

LEONARDO SPINELLI

AI MARGINI DEL REGNO: IL TEATRO NEGLI ABRUZZI TRA ANTICO REGIME E EPOCA PRE-UNITARIA*

1. Premessa

Nei secoli di Antico Regime la propaggine settentrionale sul versante orientale del regno di Napoli si presentava suddivisa in due unità amministrative: l'Abruzzo Ultra e l'Abruzzo Citra, rispettivamente a nord e a sud del fiume Pescara.¹ Lo studio del teatro in Abruzzo in epoca moderna si collega al tema, ancora largamente da indagare, della storia dello spettacolo italiano al di là dei principali centri della penisola. Lo stato dell'arte rinvia principalmente a sporadiche notazioni di specialisti della disciplina su volumi dedicati alla vita teatrale di Napoli oppure a scritti di appassionati, intellettuali e operatori culturali locali, in cui l'attività degli edifici teatrali del territorio, suffragata da un puntuale apparato di fonti, è narrata soprattutto in relazione al quadro socioculturale della comunità di appartenenza. Altre volte, all'interesse per la drammaturgia di autori locali non corrisponde altrettanta attenzione per la pratica performativa, ovvero per l'attività di impresari, attori e cantanti.² Per

* Si pubblica qui una rielaborazione della relazione presentata in occasione del convegno internazionale di studi *Per Stefano Mazzoni. Spazi e forme dello spettacolo in Europa tra Quattro e Settecento* (Firenze, 8-9 novembre 2023). Il contributo è dedicato alla memoria del caro Stefano.

1. Per la storia della regione abruzzese in epoca di Antico Regime cfr. G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, III. *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Torino, Utet, 2006. Nel 1806 l'Abruzzo Ultra fu suddiviso al suo interno in due unità amministrative: Ulteriore I e Ulteriore II.

2. Il capostipite della prima tipologia di studi è Benedetto Croce, con il volume *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891; in tempi più recenti si segnalano i lavori di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, di Isabella Innamorati e di Teresa Megale, in cui la storia teatrale della capitale è spesso accompagnata da informazioni su eventi allestiti nelle città satelliti del regno. A oggi il principale strumento per una prima mappatura della vita teatrale nella provincia adriatica è il volume dei musicologi A. MAGAUDDA e D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009.

chi oggi volesse intraprendere una ricerca sistematica occorrerà dunque tornare negli archivi, *in primis* in quelli napoletani, e poi anche in quelli territoriali, compresi gli ecclesiastici, alla ricerca di analogie e differenze nelle modalità di ricezione e produzione degli spettacoli nelle differenti piazze, anche in relazione alla capitale del regno. Da questo punto di vista, chi scrive ha avviato presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti una prima attività di censimento dei teatri storici di Abruzzo, al fine di individuare la mappa dei centri dello spettacolo nella regione dall'epoca moderna a quella contemporanea.

2. L'intolleranza al teatro dei professionisti nell'Abruzzo asburgico

Notizie di tournée di compagnie professionali negli Abruzzi di Antico Regime sono rare. Semmai sono più ricorrenti informazioni di aspiranti attori che fuggivano dall'Abruzzo in cerca di fortuna; i più talentuosi riuscirono a ottenere un notevole riconoscimento pubblico: è il caso del poeta, intrattenitore e musicista Serafino Ciminelli detto l'Aquilano, le cui esibizioni durante il secondo Quattrocento furono ricercate e applaudite negli ambienti curiali, accademici e anche popolari del centro e nord Italia. Il ballerino e acrobata Arcangelo Tuccaro si distinse a Parigi come *Saltarin du roi* alla corte di Carlo IX e come autore di un apprezzato manuale in francese sulla danza: i *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* (1599).³ Di origini aquilane era infine Giovan Battista Zecca, in arte Cassandro, un comico ancora poco conosciuto che per una stagione recitò nella rinomata compagnia dei Confidenti al servizio di don Giovanni de' Medici.⁴

Di alcuni dei più significativi studi di storici locali si darà invece conto nel prosieguo di questo contributo.

3. Per un profilo biografico di Ciminelli si rinvia a W. TORTORETO, *Serafino Aquilano*, in *L'Abruzzo dall'umanesimo all'età barocca*, a cura di U. RUSSO e E. TIBONI, Pescara, Edizars, 2002, pp. 367-380. Alla figura di Tuccaro è stato dato ampio risalto nel volume *...Fare esercizio, cosa che è la vera medicina per rendere il corpo agile, gagliardo, vigoroso e sano... Studi in occasione della riproduzione anastatica dei 'Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaite demonstration et intelligence du dict art'*, a cura di W. CAPEZZALI e S. CORDONI, con un saggio e la trad. dall'originale francese di I. BETTI, L'Aquila, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila, 2008.

4. Fu marito di Livia Zecca, in arte Franceschina. Non è chiaro se i due coniugi fossero i genitori dell'attore Niccolò Zecca; cfr. la voce biografica di Francesca Fantappiè nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da S. FERRONE, responsabile F. SIMONCINI, Firenze, Firenze University Press, 2006: <https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/2342> (ultimo accesso: 10 luglio 2024). All'inizio del Settecento la città de L'Aquila avrebbe inoltre dato i natali all'attore e capocomico Nicola Petrioli.

Giovan Battista Andreini nel 1620 ambientò negli Abruzzi la tragicommedia boschereccia *Lelio bandito*. Qui il territorio è descritto come «tutto montagne cavernose e selve»⁵ e i personaggi sembrano essere forgiati nella ruvidezza del clima e del paesaggio. Non dobbiamo però farci trarre in inganno. Non erano certo gli Appennini a spaventare le compagnie dell'Arte, che spesso si impegnavano in viaggi ben più rischiosi e impegnativi, fino al Portogallo o alla Russia. La lontananza dei comici di professione dall'Abruzzo era dovuta ad almeno due elementi deterrenti che concorsero a rendere il mercato della regione poco appetibile. Innanzitutto, si deve annotare come la politica conservatrice degli Asburgo (che del regno furono titolari fino al 1734) avesse sensibilmente inibito l'iniziativa teatrale in tutta la provincia. Persino l'edificazione di teatrini privati era stata spesso osteggiata per evitare fenomeni a carattere emulativo della corte napoletana.⁶

L'altro fattore fu la forte influenza della Chiesa su l'andamento della vita politica e civile. Alla ricorrente condanna morale dello spettacolo mercenario da parte del clero seguiva puntualmente l'emanazione di ordinanze amministrative che vietavano la presenza sul palco dei comici professionisti.⁷ A L'Aquila, capoluogo dell'Abruzzo Ultra, il primo teatro cittadino, aperto nel 1616 nei locali di proprietà dell'ospedale di San Salvatore, era sottoposto alla stretta sorveglianza della magistratura e ospitava solamente le rappresentazioni degli accademici e dei sodalizi civili che lo gestivano. Nel 1643 l'edificio fu ristrutturato su commissione del principe di Galliciano, Pompeo Colonna, il quale secondo le cronache «vi sostenne sulle scene la parte di Mirtillo nella rappresentazione del Pastor Fido del Guarini».⁸

5. G.B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Milano, Bidelli, 1620 (*Apparato*).

6. Divenuto dominio della corona spagnola all'inizio del Cinquecento, il regno di Napoli fu governato da viceré inviati da Madrid. Nel 1516 il passaggio del trono di Spagna dagli aragonesi agli Asburgo non comportò modifiche nella penisola italiana. Salvo il breve periodo della rivolta di Masaniello (1647), il dominio spagnolo rimase incontrastato fino all'estinzione degli Asburgo di Spagna (1700). Conteso durante la guerra di Successione spagnola, nel 1707 il regno passò agli Asburgo d'Austria, che lo mantennero fino al 1734, quando fu conquistato da Carlo di Borbone (poi Carlo III di Spagna).

7. Sulla condanna in Antico Regime degli spettacoli dei professionisti, con particolare riferimento agli scritti dei moralisti cattolici, si rinvia a F. TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, passim; sulla norma dello *jus repraesentandi* che, introdotta da Filippo II di Spagna, nei viceregni di Napoli e Milano costrinse gli attori a versare l'elemosina a ospedali e istituti caritatevoli per esercitare la vendita del teatro nei luoghi pubblici, cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011, pp. 74-81.

8. E. CASTI, *La decade festiva celebrata all'Aquila dal 24 febbraio al 5 marzo 1658*, «Bollettino della Società di Storia Patria negli Abruzzi», II, 1890, 20, puntata 3, p. 61. L'edificio, restaurato dopo il terremoto del 1703, fu demolito nel 1909.

Per favorire il controllo sugli spettacoli non era poi infrequente che gli ordini ecclesiastici autorizzassero l'apertura di rudimentali sale – per lo più una stanza dotata di un palco per gli attori e di panche per gli spettatori – nei propri locali ubicati nelle immediate vicinanze delle chiese, con il vantaggio di decidere chi e quando vi potesse recitare. A Sulmona nel 1658 fu inaugurato un teatro annesso alla chiesa di Santa Maria della Tomba. Destinato agli spettacoli recitati dai maggiorenti sulmonesi, accolse probabilmente anche una rappresentazione del testo *Gli intrichi d'amore* di Torquato Tasso. È inutile sottolineare come la sua particolare collocazione ricordasse ai frequentatori la necessaria temperanza dell'uomo di fede.⁹

Per tutto il periodo della dominazione asburgica la Chiesa mantenne il monopolio sugli intrattenimenti del tempo libero dei sudditi. L'articolato sistema di divertimenti rituali a forte impianto spettacolare era allineato e finalizzato alla celebrazione delle principali feste del calendario liturgico, delle ricorrenze degli ordini religiosi presenti nelle città e delle feste annuali delle singole chiese. A Chieti, ad esempio, sin dal 1660 la parrocchia della Trinità allestiva, in prossimità della quaresima, rappresentazioni che illustravano ai fedeli episodi del Vecchio Testamento mediante macchine sacre in cartapesta.¹⁰ La parrocchia del Sacro Monte si faceva carico della processione del Venerdì Santo, in cui rifluiva in forma 'condensata' la simbologia e la prassi scenica delle sacre rappresentazioni, un genere per le quali l'Abruzzo si era distinto sin dal medioevo per una tradizione drammaturgica ricca e fiorente.¹¹ I musicisti e i cantanti della cappella della cattedrale erano invece i protagonisti della drammaturgia sacra – drammi biblici, oratori e cantate – che veniva inscenata per la festa patronale di San Giustino e per quelle delle pievi urbane.¹² I libretti potevano

9. Cfr. G. PAPPONETTI, *Fra Medioevo e Barocco: momenti di teatro e ritualità teatrali in Sulmona*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*. Atti del convegno a cura di G. OLIVA e V. MORETTI, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 289-306.

10. L'indicazione di questi spettacoli edificanti, che durarono almeno fino al 1736, proviene dal saggio di V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *Atti del Convegno di studi 400 anni di stampa a Chieti* (Chieti, 15-16 aprile 1997), L'Aquila, Japadre, 1998, p. 233.

11. Circa il grande impulso dato nel Medioevo dalle confraternite religiose e dalle compagnie dei Disciplinati, soprattutto aquilane, allo sviluppo di forme drammatiche a tema sacro, dalle laudi alle sacre rappresentazioni, cfr., oltre al sempre valido studio di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, Bologna, Zanichelli, 1924, almeno F. CELENZA, *Storia del teatro in Abruzzo: dal medioevo al secondo Novecento*, Pescara, Edians, 2005, pp. 9-50.

12. Per tutti i secoli di Antico Regime le cappelle musicali rappresentarono il primo motore della spettacolarità abruzzese. Le più prestigiose furono quelle di Vasto, Ortona, Lanciano, Chieti, Sulmona, Avezzano, L'Aquila, Atri, Penne, Teramo. A tal proposito v. M. DELLA SCIUCCA, *Musica in Abruzzo tra Ars Nova e Barocco*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, cit.,

essere di importazione, come ad esempio *Isacco* o *Betulia liberata* di Pietro Metastasio, ma spesso recavano la firma di brillanti letterati autoctoni, tra cui i teatini Gennaro Durini, Biagio Mezzanotte, Gaetano Pachetti e Giacomo Tiboni, il giuliese Stefano Ferrante, i lancianesi Vincenzo e Domenico Ravizza.¹³

Gli strumenti del teatro venivano infine riassorbiti e addomesticati dalla Chiesa all'interno dei numerosi istituti scolastici religiosi che tra Sei e Settecento si dedicarono alla prima formazione dei rampolli delle principali famiglie del regno.¹⁴ All'interno dei collegi era generalmente molto praticata l'educazione teatral-musicale i cui esiti venivano presentati dagli alunni nei ricorrenti saggi offerti a un qualificato pubblico cittadino. Questo tipo di formazione contribuiva a rinnovare il rapporto selettivo della futura classe dirigente verso la pratica scenica. Tra i più rinomati teatri gesuitici abruzzesi vi erano quello de L'Aquila e quello di Atri: quest'ultimo fu voluto nel 1606 dal duca Giosia II d'Aquaviva, nipote di padre Claudio d'Acquaviva, l'artefice della *Ratio atque institutio studiorum*.¹⁵ Anche il collegio dei Santi Ignazio e Stefano, inaugurato nel 1640 all'interno dell'attuale palazzo Martinetti di Chieti, pare fosse dotato di un proprio teatrino in cui si svolgevano rappresentazioni in prosa e in musica che affiancarono la già ricca offerta culturale del vivace collegio degli Scolopi dove invece agiva l'accademia degli Argenti.¹⁶

pp. 333-366 e ID., *Il settecento musicale abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo e E. TIBONI, Pescara, Ediaris, 2000, pp. 179-212. Oltre alla patronale, tra le feste religiose della città di Chieti vi erano quella di San Filippo Neri (26 maggio), di Santa Maria del Carmine (15 luglio), di Santa Maria delle Nevi (5 agosto), di Santa Maria del Rosario (prima domenica di settembre) e di Santa Maria della cintura o di consolazione (entro settembre).

13. Una prima indagine sui libretti stampati a Chieti tra Sei e Ottocento è leggibile in M. ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratorii, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, Chieti, Amministrazione Provinciale, 1994.

14. Sull'argomento cfr. F. TAVIANI, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*. Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di F. IAPPELLI e U. PARENTE, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp. 225-250. Per una recente indagine sul teatro praticato nei collegi religiosi tra Sei e Settecento, cfr. A. ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, sec. XVII-XVIII)*, «Teatro e Storia», xxxvi, n.s. 14, 2022, 43, pp. 95-118.

15. Sul teatrino di Atri, «situato in un'area di proprietà comunale, adiacente alla chiesa di S. Andrea e al collegio dei gesuiti», cfr. B. TRUBIANI, *Il teatro comunale di Atri. Tra storia e cronaca (sec. XVIII-XX)*, Ortona-Pescara, Menabò, 1999, p. 7. Sul teatrino de L'Aquila, cfr. W. TORTORETO, *L'attività del teatro in Abruzzo tra Sei e Settecento: le Cappelle musicali e il melodramma*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo*, cit., pp. 404-405.

16. Cfr. MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., pp. 491-492, 497. I gesuiti chietini furono molto attivi nella proposta di *Te Deum* – si ricordi quello cantato nella chiesa dei poveri in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo nel 1716 – e di cantate a più voci: particolarmente sentita dalla comunità locale fu *L'Asia al Vaticano* con cui gli studenti

In piena consonanza con i valori della religione cattolica erano gli spettacoli allestiti e fruiti negli ambiti più esclusivi della società. Se ancora poco è noto delle rappresentazioni nelle corti signorili dei Duchi d'Acquaviva d'Aragona, nella cui dimora di Atri era in funzione sin dal Cinquecento un teatrino privato, e in quella dei marchesi d'Avalos a Vasto,¹⁷ il mondo delle accademie era senz'altro l'altro ambito della vita civile in cui il teatro allestito in forma amatoriale trovava una sua collocazione legittima, perché inteso soprattutto come un esercizio colto e letterario, riservato a una élite di eruditi, nobiluomini e benestanti. A L'Aquila la vita della principale accademia cittadina cinquecentesca, quella dei Fortunati, si svolse nell'arco compreso tra la pubblicazione nel 1566 della commedia *Il Frappa* del sodale Massimo Cammello e l'allestimento, nella veglia di carnevale 1582, della commedia *Filenia*, composta dall'umanista e storiografo locale Salvatore Massonio. Quest'ultimo si divertì anche a riscrivere tematiche sacre sotto la suggestione di forme drammatiche classiche: la sua riduzione in tragedia de *I misteri della Sacratissima Passion di Christo* di Giovambattista Filaurò fu recitata in cinque atti nella chiesa di Santa Maria di Paganica nel 1614.¹⁸

A livello popolare tra le poche occasioni in cui uomini e donne potevano imbattersi in spettacoli teatrali vi erano le fiere. Già dal Cinquecento era rinomata quella che si teneva a Lanciano. Per due volte l'anno la cittadina si popolava infatti di mercanti e banchieri che provenivano da tutta Europa, un eccezionale bacino di utenza a cui vendere insieme alle merci e alle vettovaglie anche un po' di divertimento nei tempi lasciati liberi dalle trattative di

omaggiarono la memoria del gesuita e missionario teatino Alessandro Valignani nel 1736. Il collegio degli Scolopi di Chieti fu tra i più attivi del regno. Notizie sulla sua attività ci giungono soprattutto in occasione di eventi della politica internazionale: nel 1715, in concomitanza della pace di Rastatt, ospitò una accademia letteraria in lode di Carlo VI d'Asburgo. Una accademia letteraria fu realizzata nel 1720 per commemorare la scomparsa dell'imperatrice Eleonora di Neuburg.

17. R. CERULLI, *Le dimore degli Acquaviva in Atri e Giulianova*, in *Gl'Acquaviva d'Aragona duchi di Atri e conti di S. Flaviano*, Teramo, Centro Abruzzese Ricerche Storiche, 1985, vol. I, p. 98. Per l'origine cinquecentesca del teatrino di Atri cfr. nel medesimo volume il saggio di R. PROTERRA, *Il Palazzo ducale di Atri*, pp. 129-135: 134. L'edificio era ancora in funzione nel 1792. A Vasto il «picciol teatro», ospitato inizialmente nella «casa del consiglio», nel Settecento fu incamerato nel palazzo della famiglia d'Avalos (L. MARCHESANI, *Storia di Vasto*, Napoli, dell'Osservatore medico, 1838, p. 207. Cfr. inoltre A.B. DI RISIO, *Palazzo d'Avalos in Vasto*, [Pescara], Carsa, 1990, p. 116).

18. Cfr. A. DI MUZIO, *Il teatro all'Aquila e in Abruzzo. Tsa, cronaca e storia*, prefaz. di F. TAVIANI; introd. con D. MARAINI, Teramo, Ricerche&Redazioni, 2015, pp. 30-31. In Abruzzo la pratica di allestire tragedie spirituali, o a carattere sacro, all'interno delle chiese perdurò anche nel secolo successivo: a Penne, ad esempio, le rappresentazioni erano ospitate nella chiesa della Santissima Annunziata: cfr. G. DE CAESARIS, *Arte e religione nella storia pennese*, «La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», xxx, 1915, 8, pp. 421-439.

compravendita. È probabile che l'evento attirasse qualche compagnia dall'area campana, così come non è da escludere che sui mercantili che provenivano da Venezia, dalla Sicilia e dalla costa slava trovassero posto, insieme alle mercanzie, anche compagnie teatrali in cerca di fortuna. Almeno dal 1730 la cittadina si dotò di un piccolo teatro che però pare fosse riservato agli spettacoli dei dilettanti del luogo.¹⁹

L'effetto complessivo è che durante il dominio asburgico i pochi teatri attivi sul territorio abruzzese furono inaccessibili ai professionisti della scena.²⁰ La riprova della refrattarietà della regione verso lo spettacolo professionale si ha dall'assenza di nascite di figli d'arte. Ancora nel primo Settecento, a Teramo e a Chieti la mancanza di un teatro cittadino non fu minimamente considerata una carenza dagli abitanti: i pochi spettacoli ufficiali, collegati cioè alla celebrazione degli eventi dinastici della casa d'Asburgo, erano organizzati in luoghi apparsi occasionalmente a sala teatrale all'interno dei palazzi sede dei governi locali o addirittura in quelli vescovili.²¹

3. *Forme di impresariato privato nell'Abruzzo borbonico*

In Abruzzo la 'resistenza' al teatro dei professionisti si allenterà solo in occasione di grandi cambiamenti della storia. Il primo evento determinante è il passaggio nel 1734 del regno di Napoli nell'orbita dei Borbone. Nella secon-

19. Sulla fiera di Lanciano cfr. V. MILLEMACE, *Le attività fieristiche e altri aspetti di economia abruzzese*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, cit., pp. 70-73. Sul primo teatrino cittadino cfr. G. GIAMPAOLA, *Appunti della vita teatrale nell'Abruzzo e nel Molise (I)*, «Abruzzesistica», I, 1979, p. 92.

20. Le notazioni bibliografiche indicano che a inizio del Settecento, oltre ai teatrini già descritti, erano attive sale per spettacolo a Tagliacozzo, inaugurata in un locale abbandonato dai benedettini (cfr. G. GATTINARA, *Storia di Tagliacozzo*, Città di Castello, Lapi, 1894, p. 69), e a Roccaraso: quest'ultima fu patrocinata dal barone Donato Berardino Angeloni il Vecchio, che finanziò la costruzione per «portar sollievo degli animi, a profitto della gioventù, a ricreazione della propria famiglia» (C. MARCIANI, *Appunti per la storia dei teatri in Abruzzo*, «Rivista Abruzzese», XX, 1967, I, p. 27 e cfr. C. RICCI, *Il teatro di Roccaraso*, «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», I, 1912, pp. 2-5; F. SABATINI, *La regione degli Altopiani maggiori d'Abruzzo*, Genova, Sigla Effe, 1960, pp. 176-177).

21. A Chieti le rappresentazioni ufficiali furono ospitate all'interno del Palazzo Reale. Qui il primo ottobre 1711 furono recitate due commedie nel giro di pochi giorni: la prima per celebrare il ventiseiesimo compleanno di Carlo VI d'Asburgo, la seconda per la sua incoronazione imperiale. Più elaborati furono nel 1716 i divertimenti per la già citata nascita dell'arciduca Leopoldo, quando il palazzo ospitò due serenate, per le quali si registra la 'partecipazione straordinaria' del virtuoso Checco Egizio, e la recita della commedia in prosa *Dalla tempesta la calma* del commediografo Gaetano Ansalone. Rappresentazioni a carattere erudito venivano probabilmente allestite anche nella colonia arcadica attiva a Chieti sin dal 1720 con il nome di Tegea.

da parte del secolo, sulla scia del periodo di tranquillità europea determinato dalla pace di Aquisgrana, i nuovi sovrani si dimostrarono ben più attenti a incentivare anche nella provincia il diffondersi di un'ottica liberista e di una maggiore autonomia dell'iniziativa individuale. In tale direzione si deve leggere l'accelerazione riformista impressa da Bernardo Tanucci durante l'epoca della reggenza (1759-1767) e dei primi anni del governo di Ferdinando IV Borbone. Sul piano della politica teatrale, l'effetto principale fu la fioritura di nuovi edifici per spettacolo che a sua volta lasciò presagire lo 'sdoganamento' nelle aree periferiche delle forme commerciali di intrattenimento.²² Il fenomeno fu favorito nel suo complesso anche dall'improvvisa espulsione dei gesuiti dal regno di Napoli, avvenuta con decreto reale del 1767.

A Chieti una sala per spettacoli era certamente in funzione sin dal 1775. Si trovava nel centro storico della città e risultava di proprietà dei coniugi Biase Matteucci e Maria Aurora Fasolo.²³ A Teramo nella seconda metà del secolo nacquero due edifici aperti al pubblico pagante: il primo, ubicato nel quartiere di San Leonardo, fu sostituito nel 1792 da quello voluto dai Corradi, una delle famiglie più in vista e agiate della città.²⁴ Nell'ultimo quarto del secolo comparvero inoltre nuove costruzioni ad Avezzano, a Lanciano, a Leonessa, a Civita di Penne, a Guardiagrele e, probabilmente, anche a Palena.²⁵

Sorti i nuovi teatri, si creò la necessità di animare la vita teatrale delle comunità. Il compito non fu dei più semplici, vista la scarsa dimestichezza fino a quel momento degli abruzzesi con i meccanismi organizzativi della scena. Ci pensarono le compagnie capocomicali e gli impresari. Da subito le rappresentazioni melodrammatiche presero il sopravvento nei gusti del pubblico. Lo

22. Ricco di informazioni sull'edilizia teatrale del tardo Settecento è il saggio di L. ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, in *Il mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. MASSAFRA, Bari, Dedalo, 1988, pp. 945-964; cfr. inoltre S. GIACOBELLO-M. MARINO, *Legislazione teatrale borbonica nel XVIII secolo: 'De' Stabilimenti de' Teatri e Spettacoli de' Reali Dominij'*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 663-761.

23. Cfr. L. SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti: vita materiale e forme d'impresariato. Notizie dagli archivi cittadini*, «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», XXI, 2017, 2, pp. 25-58.

24. Sui primi teatri teramani cfr. P. FERELLA, *L'attività teatrale a Teramo*, in *Musica e società a Teramo: da 'La Cetra' all'Istituto musicale 'G. Braga'*, a cura di A. MARINO, A.M. IOANNONI FIORE e C. ORTOLANI, Colledara (Pe), Andromeda, 1999, pp. 67-68. V. anche G. DI CESARE, *Un secolo di teatro e musica a Teramo (1768-1865)*, in *In coro. Storia, cultura e profili dal 1948 al 1998*, a cura di M. DI FRANCESCO, Teramo, Associazione corale "G. Verdi", [1998], pp. 93-125.

25. Parallelamente sorsero nuovi teatrini domestici a Teramo, nelle dimore dei De Petris e degli Scimitarra, a L'Aquila, in casa di Angelo Santilli, e forse anche a Castel di Sangro: cfr., rispettivamente, E.S. SERPENTINI, *Teramo e il teatro di prosa*, Mosciano S. Angelo (Pe), Artemia Nova Editrice, 2017, p. 10; ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, cit., p. 948.

confermano numerose testimonianze e lo sperimentò persino la compagnia di prosa napoletana con sede al teatro di San Ferdinando a Ponte Nuovo in Napoli, nelle cui fila recitava una giovane Maddalena Gallina. Nel 1792 il suo direttore, il brighella Giovanni Fabri, firmò un contratto con i proprietari del teatro di Chieti per una serie di recite da tenersi nel periodo settembrino. Tra le varie clausole della scrittura ve ne era una in cui gli attori si impegnavano a lasciare libero lo stabile non appena fosse giunta in città «la compagnia in musica, che trovasi in Lanciano».²⁶

Le rappresentazioni operistiche potevano essere acquistate in blocco da impresari forestieri oppure venivano prodotte direttamente sul territorio. In entrambi i casi si trattava di spettacoli che non potevano competere con i melodrammi allestiti nelle capitali del tempo. Nell'autunno 1790 il teatro di Teramo e poi quello di Penne accolsero la compagnia lirica di giro diretta dal cantante e impresario settentrionale Giacomo Zamboni, probabilmente il fratello del più celebre primo buffo Luigi; tra le varie opere rappresentate si ricordano i drammi giocosi *Il geloso in cimento* e *La finta principessa o sia Li due fratelli Pappamosca*.

A Chieti i documenti d'archivio mostrano il percorso di una educazione all'impresariato civico che consentì all'offerta spettacolare di emanciparsi nel giro di qualche anno. Dai primi disastrosi tentativi di singoli cittadini, per lo più negozianti volenterosi ma inesperti, che finirono sul lastrico o addirittura furono minacciati a mano armata dai creditori, si passò, gradualmente, a società miste, in cui la componente cittadina era affiancata da artisti di buon livello, provenienti solitamente dall'area napoletana, e desiderosi di sperimentarsi nel mestiere dell'impresariato.²⁷ Nel 1799 i cantanti Giovan Battista del Braccio, Serafino Gentili e il buffo Filippo Medici affiancarono con buon successo l'impresario locale Crescenzo Angelone e l'agente teatrale Gaetano Saller, padre delle cantanti Teresa e Eugenia, nella produzione delle opere del carnevale del 1800.

La presenza nell'impresa e nel cast delle opere del tenore contraltino Serafino Gentili, qui in una delle prime esperienze di quella che sarebbe diventata una carriera di ottimo livello sui migliori palcoscenici italiani ed europei – dalla Scala di Milano al teatro Carolino di Palermo, dal teatro delle Tuileries

26. Il contratto di affitto del teatro, conservato all'Archivio di Stato di Chieti, *Regia Udienza provinciale*, b. 269, fasc. 7796, cc. 2r.-v., è ora leggibile in SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., p. 47.

27. Alla questione ho dedicato l'intervento al colloquio internazionale *Economy, Management, and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries* (Lisbona, 27-30 giugno 2024). Notizie più approfondite sull'argomento si potranno leggere nel volume che raccoglierà gli atti delle giornate di studio.

di Parigi a quello di corte di Dresda –, rivela l'importanza assunta dalla piazza di Chieti come trampolino di lancio di giovani promesse. Le poche risorse a disposizione non permettevano infatti di scritturare artisti affermati a livello nazionale: le capacità da *talent scout* potevano pertanto essere determinanti nella riuscita economica della stagione.

Altre volte le imprese locali ruotarono attorno ai musicisti delle cappelle abruzzesi che mettevano a frutto sul territorio l'esperienza e i contatti maturati negli spettacoli pubblici a giro per la penisola. Tra costoro spicca il nome di Nicola Corcilli, violinista della basilica di Ortona, attivo come impresario nelle piazze di Chieti e di Lanciano. Il suo ritratto fu scolpito dallo scultore Fulgenzio della Valle e disposto nella chiesa principale di Ortona.

È dunque alla seconda metà del Settecento che si può far risalire la nascita di un primo rudimentale circuito autonomo 'regionale', in cui alcune produzioni e compagnie in musica si spostavano da una piazza all'altra dell'Abruzzo. Il repertorio predominante era quello dell'opera buffa proveniente dalla capitale. Nei cartelloni stagionali i nomi più ricorrenti dei compositori erano quelli di Pietro Guglielmi, Giovanni Paisiello e Giacomo Tritto.

Per quanto il rischio d'impresa ricadesse esclusivamente sui privati, che in questa fase storica non potevano minimamente contare su sovvenzioni pubbliche, occorre registrare come ormai anche nei territori abruzzesi il teatro professionale fosse finalmente divenuto un fenomeno legittimo, seppur con ancora notevoli pregiudizi morali da parte dell'opinione pubblica. Ci sarebbe voluto niente meno che Napoleone per insegnare agli abruzzesi che il confronto democratico e l'esercizio della convivenza civile non dovevano temere un sistema teatrale impostato su base laica.

4. *Grandi interpreti italiani nei nuovi teatri pubblici d'Abruzzo*

L'altro grande evento che contribuì ad animare la storia dello spettacolo in Abruzzo fu la breve parentesi del governo napoleonico degli anni 1806-1815. Gli echi dei dibattiti francesi sulla riforma del teatro stimolarono le riflessioni di intellettuali meridionali come Francesco Saverio Salfi e Francesco Milizia e contribuirono a diffondere nella pragmatica mentalità degli amministratori l'idea del mezzo teatrale come sinonimo di *civilisation*. I decreti reali firmati da Gioacchino Murat concessero edifici demaniali, spesso confiscati alla chiesa, da destinare a sale teatrali pubbliche, secondo un'usanza sdoganata in Europa con il diffondersi degli ideali illuministici e rivoluzionari. Se le ampie volumetrie degli edifici di culto si adattavano perfettamente alle necessità spaziali dei teatri (per ospitare gli ordini dei palchetti, la profondità di scena, la graticcia del palcoscenico), la disposizione urbanistica delle chiese espropriate, solitamente ben inserite nel

tessuto cittadino e spesso prospicienti a piazze o a luoghi di ritrovo, poneva finalmente la questione teatrale al centro della cultura e della vita civica abruzzese.

Dopo la Restaurazione, Ferdinando I Borbone confermò il modello murattiano, ma con una variante: la spesa di edificazione e gestione dei nuovi teatri sarebbe ricaduta sui comuni e non più sul Real Tesoro. L'effetto di questo 'decentramento' fu la nascita delle deputazioni teatrali cittadine: organi di natura consultiva, ebbero il compito di vigilare sugli spettacoli e di coadiuvare le giunte comunali in materia di appalti a impresari e compagnie. L'impegno delle amministrazioni locali riguardò anche l'aspetto economico: ogni comune dotato di teatri pubblici iscrisse infatti nel proprio bilancio una voce da destinare alle sovvenzioni per la programmazione delle attività di spettacolo.

Tra i primi edifici moderni inaugurati dalla politica murattiana si segnala il Marrucino di Chieti; il teatro sorse sulla struttura della chiesa di Sant'Ignazio, un tempo appartenuta ai gesuiti, su progetto dell'ingegnere teramano Eugenio Michitelli. La distanza di sette anni che separa la concessione del sito dall'apertura della sala, avvenuta nel 1818, oltre a denunciare le frequenti controversie economiche tra gli appaltatori, il Decurionato e gli Intendenti incaricati dalla corona, mostra in controluce anche la resistenza di quella parte della cittadinanza che vedeva nei nuovi edifici teatrali il simbolo dei valori antagonisti alla tradizione governativa filo-clericale. L'originale intitolazione del teatro a San Ferdinando, nome che rinviava all'allora sovrano del regno delle due Sicilie, il cattolico Ferdinando I di Borbone, ma che alludeva anche a San Ferdinando re di Castiglia, il paladino della cristianità che nel XIII secolo si era distinto nella lotta contro i mori, suggerisce il patto sociale tra le istanze progressiste e quelle reazionarie che portò all'apertura del teatro.²⁸

Per tutto l'Ottocento l'impegno delle municipalità abruzzesi a dotare le città di impianti teatrali pubblici in grado di competere con il Marrucino sarà spesso rallentato non solo da problemi finanziari, ma anche da vivaci discussioni tra favorevoli e contrari e dalla ferma opposizione degli ordini religiosi; questi ultimi, inoltre, continuarono a esercitare la loro influenza sulle rappresentazioni soprattutto attraverso la censura sui copioni. Nelle piazze teatrali dell'Abruzzo Citeriore le modifiche ai testi o i divieti di rappresentazione scaturivano dalla stretta collaborazione tra l'Intendenza, l'arcivescovato di Chieti e le diocesi locali e trovavano attuazione grazie al coinvolgimento degli organi di polizia locale.

28. Sulle vicende che portarono alla nascita del Marrucino, cfr. A. IEZZI, *Dal Real Teatro S. Ferdinando al Teatro Marrucino*, Chieti, éDicola, 1997. La storia successiva è narrata in M. ZUCCARINI, *Il Teatro Marrucino: storia – curiosità – aneddoti*, prefaz. di F. SANVITALE, Chieti, Solfanelli Editore, 1993 e A. BIGI, *Teatro Marrucino 1996/2006*, Chieti, éDicola, 2022.

La situazione non andava meglio nei piccoli paesi.²⁹ Nella comunità di Palena i padri missionari de' Vergini di Napoli ottennero nel 1831 la chiusura del teatro locale con il pretesto che le rappresentazioni recavano turbamento per il culto dei fedeli nella vicina chiesa dell'arciconfraternita del Suffragio. L'operazione fu avallata dall'allora Intendente della Provincia, il marchese Francesco Maria Perrelli, il quale era mosso dalla convinzione che «i teatri fossero contrari alle massime di nostra sacrosanta religione».³⁰ Per soffocare sul nascere qualsiasi forma di protesta, nel 1831 furono sigillate le porte di accesso allo stabile e fu smantellato lo scenario.

L'anno successivo un gruppo di giovani di Palena approfittò del passaggio in Abruzzo di Ferdinando II Borbone per chiedere al sovrano la riapertura del teatrino. Sebbene le suppliche fossero accolte dal re «colla naturale Sua Clemenza e Benignità», i battenti della sala rimasero serrati. A poco servì anche la mediazione del nuovo Intendente, il colto ed esperto avvocato Francesco Saverio Petroni: inutilmente costui scrisse al governo borbonico di Napoli come il solo rinforzo di un piccolo tratto di muro che separava il teatro dal campanile della chiesa di San Francesco sarebbe stato sufficiente per acconsentire la ripresa delle «pubbliche rappresentanze».³¹

29. Tra i principali teatri che sorsero in questo secolo merita ricordare il teatro di Palena, nato attorno al 1814 nei locali di proprietà comunale ma gestito dalla Congregazione laicale di San Francesco e del Santissimo Suffragio; il teatro Talia di Tagliacozzo, inaugurato sui locali di un ex monastero benedettino nel 1832; quello di Vasto, progettato nell'area dell'ex convento dei Celestini, fu completato nel 1830 e inaugurato nel 1833; il teatro di Lanciano, sorto nel 1841 nell'area di una chiesa dei Padri Scolopi; il teatro di città Sant'Angelo, aperto nel 1856 sul sito del vecchio refettorio del convento dei Francescani; il teatro di Teramo, inaugurato nel 1868 e poi demolito nel 1959; quello di Loreto Aprutino, risalente al 1893 e sorto nell'area del duecentesco complesso conventuale di San Francesco; il teatro di Pescara, patria del cardinale Giulio Mazzarino, sorse invece nei locali dell'ex convento dei Minori Conventuali negli anni successivi all'Unità d'Italia e rimase probabilmente attivo fino al secondo dopoguerra. Il teatro di Orsogna progettato alla fine dell'Ottocento fu realizzato in data imprecisata all'interno del Palazzo comunale. Altrove furono restaurati i teatri settecenteschi caduti in disuso: è, ad esempio, il caso di Guardiagrele (cfr. M. PALMERIO, *Guardiagrele. Il teatro dall'Ottocento ad oggi*, s.i.t., 2016, pp. 9-12).

30. Archivio di Stato di Napoli, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 470 II, fasc. 20, lettera dell'Intendente Francesco Saverio Petroni al Segretario di Stato degli Affari Interni, Chieti, 24 novembre 1832, cc. n.n. Desidero ringraziare Teresa Megale per la segnalazione della documentazione archivistica. Il teatrino, di cui non si conosce la data di inaugurazione, ospitava rappresentazioni comiche dei giovani del luogo.

31. *Ibid.* È probabile che il teatrino venisse riaperto solo in alcune occasioni, a discrezione della confraternita che ne possedeva le chiavi. Pare ad esempio che nel carnevale 1834-1835 lo stabile accolse delle rappresentazioni comiche a cui assistettero circa trecento persone, equamente suddivise tra platea e palchi.

Visto il perdurare dello stallo, nel 1843 il sindaco Gaetano Falcocchio autorizzò il cantiere del nuovo teatro di Palena lungo l'attuale Corso Umberto I. Ancora una volta i lavori accesero un'aspra polemica in seno all'amministrazione comunale fra i favorevoli e i contrari. Il cantiere era quasi completo quando nel 1845 il governo borbonico, mosso dalla necessità di incentivare l'edificazione di cimiteri e carceri, promulgò una circolare che vietava la costruzione di nuovi edifici per spettacolo con fondi comunali. Il documento invitava inoltre alla conversione delle strutture teatrali in costruzione.³² Il divieto fu abilmente aggirato dai palenesi cambiando in magazzino la destinazione d'uso dell'edificio, ma proseguendo segretamente con il progetto originario. La nuova sala fu inaugurata nel 1848.³³

All'alba dell'Unità d'Italia le dispute sulla liceità dei teatri erano ancora forti, soprattutto lontano dai più grandi centri urbani. Basti pensare che il primo teatro pubblico di Atri, curiosamente commissionato da un canonico di idee mazziniane nel 1857, e certamente sponsorizzato dalla massoneria locale, fu inaugurato sulla piazza della cattedrale cittadina solo nel 1881. Ad Atessa i lavori iniziati nel 1863 furono portati a compimento nel 1911.

Fu dunque solo sul finire dell'Ottocento che l'Abruzzo si dotò di un sistema efficiente di teatri pubblici, pronti a ospitare l'offerta nazionale. A incoraggiare l'interesse di impresari e di compagnie di giro in cerca di nuovi mercati furono anche l'abolizione delle dogane del vecchio regno delle due Sicilie e lo sviluppo della rete ferroviaria: la linea costiera adriatica, che per la prima volta nella storia del paese univa il nord con il sud, fu infatti completata nel 1865; poco più tardi entrò a far parte della celebre 'Valigia delle Indie', il collegamento rapido da Londra a Bombay via Calais-Brindisi-Suez.

Il crescente afflusso di attori, cantanti e spettacoli spinse le deputazioni locali a emanare regolamenti o aggiornare quelli esistenti. Quello di Chieti fu deliberato dal consiglio comunale nelle sedute del 16 e 18 febbraio 1878: i settantaquattro articoli di cui era composto disciplinavano nel dettaglio ogni aspetto della vita organizzativa del teatro cittadino: dalle norme di abbonamento ai doveri di artisti, tecnici e impresari.³⁴

32. Cfr. P.L. CIAPPARELLI, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa, 1999, p. 59.

33. Sulle vicende che portarono all'inaugurazione del nuovo teatro v. N. DE SANCTIS, *Palena. Cronaca di un teatro minore*, tesi di laurea in Storia dello Spettacolo, Accademia di Belle Arti de L'Aquila, a.a. 1992-1993, relatore M. Gallucci. Desidero ringraziare Vincenza Paterra, l'attuale direttrice artistica del teatro di Palena, per avermi concesso la consultazione della tesi.

34. Il *Regolamento teatrale della città di Chieti* fu stampato dalla tipografia locale Ricci nel 1879. Cfr. M. DELLA SCIUCCA, *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Pescara, Edians, 1996, p. 468.

Nell'ultimo quarto di secolo, proprio la città teatina ospitò grandi dive e formazioni impegnate nella riforma della scena nazionale: Adelaide Ristori e Giacinta Pezzana presentarono al pubblico abruzzese i loro celebri cavalli di battaglia, da Maria Stuarda a Teresa Raquin, con cui avevano già ottenuto fama e riconoscimenti internazionali. Nel 1876 sul palcoscenico del Marrucino recitò anche una giovane ma già promettente Eleonora Duse. La compagnia di Alamanno Morelli, al cui interno brillava il talento della prima attrice Adelina Marchi, portò in scena un repertorio di capolavori assoluti, dai testi di Goldoni a quelli dei Dumas, in cui spiccava la prima edizione italiana dell'*Amleto* shakespeariano. La Drammatica Compagnia della Città di Torino, diretta dal caratterista marchigiano Cesare Rossi, fu unanimemente apprezzata per una misurata recitazione di complesso.³⁵ Anche durante la stagione melodrammatica la città si popolò di presenze d'eccezione: le opere dei più acclamati compositori del periodo, da Verdi a Meyerbeer, da Leoncavallo a Puccini, furono cantate da interpreti del calibro del baritono Mattia Battistini o del soprano Emma Carelli.

Non vi erano più dubbi. Al termine di un percorso lungo e faticoso l'Abruzzo era finalmente entrato nel giro dei più prestigiosi circuiti teatrali italiani. Quasi un secolo più tardi, nel 1963, la nascita del Teatro Stabile de L'Aquila (dal 1991 Teatro Stabile d'Abruzzo) e poi il conferimento al teatro Marrucino di Chieti del titolo di Teatro Lirico d'Abruzzo (dal 2001) e di Teatro di Tradizione (dal 2003) avrebbero consentito alla regione di diventare un rinomato centro nazionale di produzioni teatrali.

35. Cfr. L. SPINELLI, *La prosa nella piazza 'camomilla'. Attori e attrici al Marrucino di Chieti (1861-1941)*, in *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia Attori, compagnie, piazze*, a cura di L. S., Roma, Tab, 2024, pp. 371-373.