolare favore di principe, di essere, cioè, esentato dal far dimore in convitto e lasciato a continuarvi gli studii.

Tutto ciò spiega come il Peretti serbasse pel duca prementovato sentimenti di gratitudine verace; come nel maggio 1848 allorché più fervide erano in Modena le ire popolari contro gli Estensi, parlando del figlio di lui Francesco V, potesse scrivere con sincero convincimento, che «fu educato e cresciuto in que' principii che avevano tratto lo stesso suo padre in quella via di terrore per cui (oso dirlo) non era nato»; come ne' suoi componimenti riguardanti questo principe si trovi una particolar vena d'affetto che certo non apparisce in quelli che si riferiscono ad altri regnanti; come infine ei potesse persuadersi, che accettando l'ufficio di poeta cesareo, che l'avvicinava alla persona del principe, avrebbe potuto giovare alla causa dei popoli, coll'esporgliene liberamente i bisogni e i voti. E se a questo scopo mirò, quando acconsentì al cenno di chi lo chiamava a quel carico, non sarà chi non voglia per ciò lodarlo, anzi ammirarlo³³.

Del resto, in quei primi anni postunitari lo stesso Catelani ricordava commosso e partecipe la scomparsa del poeta compagno d'un tempo³⁴.

³³ F. RUFFINI, *Della vita e delle opere di Antonio Peretti. Discorso letto pel solenne riaprimiento degli studi nella R. Università di Modena il giorno 16 novembre 1863*, Modena, Zanichelli, 1864, pp. 10-13.

³⁴ «Come poeta di corte Peretti non prostitui mai il suo ingegno, non fece l'adulatore, non fece divorzio coi sentimenti di libertà che nel petto nudriva. Al contrario gli affetti di patria, di libertà e d'indipendenza, che in stato di germe covavano in lui, germogliarono nelle aure mefitiche di una corte sospettosa, e rigogliosi fruttificarono nel 1848 ... Si è calunniato Peretti dal 1840 al 1848: dei calunniatori non si parlò più: di Peretti la memoria e la fama vivranno immortali» (CAT, 41).

Come partecipe doveva aver seguito nel 1848-49, da Modena tornata piuttosto presto sotto Francesco V, i resoconti puntuali e perlopiù dolenti che gli faceva da Bologna ancora liberata quel buon moderato, probabilmente neoguelfo, che era l'amico Gaetano Gaspari³⁵ (per anni poi suo stimato collega, da memorialista e bibliotecario musicale). I regimi erano mutati, i Riccini non c'erano più, le garanzie liberali s'erano conquistate. Ma a Modena, come ovunque e sempre nell'Italia unita, la tanto agognata costituzione non garantiva certo di per sé saggezza e lungimiranza nel governo della pluralità sociale e delle idee.

4.

Se in pianura padana i teatri pubblici societari e comunitativi erano la norma da vari decenni, la Restaurazione riportò in auge, insieme ai sovrani, anche i loro teatri di palazzo. Per Modena austro-estense appare quindi utile dedicare qualche attenzione in più alle peculiari attività del Teatro di Corte nell'epoca di Francesco IV, visto tra l'altro che una certa mole di documentazione sin qui poco studiata se ne conserva ancora.

Per le serie di spettacoli d'autunno in Palazzo Ducale già s'è detto delle differenziazioni gestionali, tra fase ante e fase post 1831, che risultano facili da leggere anche nella mera cronistoria esterna degli eventi. Di quel passaggio – da una più netta impronta sovrana negli allestimenti ad una loro standardizzazione para-impresariale – non stupisce perciò di ritrovare negli archivi sia le evidenze più macroscopiche ove se ne sondino gli estremi cronologici, sia la gradualità delle trasformazioni ove mai ci si dedicasse ad uno scrutinio sistematico delle abbondanti carte superstiti. Nei limiti di questo studio basterà tuttavia soffermarsi, a mo' di esempio, su alcuni momenti dalla storia materiale di quelle produzioni.

Quanto il duca vivesse la ripresa delle attività nel teatro di palazzo come un'emanazione del suo ruolo, non solo sul piano della magnificenza sovrana ma anche dell'attitudine paterna e confessionalistica con cui lo esercitava, lo mostra persino l'architettura di bilancio d'una delle prime stagioni, quella del 1818. L'avviso sui costi di ingresso indirizzato a ciascuna «Rispettabile Casa», a firma del «maggiordomo maggiore» Guicciardi, era stato esplicito:

Andandosi a porre sulle scene di questo privato Reale Teatro un Drama in Musica del quale si daranno circa 20 Rappresentazioni ... SUA ALTEZZA REALE L'Augusto Nostro Sovrano ha stabilito, che debba aver luogo il pagamento qui sotto distinto per l'Ingresso Serale in Platea, non che per

³⁵ Si legga la serie delle lettere in P. FABBRÌ, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca, LIM, 2001, pp. VII-XXIII e 91 sg.

l'affitto e nolo dei Palchi, il di cui totale da erogarsi a vantaggio soltanto della Congregazione di S. Filippo Neri in Modena, e delle Scuole di Carità delle Povere Fanciulle, ai quali Stabilimenti verrà per intero ripartito l'introito tutto senza la più piccola deduzione di Spesa.

Si trattava dunque, in pratica, di un invito al ceto altolocato perché si facesse coralmemente carico di un'azione di beneficenza verso ricostituiti istituti religiosi d'istruzione, che si sarebbe protratta di sera in sera col riunirsi a pagamento in quel "gran salotto" di palazzo fatto a palchetti; mentre il padrone di casa, di suo, avrebbe provveduto a pagare il divertimento teatrale per tutti, ossia il singolo allestimento d'una partitura del maestro di corte (rappresentata per tutte le serate a palazzo). Difatti a fine stagione, nel *Conto generale della Spesa e dell'Introito per l'Opera l'Erminia*, il suo «direttore» Teodoro Baraccani – che era poi l'economista capo di corte – documentava da un lato che la vendita di 3832 biglietti serali unita al resto (affitti e noli palchi, vendite libretti, offerte spontanee, ecc.) aveva prodotto un «totale introito» di 4113,66 lire italiane, dall'altro che le 14.314,91 di spese globali le stavano coprendo per intero gli «asogni fatti da S.A.R.». Al quale toccava ancora una sovrana incombenza: «Ora resterà che S.A.R. si degni di determinarsi come debbasi ripartire, ed in quale proporzione, l'introito sud.^o destinato a favore dei due stabilimenti prescelti dalla Sua munificenza».³⁶

Francesco IV, d'altro canto, aveva seguito molto da vicino l'allestimento degli spettacoli: nota da sempre è la sua lettera del 7 settembre 1818 con la quale dava disposizioni precise ad Antonio Gandini perché assoldasse in stagione, per ben determinate cifre, le cantanti Casotti e Marchesini (o eventualmente altre sostitute) e il tenore Curioni. Ma anche la duchessa Maria Beatrice si dava assai da fare. Retrospettivamente, nel 1824, in versi dedicati al Gandini in lode del suo *Antigono*, l'intellettuale di corte Galvani evocò esplicitamente che il soggetto dell'*Erminia*, sei anni prima, era stato scelto proprio «dall'augusta Sovrana»³⁷. Il che appare del tutto plausibile, se si pensa che ella si occupò pure – da autentica "regina della Casa" – di cose ben più particolari:

S.A.R. l'Augusta mia Sovrana ha disposto che li stemmi dei scudi dei vari combattenti sieno conformi [alle accluse descrizioni] da passarsi al Sig. Rubbi per sua norma al quale dovrà sotto la sua responsabilità attenersi strettamente.

³⁶ Ambedue i documenti citati in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 295.

³⁷ Sia i versi allusivi del Galvani sia la lettera di Francesco IV appena menzionata si leggono in L.F. VALDRIGHI, *Musurgiana* cit., rispettivamente alle pp. 447 e 437.

Così si legge nella lettera d'accompagnamento delle note d'ordine per stemmi e stendardi che Baraccani inviava al «mediatore teatrale» Francesco Zappi, il suo tramite coll'attrezzista Antonio Rubbi e il vestiarista Domenico Bolognini (tutti e tre di stanza a Bologna). In essa il funzionario di corte si soffermava sia sull'esattezza degli stemmi, sia sulla necessità di confezionare costumi da guerriero vuoi per Erminia vuoi (ma un po' meno ricco) per Zemira, non senza raccomandare che gli elmi fossero leggeri e che lo stendardo più importante fosse visibilmente più bello e sfarzoso degli altri. Di rimando i due solerti artigiani esecutori, di lì a due giorni, ci tenevano a comunicare di essersi «determinati a partire [per Modena] per meglio conoscere quanto precisamente occorre, onde sia compiuto precisamente quanto S. A. si è degnata per di lei mezzo ordinare»³⁸.

Sei anni dopo, quando al maestro di corte fu commissionata la nuova partitura dell'*Antigono* quale titolo unico delle rappresentazioni d'autunno, l'attenzione dei reali sulle modalità d'allestimento fu di nuovo massima. In pieno agosto, dalla villeggiatura al Catajo, era lo stesso Gandini ad orientare l'indaffararsi preparatorio di Baraccani in Modena; e tra l'altro stavolta v'era di mezzo il poeta cesareo dei cesarei avi:

Le trasmetto qui acclusa la nota dello scenario, e vestiario analogo nell'*Antigono*, che S.A.R. la nostra Padrona mi ha abbassato. Per conoscere bene lo spirito ed entrare in massima onde il Pittore ed il Sarto non facciano incongruenze è indispensabile il leggere ed osservare il dramma che sopra tale soggetto compose l'immortale Metastasio. Da questo identicamente ha la nostra augusta Padrona preso il materiale.³⁹

Era ora un diverso sarto teatrale a sforzarsi di soddisfare questa peculiare attenzione della sovrana al piacere degli occhi dei convenuti a palazzo (signore in particolare?): tal Giovanni Ghelli, pure lui bolognese, che in anni seguenti a Modena avrebbe lavorato molto, anche da impresario di stagioni. E dovette tribolare parecchio, a giudicare dalla lettera – perentoria, negli scanditi diktat appena ingentiliti – che ancora dai Colli Euganei la dama di corte Marsciano inviò a Baraccani a un mese dalla prima:

Ho subito presentato a S.A.R. l'Arciduchessa i figurini che Ella mi ha rimesso. S.A.R. trova bellissimi quelli ultimi venuti da Bologna, e può pure fare eseguire il vestiario a norma di quelli, ha fatto però i seguenti cambiamenti. Vuole che la primadonna Berenice sia più ricca ed invece di essere in Rosso e Bianco che sia in un bel color di Rosa marcato ed Argento

³⁸ Le due lettere, l'una da Modena dell'8 ottobre, l'altra da Bologna a firma Zappi del 10 ottobre 1818, sono in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 295.

³⁹ Lettera dell'11 agosto 1824, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

anche a motivo di distinguerla dagli altri manti tutti Rossi. Vuole che il taglio degli Abiti delle Donne sia rotondo sul petto ed un poco più accollato, e che abbiano una manichina alla Greca che copra un poco il principio del braccio. Vuole che l'amarante del manto della Cecconi sia amarante decisissimo e piuttosto cupo acciò non si confonda col Rosso Porpora dei due dei Re e dal color di Rosa di Berenice, che desidera ricca ed elegante.⁴⁰

Sugli interpreti, di nuovo, il duca aveva espresso le sue preferenze: il tenore era stato assoldato già nella primavera, dopo che lo aveva visto all'opera durante la Fiera a Reggio Emilia⁴¹. Per assicurarsi le cantanti donne ci si valse invece, più a ridosso della stagione, del solito agente Zappi; che peraltro agì anche con l'intraprendenza d'un vero e proprio impresario quand'ebbe a fronteggiare una (chissà se genuina) emergenza:

Le compiego la scrittura della P.^{ma} Donna Cavalli firmata per essa dal suo marito; sono stato in persona dal marito, che si trova presentemente a Lendinara in occasione di quella Fiera. Siccome ho saputo dall'Impres.^o di Verona che sperava di combinare la detta cantante per il prossimo autunno, e tosto saputo feci la risoluzione di partire ad istante perché vedevo che certamente rimaneva fissata per il Teatro grande di Verona. Ricevei dal Sig^r Gandini la risposta, il quale approvava la scritturazione della Cavalli. Ecco dato termine alla mia incombenza⁴².

I funzionari di corte continuavano dunque ad assicurare, tramite i vari professionisti, il controllo diretto dell'allestimento e la sua gestione "in economia". L'organizzazione doveva però risultare per molti versi sempre più gravosa, tant'è che non era mancato, nella primavera, un primo tentativo di stipulare «Trattati coll'Impresario Sig^r Redi di Bologna per l'Opera in Teatro di Corte d'Autunno», salvo poi risolvere, a fronte della sua proposta economica, che «nessun contratto» andava con lui «stabilito»⁴³. A fine stagione tuttavia, nel rendicontare l'andamento economico del corso di rappresentazioni, Baraccani sentiva il dovere di giustificarsi:

⁴⁰ Lettera del 24 settembre 1824, *ibidem*. La prosecuzione della lettera mostra che la scelta in favore dei costumi di Ghelli fu fatta a seguito d'una sorta di gara: «Ella farà il piacere di far rimettere a Sig^r Marchese Tacoli i suoi figurini di cui non si ha più bisogno».

⁴¹ In una lettera del 30 maggio 1824, da Reggio, così scriveva Gandini a Baraccani: «Debbo notificarle che d'ordine di S.A.R. è stato fissato il tenore Binaghi dell'attuale spettacolo per il nostro Teatro di Corte nel prossimo Autunno. Sono pure incaricato dal Sig^r Generale di prevenirla a non venire ad alcuna conclusione coll'Impresario di Modena senza prima avere la compiacenza di farne partecipe la sullodata E[ccellenza?] S[ovrana?]:» in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 310.

⁴² Lettera di Francesco Zappi a Teodoro Baraccani, datata Bologna 5 settembre 1824, *ibidem*.

⁴³ *Ibidem*: dall'intestazione dell'involto dei documenti relativi, tra cui la risposta dello stesso Carlo Redi del 4 giugno 1824 circa l'ipotesi modenese (lo si era contattato in pari tempo per un'eventuale stagione di Carnevale al teatro di Padova).

Ad onta di tutta mai la possibile economia nel mandare ad effetto lo spettacolo ciò non ostante la spesa totale è ascesa per le seguenti cause ad italiane lire 16222,28. La prima è attribuibile alle forti paghe date alli primi de' Parti Cantanti, le quali hanno superato quelle che furono convenute nel *Ruggero* di £ 2800.

Il che, se si pensa che il l'«assegno straordinario di S.A.R.» per la stagione ammontava a 5000 lire e che l'incasso globale non era andato oltre le 5808,20, portava ad un deficit da ripianare con le casse ducali quasi pari all'introito medesimo⁴⁴.

L'alternativa gestionale, ossia quella “privatizzazione” – l'appalto ad un impresario – che rendeva al contempo più “pubbliche” le stagioni al Teatro di Corte, si è detto come si stabilizzasse con la stagione 1832 e seguenti. La prima volta in cui si adottò il diverso sistema fu tuttavia la stagione d'Autunno 1829, che vide andare in scena il titolo più noto tra le “prime assolute” modenese di quegli anni (la *Zaira* del Gandini giovane, il poco più che esordiente Alessandro) e che ebbe una gestazione degna d'essere infine seguita nei particolari, per quanto questi appaiono significativi ed esemplari.

Talune scelte decisive maturarono già in primavera. È Antonio Gandini che, di nuovo, le comunica al direttore di corte Baraccani, scrivendogli mentre sono in corso gli spettacoli della stagione principale a Reggio Emilia:

È mente di S.A. Padrone di affidare quest'anno, o per meglio dire accordare all'Impresario attuale di Reggio Sig^f Nicola Orsini l'impresa della nostra Opera di Corte in 8bre. È indubitabile che questo sarà il miglior mezzo possibile onde cavarci dagli stracci, e coll'occasione che detto Orsini sta formando la compagnia di Lugo che termina il suo corso in 7bre, potrà allargare le sue idee a comprendere il corso di Modena. In tale stato di cose occorrerebbe che Ella indilatadamente e con tutta segretezza mi mettesse a giorno dell'introito presso a poco che suole ricavarci, delle discipline che avessero a praticarsi, delle spese d'illuminazione e d'inservienti di Casa, nonché della rimessa che d'ordinario ha subito l'Erario Ducale. Qualora con sollecitudine si definisse questo Trattato sarei per sperare che in questi quattro mesi mio figlio potesse assumere l'incarico di una nuova produzione. Le LL. AA. RR. chiaramente al solito ne hanno addimostato il desiderio.⁴⁵

Era il 27 maggio 1829 e il cenno al titolo nuovo che i duchi «al solito» desideravano non lascia comprendere se Francesco IV e consorte avessero

⁴⁴ Dal *Conto generale degli Introiti e delle Spese per l'Opera Seria l'Antigono rappresentata nel Reale Teatro in Autunno 1824*, datato 4 dicembre 1824, *ibidem*.

⁴⁵ La ricca documentazione sui prodromi della stagione si legge in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322.

già pure concepito il loro disegno simbolicamente concorrenziale: quello cioè di far porre di nuovo in musica al loro “talento di corte” più giovane lo stesso libretto che aveva appena fatto quasi fiasco – sebbene a musicarlo fosse venuto l’astro sorgente Bellini! – nella tanto decantata stagione inaugurale del nuovo Teatro Regio di Parma, e che essi stessi avevano visto in scena appena pochi giorni prima, il 18 maggio⁴⁶, su invito di Maria Luisa, sovrana dello stato vicino. Era però già chiaro che con la scelta di affidarsi ad un professionista così attivo nel circuito regionale ci si inseriva in un quadro di compatibilità economiche della sua impresa (di qui la richiesta confidenziale di dati che gli consentissero di predisporre un preventivo), che ci si acconciava a porsi in scia d’una serie di stagioni commerciali, che di conseguenza si poteva sperare in un calmieramento delle spese in virtù di probabili economie di scala (il cenno alla programmazione unica con la precedente stagione di Lugo) e che cionondimeno si sarebbe ottenuta un’elevazione del livello degli allestimenti (rispetto ai metaforici «stracci» antecedenti).

Quando di lì a tre giorni, ancora da Reggio, l’impresario Orsini fu in grado di presentare la sua offerta i vantaggi ottenibili apparvero ancora più chiari:

Dalla clemenza di V.A.R. onorato a poterla servire nel Real Teatro di Corte di Modena per l’Autunno prossimo, ed anche per un triennio, se piacerà all’A.V.R., debbo umilmente, e rispettosamente formare il seguente progetto.

1. La Compagnia di Canto si troverà in Modena a disposizione della Regia Corte non più tardi del giorno 8 ottobre per provare e recitare tutti quelli spartiti seri, che gli verranno ordinati, e terminerà la sua obbligazione il giorno 8 dicembre.

2. La detta Compagnia sarà composta da scelti Cantanti, che avranno agito al Teatro di Lugo per la Fiera di settembre, o da altri di approvazione di V.A.R.

3. Il Vestiario ed Attrezzi saranno in carattere, e di quel lusso, che le rappresentazioni esigeranno.

4. I spartiti di musica, a meno che non siano della Regia Corte, saranno a carico del progettante.

5. Nel corso delle recite si rappresenteranno uno, o due spartiti a piacere di V.A.R.

6. Le scene saranno dipinte da abile Professore, e possibilmente dal Sig^f Crespolini di Modena.

7. Tutte le spese serali, e qualunque altra occorrente al buon andamento dello spettacolo saranno a carico del progettante.

8. In ricompensa delle sopraddette cose si domandano Franchi Cinquemila pagabili in tre rate ... La completa Orchestra gratis, non che tutti i

⁴⁶ Diede conto della visita dei duchi di Modena e della serata di gala in teatro la «Gazzetta di Parma» il 20 maggio 1829, con resoconti di cui cita un breve passo F. PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 188.

Palchi, salvo quelli soliti da ritenersi dalla Real Casa, come pure l'Introito di Porta, Abbuonati, Lubbone, Caffè ecc.

9. Dovendosi fare due spartiti, siccome si aumenterebbero le spese di Vestiario, Attrezzi, Scene, e Musica, così il progettante rispettosamente domanda un aumento di Franchi Mille e Cinquecento in aggiunta delli Franchi 5000 domandati di sopra per un solo spartito, onde far fronte alle indispensabili spese enunciate di un secondo spartito.

Finalmente l'umile progettante si rimette totalmente a quanto verrà stabilito dalla bontà, e magnanimo cuore di V.A.R. intendendo col presente progetto di solo aver fatto un'approssimativo bilancio d'Introito, ed Esito, onde aver l'alto onore di servirla con una scelta Compagnia di Professori, per meritarsi il valevolissimo patrocinio di V.A.R. dal quale tutto spera, ed implora con il maggior ossequio, e riverenza.

Il fatto più macroscopico era che, per la prima volta dal 1815, si apriva la concretissima possibilità – infatti poi realizzatasi – di dare non una sola ma due diverse opere allestite, durante quel paio di mesi di spettacoli. E anche con ciò in ogni caso, grazie anche all'impiego della bella orchestra predisposta col 1827 (che comunque veniva pagata), la spesa sarebbe rimasta assai al di sotto – si torni ai dati di bilancio sia di *Erminia* che di *Antigono* – di quanto di solito s'era dovuto erogare.

Il contratto definitivo che il seguente 11 giugno venne inviato da Baraccani ad Orsini riprendeva praticamente tutti i punti della suddetta proposta, ma con qualche particolarità di formulazione che merita riportare, poiché quando si venne al dunque ne sortì qualche effetto:

Sua Altezza reale l'Augusto mio Padrone ha veduto il Progetto che Ella al Medesimo ha umiliato con supplica 30 Maggio p^o p^o datata da Reggio alla quale si è degnato ordinarli risponderle:

1^{mo} Accorda che la Compagnia di Cantanti si trovi in Modena il giorno 8 ottobre p^o v^o e ivi rimanga a disposizione fino a tutto li 8 dicembre 1829 corrente.

2^{do} Accorda pure che la Compagnia sia composta di due Cantanti destinati pel Teatro di Lugo in tempo di Fiera, od altri lusingandosi, che saranno buoni, li quali dovranno essere fatti conoscere il più presto possibile per ottenere l'approvazione della prelodata A.S.R. ...

3^o È ben da credersi che il vestiario, Scenarij ed Attrezzi debbono essere sempre in pieno carattere, belli ed analoghi alle rappresentazioni, il che si vuole da Sua Altezza Reale.

4^o Li Spartiti da darsi nel prossimo Autunno saranno due, uno dei quali sarà fornito dalla Real Corte, e l'altro resta in di Lei arbitrio, ma però di approvazione di S.A.R. per cui dovrà tosto notificarlo per ottenerne la sua sanzione. Le spese di quest'ultimo sono a di Lei peso.

5^o Sarà gradito se le scene saranno dipinte dal Sig^f Crespolani; qualcheduna delle esistenti potranno servire.

6^o Resta[no] a di Lei carico tutte le spese serali qualunque occorrenti al buon andamento dello Spettacolo, nonché la stampa dei Libretti.

7° In ricompensa accorda Sua Altezza Reale la somma di £ 5000, dico Cinquemila Italiane pagabili come Ella ha chiesto nella Sua supplica, oltre la completa Orchestra *gratis*, e restano pure a carico della Reale Casa le spese per il servizio interno del Palco Scenico, con gli uomini necessarj al movimento delle scene e meccanismo serale, ben inteso che le Scene, Attrezzi, Mecanismi, Accessorj ecc. od altre imprevedute debbono stare a peso di Lei Sig^r Impresario.

8° Tutti li palchi, a riserva di 14 e 15, che rimangono come di solito a disposizione della Real Corte, rimangono in piena proprietà sua, Sig^r Impresario, durante il corso di Autunno p^o v^o.

I mesi estivi trascorsero piuttosto tranquilli, non fosse che a metà giugno si volle sottolineare ad Orsini (al lavoro come «impresario in Forlì») che «S.A.R. l'Arciduca Padrone» dava per certo d'essere «da lei ottimamente servito particolarmente in soggetti [*scil.* cantanti] buoni» e – non ci si stupisce, conoscendo le cure del passato in merito – «abiti nonché decorazioni»; peraltro, si attendeva di sapere quale «spartito intenderà di dare oltre quello che Le sarà fornito dalla Real Corte». Tutt'altro che placide, invece, furono le ultime sei settimane prima dell'arrivo della compagnia su piazza.

Tra 27 agosto e 1° ottobre i vari incaricati dell'organizzazione dello spettacolo – Gandini padre al Catajo coi duchi, Baraccani e Gandini figlio a Modena, Orsini a Lugo e il suo intermediario Tommaso Marchesi fisso in Bologna – si scambiarono una cinquantina di lettere, al ritmo talvolta di due-tre incrociate al giorno, su tutte le direttrici possibili. Le cose da sistemare erano infatti più d'una, con Baraccani nei panni del tutore della volontà sovrana e del conto spese, Antonio Gandini a diretto contatto con le somme volontà e Orsini intento a curare il più possibile, seppur in evidente condizione di sudditanza, i propri interessi economici e la propria rete di rapporti.

Sui pittori delle scenografie, ad esempio, vi fu un cauto ma insistito tentativo dell'impresario di fare entrare nella partita un tal Fantoni bolognese (probabilmente del suo team abituale), sebbene l'artista di corte Crespolani fosse stato menzionato dai modenesi come opzione preferita, si è visto, sin dall'epoca della stesura dei contratti. Ne scrisse infatti in contemporanea al giovane Gandini e a Baraccani già a fine agosto⁴⁷ e quest'ultimo, in risposta, prese subito a fare pressioni – con Gandini padre

⁴⁷ Del periodo menzionato, in ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322 si conservano ventiquattro lettere, quelle transitate sulla scrivania di Baraccani in partenza (le minute) o in arrivo (gli originali); ad esse si rinvierà d'ora in poi con la semplice indicazione della data, posta in coda a riferimenti o citazioni. Nel loro testo, peraltro, si fa spesso riferimento ad altre lettere che gli interlocutori andavano spedendo a corrispondenti diversi: in questo caso, scrivendo a Baraccani il 27 agosto, Orsini menziona l'altra sua inviata al compositore di *Zaira*.

che dalla villeggiatura manifestava approvazione (1 settembre) – perché la commissione dell'impresario finisse tutta all'artista di Casa: «giacché le opere sono due quindi doppio il scenario», vedeva «necessario che esso incominci per tempo a dipingere» e quindi invitava Orsini a «intender[sela] seco lui sulla dipintura delle scene tutte con sollecitudine», una volta verificato «cosa potrebbero costarle tutte le scene delle due opere se si dovessero fare dal suo pittore bolognese» (29 agosto). Così, quando l'impresario riferì che il Fantoni avrebbe lavorato per un compenso di 15 scudi a fondale ed espose il suo «umile parere» di assoldarli «tutti e due facendogli fare uno spartito per uno così vi entrerebbe l'emulazione e si vedrebbero delle bellissime scene» (3 settembre), Baraccani si affrettò a rispondere che «Crespolani ... assumerà l'impegno di dipingere tutto che sarà necessario per le ... due opere al prezzo dei 15 scudi per cadauna scena» e a chiudere poi seccamente il discorso: «l'intenzione precisa di Sua Altezza Reale è che il Sig^f Crespolani sia sempre il preferito per le scene del suo Reale Teatro quando esso si presta ai prezzi in parità di altro pittore» (5 settembre).

La questione scenografie riguardava appunto anche la seconda opera, quella scelta dall'impresario per aprire la stagione, titolo che venne comunicato a fine agosto; e il Marchesi che faceva da tramite organizzativo tra Lugo e Modena, dando per scontato che avrebbe prevalso il pittore di casa, si attivò: «ad accelerare il di Lei [Baraccani] desiderio di avere un Libretto della *Ginevra* [di *Scozia* di Mayr] le spedisco uno che rimase al negozio ... su cui può osservare l'occorrente riguardo al scenario». Egli teneva molto a definire con chiarezza il proprio ruolo e insieme ad accreditarsi come mediatore diplomatico assai deferente, sul cui apporto la corte poteva senz'altro contare:

Io non posso che aggradire la di Lei bontà che mostra a mio riguardo quantunque in tal fatto io non abbia altro interesse che di ben servire alla R. Corte, ed all'Orsini come mio committente, e non socio, essend'egli unico nella sua Impresa, ma pure sono interessatissimo al di Lui vantaggio e gradisco infinitamente le di Lei premure anco a mio riguardo. Ho perciò scritto all'Orsini che procuri di far tutto quanto è da Lei suggerito. (2 settembre)

Tra l'altro, sull'allestimento della *Ginevra di Scozia* la pressione si fece via via più alta per una ragione tipica da vita di corte, più che da teatro in appalto. Così sempre Marchesi a Baccarani:

Le trasmetto ... un pacchetto contenente le parti e partitura dei Cori della *Ginevra* rimessemi iersera dal Sig^f Orsini ... pregandola di fare avere l'uno e l'altra al Sig^f M^o Alessandro Gandini, inculcandogli di sollicitarne le prove, mentre anticiperà l'andata in iscena di qualche giorno stante che il Sig^f M^o [Antonio] Gandini dal Cattajo ne scrive che S.A.R. ha mostrato desiderio di sollecitare, dovendo prima del 10 ott^e forse passare per Modena S.M. il Re di

Napoli. La prego ancora far sollecitare il Crespolani, e tutto affidandosi alla di lei bontà e premura si tien certo l'Orsini del buon andamento. (26 settembre)

Quell'occasione di sovrana ospitalità faceva sì che pure Orsini, ancora in Lugo, venisse incalzato perché giungesse quanto prima a Modena con la sua compagnia. Al che lui rispose rassicurante, ma con sottolineature non casuali – come quella di Marchesi appena vista – circa gli aspetti dell'allestimento in carico ai modenesi e sui quali non s'era voluto che lui avesse il controllo, scenografo *in primis*:

La compagnia partirà il giorno quattro e sarà in Modena indubitabilmente il giorno 5 del cor.¹⁰ ... Ieri l'altro ricevetti una lettera ... [onde] porre in scena lo spettacolo per il passaggio di S.M. il Re di Napoli, che si suppone circa il 10 o il 12 del corrente mese, per cui spero di essere in scena. Prego l'E.V. di sollecitare il Sig^f Crespolani, e nel rimanente sarà mia cura che tutto possibilmente sia all'ordine per quel giorno che piacerà all'Ottimo Sovrano. Scrivo con questo ordinario alla Sig^{ra} Corinaldesi perché si tenga pronta di provare con l'orchestra appena giungerà la compagnia. (1 ottobre)

Fini che l'apertura di stagione con *Ginevra di Scozia* si ebbe il 13 seguente, con re e regina di Napoli ancora a Firenze (furono in Modena e a teatro il 15) ma preceduti dal di lui fratello e signora, principi di Salerno, che erano in sala. E se non è dato sapere come infine Crespolani avesse fatto il dover suo, una cosa è certa: quella cantante, la Corinaldesi, avesse provato per tempo o meno, pregiudicò tanto l'esito dell'opera da dover essere sostituita nel giro di pochi giorni⁴⁸.

Quel fiasco, d'altronde, era anche un po' l'esito di volontà della corte stessa su questioni di cantanti. Tra tre possibili sostitute d'una primadonna che dopo Lugo lasciava la compagnia (29 settembre), una Cortesi e una Pastori le vollero scartare, tramite Gandini, direttamente dal Catajo («la Pastori non si voleva per essere stata altre volte sentita», 9 settembre). Quanto poi alla scelta sovrana di rifare *Zaira*, un particolare economicamente non irrilevante il duca certo non lo aveva calcolato, come sottolineò Orsini a Baraccani:

Sento pure che nella *Zaira* occorreranno due buoni bassi, per cui avendone nella *Ginevra* uno solo converrà prenderne un altro, e ne ho scritto

⁴⁸ Le notizie sulle presenze dei reali napoletani a Modena, provenienti dalle pagine del «Messaggiere modenese», si leggono in A. TORELLI, *Cronachette* cit., p. 277 sg. La prestazione disastrosa della Corinaldesi è descritta da A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 95; e già il 16 ottobre l'agente Marchesi – il figlio Agostino ne scrisse prontamente a Baraccani – aveva provveduto a scritturare la sostituta Brighenti, non senza giustificarsi accludendo «la lettera del Maestro Rossi di Perugia che portava [sulla Corinaldesi] le favorevoli informazioni di cui parliamo, e veda come in buona fede fummo tutti ingannati»: ASMO, *Archivio Austro-Estense. Economato della Real Casa*, b. 322.

già onde se sarà possibile avere il Sig^r Paltrinieri modenese ... Voglio sperare che l'ottimo Sovrano sarà contento della Compagnia, e che verso me vorrà usare uno di quei tanti tratti di beneficenza per la spesa che dovrò incontrare scritturando un soggetto di più di quello [che] forma la compagnia di Lugo. (3 settembre)

Ma sul piano dei quattrini vi fu ben altra discussione. Nella stessa lettera l'impresario aveva accennato, di passaggio, che spettava alla «Regia Corte pensare alle scene della *Zaira*, ed io a quelle della *Ginevra*». Al che il direttore di corte reagì immediatamente:

Mi pare che ella incominci a scostarsi dalla nostra convenzione perché le scene di ambo le opere saranno a di lei carico, e soltanto la spesa dello spartito dev'essere fatta dalla Real Corte trattandosi di un'opera la di cui musica è stata ordinata appositamente dalla Real Corte stessa. La prego di esaminare meglio gli articoli 3°, 4° e 5° della mia lettera 11 giugno p^o p^o e così può anche osservare il di lei progetto 30 maggio p^o p^o agli articoli 4°, 5° e 6°. Vedo, che ella ha fatto un equivoco, e quindi non se ne parla più. (5 settembre)

Il solerte e un po' servile Marchesi, di fronte allo scontro, si affrettò a gettare ottimisticamente acqua sul fuoco («sono persuaso che Orsini si convincerà e farà tutto quanto è in dovere di fare», 9 settembre). Ma l'impresario, da Lugo, era tutt'altro che remissivo:

In quanto all'equivoco che dice, essere a mio carico la pittura delle scene d'ambo le opere, subordinatamente sembrami possa essere in errore, giacché nel mio progetto all'articolo n. 9 ho detto che avrei assunte le spese di Vestiario, Attrezzi, Scene e Musica quante volte mi venissero assegnati altri franchi 1500 oltre li 5000 destinati per una sola opera, e trovando nella sua stimabilissima dell'undici scorso giugno all'articolo quarto che li spartiti saranno due, uno però verrà fornito gratuitamente dalla reale Corte, e l'altro da me, e osservato ... che l'assegno accordatomi è di soli franchi 5000 sembrami che la giusta conseguenza ne sia, che il mio obbligo non sia se non che fornire uno spartito del necessario, e l'altro venga gratuitamente fornito dalla Reale Corte. Posso in più assicurarla che parlando in Reggio con l'ottimo Sovrano questa ne fu l'intelligenza, giacché sarebbe impossibile fornire due spartiti per soli franchi 5000 dovendo pensare io a Scene, Vestiari ed Attrezzi, che assorbirebbero quasi l'intero regalo. (10 settembre)

Al che il buon Marchesi dovette sfoderare misure d'emergenza, per ricondurlo alla ragione (accreditandosi in corte sempre di più): «Orsini io vedo che effettivamente ha preso un granchio ... farò di persona una scorsa a Lugo espressamente per tale oggetto onde farle avere una plausibile e pronta definizione» (13 settembre; finì per andarci suo figlio Agostino). L'impresario, a denti stretti, si piegò: «Rilevo che l'E.V. si mostra un poco alterato per le riflessioni che rispettosamente le avanzai ed è perciò questo solo titolo bastante perché io non ne parli più»; e, ricordata anche la spesa in

più per il secondo basso, chiuse la questione con una genuflessione in forma di frase singola, capoverso a sé nella lettera sua (14 settembre): «Persuaso mi faccio ch'Ella vorrà essere convinto del mio buon animo e docilità». Solo a quel punto – benignamente, paternamente, sovranamente – giunsero da corte (da Baraccani a Marchesi) i segni d'un tangibile andargli incontro. A spese altrui, però:

Per fare conoscere al Sig^r Orsini quanto gli sia propenso può assicurarlo avevo io coll'ordinario di jeri mattina ottenuta la Sovrana concessione di portare il viglietto serale dalli c^{mi} 60 all' 80, e così proporzionatamente il resto. Il che dovrà portargli un maggior profitto, giacché li nostri calcoli sono stati fatti col viglietto a c^{mi} 60. (17 settembre).

Mentre tutto ciò accadeva, il giovane Alessandro Gandini, silenzioso, andava componendo la sua *Zaira* «in quattro mesi, riescendomi, non so come, meno faticosa di quanto mi sarei aspettato»⁴⁹. Nessuna documentazione ci è pervenuta a spiegare cosa mai originasse la sua scelta di modificare la struttura iniziale dell'opera, rispetto a quella belliniana, inserendo due arie solistiche di sortita per Orosmane (I, 5) e Nerestano (I, 7) là dove, rispettivamente, v'erano stati un pur maestoso recitativo e un brano d'insieme con cori fra i due stessi personaggi (con maggior spicco del primo). Né si sa chi fosse il poeta che approntò i versi sciolti e lirici necessari ai nuovi brani, tra suture dei recitativi e strofe buone a divenir cantabili. Ciò che la partitura di *Zaira* ci dice, con la forma di quei due pezzi nuovi, è che per Gandini il modello rossiniano era ancora altamente determinante: cavatine in Adagio-Allegro come la prima o arie a tre cantabili come la seconda un Bellini o un Donizetti, all'epoca, se le erano già stilisticamente lasciate alle spalle.

Non incise però certo questo, sulla vicenda storico-materiale dei teatri modenesi che qui s'è voluta lumeggiare, ma assai di più che a Gandini ed Orsini capitasse il guaio peggiore possibile, per la buona riuscita d'una stagione: un lutto dinastico⁵⁰ che imponeva, come da tradizione, di troncane il corso degli spettacoli (di norma con pessimi riflessi di bilancio). L'uno e l'altro, ovviamente, ripresero presto e di buona lena la rispettiva carriera: il musicista con una nuova opera al Teatro di Corte già l'anno dopo (insieme alla ripresa di *Zaira*, troppo poco rappresentata), l'impresario con successi professionali anche durevoli (come al Teatro Comunale di Ferrara, che

⁴⁹ A. GANDINI, *Cronistoria* cit., II, p. 96.

⁵⁰ Il 14 novembre morì a Vienna la madre del duca, Maria Beatrice Ricciarda d'Este, tanto che egli diede «un generoso regalo» anche alla compagnia comica attiva al Teatro Comunale di via Emilia perché «cessasse di recitare» (cfr. A. GANDINI, *Cronistoria* cit., I, p. 306).

tenne in gestione ininterrottamente dal 1835 al 1846). Ma è giusto chiudere qui la nostra esplorazione: sotto il simbolico segno, un volta ancora, del ruolo determinante dei sovrani austro-estensi sulla vita teatrale di Modena capitale, avviata al crepuscolo.