

SEZIONE DI MUSICOLOGIA-DIP. DI LINGUE E LETTERATURE  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

QUADERNI DI  
«ESERCIZI. MUSICA E SPETTACOLO»  
18

collana diretta da  
Biancamaria Brumana

# VERDI A PERUGIA E IN UMBRIA NELL'OTTOCENTO

*a cura di*  
Biancamaria Brumana



Morlacchi Editore

In copertina: Giuseppe Rossi, bozzetto per *Il Trovatore*, dato al Teatro del Verzaro nell'estate del 1855 (I-PEa).

RISTAMPE:

1.

2.

3.

ISBN: 978-88-6074-281-0

copyright © 2001 by Morlacchi Editore, Perugia.

copyright © 2009<sup>2</sup> [seconda edizione con DVD allegato] by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata. editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com. Progetto grafico del volume: Finito di stampare nel mese di aprile 2009 da Digital Print-Service, Segrate.

## INDICE

<i>Sigle e opere frequentemente citate</i> .....	7
<i>Abbreviazioni</i> .....	9
Introduzione .....	11
Verdi a Perugia e in Umbria nell'Ottocento ( <i>B. Brumana</i> ).....	11
Verdi: mille occasioni d'ascolto ( <i>M. Di Cesare</i> ).....	25
Perugia ( <i>B. Brumana</i> ) .....	29
Le opere .....	29
Revue de presse .....	40
Cronologia delle rappresentazioni.....	50
Terni ( <i>M. Di Cesare</i> ).....	73
Le opere .....	73
Revue de presse .....	78
Cronologia delle rappresentazioni.....	81
Foligno ( <i>M. Di Cesare</i> ) .....	93
Le opere .....	93
Revue de presse .....	99
Cronologia delle rappresentazioni.....	102
Spoleto ( <i>B. Brumana</i> ).....	111
Le opere .....	111
Cronologia delle rappresentazioni.....	118
Altri centri .....	129
Città di Castello ( <i>G. Ciliberti</i> ).....	129
Todi ( <i>B. Brumana</i> ).....	134
Narni ( <i>B. Brumana</i> ).....	139
Gubbio ( <i>B. Brumana</i> ).....	142
Orvieto ( <i>B. Brumana</i> ).....	145
Bevagna, Amelia, Umbertide ( <i>B. Brumana-M. Di Cesare</i> ).....	150
Bibliografia .....	153
Indice delle tavole.....	157
Indice dei nomi ( <i>B. Brumana-G. Ciliberti-M. Di Cesare</i> ).....	161

## SIGLE E OPERE FREQUENTEMENTE CITATE

Ambrogi = M. V. AMBROGI, *Carnevale 1864. Nabucco e Traviata: quasi un fiasco*, «Gubbio Arte», IV, 1986, n. 3, p. 9.

Boco = *Scenografia in Umbria nell'800: bozzetti teatrali di Giuseppe Rossi (1820-1899)*. Perugia “Ridotto” del Teatro Morlacchi, 18-29 settembre 1985, a cura di Fedora Boco, Fabrizio Fabbroni, Adriano Urbano, [Perugia], s.e., 1985.

Cagnoli 1989 = B. CAGNOLI, *Il soprano Nera Marmora*, Terni, Comune di Terni, 1989.

Cagnoli 1994 = B. CAGNOLI, *I teatri, in Terni*, a cura di M. Giorgini, Milano, Elio Selino, 1994, vol. II, pp. 501-510 («Storia illustrata delle città dell'Umbria»).

Cece = F. CECE-E. A. SANNIPOLI, *Il teatro di Gubbio*, Perugia, Regione dell'Umbria-EFFE Fabrizio Fabbri, 2000 («Teatri dell'Umbria»).

Cerquetelli = G. CERQUETELLI, *Il vecchio Teatro di Terni-Cenni storici*, Terni, s.e., 1923.

Ciliberti = G. CILIBERTI, *Il teatro degli accademici Illuminati di Città di Castello*, Firenze, Olschki, 1995 («Storia dei teatri italiani», 3).

Gaburri = M. GABURRI, *Il teatro di Bevagna*, Perugia, Regione dell'Umbria-EFFE Fabrizio Fabbri, 2000 («Teatri dell'Umbria»).

I-CCc = Città di Castello, Biblioteca Comunale.

I-Mr = Milano, Archivio Storico di Casa Ricordi.

I-Ms = Milano, Biblioteca Teatrale Livia Simoni

I-FOLc = Foligno, Biblioteca Comunale.

I-GUa = Gubbio, Archivio di Stato.

I-Oc = Orvieto, Biblioteca Comunale.

I-PAi = Parma, Istituto di Studi Verdiani.

I-PEa = Perugia, Accademia di Belle Arti.

I-PEbrumana = Perugia, Biblioteca B. Brumana.

I-PEc = Perugia, Biblioteca Comunale “Augusta”.

I-PEflamini = Perugia, Biblioteca Flamini.

I-PEmusso = Perugia, Collezione Arch. C. Musso.

I-PEsf = Perugia, Biblioteca della Chiesa di S. Filippo Neri.

I-Rsc = Roma, Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia.

I-SPc = Spoleto, Biblioteca Comunale.

I-SPt = Spoleto, Teatro Nuovo.

I-TEa = Terni, Archivio di Stato.

Mancinelli = A. MANCINELLI, *Teatro Apollo poi Teatro Piermarini (1827-1913)*, manoscritto A/12/1-2/96, Foligno, Biblioteca Comunale.

Maschiella = O. MASCHIELLA, *Aspetti della attività teatrale e musicale a Todi tra il XV e il XIX secolo*, Tesi di laurea, Università di Perugia, a.a. 1983-1984.

MS 279 = *Elenco dei lavori in prosa e in musica rappresentati a Spoleto al Teatro Nobile (Caio Melisso) e al Teatro Nuovo dal 1751 al 1916*, manoscritto 279, Spoleto, Biblioteca Comunale (fascicolo in parte manoscritto e in parte dattiloscritto).

MS 280 = *Nota degli spettacoli, opere in musica, produzioni diverse date nell'antico Nobile Teatro di Spoleto, ora Caio Melisso, desunta da manifesti teatrali dell'epoca*, manoscritto 280, Spoleto, Biblioteca Comunale.

MS 281 = *Teatro Nuovo e Teatro Caio Melisso in Spoleto. Opere in musica e balli. Artisti di canto e di ballo. Compagnie drammatiche. Attori, attrici. Elenco delle produzioni dal 1864 al 1886. 6/1/'99*, manoscritto 281, Spoleto, Biblioteca Comunale. Alla fine del manoscritto: N.B. *Queste notizie teatrali sono state copiate da un quaderno scritto dal signor Arcangelo Mimmi. Non si assume alcuna responsabilità sull'esattezza delle notizie. Per le notizie degli anni che seguono vedi Catalogo Manifesti pubblici. Spoleto, 6 gennaio 1899 Il Bibliotecario Gherghi.*

MS 282 = *I. Cronaca del Teatro Nuovo e del Teatro Caio Melisso rammodernato. La cronaca del Teatro Nuovo principia l'anno 1864; quella del Teatro Caio Melisso con l'anno 1880 dopo la riedificazione di quello del secolo XVIII. Spoleto, 22 settembre, 1907. Il Bibliotecario Gherghi*, manoscritto 282, Spoleto, Biblioteca Comunale.

Onofri = A. ONOFRI, *Il Teatro Comunale di Narni. Materiali per una storia*, Narni, Comune, 1983.

Pensi = G. PENSI-O. COMEZ, *Annuario di Todi per l'anno 1927*, Todi, 1927.

Retti = M. RETTI, *Il teatro di Todi, Montecastello di Vibio, Marsciano*, Perugia, Regione dell'Umbria-EFFE Fabrizio Fabbri, 2000 («Teatri dell'Umbria»).

Tammaro = L. TAMMARO CONTI, *Annali tipografici di Orvieto*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1977.

Tei = G. e B. TEI, *Memorie teatrali perugine (1838-1922)*, manoscritto 3116, Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta".

Tenneroni = A. TENNERONI, *Cronistoria del primo cinquantennio di vita del Teatro Comunale di Todi (1876-1926)*, Todi, Tip. Tuderte, 1958.

Sansi 1914 = O. SANZI, *Il Teatro Nuovo di Spoleto. Notizie cronistoriche dal 1840 al 1864*, Spoleto, Premiata tipografia dell'Umbria, 1914 (contiene alle pp. 27-30 un articolo di G. MIMMI, *L'apertura del Teatro Nuovo*).

Sansi 1922 = O. SANZI, *Il Nobile Teatro di Spoleto, Caio Melisso. Notizie cronistoriche dal 1751 al 1864 con cenni biografici di vari artisti*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1922.

Sansi 1926 = O. SANZI, *Notizie cronistoriche aggiunte al Nobile Teatro di Spoleto (Caio Melisso). L'apertura del teatro Nuovo di Spoleto nel 3 agosto 1864*, «Atti dell'Accademia spoletina», 46-49, 1923-1926, Spoleto, Premiata Tipografia dell'Umbria, 1926, pp. 173-198.

Ventura = M. M. R. VENTURA, *Teatro Francesco Morlacchi. Archivio storico. Inventario*, Perugia, Regione dell'Umbria-Editrice Umbra Cooperativa, 1983 ("Archivi dell'Umbria. Inventari e Ricerche", 4).

#### ABBREVIAZIONI

A	contralto (voce)
B	basso (voce)
Br	baritono (voce)
cb	contrabbasso
cl	clarinetto
cor	corno
fag	fagotto
fl	flauto
MS	manoscritto
Ms	mezzosoprano (voce)
ob	oboe
orch	orchestra
ott	ottavino
pf	pianoforte
S	soprano (voce)
T	tenore (voce)
timp	timpani
tr	tromba
trb	trombone
vl	violino
vla	viola
vlc	violoncello

## INTRODUZIONE

### VERDI A PERUGIA E IN UMBRIA NELL'OTTOCENTO

(*Biancamaria Brumana*)

«Grazie della buona novella e se la cassetta risponderà agli applausi tanto meglio». E' questo il testo di un telegramma che Verdi, con il suo noto senso pratico, indirizza all'impresario Fedrisio il 10 agosto 1874, all'indomani della prima rappresentazione di una *Aida*, data a Perugia in occasione della riapertura del Teatro Civico (da allora intestato a Francesco Morlacchi) con la Pozzoni e la Waldmann tra le interpreti principali. L'auspicio di Verdi si avverò perché (evento piuttosto raro nel mondo dell'opera) il bilancio dell'impresa si chiuse con un utile di ben 14.180 lire. Nella stessa circostanza Verdi inviò altri due telegrammi: alla Direzione Teatrale di Perugia e ad Emilio Usiglio, direttore dell'opera. Esattamente sei anni dopo, il 10 agosto 1880, ne spedì un terzo a Gino Monaldi (1847-1932), critico musicale perugino nonché biografo verdiano e compositore, che lo informava del felice esito della seconda *Aida* perugina, anche questa notevole per la presenza di un'altra coppia di prime donne verdiane (la Singer e la Pasqua) e per l'inserimento della nuova versione dei ballabili scritta da Verdi per Parigi. Ulteriori telegrammi del musicista riguardano una esecuzione della *Messa da Requiem* nel duomo di Orvieto il 5 giugno 1891, in occasione delle feste per il VI centenario della fondazione del monumentale complesso architettonico. Uno, piuttosto formale, è indirizzato al sindaco della città: «Ringrazio squisita cortesia della S.V. lieto della buona notizia che Le piacque mandarmi». L'altro è inviato a Gino Monaldi che esordiva in qualità di impresario e scende un po' nel merito della *Messa*, di cui lamenta la scarsa fortuna: «Sono ben contento che quella povera abbia potuto avere qualche adoratore e ringrazio Lei d'avermi detto che vive ancora».

I sei telegrammi, però, costituiscono l'unica testimonianza di una presenza seppur "virtuale" di Verdi a Perugia e in Umbria. Mentre Wagner passò da Perugia nell'agosto del 1880, proprio durante le rappresentazioni dell'*Aida*: la sera del 14 agosto c'era la prima prova della *Messa da Requiem*, alla quale comunque non assistette perché a suo giudizio non si trattava di musica sacra.

Il nostro lavoro dunque non riguarda direttamente il compositore o la conoscenza del suo processo creativo, ma più semplicemente la fortuna delle sue opere in un'area limitata (l'Umbria) ed in un particolare periodo (l'Ottocento): in sostanza riguarda la recezione delle opere di Verdi in una zona periferica dello Stato Pontificio prima e del Regno d'Italia poi, durante la vita dell'autore. La diversa organizzazione della vita teatrale italiana dell'Ottocento, del resto, aveva portato ad una progressiva limitazione del numero di autori presenti sulle scene e alla costituzione di un repertorio. Se nel Settecento il panorama operistico si presentava ricco di una pluralità di compositori (e tra questi figuravano spesso i maestri di cappella locali che scrivevano appositamente le opere per il teatro della città), nel XIX secolo si accentua la differenza tra compositori maggiori e compositori minori, la cui sopravvivenza diventa sempre più difficile. Le prime diventano un privilegio quasi esclusivo dei grandi centri operistici (Milano in primo luogo), mentre gli editori, che hanno assorbito parte delle competenze degli impresari, acquistano la proprietà della musica di un'opera e ne promuovono gli allestimenti nel maggior numero di teatri possibile.<sup>1</sup>

Lo scopo di questa ricerca è stato in primo luogo quello di redigere una cronologia più completa possibile sia per quanto riguarda le date delle rappresentazioni che per quanto riguarda il personale artistico impiegato (dai cantanti, agli strumentisti, agli scenografi, agli impresari), utilizzando le fonti che di volta in volta è stato possibile reperire: manifesti, locandine, libretti a stampa, componimenti poetici, cronache manoscritte e articoli sulla stampa periodica dell'epoca, oltre, ovviamente, alla bibliografia novecentesca. Il materiale è disposto per città, secondo la quantità di allestimenti di cui si è trovata notizia: dai 55 di Perugia agli unici di Amelia e Umbertide.

I manifesti e le locandine sono particolarmente numerose a Spoleto. All'inizio della stagione veniva pubblicato un grande e sontuoso manifesto con l'elenco degli artisti e le opere che si sarebbero rappresentate. Poi uscivano manifesti meno pregiati per le singole opere e, talvolta, anche per le singole rappresentazioni. Questi sono fondamentali per conoscere gli interpreti delle opere (il cast della stagione era spesso più ampio per permettere un avvicendamento dei cantanti anche in relazione alle loro specifiche doti vocali), le eventuali e non rare sostituzioni, i programmi delle beneficiate. Il manifesto della stagione operistica di Spoleto

---

<sup>1</sup> L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993; F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia», 9).

dell'estate 1892 annunciava cinque opere (*La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Sebastiano*, *Linda di Chamounix* e *I due Foscari*) con un cast di ben quattro prime donne, tre tenori, quattro baritoni e tre bassi. Da un manifesto della *Traviata* sappiamo che il 1 settembre ci fu una rappresentazione straordinaria dell'opera con la Bellincioni e Stagno; e da un altro manifesto (arricchito da chiose manoscritte) che le ultime tre recite della *Traviata* del 18, 19 e 20 settembre furono date in sostituzione dei *Due Foscari* (annullati a causa del ritiro dell'impresa) con cantanti che non si rivelarono all'altezza della situazione. Per l'*Aida* del 1900 sempre a Spoleto c'è il manifesto della stagione (che questa volta comprendeva questa sola opera-ballo) e altri 18 di singole rappresentazioni. Ma c'erano anche manifesti che venivano affissi la mattina e scomparivano il pomeriggio dello stesso giorno tra l'indignazione della cittadinanza. All'alba del 29 maggio 1897 furono affissi alle cantonate di Perugia dei manifesti annuncianti la rappresentazione della *Maria di Rohan* con il baritono Negrini in sostituzione di Gaetani che non aveva incontrato il favore del pubblico. Ma con sorpresa generale alle 3 del pomeriggio i manifesti vennero tolti tra i commenti ironici della gente: il nuovo baritono era stato scritturato con un telegramma, ma l'impresa avrebbe fatto meglio a spedirgli un vaglia postale con il denaro per il viaggio.

I libretti stampati *ad hoc* nel luogo della rappresentazione, fonte preziosa (e talvolta unica) per la ricostruzione della storia dei teatri, diventano oggetti sempre più rari nel corso dell'Ottocento fino a scomparire quasi totalmente dopo la metà del secolo. I libretti di opere verdiane reperiti in Umbria (dodici in tutto) vanno dall'*Ernani* spoletino del carnevale del 1846 (libretto di cui Sansi dice di aver preso visione, ma attualmente irreperibile) alla *Luisa Miller* data a Perugia nel carnevale del 1852.<sup>2</sup> Sul frontespizio di un libretto dell'*Attila* si legge che l'opera «è da rappresentarsi nel carnevale del 1850 al 1851 nel Teatro dei Signori Accademici Illuminati in Città di Castello» e nelle pagine successive compaiono tutti i nomi degli artisti impegnati nello spettacolo tifernate. L'editore, però, è Francesco Lucca di Milano, proprietario anche della musica, e sul retro della copertina c'è scritto: «Il presente libretto, essendo di esclusiva proprietà del signor Francesco Lucca, come venne annunciato nella Gazzetta Privilegiata di Milano (28 marzo 1846), restano diffidati i signori tipo-

---

<sup>2</sup> I libretti a stampa sono relativi alle seguenti rappresentazioni: *I lombardi* del carnevale 1849, *Nabucco* del carnevale 1850 e *Luisa Miller* del carnevale 1852 a Perugia; *Ernani* del carnevale 1846, *I lombardi* del carnevale 1849 e *I masnadieri* del carnevale 1850 a Spoleto; *Ernani* del carnevale 1848, *I due Foscari* del carnevale 1849 e *Attila* del carnevale 1851 a Città di Castello; *I due Foscari* del carnevale 1848 a Foligno; *Ernani* del 1849 a Orvieto e *I due Foscari* dell'estate 1850 ad Amelia.

grafi di astenersi dalla ristampa dello stesso, senza averne ottenuto il permesso dal su citato editore proprietario», a testimonianza di come gli editori locali venissero progressivamente soppiantati dai proprietari dell'opera.

Osservando il prospetto delle opere di Verdi rappresentate in Umbria nell'Ottocento è possibile rilevare (pur nella parzialità dei dati raccolti) che è presente quasi la totalità della produzione del compositore. Mancano solo *Oberto conte di S. Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Alzira*, *Il corsaro*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos* e *Fastaff*, cioè soprattutto le opere dell'inizio e della fine della carriera. Stilando poi una "classifica" di gradimento delle opere di Verdi in base al numero di rappresentazioni, si vede che *Ernani* fu il melodramma più amato: è con *Ernani* che contemporaneamente a Terni, Foligno e Spoleto si dà inizio nel carnevale del 1846 alla "stagione verdiana". L'opera è come un segnale, uno "squillo di tromba" che percorre i teatri dell'Umbria e dell'Italia tutta, i cui echi risuonano da un luogo all'altro in modo ininterrotto fino alla fine del secolo. *Giovanna d'Arco* e *Aroldo* trovarono una limitata ospitalità solo nei teatri al di fuori di Perugia: la prima a Terni e Spoleto nel carnevale del 1849; la seconda a Terni e Città di Castello nel carnevale del 1859 e del 1865 rispettivamente. *La battaglia di Legnano* fu data a Perugia in pieno clima di proclamazione unitaria nel carnevale del 1861 e a Narni nella primavera del 1862. L'opera iniziava con il coro «Viva l'Italia! Sacro un patto / Tutti stringe i figli suoi» e il titolo del IV atto era «Morire per l'Italia»: per questo era caduta in oblio quasi subito dopo la prima rappresentazione del gennaio 1849, a seguito del fallimento dei moti rivoluzionari mazziniani. L'unica rappresentazione di *Otello* si ebbe a Terni nella primavera del 1896, anche se a Perugia si era ventilata l'ipotesi di un allestimento nel settembre del 1887, pochi mesi dopo la prima scaligera.

<i>N. rappresentazioni</i>	<i>Titolo</i>
25	Ernani
22	Il trovatore
21	La traviata
18	I due Foscari
16	Un ballo in maschera
11	I lombardi alla prima crociata
9	Nabucco, I masnadieri
7	Luisa Miller, La forza del destino
6	Attila, Macbeth
5	Aida
2	Giovanna d'Arco, Aroldo, La battaglia di Legnano, Messa da Requiem
1	Otello

La critica locale (con l'eccezione degli scritti di Gino Monaldi) parla soprattutto degli interpreti (dei cantanti in primo luogo), dando per scontata la conoscenza delle opere attraverso i resoconti comparsi nei più autorevoli periodici musicali all'indomani delle prime rappresentazioni. I cantanti, dunque, "tengono banco" nel panorama operistico dell'Umbria dell'Ottocento e dal loro prestigio e bravura dipende il successo degli spettacoli. Numerosi sono i "cantanti verdiani" presenti in Umbria, intendendo per cantanti verdiani quelli impegnati nelle prime rappresentazioni delle opere del musicista. Alcuni giungono nelle cittadine dell'Umbria già insigniti di questo alloro; altri lo acquisteranno in seguito. A Perugia canta nel 1855 Teresa De Giuli, prima interprete della *Battaglia di Legnano* nel 1849; nel 1874 Antonietta Pozzoni prima interprete dell'*Aida* nel 1871 e Maria Waldmann prima interprete della *Messa da Requiem* nel 1874 e della *Aida* scaligera nel 1872; nel 1880 Teresa Singer prima interprete dell'*Ave Maria* nel 1880; e a Spoleto nel 1864 Fanny Salvini Donatelli prima interprete della *Traviata* nel 1853. Carlo Baucardé, invece, si esibisce a Perugia nel carnevale del 1847 (sarà il primo interprete del *Trovatore* nel 1853); Giuseppina Pasqua, perugina, canta nella città natale nel 1866, nel 1867, nel 1868 e nel 1880 (sarà la prima interprete del *Don Carlo* italiano nel 1884 e del *Fastaff* nel 1893); e Teresa Stolz a Spoleto nel 1864 (sarà la prima interprete della *Forza del destino* italiana nel 1869, dell'*Aida* scaligera nel 1872 e della *Messa da Requiem* nel 1874). Altri cantanti verdiani importanti, anche se non impegnati nelle prime, sono presenti sulle scene spoletine: Isabella Galletti, Giacomo Galvani e Antonio Cotogni, tutti agli esordi della loro carriera e Cotogni anche alla fine. Nelle lodi dei recensori sono spesso coinvolti anche direttori famosi, come Usiglio e Luigi Mancinelli, e strumentisti come il flautista ternano Giulio Briccialdi oppure provenienti da prestigiosi centri musicali della penisola.

L'immagine un po' oleografica di un Verdi vate del risorgimento è stata in parte ridimensionata. Anche il famoso coro «Va pensiero» del *Nabucco*, assunto a simbolo del riscatto del popolo italiano dalla sudditanza allo straniero, sembra che all'epoca non avesse suscitato particolari reazioni nel pubblico;<sup>3</sup> e l'epidemia rivoluzionaria del '48 colse Verdi a Parigi, dove risiedeva con la Strepponi. Le interpretazioni mitiche di Verdi come "maestro della rivoluzione italiana" sono, secondo Rostagno, «interpretazioni che, come tutte le mitologie, attribuiscono ad un minimo

---

<sup>3</sup> R. PARKER, *Il "vate del Risorgimento": Nabucco e "Va pensiero"*, in *Giuseppe Verdi: l'uomo, l'opera, il mito*, a cura di F. Degrada, Ginevra-Milano, Skira, 2000, pp. 35-43.

nucleo di verità una fitta congerie di falsità. Questi significati sono infatti frutto di una lettura a posteriori [...] L'aneddotica risorgimentale su queste opere nasce negli anni Ottanta, come mitizzazione di un momento eroico della storia nazionale, come creazione di una leggenda, di un momento».<sup>4</sup>

Non bisogna tuttavia cadere nell'eccesso opposto di negare qualsiasi legame di Verdi con il Risorgimento, perché, indipendentemente dalle frasi patriottiche enucleate dai testi delle opere giovanili, la risorgimentalità di Verdi (e dunque la sua aderenza allo spirito dell'epoca in cui visse) va ricercata nella novità dello stile: uno stile rude, semplificato, lontano dalle delizie sonore del tardo Settecento, ma proprio per questo efficace e in grado di scuotere gli animi, di indurli a sentimenti forti nel senso più ampio del termine anche se non immediatamente politico. Espliciti riferimenti al legame tra le opere di Verdi e il Risorgimento si trovano nelle dediche dei libretti dei *Lombardi* e dell'*Ernani* dati nel 1849 a Spoleto e ad Orvieto rispettivamente. Nei *Lombardi* l'impresario Ercole Marzi si rivolge alle Donne spoletine dicendo: «son certo [...] che dividerete con quella magnanima [Giselda] l'altezza dei sentimenti, e come ella [...], Voi pure che vi sentite in cuore il sangue longobardo-italiano [...] saprete dire ai vostri amanti, ai vostri sposi, ai vostri figli, quando risuoni l'ora del gran riscatto: "O guerrieri della Croce / Su, correte ai santi allori"»; nell'*Ernani* l'impresario Giovanni Pompei dedica il libretto ai Cittadini del Circolo Popolare Orvietano, alla cui opera si deve «se questa città vede svolgere potentemente il germe di que' grandi sentimenti a cui è affidato il nostro avvenire».

Gli effetti della censura postquarantottesca sono ravvisabili nei titoli di alcune opere: *La traviata* è presentata come *La Violetta* a Perugia nel 1856, a Spoleto e a Foligno nel 1858 e di nuovo a Spoleto nel lontanissimo 1886. *Rigoletto* è *Viscardello* nel 1855, 1857, 1858 e 1864 a Perugia, Spoleto e Foligno; e *I vespri siciliani* compaiono come *Giovanna de Guzman* a Perugia nel 1871. Ma ben più esplicito e significativo è a questo proposito un *Regolamento disciplinare dei pubblici spettacoli della città di Perugia* pubblicato dal delegato pontificio conte Alessandro Baldeschi-Eugeni il 21 maggio 1852.<sup>5</sup> Il documento contempla 113 articoli suddivisi in otto titoli e stabilisce un potere assoluto dell'autorità governativa su tutto ciò che avviene nei teatri pubblici e privati: «i teatri particolari e gratuiti, nonché quelli de' dilettanti saranno soggetti alle stesse discipline de' teatri

---

<sup>4</sup> A. ROSTAGNO, *Verdi politico*, in *Giuseppe Verdi...cit.*, pp. 180-183: 180.

<sup>5</sup> *Regolamento disciplinare dei pubblici spettacoli della città di Perugia*, Perugia, Tipografia di Vincenzo Santucci, [1852].

pubblici e venali» (art. 95). L'autorità governativa agisce direttamente oppure attraverso una Deputazione dei teatri, costituita nel 1850 e composta da tutti membri di nomina comunale. La polizia invece ha il compito di sorvegliare il rispetto della normativa e di rendere operative eventuali sanzioni, che vanno dalla multa in denaro all'arresto e alla detenzione.

Nel I titolo dedicato ai luoghi di spettacolo si dice che «non si potrà aprire alcun teatro sia venale o gratuito, od erigerlo in edifizj pubblici o privati, senza il permesso riportato per iscritto dal Preside della Provincia» (art. 2); e che «innanzi di adoperare qualunque edificio ad uso di spettacolo, dovrà la Deputazione farlo visitare da un architetto, o da un ingegnere approvato, il quale dovrà dare il suo giudizio in iscritto sulla solidità del locale in tutte le sue parti essenziali» (art. 10). I testi di ogni opera così come gli avvisi e anche i componimenti poetici che si volessero distribuire a teatro devono essere preventivamente sottoposti all'autorizzazione della censura esercitata dall'autorità ecclesiastica e dall'autorità governativa. «Le correzioni de' libretti dovranno dalla Deputazione farsi precisamente riportare nelle partiture di musica dei cantanti» (art. 75) e «dopo l'approvazione di ogni lista settimanale, e de' corrispondenti libretti, niuna produzione potrà più essere posposta, sospesa, od in qualsiasi modo variata senza giusti e ragionevoli motivi, accolti dalla censura» (art. 88). «Alla polizia si dovrà innanzi alla conclusione di ogni scrittura con impresarj, capi-comici, ed altri imprenditori, esibire i nomi di tutti gli artisti, ed individui che dovessero agire ne' teatri» (art. 3). Durante i veglioni «niuno con la maschera entrando in teatro [...] potrà ricusare di farsi prima riconoscere alla porta d'ingresso dalla persona a ciò delegata» (art. 70). E, per completare l'identificazione di ogni persona presente nel teatro, nel titolo VI (art. 96-102) si dà l'elenco di tutti coloro che «per disposizione governativa hanno libero ingresso nei teatri». Altre norme fanno in modo che tutto sia visibile: «gli edifizj teatrali [...] non potranno venire aperti all'imbrunire del giorno, se prima non saranno sufficientemente illuminati in ogni loro parte, ed i lumi non dovranno spegnersi se non quando saranno usciti dai suddetti stabilimenti tutti gli spettatori» (art. 17); e «non è permesso per qualsivoglia titolo di chiudere le bocche dei palchi, neanche con cortine o tende, eziandio quando vi si facessero cene» (art. 28). Altre norme ancora cercano di evitare qualsiasi tipo di confusione o pretesto di discussione all'interno del teatro: «è vietato a chiunque d'indirizzare parole a coloro che si presentano nel palco scenico, o in altro luogo del teatro alla vista del pubblico per eseguire ufficj e servigi di loro spettanza, sotto pena di dieci giorni ad un mese di detenzione. Qualunque degli addetti al teatro che si trovasse in tal caso, non dovrà impegnarsi in alcuna sorte di risposta, sotto pena eguale alla su-

menzionata» (art. 18); «è proibito ugualmente il chiamarsi dai palchi alla platea, e viceversa, fra gli spettatori» (art. 19); ed è anche proibita la ripetizione di qualsiasi pezzo di musica senza il consenso dell'autorità governativa o in sua assenza della Deputazione (art. 56).

Una volta caduto il dominio pontificio e proclamata l'unità d'Italia, la censura non aveva teoricamente più ragione di esistere. Di fatto però il caso di Perugia mostra che le consuetudini erano piuttosto dure a cadere. L'Accademia del Teatro del Verzaro desidera dare almeno parziale applicazione alle nuove leggi del Regno Italico «temperate a provvida libertà»: desidera modificare le disposizioni restrittive contenute nel Regolamento del 1852 e recuperare i diritti di autonomia di gestione degli spettacoli organizzati nel teatro di proprietà dell'accademia stessa. L'impresa però si rivela più complessa del previsto e inizia una polemica con il Municipio, riferita in un ampio resoconto a stampa edito nell'ottobre del 1865.<sup>6</sup> Tutto ha inizio il 3 maggio 1864 quando i rappresentanti delle accademie dei due teatri del Verzaro e del Pavone si recano in Comune per chiedere la costituzione di una Deputazione mista (con alcuni membri nominati dal Consiglio Comunale e altri dalle accademie). Pensano di non incontrare difficoltà dal momento che non reclamano l'abolizione della deputazione come sarebbe possibile in base alle nuove disposizioni legislative. Invece il sindaco di Perugia concede di aggiungere alla deputazione esistente altri due membri (uno dell'Accademia del Verzaro e uno dell'Accademia del Pavone), scelti dal Consiglio Comunale. La proposta è considerata umiliante dai soci dell'Accademia del Verzaro perché toglie loro persino il diritto di nominare un proprio deputato e la polemica prosegue con lo scambio di numerose lettere. Solo all'ultimo momento si giunge ad un accordo temporaneo al fine di rendere possibile la realizzazione della stagione del carnevale 1865.

La polemica, però, si accende di nuovo nel giugno del 1865 in vista del carnevale del 1866. Il Municipio stanziava una scorta per il Teatro del Verzaro inferiore a quella dell'anno precedente (10.000 lire rispetto a 10.508), imponendo al tempo stesso l'allestimento di un'opera e di un ballo serio, oppure di un'opera comica e di un ballo spettacoloso. L'Accademia, che per conto suo metteva la stessa cifra di 10.000 lire, giudica questa scorta insufficiente per la realizzazione della stagione in uno dei due modi prescritti e delibera di non assumere per quell'anno alcun impegno e responsabilità intorno allo spettacolo. Eventualmente po-

---

<sup>6</sup> *Rapporto della Presidenza dell'Accademia del Teatro Civico del Verzaro in Perugia ai soci condomini*, Perugia, Tipografia di V. Santucci diretta da G. Santucci e G. Ricci, 1865. Un esemplare in I-PEc.

trà cedere al Municipio l'uso gratuito del teatro, lasciandogli la libertà sulla scelta dell'impresario e degli attori, nonché ogni diritto e responsabilità nello stipulare il contratto. Non sappiamo come si concluse questa volta la polemica. Nel carnevale del 1866 fu rappresentato al Teatro Civico di Perugia l'*Ernani*, ma l'unica testimonianza che abbiamo è costituita da una annotazione posta a margine di un bozzetto di Giuseppe Rossi.