

REGIONE PUGLIA  
ASSESSORATO PUBBLICA ISTRUZIONE

ASSOCIAZIONE DI STUDI STORICI  
«DAUNIA SUD» - CERIGNOLA



ATTI DEL 10° CONVEGNO «CERIGNOLA ANTICA»

CERIGNOLA  
CENTRO REGIONALE DI SERVIZI EDUCATIVI E CULTURALI  
1992



## **Materiali, 9**



REGIONE PUGLIA  
ASSESSORATO PUBBLICA ISTRUZIONE

---

ASSOCIAZIONE DI STUDI STORICI  
«DAUNIA SUD» - CERIGNOLA

# TEATRO MARIONETTE CANTASTORIE

ATTI DEL 10° CONVEGNO «CERIGNOLA ANTICA»  
24-25 GENNAIO 1987

CERIGNOLA  
CENTRO REGIONALE DI SERVIZI EDUCATIVI E CULTURALI  
1992

**Teatro** marionette cantastorie. Atti del 10° convegno Cerignola antica, [Cerignola] 24-25 gennaio 1987. Cerignola, Centro Regionale di Servizi Educativi e Culturali, 1992.

143 p. ill. 24 cm (Materiali, 9)

In testa al front.: Regione Puglia, Assessorato Pubblica Istruzione. Associazione di Studi Storici Daunia Sud.

1. Cerignola-Vita Sociale-Sec. 19.-20. 2. Cerignola-Congressi-1987

945.757

*Progetto, coordinamento e cura editoriale:*

Giovanni Dalessandro  
(CRSEC Cerignola)

*Composizione, fotolito e stampa:*

Leone Grafiche, Foggia

*Copertina:*

Diros Grafica, Cerignola

## INDICE

- 7 Premessa
- 9 Introduzione  
*Roberto Cipriani*
- 15 1820-1855: proposte per un teatro a Cerignola  
*Gioacchino Albanese*
- 27 1868-1968: un secolo di spettacoli al Teatro Mercadante  
*Antonio Galli*
- 57 Il censimento dei teatri storici pugliesi dell'800  
*Matteo De Filippis*
- 73 Teatro Mercadante: un recupero tecnologico  
*Luigi Terenzio*
- 79 Forme di spettacolo popolare in Puglia  
*Daniele Giancane*
- 89 Forme di spettacolo popolare in Capitanata  
*Giovanni Rinaldi*
- 99 Il teatro delle marionette a Cerignola agli inizi del '900  
*Sante Taccardi*

## APPENDICE

- 103 La banda di Cerignola  
*Saverio Nuzzi*
- 127 Regole e norme per l'amministrazione del Teatro Mercadante  
*Giovanni Dalessandro, Antonio Galli*

**Roberto Cipriani** è professore associato di sociologia della conoscenza e sociologia della religione presso l'Università *La Sapienza* di Roma. Ha pubblicato numerosi studi di carattere sociologico, fra cui: *Il Cristo rosso* (Roma, 1985), *Legittimazione e società* (Roma, 1986), *La legittimazione simbolica* (Brescia, 1986), *La teoria critica della religione* (Roma, 1986), *La religione diffusa* (Roma, 1988), con Maria Manzi *Sud e religione* (Roma, 1990), *La religione dei valori* (Caltanissetta, 1992), *Sentieri della religiosità* (Brescia, 1992). Collabora alle riviste *La critica sociologica*, *Sociologia*, *Studi di sociologia*. È presidente del Comitato di Sociologia della Religione dell'*International Sociological Association*, e dell'Associazione di Studi Storici "Daunia Sud" di Cerignola.

**Gioacchino Albanese**, docente di materie letterarie presso la Scuola Media Statale *Pavoncelli* di Cerignola, è componente del direttivo dell'Associazione di Studi Storici "Daunia Sud". Svolge attività pubblicistica ed è autore — insieme ad Antonio Galli — del volume *Epigrafi romane a Cerignola* (Cerignola, 1986). Ha anche pubblicato il volume di lettura per le scuole medie *Cerignola dalla preistoria al Medioevo* (Foggia, 1991).

**Antonio Galli**, docente di materie letterarie presso la Scuola Media Statale *Pavoncelli* di Cerignola, componente del direttivo dell'Associazione di Studi Storici "Daunia Sud", ha pubblicato diversi saggi e interventi e — insieme a Gioacchino Albanese — *Epigrafi romane a Cerignola* (Cerignola, 1986).

**Matteo De Filippis** insegna scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Bari. Dopo una iniziale attività di disegnatore di architettura d'interni e di scenografo, si è dedicato a ricerche sul teatro in Puglia pubblicando — insieme a Erminia Cardamone — *Strutture teatrali dell'800 in Puglia* (Bari, 1988).

**Luigi Terenzio**, ingegnere, è progettista e direttore dei lavori di restauro e ristrutturazione del Teatro Mercadante di Cerignola.

**Daniele Giancane**, ricercatore presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Bari, giornalista e collaboratore della *Gazzetta del Mezzogiorno* e di altri quotidiani e riviste, è autore di numerosi saggi di critica letteraria, pedagogia e ricerche sulla cultura popolare. Si è occupato di teatro riportando alla luce — insieme a Rino Bizzarro — la maschera biscegliese Don Pancrazio Cucuzziello.

**Giovanni Rinaldi** ha studiato al DAMS di Bologna, occupandosi poi professionalmente di teatro, cultura popolare, fotografia, progettazione grafica. Ha pubblicato con Paola Sobrero *Fogli volanti. Cultura di base in Capitanata* (Foggia, 1977-78), con Roberto Cipriani e Paola Sobrero *Il simbolo conteso* (Roma, 1979), con Paola Sobrero *La memoria che resta* (Foggia, 1981), *Primo Maggio* (Cerignola, 1982).

**Sante Taccardi**, funzionario della USL BA/2, è componente della Compagnia di marionette "Aurora" di Canosa di Puglia. Figlio di Anna Dell'Aquila, nipote di Lorenzo fondatore della Compagnia, ha il compito di rivedere gli antichi copioni — scritti per rappresentazioni che duravano mesi — e trascriverli per il pubblico dei nostri tempi.

**Saverio Nuzzi**, laureato in giurisprudenza e scienze politiche, è stato segretario comunale a Cerignola, Foggia e Bari. Appassionato musicofilo — studiò violino col M° Pisano, e nel 1931-34 fece parte dell'orchestra da questi diretta — e cultore di storia, è componente dell'Associazione di Studi Storici "Daunia Sud". Dal 1984 ha animato, come vicepresidente, la Banda Civica *Pasquale Bona*.

**Giovanni Dalessandro**, dipendente della Regione Puglia, è operatore culturale presso il CRSEC di Cerignola.

## PREMESSA

Il vissuto quotidiano di una comunità può essere indagato in più direzioni e da molteplici punti prospettici: il lavoro e i riti religiosi, i momenti forti di aggregazione collettiva e le grandi feste, gli atteggiamenti politici, il linguaggio, gli usi e i costumi, lo svago.

Ed ognuna di queste investigazioni contribuisce a rendere sempre meno sfocati — a dispetto della distanza storica — i contorni di questo *Mit-welt*: con le sue stratificazioni sociali, i processi interpersonali e le dinamiche istituzionali, gli elementi di coesione e i motivi di scontro, le conquiste, le occasioni mancate.

Filo conduttore di queste pagine è, appunto, la dimensione dello svago: colto e popolare, elitario e di massa. E da queste pagine emerge non la città di Di Vittorio e delle lotte contadine, non quella di Pavoncelli e delle grandi trasformazioni agrarie, non quella di migliaia di anonimi braccianti curvi a mietere spighe sotto il sole, ma la tranquilla città di provincia nella quale Mascagni componeva *Cavalleria rusticana*.

Una città che nel 1855, insieme al lascito di Paolo Tonti per la costruzione dell'omonimo Duomo, registrava anche una munifica elargizione finalizzata alla realizzazione del Teatro Mercadante: ma poi — ahimé — lo disertava preferendo bande, comici e marionette a lirica, musica sinfonica e spettacoli drammatici.

Una città che, alle soglie del 2000, ci auguriamo possa trovare nel Mercadante — non ancora restituito alla collettività — occasioni concrete di riscatto e di crescita civile e culturale.

Nicola Pergola  
responsabile del CRSEC



### **Dalla storia alla sociologia delle forme espressive teatrali**

Non è facile catalogare e raggruppare in forme omogenee le diverse esperienze espressive che accompagnano la vita di un popolo, di una comunità: si va dalle *performances* teatrali di tipo colto (lirica, prosa, ecc.) alle rappresentazioni più tradizionali realizzate con pupi e marionette, per non dire di altri eventi popolari che hanno come protagonisti i cantastorie o i macchietti. È un tessuto che si ritrova lungo l'arco della storia ed il cui ordito resta costante come struttura portante, mentre la trama muta secondo le contingenze del momento, le fortune o le disgrazie dei protagonisti, il favore o l'ostracismo delle autorità pubbliche.

Certo la creazione artistica ha dei contenuti che riflettono le condizioni sociali cui si rapporta; le interconnessioni sono evidenti; ma probabilmente questo genere di considerazioni non è sufficiente<sup>1</sup> per dire della ricchezza e della complessità che caratterizzano le diverse forme espressive, colte, popolari o di largo consumo che siano.

Almeno è necessario risalire alle lontane origini<sup>2</sup> di molte manifestazioni codificate dall'uso o ufficializzate, legittimate dalle diverse gestioni del potere o divenute abituali, scontate persino nella struttura narrativa.

Ma soprattutto è fondamentale ri-costruire e leggere il rapporto che si crea con il pubblico<sup>3</sup>, che inter-agisce, rispetto allo spettacolo rappresentato, secondo modalità imprevedibili in alcuni casi, logore in altri.

---

1 — G. GURVITCH, "Sociologie du théâtre", *Lettres nouvelles*, 35, 1956, p. 202.

2 — V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.

3 — A.M. GOURDON, *Théâtre, public, perception*, Parigi, C.N.R.S., 1982.

Molte rappresentazioni poi hanno i connotati di un tipico rito religioso, con il celebrante in primo piano (si tratti di un direttore d'orchestra o di un attore-mattatore, di un solista o di un af-fabulatore/incantatore). Anche i vari momenti sono rituali: l'introito-introduzione-preludio, le epistole-lettere-narrazioni, il canone-consacrazione-momento chiave, il commiato-conclusione-finale, il rendimento di grazie-risposta-applauso. Gli abiti stessi sottolineano la differenza: i paramenti-costumi indossati operano *ipso facto* la trasformazione, sicché ognuno può divenire chiunque, novello Cristo o antico Cesare, giovane o vecchio, nonostante le condizioni di partenza siano ben diverse. L'uso dello spazio inoltre dimostra chi è davvero in posizione di rilievo, visibile da tutti, come presidente dell'assemblea-incontro, capace da solo di riempire la scena con i suoi interventi da un lato all'altro del presbiterio-altare-palcoscenico. Il momento cruciale non ha luogo — di solito — in una posizione laterale: l'atto-*clou*, la scena madre si svolgono in luogo centrale, verso cui l'attenzione di tutti gli astanti-fedeli-spettatori possa facilmente concentrarsi, pur nella diversità dei posti da cui si assiste-partecipa o si partecipa-assiste. D'altro canto chi interviene ad una celebrazione-*performance* contribuisce in termini economici attraverso la colletta (nel rito religioso come in uno spettacolo di piazza) o il versamento di una quota-somma del biglietto. Vi sono infine gli oggetti, che conferiscono sacralità-fascino ai protagonisti del rito-rappresentazione: un pastorale-scettro, un paludamento sacerdotale-regale, una mitria-corona. È tutto un intreccio di funzioni-finzioni, mutamenti-mascheramenti. Una messa come una rappresentazione, una celebrazione come una festa sono tutte delle azioni drammatiche.

Anche un convegno, un incontro sono una forma espressiva, un modo di presentarsi e di rappresentarsi agli altri, suscitando consensi o dissensi, applausi o fischi. L'occasione è utilizzata per mettersi in mostra, per offrirsi al pubblico, ma con l'intento di verificare la propria identità, di esaminare l'opportunità di proseguire nel proprio lavoro continuando poi a ripresentarsi, magari dopo debite trasformazioni di linguaggio e gesti, di forme e contenuti.

Convegni ed incontri proliferano specialmente quando vi sono dei problemi concreti da affrontare, delle nuove questioni da risolvere. In pari misura aumentano le occasioni di espressione teatrale allorquando la società è in fermento. Forse si riescono a spiegare anche così gli alti e bassi di alcuni generi di rappresentazione.

Ma non sempre c'è bisogno di convegni e spettacoli per vedere drammatizzazioni in atto. La vita medesima di ogni giorno è costellata di avvenimenti "teatrali". La vita è teatro ancor più e meglio di quanto il teatro possa rappresentare la vita. Quando vi è un rapporto con il pubblico, con l'altro generalizzato, vi è pure affettazione, recitazione, del

negoziante con l'avventore, dell'avvocato con il cliente, del maestro con gli alunni. Si sente dunque la necessità di presentare un'immagine di se stessi, un certo *look* — come si usa dire oggi. Se anche si ha successo tuttavia è necessario, ad un dato momento, cambiare per evitare il logoramento del consenso ottenuto. Allo stesso modo un attore è costretto a mutare ruolo e interpretazione per continuare a restare a galla, sulla cresta dell'onda, salvo eventualmente rivolgersi ad altri pubblici che non siano quelli del proprio contesto abituale.

Ogni rappresentazione è diversa da quelle che l'hanno preceduta o che la seguiranno. E lo è in primo luogo perché cambia il pubblico. Sono dunque diverse le maschere da assumere di volta in volta, i travestimenti da usare anche senza cambiare d'abito. Circostanze varie possono incidere: da un cattivo stato psicologico alla presenza in sala di persone fortemente critiche o già a conoscenza dei comportamenti quotidiani dell'attore. Diventa dunque evidente che la commistione fra teatralità e quotidianità non è facilmente evitabile<sup>4</sup>.

Sono due in realtà le dimensioni conoscitive che un'analisi scientifica delle espressioni teatrali ed affini si trova a dover prendere in considerazione: la produzione e la ricezione<sup>5</sup>. Nella prima categoria vanno esaminati i temi relativi agli attori ed alle compagnie, ai contenuti delle opere, alle funzioni sociali del teatro. Andrebbe evitata in questo ambito la tendenza — già citata sopra — a vedere nelle espressioni teatrali semplicemente uno specchio della società e/o un suo esito. Una *pièce* non è sufficiente per leggere la stratificazione sociale di un particolare contesto, così come un documento fotografico non può riportare in maniera plausibile i molteplici contenuti di un tessuto sociale. E la situazione non cambia di molto neppure se aumenta il numero delle *pièces* e delle foto. L'impatto di un "documento" produce effetti persino opposti rispetto alle reali intenzioni del suo autore. Per non dire poi delle innumerevoli possibilità di variazioni, che di volta in volta accentuano, per esempio, la valenza politica o religiosa di un coro o di una commedia, di un canto o di un gesto. Peraltro va tenuto presente che l'espressione teatrale non è di per sé conservatrice o rivoluzionaria, in quanto un medesimo testo letterario o musicale può legittimare o delegittimare, sostenere o contestare, esaltare o irridere un medesimo oggetto o soggetto. Così, per citare un caso particolare, una processione-rappresenta-

---

4 — E. GOFFMAN, *Relations in public*, New York, Basic Books, 1971.

5 — Per questo, come per altri aspetti di questo contributo, cfr. M. DE MARINIS, "Sociologie du théâtre (un réexamen et une proposition)", *paper* presentato al 1° Congresso Internazionale di Sociologia del teatro, svoltosi presso l'Università di Roma *La Sapienza* il 27 e 28 giugno 1986.

zione presenta un carattere di ambivalenza<sup>6</sup>, che si riallaccia a tutta una tradizione, anche popolare, di cultura specifica, non agevolmente inscrivibile entro limiti precostituiti dalla Chiesa o dallo Stato o da altri. E da ultimo va ricordato che lo stesso luogo della rappresentazione ha una sua funzione precisa: il teatro come edificio ha una connotazione ben diversa rispetto alla pubblica piazza usata come localizzazione scenica; in un certo qual senso entrambi i siti sono escludenti ed esclusivi, almeno tendenzialmente. In effetti chi frequenta di solito il teatro-edificio è portato a disdegnare lo spettacolo di strada; e il contrario può verificarsi per motivi puramente economici o di mancata abitudine culturale (con qualche eccezione per il caso della lirica, ma con due pubblici ben diversi distribuiti fra platea e loggione).

La seconda categoria di conoscenza scientifica concerne, come si è detto, la ricezione. Si tratta di individuare quale sia la composizione del pubblico in termini sociali, politici, economici, residenziali, urbano-rurali, maschio-femminili. A partire da tali tassonomie si può procedere a riconoscere gusti e propensioni, accettazione e rifiuti, preferenze e aversità. Ma un'indagine circostanziata su questi fenomeni non può limitarsi a registrare cifre su cifre, senza alcun approfondimento di tipo qualitativo che fornisca più illuminanti chiavi di lettura delle dinamiche in corso. Il rischio è di valutare una crescita di sensibilità culturale solo sulla base del numero degli abbonati ad una stagione teatrale, senza neppure formulare l'ipotesi che qualche dato numerico soddisfacente sia attribuibile ad una moda del momento o al fatto che "andare a teatro" abbia sostituito — come passerella — la passeggiata—"struscio" lungo il corso principale del paese ("residuo" di un passato che varrebbe ancora solo per alcune classi sociali meno abbienti o meno abituate ad occasioni più coinvolgenti sul piano intellettuale).

In ogni caso la composizione del pubblico teatrale ha al suo stesso interno delle varietà significative di gruppi, legami, interessi. Di questi non è facile render conto, se non attraverso indagini indiziarie. Non a caso ormai si preferisce parlare dello *spettatore* anziché del pubblico, in modo da evitare generalizzazioni indebite che trascurano in concreto il singolo individuo posto in relazione con l'elemento spettacolo. Tale rapporto raggiunge a volte livelli simbiotici profondi, tanto da produrre una viva partecipazione alle vicende rappresentate, persino parteggiando apertamente per l'uno o l'altro protagonista, come nel caso emblematico

---

6 — In proposito cfr. R. CIPRIANI, G. RINALDI, P. SOBRERO, *Il simbolo conteso. Simbolismo politico e religioso nelle culture di base meridionali*, Roma, IANUA, 1979; R. CIPRIANI, *Il Cristo rosso. Riti e simboli, religione e politica nella cultura popolare*, Roma, IANUA, 1985.

---

delle recite con pupi e marionette che presentino contrasti marcati (cristiani e musulmani, buoni e cattivi, pulcinella e diavolo). L'impassibilità è impossibile, dinanzi ad un fatto teatrale. Da ciò deriva altresì l'opportunità di un approccio semiotico che studi i segni dello scambio fra produzione e ricezione. Emittenti e riceventi entrano infatti in sintonia più o meno consapevole, più o meno gradita, ma sempre muovendosi entro una medesima lunghezza d'onda emozionale o conflittuale, interpretativa o mnemonica. Tutto ciò può essere agevolato o impedito anche dal tipo di disposizione visuale: frontale e distante o circolare e ravvicinata. Si spiega forse anche così la differenza fra un teatro dentro la comunità ed un teatro fuori di essa.



*Gioacchino Albanese*

**1820-1855: PROPOSTE  
PER UN TEATRO A CERIGNOLA**

Quando si parla di storia del Teatro Mercadante, credo venga immediato fare riferimento alla storia degli spettacoli, delle compagnie e degli attori che hanno calcato le scene del nostro teatro, e penso che questa sia anche la parte più interessante della storia del Mercadante. E allora un tema come "Proposte per un teatro a Cerignola" potrebbe risultare più che altro un argomento specifico e per questo interessante soltanto per lo studioso appassionato di queste indagini. Se però mettiamo in campo alcuni interrogativi, l'argomento delle proposte di costruzione del teatro Mercadante potrebbe farsi significativo anche per i non esperti perché, come vedremo, direttamente collegabile ai problemi dello spettacolo.

Interrogativi. Quali interrogativi? Innanzitutto questo: come mai una delle costanti nella storia del Mercadante è stata la mancanza di pubblico? Basta scorrere le cronache teatrali di giornali locali di fine '800 e dei primi decenni del '900 per rendersi conto che il pubblico del Mercadante si è fatto notare più per la sua assenza che per la sua presenza. E il fenomeno è riscontrabile ancora oggi.

Secondo interrogativo. Perché il Teatro Mercadante ha avuto lunghi, anzi lunghissimi periodi di chiusura ufficiale? Un primo periodo agli inizi del '900, poi 14 anni di chiusura prima del restauro del 1938-39, e a tutt'oggi quasi 11 anni, dopo la chiusura del 1976.

Infine terzo interrogativo. Perché il Mercadante ha subito, nel corso degli anni, tre restauri che ne hanno modificato la struttura architettonica e distrutto la parte ornamentale? Dico "subito" perché ritengo che tali restauri potessero essere evitati e a suo tempo sostituiti, oltre che preceduti, da accurati lavori di manutenzione.

Se ci poniamo quindi questi interrogativi sul perché della mancanza di pubblico, sul perché dei lunghi periodi di chiusura e sul perché dei tre restauri, si può tentare di dare ad essi una risposta, un'ipotesi di

risposta, non definitiva ne' esauriente, proprio prendendo in considerazione le proposte di costruzione del Teatro Mercadante, proposte che ufficialmente sono quattro e che presenterò innanzitutto in modo sintetico con i nomi dei protagonisti diretti o indiretti e con le date di riferimento, passando poi ad una loro breve analisi e alle conseguenti considerazioni che se ne potranno trarre in relazione agli interrogativi posti e ai problemi che essi sottendono.

Del 1820 è la prima proposta: quella dell'allora sindaco Giovan Battista Gala il quale il 17 giugno del 1820 si vede recapitare una lettera del Prefetto o come si diceva allora dell'Intendente, lettera in cui quest'ultimo muove una specie di rimprovero ai cittadini di Cerignola perché essi l'anno prima, nel 1819, si erano entusiasmatisi all'idea di avere un teatro a Cerignola e avevano interessato l'Intendenza per ottenere il permesso di costruzione, e lo stesso Intendente in realtà si era adoperato presso il Consiglio Provinciale perché il desiderio dei cerignolani si realizzasse. Poi però i cittadini non avevano più manifestato interesse per la realizzazione dell'opera. E, nella lettera, proprio di questo l'Intendente si lamenta con il Sindaco invitandolo nello stesso tempo ad adoperarsi per far nascere di nuovo nei cittadini di Cerignola il desiderio di avere un teatro.

Ma in che modo far rinascere questo desiderio? L'Intendente stesso consiglia il Sindaco di fare appello al fatto che un teatro darebbe lustro alla città e testimonierebbe il livello culturale e il gusto artistico dei cittadini, oltre alla loro volontà di emulazione nei confronti delle altre città che già hanno un teatro pubblico.

Che cosa risponde il Sindaco? Risponde che se è venuto meno il progetto di costruzione del teatro è perché il prezzo di mercato del grano è sceso. Ma che cosa c'entra il prezzo di mercato del grano con la costruzione del teatro? La relazione tra le due cose è data dal fatto che coloro che inizialmente avevano accarezzato l'idea di avere un teatro a Cerignola e che si erano nello stesso tempo dichiarati disposti a fare offerte volontarie per la realizzazione dell'opera erano alcuni proprietari terrieri, i quali poi, a causa dell'abbassamento sul mercato del prezzo dei cereali avevano fatto passare in second'ordine il desiderio di costruire l'edificio. C'è comunque per il sindaco Gala un altro modo per raccogliere fondi per il teatro ed egli chiede l'autorizzazione a procedere all'Intendente. Qual è questo modo? Tassare con un canone maggiore i possessori di un terreno comunale, la tenuta Quarto Vecchio, e se questi rifiutano di pagare il canone maggiore, chiamarli in giudizio ed obbligarli a pagare. Questa in breve la cronaca. Veniamo a qualche considerazione. Abbiamo di fronte, all'epoca della proposta di Giovanni Gala, due modi di affrontare il problema della costruzione del teatro: quello dell'Intendente che propone per così dire una soluzione psicologica consistente nell'esortare, nello stimolare, anzi, come è scritto testualmente nel-

l'“eccitare”<sup>1</sup> i cittadini di Cerignola; e quello del Sindaco che propone di tassare, obbligare, chiamare in giudizio. Tra i due modi il più concreto sembrerebbe quello del Sindaco Gala, il quale sostiene di poter ottenere con la tassazione della tenuta Quarto Vecchio circa 2000 ducati l'anno. Invece ad una più attenta riflessione il metodo migliore risulterebbe essere quello dell'Intendente. Perché? Prima perché il metodo psicologico ha un suo corrispettivo economico: il corrispettivo economico sono le offerte volontarie. E poi perché questo corrispettivo economico è proporzionale all'influsso psicologico: quanto più grande sarà l'entusiasmo tanto più generose saranno le offerte. Altro che la rendita di soli 2000 ducati l'anno, proposta da Gala<sup>2</sup>. Ma quello che più colpisce è la modernità che oggi noi possiamo scorgere nella proposta dell'Intendente, modernità rilevabile dalla considerazione che, come la pubblicità ci ha ormai insegnato, la volontà di spesa per un prodotto non è determinata strettamente dal bisogno reale di esso, ma dalla possibile creazione di questo bisogno mediante tecniche che fanno leva appunto sulla psicologia creando un bisogno indotto. Come dire che, secondo l'Intendente, il bisogno del teatro nei cittadini di Cerignola lo si deve creare, bisogna far loro sentire la necessità di esso, entusiasmarli al progetto, perché solo così saranno spontaneamente portati a fare le offerte per la costruzione. Da parte dell'Intendente c'è anche l'individuazione e l'indicazione di chi sono coloro che devono essere stimolati e quindi spinti a delle generose offerte: sono i “proprietari”<sup>3</sup>. Sembrerebbe un fatto scontato e invece l'indicazione è segno di una ben precisa linea di conduzione: questo per dire che all'Intendente non interessa la piccola offerta, che può essere versata dal comune cittadino e quindi non interessa sensibilizzare tutti. L'opera di sensibilizzazione deve essere direttamente proporzionale alla possibilità non di ottenere semplici offerte ma offerte “generose”<sup>4</sup>.

Detto questo è però dalla proposta di Gala che si può dedurre l'importanza del desiderio del teatro nei cittadini di Cerignola. È un desiderio dovuto ad un entusiasmo momentaneo, un desiderio che può essere dissolto non appena qualche circostanza ne limita l'entusiasmo.

La seconda proposta è del 1829, nove anni dopo la proposta Gala. Si tratta della proposta Flubertis. Chi era questo Flubertis? Era un in-

---

1 — ARCHIVIO DI STATO DI FOGGIA, *Intendenza, Governo e Prefettura di Foggia, Opere Pubbliche e Comunali*, b. 16, fasc. 261.

2 — Per comprovare la validità economica del progetto dell'Intendente, basti pensare che la sola offerta di Giuseppe Cannone, nel momento in cui sarà aperto il ruolo delle offerte, nel 1859, sarà di 1800 ducati, somma quasi pari a quella che il sindaco Gala intendeva raccogliere nell'arco di un intero anno con la tassazione.

3 — ARCHIVIO DI STATO DI FOGGIA, *cit.*

4 — *Ivi.*

gegnere venuto a Cerignola per fare la pianta della nuova scalinata interna del municipio ed è probabilmente lui a proporre al Consiglio Comunale una soluzione molto economica per costruire un teatro. Se il Comune vuole risparmiare, sarà sufficiente adattare a teatro un edificio preesistente invece di costruirne uno nuovo. Quale può essere questo edificio? Erano disponibili per questa soluzione architettonica alcuni locali vuoti annessi al palazzo municipale. Nella delibera all'oggetto in data 1829 si legge infatti di voler edificare un teatro in uno spazio inutilizzato della casa comunale, corrispondente attualmente a parte del giardino e a tutte quelle case a pianterreno a destra del portone d'ingresso del municipio. Una di queste case, quella, per intenderci, dove era prima sistemata la farmacia comunale avrebbe dovuto fare da ingresso. Nella delibera si colgono tutta una serie di preoccupazioni estetiche da parte del Consiglio Comunale per un teatro che già prima di essere costruito viene definito semplicemente mediocre. La proposta viene inoltrata all'Intendente, ma non sappiamo come mai sia stata poi abbandonata. Sta di fatto che non fu realizzata.

E veniamo ora ad un'altra proposta, fatta 5 anni dopo, nel 1834, dall'allora sindaco Giovan Battista Specchio.

Nel 1834 l'Intendente chiede al Sindaco di indicargli quali siano secondo il Consiglio Comunale le opere pubbliche più urgenti da realizzare e quali dazi o tasse sia possibile prevedere per portarle a compimento. Nella delibera all'oggetto il Sindaco fa indicare come opere pubbliche urgenti il lastricato delle strade, la costruzione di un cimitero e infine la costruzione di un teatro. A tal fine si decide di imporre delle tasse che non colpiscano le classi disagiate. Però il ricavato di queste tasse sarà assorbito da opere pubbliche più urgenti del teatro e di quest'ultimo si tornerà ufficialmente a parlare dopo più di venti anni, precisamente nel 1855. Sarà quello l'anno della proposta Cannone.

Chi era Giuseppe Cannone? Era un giovane proprietario terriero che aveva anche l'appalto della esattoria comunale e che come esattore si dichiara disposto a rilasciare 1800 ducati, una somma notevole, per poter realizzare il progetto di costruzione del teatro. Domanda. Perché mai Giuseppe Cannone teneva tanto a che si costruisse un teatro? L'ipotesi di risposta può brevemente essere questa: Cannone era un antiborbonico, un liberale, aveva partecipato giovanissimo, a Napoli, ai moti del 1848 ed aveva probabilmente notato che in quell'occasione il re Ferdinando aveva fatto chiudere i teatri perché luoghi di sedizione politica: inoltre Cannone faceva parte dei circoli segreti liberali e si può dire perciò che aveva una personalità fortemente influenzata dalla politica. Ed è probabilmente un motivo politico quello che spinge il giovane Cannone ad offrire i 1800 ducati per la costruzione del teatro ed a porre condizioni di celerità nei tempi di realizzazione oltre che quelle di assoluta indipen-

denza dalle superiori autorità borboniche, nel senso che esse dovrebbero semplicemente limitarsi ad approvare: approvare il disegno e il luogo dove il teatro dovrebbe sorgere.

Facciamo ora qualche considerazione finale sulle proposte che abbiamo illustrato brevemente.

Dalla proposta Gala del 1820 si ricava che il desiderio che i cittadini di Cerignola avevano di costruire un teatro non era poi così forte, tanto che al primo ostacolo il desiderio veniva dimenticato e lo stesso sindaco Gala proponeva la via di un obbligo di pagamento per raccogliere i fondi per il teatro senza aspettare le offerte volontarie.

Dalla proposta del 1829, quella di costruire un teatro all'interno del Comune, si deduce che la preoccupazione del Consiglio Comunale era soprattutto urbanistica. Si dichiarava di voler costruire il teatro con l'intenzione di voler dare ai cittadini la possibilità di usufruire di una istituzione morale e culturale ma in realtà le molte remore che sorsero erano di tipo estetico ed erano quelle che facevano ritenere al Consiglio Comunale che quello che si voleva costruire all'interno del palazzo comunale era in fondo solo un mediocre teatro.

Nella proposta del sindaco Specchio del 1834 si parlava di un'urgenza del teatro e si prevedeva l'imposizione di alcune tasse per provvedere alla costruzione. L'urgenza però era più dichiarata che reale e le tasse sarebbero state infatti utilizzate non per la costruzione del teatro, ma per altre opere ritenute più urgenti.

Nel 1854-55 Giuseppe Cannone sbloccava la situazione facendo il generoso lascito di cui abbiamo già detto, ma i motivi che lo spingevano a questo gesto erano più politici che di autentica passione teatrale.



1 - Giuseppe Cannone, maggior contribuente nelle offerte per la costruzione del teatro.

Amministrazione Comunale

1.º Ufficio dell'Intendenza

N.º 7516

Oggetto  
Teatro

Cerignola li 17 giugno 1820

Signor Intendente:

E' pur troppo vero, che nel passato anno molti di quegli abitanti si mostravano desiderosi di contribuire con de' loro fondi un Teatro, Monumento retto appiamente da generosità di loro uori, e spignano nel tempo stesso il gusto che li distingue

Però tali sentimenti non sono obliati. Le circostanze ne riprimono gli impeti: poiché vedgendosi tutto giorno in decadenza le nostre sere cereali, sempre più crescerà il bisogno a loro danno, ciò che li ferirà di spavento a non farli pensare a quelle opere pubbliche, che sollevano il proprio spirito, farebbe marciare di vivaci in un'epoca in cui la civiltazione non ha progredito con vantaggio.



## Conclusioni

Che cosa si ricava dunque da queste proposte di costruzione del teatro, succedutesi nell'arco di più di trent'anni: dal 1820 al 1855? Si ricava che quello di avere un pubblico teatro non era nè un autentico desiderio dei cittadini di Cerignola nè una reale necessità per il Consiglio Comunale. E allora quegli interrogativi che abbiamo posto all'inizio sul perché della costante mancanza di pubblico, sul perché dei lunghi periodi di chiusura e sul perché dei restauri, quegli interrogativi, messi in un certo ordine, divengono una successione causale: i restauri si sono avuti a causa dei lunghissimi periodi di chiusura, i lunghissimi periodi di chiusura sono stati determinati dalla costante mancanza di pubblico, la mancanza di pubblico è stata causata a sua volta dalla mancanza di un autentico interesse per lo spettacolo teatrale.

Ho detto mancanza di autentico interesse per lo spettacolo teatrale da parte dei cittadini di Cerignola. E questo non è vero. Non c'è stata questa mancanza di interesse. Ma come? Io ho impostato tutto il mio discorso sulla tesi di questa mancanza di interesse ed ora smentisco la mia stessa tesi? Perché? Che cosa mi spinge a negare quello che io stesso ho affermato?

La mia affermazione di oggi contrasta con un'altra affermazione, scritta circa 130 anni fa in un'opera intitolata *Cerignola*, del canonico Luigi Conte. Dice il Conte al paragrafo *Teatro*: "è in progetto". E continua: "gli spettacoli scenici, ciò non ostante, essendovi questi abitanti molto trasportati, qui sono frequenti..."<sup>5</sup>.

Essendovi questi abitanti molto trasportati: proprio così dice il Conte, mentre io ho parlato di mancanza di autentico interesse per lo spettacolo teatrale. Come spiegare questa antinomia tra le due affermazioni? Vediamo in breve in che cosa essa consiste. All'epoca in cui il canonico Conte scriveva, agli inizi del 1850, ancora non c'era il teatro Mercadante e la possibilità di assistere a degli spettacoli teatrali era legata non solo all'eventualità che qualche Compagnia capitasse nella nostra città, ma anche alla necessità di allestire teatri provvisori dove ospitarle, teatri che, secondo la testimonianza del Conte, venivano fatti sorgere in qualche località privata.

La casualità dell'arrivo delle Compagnie e la provvisorietà dei teatri determinavano tempi e tipi di rappresentazioni, nel senso che in teatri provvisori si potevano fare solo certi tipi di spettacoli, e rappresentazioni per tempi relativamente brevi. E così casualità e provvisorietà regolava-

---

5 — L. CONTE, *Cerignola*, in F. CIRELLI, *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, vol. VIII, Napoli, 1853-.

no i tempi e i modi della fruizione teatrale. Si può allora affermare che i ritmi di frequenza e i generi degli spettacoli, precedenti la costruzione del Mercadante, avevano determinato nei cittadini di Cerignola la genesi di un'idea di teatro, legata a queste caratteristiche: rappresentazioni casuali, e non impegnative (per ovvie ragioni di mancanza di strutture) da un punto di vista scenografico e contenutistico e mirate sostanzialmente al semplice divertimento degli spettatori. È questo il genere di teatro per il quale i cittadini di Cerignola avevano, come dice il Conte, molto trasporto. Stando così le cose, la costruzione di un teatro a Cerignola la si voleva, inconsapevolmente, per la prosecuzione di questi ritmi rappresentativi e di queste forme di spettacolo leggero. La presenza del Mercadante impegnò invece commissioni teatrali e Compagnie nella programmazione di stagioni teatrali di ampio respiro e nella realizzazione di spettacoli maggiormente impegnati dal punto di vista dei contenuti, e fu proprio questa nuova forma di fruizione teatrale quella per la quale i cittadini di Cerignola non mostrarono interesse, come io ho affermato, restando legati all'idea riduttiva di teatro come rappresentazione mirata al puro divertimento degli spettatori e alla saltuarietà degli spettacoli. Con la costruzione del Mercadante si creò quindi un contrasto tra la funzione che si credeva il teatro avrebbe assolto e quella che in realtà essa andò ad assolvere. I termini antinomici in cui questa situazione può essere espressa possono essere condensati proprio nelle due frasi già enunciate: quella del Conte che afferma esservi trasporto dei cittadini per lo spettacolo teatrale e in questo caso bisogna, secondo me, fare riferimento a forme di spettacolo casuali, provvisorie e leggere e la frase da me espressa di mancanza di autentico interesse, con riferimento però alle forme più organiche e più serie e quindi più congeniali all'istituzione e alla presenza di un teatro. È sulla linea di questo contrasto che si avranno gli effetti di mancanza di pubblico, di chiusure prolungate e di conseguenti lavori di restauro.

Si pone a questo punto una domanda: se i ritmi e i tipi di spettacolo che si volevano erano quelli già esistenti, messi in atto con i teatri provvisori, perché costruire un teatro col rischio appunto che le cose potessero cambiare? La risposta bisogna cercarla tenendo conto delle classi sociali.

Sebbene Conte non lo dica espressamente, si può ragionevolmente pensare che i frequentatori dei teatri provvisori appartenessero alle classi popolari per cui queste sedi provvisorie non erano frequentate dalla buona borghesia che pure non voleva rinunciare al godimento di un divertente spettacolo teatrale. Per tale motivo sin dal 1820 i proprietari pensarono alla necessità di una sede teatrale atta ad accoglierli decorosamente e dove essi potessero avere per sé quel tipo di spettacoli ai quali non assistevano perché tenuti in sedi per loro indecorose. Quindi a

Cerignola sin da quando si manifestò il desiderio di costruire un teatro si intendeva farne la sede destinata ad ospitare in modo degno la buona borghesia.

Prove ne sono il fatto che inizialmente l'idea di costruire un teatro parte dai proprietari: che l'estetica dell'edificio assume un'importanza maggiore della funzione dell'edificio stesso: che alla fine è proprio un proprietario, Giuseppe Cannone, a portare avanti in maniera progressiva il progetto di costruzione, e che infine il ruolo delle offerte presenta una forte presenza economica dei proprietari. Però al di là di questo desiderio di una sede che rispecchiasse condizione e ruolo della propria classe sociale, la borghesia non andò, per cui ad essa rimasero estranei o di difficile soluzione i problemi legati alla conduzione di un teatro, un'estraneità che generò poi una crisi perenne del nostro teatro.

Quali le considerazioni per il presente? Se continuerà a mancare l'interesse, nel senso da me indicato, per una seria gestione teatrale, dopo alcuni anni dalla prossima augurata riapertura del Mercadante, ci potremmo trovare di fronte ad un altro periodo di chiusura e, perché no, di fronte alla necessità di un altro restauro.

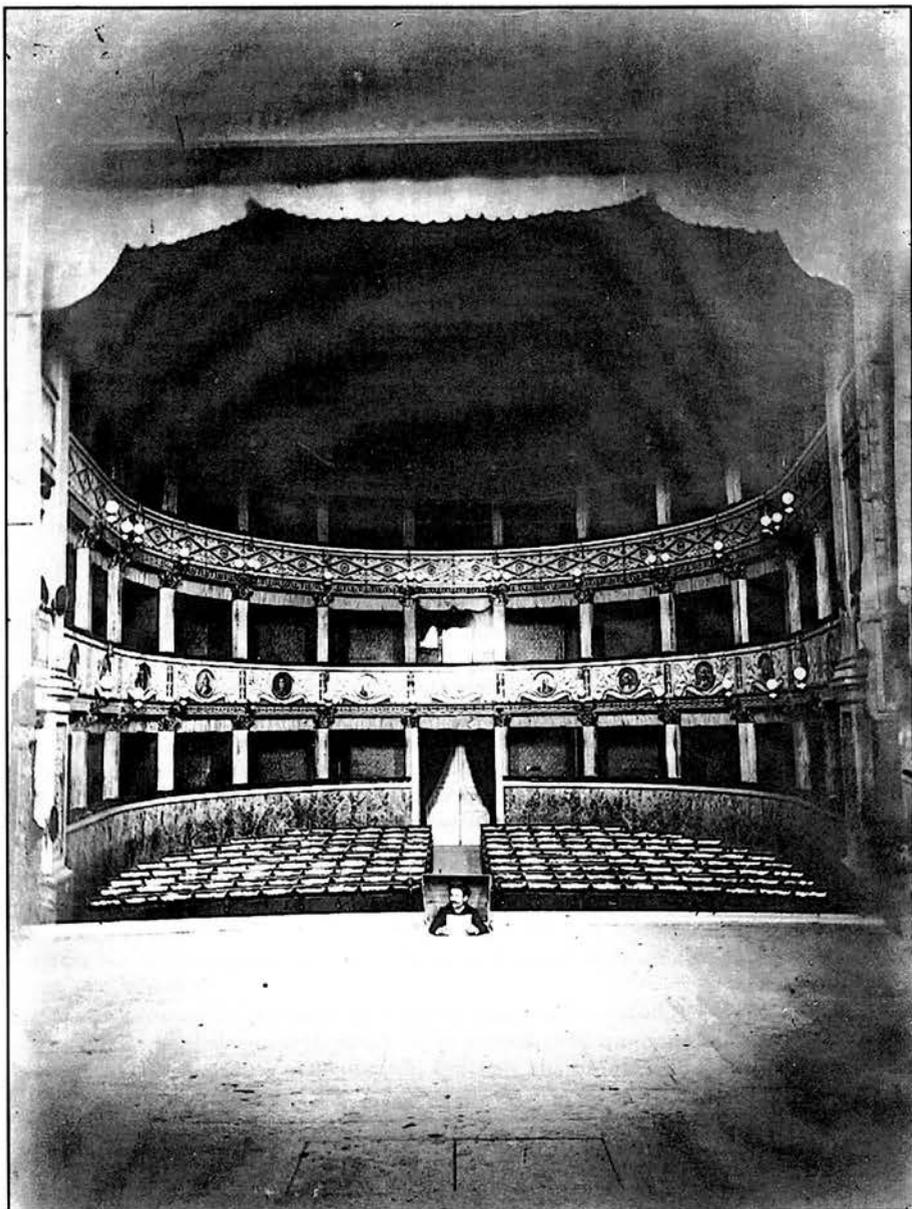


4 - Teatro Mercadante. Prospetto dell'edificio al momento dell'inaugurazione. La facciata presentava un porticato con tre arcate frontali e due laterali. Il timpano era sormontato, nel mezzo, da un Apollo seduto e, agli angoli, da due antefisse rappresentanti due cicogne. Sul prospetto del timpano erano fissati tre lastroni di marmo sul primo dei quali — di forma circolare — si scolpì a bassorilievo una ghirlanda di foglie d'alloro con una lira nel mezzo e due cirsii; sugli altri due furono impiombate le lettere della scritta Teatro Mercadante.

Il progetto del teatro è dell'architetto Leopoldo Vaccaro, di Napoli, il quale fu anche nominato direttore dei lavori con gli architetti cerignolani Giuseppe De Santis, Salvatore Strafile, Teodosio Bisceglie e Francesco Pettinicchio.

La posa della prima pietra ebbe luogo il 15 ottobre 1859. L'inaugurazione del teatro il 5 novembre 1868.

Il 6 febbraio 1867 il Consiglio Comunale deliberò di intitolare il teatro a Francesco Saverio Mercadante (Altamura 1795-Napoli 1870), "gran Maestro della musica classica, che si ebbe i natali in questa Appula regione" (foto *archivio Ieva*).



5 - Teatro Mercadante. Interno della sala al momento dell'inaugurazione. L'interno presentava tre ordini di palchi e un loggione di quarta fila. La capienza complessiva del teatro era di 700 posti: 240 in platea, 260 nei 44 palchi, 200 nel loggione. I palchi — in legno — erano delimitati da colonnine con capitelli dorati ed erano tappezzati con panno rosso e posamano in reps amaranto. Sulla parte esterna della balaustra dei palchi di seconda fila vi erano tredici dipinti (olio su tela) raffiguranti tre poeti classici e dieci maestri di cappella. La balaustra superiore era invece decorata a losanghe. La zoccolatura della platea era dipinta ad imitazione del marmo. Le poltrone della platea erano imbottite e rivestite in tela-pelle. L'illuminazione era prodotta da lampade a petrolio (foto *archivio leva*).

## 1868-1968: UN SECOLO DI SPETTACOLI AL TEATRO MERCADANTE

*Antonio Galli*

Considerata la vastità del tema da trattare e tenendo presente che la vita artistica del nostro teatro è stata contraddistinta da eventi che ne hanno condizionato il regolare e naturale svolgimento, si può suddividere in tre ben distinti periodi l'attività spettacolare di scena al Mercadante: — dall'inaugurazione (1868) alla fine dell'Ottocento, epoca del primo restauro; — dal 1900 al 1925, anno di chiusura per inagibilità; — dal 1939 (riapertura dopo la ristrutturazione) al 1968-69.

Il primo periodo fu caratterizzato dai grandi entusiasmi per l'inaugurazione del teatro "tanto desiderato e costruito con grandi sacrifici", ma anche dalle difficoltà di gestione derivanti da inesperienza delle apposite Deputazioni teatrali, da scarsità di mezzi a disposizione e, in parte, dalla discontinua affluenza del pubblico.

La sera del 5 novembre 1868 l'opera lirica *La Vestale*, del conterraneo Saverio Mercadante (1795-1870), inaugurava il teatro, mettendo fine al lungo periodo di lavoro, patimenti, ansie che aveva visto un ristretto numero di agiati e colti cittadini impegnati nell'espletamento delle formalità burocratiche prima e nel reperimento dei fondi poi, necessari alla costruzione dell'edificio. Operazione questa eseguita in economia e con offerte volontarie e donazioni della emergente borghesia cittadina desiderosa di avere, nella propria città, un'istituzione prestigiosa, socialmente aggregante e capace di offrire sano divertimento e crescita culturale per tutta la popolazione.

Ma, già all'indomani dei festeggiamenti solenni per l'inaugurazione, sorgeranno per la Civica Amministrazione gravi problemi di gestione, per assicurare quelle finalità istitutive più volte espresse nelle delibere comunali: continuità, varietà e qualità degli spettacoli onde elevare moralmente e culturalmente la cittadinanza. Le varie Deputazioni e Commissioni per il teatro cercheranno nel corso degli anni di superare i vari

problemi, ma cozzarono continuamente contro uno scoglio insuperabile, la scarsa affluenza di pubblico dovuta al mancato coinvolgimento di tutte le classi sociali, per incapacità di programmazione in tal senso. I cartelloni venivano semplicemente affidati a impresari e Compagnie di giro che ne facevano richiesta, assicurando sì spettacoli continui (anche per due-tre mesi), ma poco vari e di mediocre qualità.

Per la prima stagione teatrale — dal 5 novembre 1868 a tutto febbraio 1869 — il Comune organizzò ogni cosa alla grande, affidando, dopo varie consultazioni, all'impresario napoletano Beniamino Bozzaotra l'incarico di mettere in cantiere ben cento rappresentazioni di opere liriche. In cartellone, tra l'altro, la citata *Vestale* per la serata inaugurale, *Don Checco* di Nicola De Giosa, *Barbiere di Siviglia* di Rossini, *L'Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti, *La Traviata* e *Un ballo in maschera* di Verdi. Direttore, il maestro Prisciano Martucci della banda di Cerignola.

Sfumati gli entusiasmi e passata la festa, il pubblico cominciò gradualmente a scemare, tanto che l'impresario si vide costretto ad interrompere le recite nonostante un contributo del Comune.

Per la stagione successiva al 1869 la riapertura del teatro fu in forse per diversi motivi: due dei tre deputati si erano dimessi, il Consiglio Comunale era stato sciolto ed il Delegato Regio, facente funzione di Sindaco, non aveva facoltà di nomina dei deputati al teatro. Inoltre il Prefetto suggeriva al Sindaco di pensare ai problemi gravi del paese piuttosto che importunarlo con le beghe teatrali. Ma il consiglio non fu seguito. Il 18 settembre 1869 si provvide alla nomina di Giuseppe Rinaldi, Alfonso Palieri e Luigi Bozzo per la Deputazione e il 23 settembre il teatro veniva consegnato all'impresario Augusto Vitti, che ne aveva fatto richiesta già dal 30 agosto, per un corso di rappresentazioni liriche da settembre a ottobre del 1869.

Attraverso i documenti esistenti presso l'archivio storico comunale possiamo ricostruire in dettaglio l'andamento di questa seconda stagione lirica, avendo anche l'opportunità di rilevare le norme che regolavano i rapporti tra le Compagnie e l'Amministrazione Comunale. La Deputazione teatrale, esaminate le proposte pervenute dalle Compagnie che in quel periodo giravano per la regione o erano disponibili a farlo per l'occasione, sceglieva la Compagnia che più soddisfaceva i propri programmi, non senza averne prima indagato la validità presso i teatri in cui questa si era già esibita. Successivamente veniva stipulato un contratto, secondo il Regolamento interno del teatro (datato 7 maggio 1868), e veniva redatta una minuziosa descrizione dell'edificio e del materiale in esso contenuto e momentaneamente consegnato al responsabile della Compagnia. Questi poi, di comune accordo con la Deputazione, stabiliva il calendario delle recite, il numero delle repliche, quello delle serate in beneficio degli artisti e quindi fuori abbonamento, i prezzi dei biglietti.

diretta dal

Cav. Davide Petito

N.º 244

Onorvole Sig. Sindaco

Desidero fare il giro delle Puglie, con la mia  
Compagnia Nazionale, unica nel suo genere,  
così ardisco chiederle la concessione del Tea-  
tro per una quindicina di giorni; ed una  
serata a beneficio, detta concessione, servirebbe  
per il mese di Maggio, o alla prima quindici-  
na, o alla seconda di detto mese. a di lei  
selta -

A tal uopo le spedisco <sup>il libro</sup> del mio repertorio, e  
fiducioso nella di lei bontà, attento con acci-  
on di lei riscontro con la seguente direzione  
Teatro Partenope Napoli

Gradisca i miei proferti ossequi, e mi creda

Il suo Devot. Servo  
D. Petito

La distribuzione delle rappresentazioni era fatta in modo da non annoiare il pubblico, alternando gli spettacoli almeno ogni quattro sere ed eliminando opere non gradite. Gli artisti non validi dovevano essere rimpiazzati nel giro di quindici giorni.

Questo almeno sulla carta. La realtà era ben diversa, considerando che le Compagnie di giro che si esibivano nei teatri di provincia nell'Ottocento erano formate da attori e cantanti di mediocre livello, e così dicasi pure degli orchestrali, dei coristi e dei maestri di musica, salvo qualche rara eccezione.

Una curiosità: era obbligatorio per la Compagnia "rispettare le consuetudini locali", interrompendo le recite la vigilia di Natale, il primo giorno di Quaresima, giovedì e venerdì della Settimana Santa.

E veniamo alle rappresentazioni della Compagnia del tenore Augusto Vitti. Queste iniziarono il 27 settembre con *Il Trovatore* di Verdi, replicato sino al 3 ottobre. In quest'ultima recita furono anche eseguiti il duetto dell'opera *Un ballo in maschera* di Verdi, con il soprano Susatti ed il tenore Bonzi, e il duetto dell'opera *Belisario* di Donizetti, con il soprano Scholler e lo stesso Vitti. Furono imposti i seguenti prezzi: palchi di 1<sup>a</sup> fila lire 6, di 2<sup>a</sup> fila lire 7, di 3<sup>a</sup> fila lire 4; platea centesimi 80. Tra il 6 ed il 12 ottobre ci furono quattro rappresentazioni di *Norma*, di Bellini, e tra il 15 ed il 21 ottobre quattro di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. A chiusura della stagione, *Un ballo in maschera* di Verdi, eseguita il 25 ed il 31 ottobre.

Questo corso di recite destò aspre polemiche e delusione per lo scarso valore della Compagnia Vitti. In una lettera al Sindaco i deputati del teatro così si esprimevano: "fa d'uopo che il nostro Teatro si abbia degli artisti che non siano un insulto al paese; se non primissimi almeno non sforniti affatto di merito". Ma chi aveva invitato il Vitti, la Deputazione o il Sindaco? Difficile stabilirlo. Eppure il Prefetto, in una lettera alla Deputazione teatrale, sconsigliava l'apertura del teatro "perché non trattasi di dare a vivere ad artisti bisognosi come ella dice, bensì ad un Vitti il quale trovandosi sempre senza un soldo pei molti vizi che vuole alimentare, dovunque va, apporta danni ai Municipi...".

Ma già si stava pensando ad una stagione lirica invernale e per garantirsi una Compagnia di canto che fosse accettabile il 24 ottobre 1869 il Consiglio Comunale aveva deliberato di "fissarsi in bilancio per dotazione al Teatro Mercadante e per la stagione teatrale dei mesi di dicembre 1869 e gennaio, febbraio e marzo 1870 la somma di lire cinquemila". Infatti il 5 novembre il teatro, tramite dettagliato contratto, venne affidato ad un privato, tal Giacomo Zingarelli fu Padovano, che si impegnava a portare a Cerignola tre Compagnie di artisti di canto "per dare rappresentazioni in musica seria, semiseria e buffa" dal 1° dicembre al 15 aprile 1870. Nel contratto si elencavano le seguenti dodici

opere: *Rigoletto* e *I Due Foscari* di Verdi; *Jone* di Petrella; *La Fidanzata corsa* di Pacini; *Roberto Devereux*, *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan* e *Linda Chamounix* di Donizetti; *Ermelinda* di Battista; *La Sonnambula* di Bellini; *Leonora* di Mercadante; *Pipelé* di De Ferrari.

Per gli anni successivi riscontriamo al Mercadante una forte presenza di Compagnie di genere comico e drammatico che si alternavano a quelle liriche, onde assicurare varietà di spettacoli al pubblico. Senza contare le numerose Compagnie di operette, genere per il quale i cerignolani avevano una particolare passione.

Queste Compagnie si fermavano parecchi mesi nella nostra città, a seconda dei contratti, ma quasi sempre da ottobre a tutto febbraio, compreso il carnevale. Qualche recita, generalmente lirica, completava — in marzo-aprile — la stagione. Poi c'era la chiusura forzata del teatro, in quanto proprietari e contadini si trasferivano in campagna, nelle masserie, per i lavori agricoli in vista del raccolto del grano e degli altri prodotti.

Nei periodi di permanenza degli artisti in paese inevitabilmente si instauravano rapporti sociali e di amicizia con la gente del posto, ma soprattutto avvenivano scambi culturali e di costume. Le attrici portavano in paese le ultime novità in fatto di moda, e anche quel pizzico di civettuola femminilità e di spregiudicatezza che tanto attirava gli uomini e altrettanto infastidiva le mogli pudiche e tranquille. I ricchi borghesi ed i proprietari di terre che facevano capo al Circolo dei Galantuomini, sorto proprio nella piazza del teatro, amavano intrattenersi con le più belle donne delle Compagnie di rivista e di operette offrendo loro con generosità fiori, acrostici e gioielli, in teatro, e affettuose attenzioni altrove. Su questo argomento le cronache mondane dei giornali cittadini dell'epoca sono piene di piccanti insinuazioni, aneddoti ed episodi poco edificanti. "Non è molto venne fra noi una Compagnia marionettistica e canzonettistica. La protagonista Stella De Rosa diè molto ad interessare di sè tanto che non mancarono sfregi alla napoletana per opera del drudo Giovanni Vicerè. Il R. Commissario, per evitare scandali e spiaccenze nelle famiglie, dispose che gli spettacoli fossero sospesi, non senza far scortare dalla forza pubblica sino alla città natia, Benevento, la seducente De Rosa" (*Il Pugliese*, 11 febbraio 1900).

Ma c'era anche per gli intellettuali e gli amanti del teatro serio l'opportunità di scambi d'idee e di rapporti culturali con gli artisti più sensibili e preparati. A tal riguardo vorrei ricordare l'opportunità che si presentava per alcuni autori locali di far mettere in scena propri lavori. È il caso di Tommaso Pensa e Curzio Siniscalchi, che ebbero il loro momento di gloria sottoponendo al severo giudizio dei concittadini le loro opere drammatiche.

E proprio a questa consuetudine di lunga permanenza degli artisti in paese e ai rapporti di stima e di amicizia che naturalmente si instau-

ravano con la popolazione si deve la decisione di Pietro Mascagni (1863-1945) di fermarsi a Cerignola. Vi era giunto il 29 dicembre 1886, proveniente da Foggia, al seguito della Compagnia di operette Maresca che doveva soggiornarvi fino al 17 febbraio 1887. Convinto dalle promesse di alcuni ricchi signori circa la possibilità di un lavoro stabile e sicuro, abbandonò la Compagnia girovaga e, insieme alla futura moglie Argenide Carbognani, si stabilì nel nostro paese con l'intento di formare una filarmonica e un coro, necessari per il buon funzionamento del Mercadante. A Cerignola Mascagni, oltre ad un dignitoso lavoro, troverà la tranquillità e l'ispirazione per comporre *Cavalleria rusticana*, che sarà rappresentata con successo al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890. Mascagni stesso il 7 marzo 1891 allestirà e dirigerà *Cavalleria* a Cerignola. Dalla sua scuola si formeranno musicisti locali di talento come Giovanni Caradonna, Francesco Pisano — il suo prediletto —, Bernardino Tonti, Domenico Specchio.

Ebbe uno strepitoso successo il concerto tenuto dalla Filarmonica del teatro, diretta da Mascagni, l'8 marzo del 1890 con il seguente programma: il "Baccanale" dal *Filemone e Bauci* di Gounod, la Sinfonia del *Dichter und Bauer* di von Suppé, ed il Preludio della *Cavalleria Rusticana*.



7 - Il Circolo dei Galantuomini (foto archivio Ieva).



8 - Pietro Mascagni nei primi anni di permanenza a Cerignola (foto archivio Ieva).

Cerignola  
Teatro Mercadante

Rappresentazioni straordinarie dell'opera  
**Cavalleria Rusticana**  
del Maestro  
**Pietro Mascagni**  
(Proprietà dell'Editore Libreria Longanesi)

Esecutori

Sig.<sup>a</sup> Emma Argantini-Marracci — Sig.<sup>a</sup> Enrico De Caprile  
(Canturra) (Turiddu)

Sig.<sup>a</sup> Lina Bonheur-Carpagnoli — Sig.<sup>a</sup> Rodolfo Bobecioni  
(Lola) (Alcio)

Sig.<sup>a</sup> Carolina Strafile-Sinolta  
(Lucia)

L'Opera verrà concertata e diretta dall'autore  
Istruttore dei cori M.<sup>o</sup> Venturi

# 45 Bassisti d'orchestra — # 34 coristi d'amb i soli.

L'opera sarà preceduta, in tutte le rappresentazioni, da qualche  
pezzo orchestrale

Prezzi serali

|                                       |                           |
|---------------------------------------|---------------------------|
| Palchi 1. <sup>a</sup> fila — L. 30 — | Poltrone — L. 2 —         |
| 2. <sup>a</sup> " — " 10 —            | Posti numerati & Mater. — |
| 3. <sup>a</sup> " — " 20 —            | Loggione — " —            |

La prima rappresentazione avrà luogo la sera di  
**Sabato 7 Marzo alle ore 8. 3/4**  
Il pezzo orchestrale che precederà l'opera sarà la  
**Danza esotica**  
del M.<sup>o</sup> Pietro Mascagni

N. B. Coloro che volessero posti in Teatro, sono pregati  
d'indirizzarsi all'Impresario Sig.<sup>a</sup> Luigi Longanesi  
presso l'editore per qualche giorno.  
Cerignola

9 - Manifesto autografo di Mascagni per la "prima" di *Cavalleria rusticana* a Cerignola il 7 marzo 1891 (archivio "Daunia Sud").

Continuiamo ora con una essenziale rassegna delle principali Compagnie che calcarono le scene del nostro Mercadante sino agli inizi del 1900.

Dal dicembre 1893 al 15 febbraio 1894 operò la Compagnia di genere comico diretta da Davide Petito, famoso interprete di Pulcinella, e da Raffaele Vittori. Impresario, Antonio Varriale, a lungo ricordato per aver portato a Cerignola artisti validi. In repertorio le esilaranti commedie *Nu guaglione 'e mala vita*; *Rosella di Santa Lucia*; *Jacopo lo scortichino*; *Il Barone Pastafrolla*.

Nell'ottobre 1894 arrivò la Compagnia di genere drammatico Lambertini e dal novembre dello stesso anno l'impresario Forti portò sulle scene le operette *Il birraio di Preston*, *Crispino e la comare* di Luigi Ricci, *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti; dal 30 dicembre 1894 al 4 gennaio 1895 la Compagnia Vittori-Varriale presentò opere di genere vario: *La nuova Befana*, *La gran via*, *'Na santarella* di E. Scarpetta; *Luisella a sartulella* di Cozzolino; *Un viaggio di nozze*, *Lampionaro di porto*, *Le catacombe di San Gennaro*, *Il Barone Pastafrolla* di Petito.

Rappresentazioni drammatiche, con successo di pubblico e di critica, furono offerte dalla Compagnia del cav. Mugnaini dal 7 marzo al 4 aprile del 1895, con l'attrice Pasquali, che nella *Signora delle camelie* di Dumas, "entusiasma, commuove, trascina gli spettatori". In repertorio: *Il padrone delle ferriere* di Ohnet; *Guerra in tempo di pace* di von Schontan e von Moser; *Fedora* e *Tosca* di Sardou; *Il falconiere di Pietra Ardena* di Marenco; *La fiammeggiante di Ferrier* (?); *La bisbetica domata* di Guglielmi; *Amleto* e *Otello* di Shakespeare; la già citata *Signora delle camelie*; *I fanciulli* di Antona Traversi.

Nel maggio 1896 un'altra Compagnia drammatica, la Bosio-Campagna, rappresentò: *Fedora*, *Tosca* e *Dora* di Sardou; *Il deputato di Bombignac* di Bisson; *Casa paterna* di Sudermann; *La Signora delle camelie* di Dumas; *Gli spettri* e *Catilina* di Ibsen.

Nell'occasione, il nostro concittadino Curzio Siniscalchi ebbe l'opportunità di vedere rappresentate due sue opere: *La vedova* e *Complicità*.

A partire dal dicembre 1897 e per alcuni mesi operò la Compagnia Martinez di operette, genere di sicuro successo a Cerignola, e dal 18 aprile 1898 quella di Almirante-Menichelli-Malvica che presentò la solita *Signora delle camelie* e, tra le altre, *Il fornaretto di Venezia* di Dall'Ongaro; *Carcere preventivo*, di Marenco.

Si chiude qui il primo periodo di attività del teatro. Da questo momento, e fino al 1900, dai documenti consultati non si rileva la presenza di altre Compagnie. La spiegazione può trovarsi nel fatto che l'edificio era in precarie condizioni e necessitava di restauro. Questo fu eseguito in un paio di anni e riguardò l'arredo interno, il palcoscenico, la sistemazione della facciata e della piazzetta antistante.

Dopo questo restauro, il secondo periodo di attività del teatro prese avvio il 1° aprile 1900, con la presenza della Compagnia drammatica del cav. Felice Ambrosioni che presentò: *Andreina* di Sardou; *I pezzenti*, di Cavallotti; *I disonesti* di Rovetta; *Il signor direttore* di Bisson; *Il cieco* di Bernardini; *Agnese, La figlia di Jefte, Lea* di Cavallotti; *Il biricchino di Parigi* di Scribe; *La morte civile* di Giacometti; *Amore senza stima* di Ferrari; *La potenza delle tenebre* di Tolstoj; *Otello e Amleto* di Shakespeare.



10 - Il Teatro Mercadante agli inizi del '900, dopo i lavori di restauro. La facciata subì sostanziali modifiche. Proprio a seguito di questi lavori furono, tra l'altro, sostituite le statue che sormontavano il timpano: al posto di Apollo e delle due cicogne furono sistemati, rispettivamente, un gruppo scultoreo con tre figure femminili e due aquile (archivio "Daunia Sud").

Dopo una stagione di prosa, a riprova dell'alternanza tra i vari generi di spettacolo — prosa, lirica, operette — messi in scena al teatro, nel marzo del 1901 l'impresario Antonio Quaranta allestì una stagione lirica con *Il Trovatore* e *Aida* di Verdi e *Carmen* di Bizet, in cui si distinse il soprano Maria Pozzi. Nel corso della replica del *Trovatore*, il 31 marzo, fu molto applaudita una Romanza del concittadino M<sup>o</sup> Francesco Pisano.

Nel 1902 la stagione lirica si aprì il 4 gennaio con *Rigoletto* di Verdi, ed il 2 febbraio il giornale locale *Il Pugliese* fa la cronaca di “una Bohème tanto desiderata e che si è fatta aspettare dopo molti concerti dell'orchestra”. Grande affluenza di pubblico — anche forestiero — e belle signore nelle loro eleganti *toilettes*. La stessa affluenza di pubblico non si registra per le rappresentazioni drammatiche e del teatro verista molto in voga in quel periodo. Dal 6 al 20 aprile la Compagnia drammatica diretta da Enea Zoli presentò *I pezzenti* di Cavallotti, *Frou Frou* di Halévy e Meilhac, *Zaza*, capolavoro di Berton e Simon. Dal 16 novembre la Compagnia dei fratelli Lambertini si esibì con successo, ma scarsa affluenza di pubblico, in *Teodora* di Sardou, *Il commissario di polizia* (?), *Maria Antonietta* di Giacometti, *L'ostessa del Leon d'oro* di Dumas.

Il pubblico accorrerà numeroso, invece, ad assistere alle allegre commedie di Scarpetta e dei Petito presentate dalla Compagnia comica napoletana diretta da Luigi Maggi e Gennaro De Rosa a partire dal 4 ottobre 1903. Faceva parte del *cast* di attori il grande interprete di Pulcinella, Davide Petito, che, colto da malore mentre recitava, morirà all'ospedale di Cerignola l'11 ottobre e sarà provvisoriamente tumulato nella tomba della famiglia Diaferia. La stessa Compagnia sarà presente al Mercadante dall'1 al 17 gennaio 1904. Tra le opere presentate, alcuni importanti lavori di Scarpetta: *Il romanzo di un farmacista povero*, *'Na santarella*, *La pupa mobile*.



11 - Davide Petito, al centro, con la moglie Luisa Amato e Davide Santelia (*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1961, vol. VIII).

Nel 1905 la stagione teatrale si aprì con una Compagnia di operette, diretta da G. Antoniani, e proseguì con la Compagnia Lirica Sociale, diretta dal M° Antonio Gallo. Dal 2 febbraio al 12 marzo furono presentate le operette, sempre gradite dal pubblico: *I granatieri* di Valente; *Santarellina* di Hervé; *Donna Juanita* di von Suppé; *Madame Angot* di Maillot; *Fanfan la Tulipe* di Varney. Dal 9 aprile al 14 maggio, in cartellone le opere liriche: *Barbiere di Siviglia* di Rossini; *I Puritani* di Bellini; *La Traviata* di Verdi; *Lucia di Lammermoor* e *Linda di Chamounix* di Donizetti.

Nel gennaio del 1906 giunse la Compagnia drammatica diretta dagli attori Mario Fumagalli e T. Franchini che si esibirono, tra l'altro, in *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, *La Locandiera* del Goldoni, *La figlia di Jefe* del Cavallotti, *Gli spettri* di Ibsen. I giornali dell'epoca lamentano, come al solito, la scarsa affluenza di pubblico e la presenza dei "soliti intellettuali" appassionati a questo genere di spettacoli. Ma si rimedierà a questo inizio deludente della stagione con l'arrivo della Compagnia di operette Furlai-Galassi "che porterà a teatro anche i più ritrosi".

La stagione del 1907 fu in forse per l'apatia della Deputazione teatrale. Leggiamo cosa dice in proposito il cronista de *La Giovine Puglia* il 20 gennaio "... ora abbiamo saputo che parecchi impresari ne hanno fatto inutilmente richiesta (del teatro, ndr). E si capisce! I signori amministratori, da gravi uffici privati assorbiti, non hanno tempo di godersi una buona produzione teatrale e quindi obbligano gli amministrati a godersi il Sancarlino, leggi, teatrino di varietà... pornografiche". Si allude ad un locale — tipo *café-chantant* — sito in viale S. Antonio e abbastanza frequentato in quel periodo. Tuttavia, dal 2 marzo successivo è da registrare la presenza di una Compagnia lirica che presentò *Il Trovatore* di Verdi, e *Maria di Rohan* di Donizetti. Fu, però, costretta ad interrompere le recite "per insipienza della Commissione teatrale e inesperienza degli impresari avventizi", proprio quando il nostro pubblico andava tanto volentieri a teatro.

La stagione musicale del 1908 vide in cartellone, tra le altre opere, la tanto attesa *Celeste*, del nostro concittadino Francesco Pisano, *première* per Cerignola. L'opera fu allestita con il contributo dell'Amministrazione Comunale (con delibera del 21 marzo concesse gratuitamente l'illuminazione del teatro per andare incontro alle spese sopportate dall'impresario) e del Circolo Ofanto: tardivo riconoscimento ai grandi meriti del maestro, allievo prediletto di Mascagni.

Francesco Pisano era nato a Cerignola l'8 maggio 1872. Dimostrò subito una particolare inclinazione per la musica. Nel 1881 entrò a far parte della Filarmonica di Cerignola, diretta da Mascagni, che ne intuì le grandi doti e volle, in seguito, che si perfezionasse al Conservatorio di Pesaro. Diplomatosi con il massimo dei voti, assunse, a partire dal

1901, la direzione della Filarmonica Giuseppe Verdi di San Miniato dove soggiornò per oltre trent'anni. Qui compose, tra l'altro, le due opere liriche *Celeste* e *Taziana*. La prima di *Celeste* (libretto di Agostino Bachi) fu rappresentata nel 1901 al Teatro Rossini di Pesaro, con la direzione di Pietro Mascagni; nel 1905 al Teatro Verdi di San Miniato; nel 1907 al Teatro Verdi dell'Aquila, e, per l'appunto, nel 1908 — il 28 marzo — al Teatro Mercadante di Cerignola. La *Taziana*, composta nel 1922, su libretto di Luigi Sbragia, fu eseguita per la prima volta al Mercadante il 13 dicembre dello stesso anno.

Tornando alla prima di *Celeste* al Mercadante, le cronache giornalistiche del tempo forniscono notizie interessanti del clima di attesa e di entusiasmo che accompagnò la rappresentazione. Il teatro gremito di persone, l'autore che dirige con evidente commozione, gli applausi scroscianti e le richieste di *bis* delle romanze e delle arie più toccanti, le numerose chiamate al proscenio del M<sup>o</sup> Pisano, e, al termine, la fiaccolata per la città, furono il segno tangibile di una serata indimenticabile e del successo di un'opera che — a detta dei critici — per la sua validità artistica avrebbe certamente meritato sorte migliore (su Pisano, vedi D. PERRECA, *Profilo informativo del Maestro Francesco Pisano*, Foggia, 1976).



12 - Francesco Pisano.

Un altro momento di grande contenuto artistico fu vissuto dal pubblico del Mercadante nel 1910, per la prima a Cerignola de *L'Amico Fritz*, di Mascagni. "Il pubblico affollatissimo seguì lo spettacolo con vivo interesse e dimostrò la sua piena soddisfazione applaudendo freneticamente il valoroso Maestro Direttore Aldo Gilj...; fu davvero festeggiatissimo quando, fra un uragano d'applausi e sotto una fitta pioggia di cartellini multicolori, inneggianti al maestro Pietro Mascagni, dovette bissare il grandioso intermezzo orchestrale. Una lode vivissima all'impresa Romiti-Pecorella" (*L'Ape*, 16 gennaio 1910). Tra gli interpreti di quella memorabile serata: il tenore Graziani, il soprano Rossi Giacomozzi, il baritono Pastorelli. Al termine dell'esecuzione la Deputazione teatrale, nelle persone di Colucci, Manzari, Tannoia, spedì il seguente telegramma al M<sup>o</sup> Mascagni a Roma: "Cerignola che prima acclamò vostro genio stasera entusiasta applaude sublime 'Amico Fritz'. Al glorioso figlio giunga gradito affettuoso saluto".

Un periodo di grande attività per il Mercadante fu quello caratterizzato dalla presenza, in qualità di impresario teatrale, di Domenico Specchio, musicista della scuola di Mascagni. Tra il 1910 ed il 1925 offrirà alla città spettacoli di alto livello da far invidia ai più quotati teatri nazionali, sia nel campo lirico che in quello drammatico.

Si esibirono a Cerignola cantanti del calibro di Tamagno, De Muro, Mongelli, Galli-Curci, Sarvino, il maestro Capizzano, ed il grande direttore Corrado Benvenuti, maestro sostituto di Toscanini alla Scala di Milano. Nel 1915, al seguito di una di queste Compagnie liriche giunse il soprano Claudia Muzio, ancora sconosciuta, ma destinata a diventare un nome prestigioso nella storia del teatro lirico. Nata nel 1889, si esibì nei maggiori teatri del mondo, cantando con Caruso in *Tosca* di Puccini, al Metropolitan di New York.

Degna di particolare nota, la stagione lirica del 1922 che ebbe in cartellone: *La forza del destino* di Verdi; *Andrea Chenier* di Giordano; *Lucia di Lammermoor* di Donizetti; *Barbiere di Siviglia* di Rossini; e, avvenimento importante per la città, la nuova opera del maestro Francesco Pisano, *Taziana*.

Per quanto riguarda le Compagnie comiche e drammatiche, si esibirono quelle di Scarpetta, Viviani, Maldacea, Persico-Amorini, del grande attore Achille Majeroni (che si fermò a Cerignola per ben quattro mesi).

E, ancora in questo periodo, l'impresario Specchio riuscì a portare al Mercadante le più quotate Compagnie di operette (*La vedova allegra*, *Il paese dei campanelli*, *Eva*, *La Baiadera*, trascinavano il pubblico che si divertiva e accorreva numeroso a teatro).



13 - Claudia Muzio (1889-1936), celebre soprano degli anni Venti, fotografata durante la sua permanenza a Cerignola nel 1915 (foto *archivio Ieva*).



14 - Il tenore Bernardo De Muro (1881-1955), esibitosi al Teatro Mercadante nel 1911. La foto, con autografo, è dedicata "all'amico Ernesto Russo in segno del più duraturo affetto" ed è datata 8/4/911 (*archivio "Daunia Sud"*).

## PROGRAMMA MUSICALE

- 
1. *Thomé* - Andante
  2. *Mascagni* - Danza esotica
  3. *Saint-Saëns* - Il Diluvio
  4. *Suppè* - La bella Galatea

*Presteranno gentilmente la loro opera  
le signorine Rosa e Carmelina Macchia-  
rulo, Rosa Perchinunna, Giuseppina Sca-  
rano ed i signori Giuseppe Caradonna,  
Luigi Conte, Giovanni Mastantuoni.*

## Teatro Mercadante

CERIGNOLA



## RICORDO-PROGRAMMA

della Serata di Beneficenza

promossa e diretta dalla  
Signora ANNA GASALE CARACCIOLIO

e dal

Canon. Parroco PASQUALE CURCI



GIOVEDÌ 22 APRILE 1920

SOCIETÀ ANONIMA MERCADANTE & CERELLI - CERIGNOLA

### - Parte I -

## La Vocazione di Giovanna D'Arco

Dramma in 2 atti di LOUIS SAGLIER

### ESECUTRICI :

Giovanna D'Arco . . . . . Sig.na MARIA VASGIAVEO  
Luigia - Amica di Giovanna . . . . . ROSINA PEPE  
La Contessa . . . . . CARMELINA RUSSO  
Alice - figlia della Contessa . . . . . PALMIRA BIANCARDI  
Giuditta - la pazza . . . . . CONCETTA D'AMATI  
Amiche di Alice . . . . .



### - Parte II -

## UNA SIGNORA DI CORTA VISTA

Farsa brillante di G. ANTONELLI

### ESECUTRICI :

Signora Camilla - la sorda . . . . . Sig.na DELIA POTENZA  
Ernesta - figlia di Camilla . . . . . GIULIA COLUCCI  
Carolina Rotardi - la miope . . . . . CONCETTA ALBANESE  
Gesualda - cameriera . . . . . CONCETTA D'AMATI

*Chiuderà lo spettacolo un*

## QUADRO MELODICO

di G. ANFOSSI

*eseguito dalle signorine : Bellifemine Te-  
resa - Grazia Labia - Vasciaveo - Colucci  
Agato e Giulia - Pepe Rosa e Fran-  
cesca - Albanese Concetta e Nina.*

**TEATRO**  
**MERCADANTE**

CERIGNOLA

Impresa: Cav. DOMENICO SPECCHIO  
Società Italiana Cooperativa Artisti Biplici  
Diret. Art. M. Gio. Alberto - Amm. March. D'Alto Frang.

**Grande Stagione Lirica**

REP. TORIO

**La Forza del Destino** Andrea Chenier  
di V. GIORDANO

**Lucia di Lammermoor** **Barbiere di Siviglia**  
di G. DONIZETTI di G. ROSSINI

**TAZANA**  
Opera in tre atti del M. FRANCESCO PISANO  
Libretto di LUI BORGIA

**ELENCO ARTISTICO**

De Vincenzi Giuditta - Graziani Enrichetta  
Meliconi Giuseppe - Sarto Lina  
Salvatori Luigi - Ughi Fausto

De Petris Alfredo - Fiorini Giovanni  
Nicoletti Umberto - Prosperoni Eugenio  
Rulini Giovanni - Sabbini Carlo - Salvatori Giovanni

**ALBERTO CHELI**  
Conduttore M. COSTANTINO COSTANTINI  
Soprintendente Orazio Della Formosa - Direttore Scenico Nino Giacomoni  
Mestiere Gino BERNARDINI - Regia M. G. RICCIARDI e SONZOGNO  
Scenari MASCENOTTI, PRESEPE - RATTI

40 Professori d'Orchestra - 30 Copisti d'ambo i sessi  
**BRINDA SUL PALCOSCENICO**

Palchi I fila L. 40 - II fila L. 45 - III fila L. 20  
INGRESSO AI PALCHI L. 4  
Poltrone L. 14 - Dist. L. 10 - Platea L. 8  
Loggione L. 2,50  
Tutto oltre il 10% Tassa Comunale

**NUMERO 16 NOTTE IN ABBONAMENTO IN DUE TURNI**  
**Palchi d'abbonamento**

Palchi I fila L. 30 - II fila L. 35 - III fila L. 20  
INGRESSO AI PALCHI L. 4  
Poltrone L. 11 - Dist. L. 8 - Platea L. 6  
Tutto oltre il 10% Tassa Comunale

Via Loggia Salina di Palermo - Tel. 5. ANNO 1922

16 - Locandina della stagione lirica del 1922. In cartellone la "prima" di Taziana di Francesco Pisano (archivio "Daunia Sud").

E siamo giunti al 1925. Il Mercadante fu chiuso per inagibilità. L'edificio aveva bisogno di urgente ristrutturazione, per adeguarsi alle nuove norme per la sicurezza dei teatri; l'intero impianto dei palchi in legno era fortemente degradato, come pure l'arredo interno, il palcoscenico privo delle moderne attrezzature. Per cui il teatro non fu più concesso alle Compagnie. L'ultima ad esibirsi fu la Compagnia drammatica SPIGA che, nell'aprile, presentò *La nemica*, del Niccodemi. Finisce così il secondo periodo di attività del nostro teatro. Ancora per qualche tempo fu concesso, ma solo per manifestazioni scolastiche, politiche o di beneficenza. Quindi la chiusura totale, in attesa dei lavori di risanamento.

**TEATRO MERCADANTE - Cerignola**  
**Grande Serata Musicale di Beneficenza " PRO POVERI ..**  
**INDETTA DAL**  
**GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA " A. NO CAVALLO ..**

*Sabato 9 Ottobre 1926*

Porta ore 19.30                      Teta ore 20 precise

LA COMPAGNIA FIBODRAMMATICA G. D'ANNUNZIO  
**D A R A**

**Addio Giovinezza!..**

Libretto di Sandro Camasio e Nino Osilia — Musica del M<sup>e</sup>. G. Pietri

**PERSONAGGI**

|         |                               |              |                                |
|---------|-------------------------------|--------------|--------------------------------|
| DORINA  | Sig. na <i>Piero Raffelli</i> | MARIO        | Rag. <i>Francesco Specchio</i> |
| ELENA   | » <i>Ferrara Rosaria</i>      | LEONE        | Sig. <i>Francesco Coste</i>    |
| EMMA    | » <i>Federico Nilla</i>       | CARLO        | » <i>Grillo Matteo</i>         |
| MAMMA   | » <i>Federico Maria</i>       | PAPA ANTONIO | » <i>M. Penza di Gioia</i>     |
| ROSA    | » <i>Specchio Ida</i>         |              |                                |
| TERERA) |                               |              |                                |
| FIORAIM |                               |              |                                |

**CORI - STUDENTI - MATRICOLE**

Direttore di Scena                      Suggestore                      Maestro Sostituto  
**Sig. Prof. R. Penza                      A. Colucci                      Sig. Alfonso Massa**

**Direttore e Concertatore**  
**Maestro GIOVANNI CARADONNA**  
**40 Esecutori d'Orchestra 40**

Negli intermezzi verranno cantate dal Tenore Rag. Francesco Specchio le seguenti romanze:

Ponchielli: **GIOCONDA - CIEBO E MARE**  
**G. Caradonna: FIOR DI SIEPE su versi dello Stacchetti**

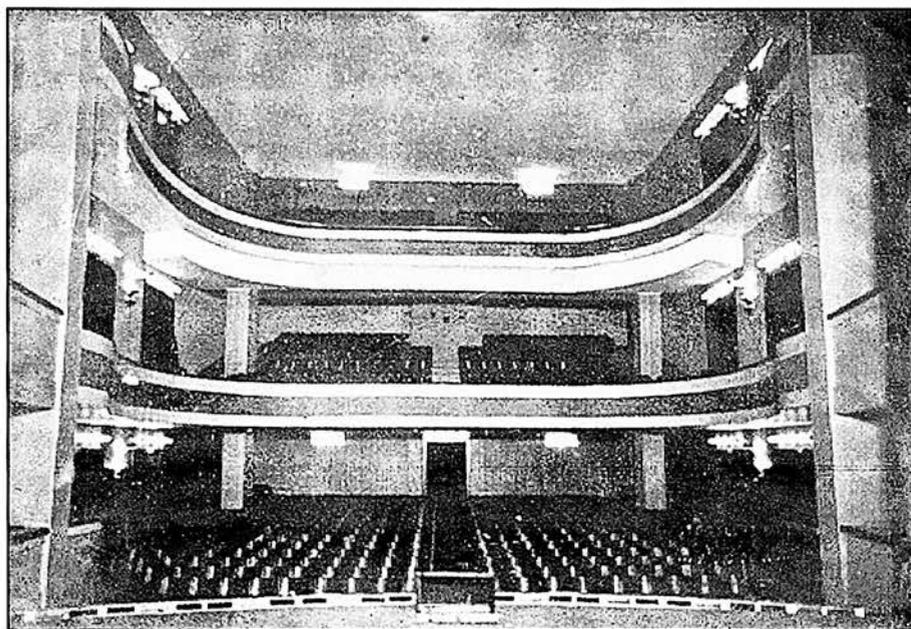
**PREZZI**

PALCHI: I fila L. 30 - II fila L. 35 - III fila L. 15 - Poltrone L. 10 - Distinti L. 5 - Platea L. 2 - Loggione L. 1,50.  
**INGRESSO AI SOLI PALCHI L. 1,50**  
**Tutto oltre la tassa erariale del 10 per cento**

17 - Locandina di una serata di beneficenza del 1926 (archivio "Daunia Sud").

I lavori furono eseguiti, nel 1938, dall'impresa Pedone di Cerignola, su progetto dell'ing. Mario Inglese. L'interno del teatro fu completamente ridisegnato, con l'eliminazione dei palchi e la costruzione di due balconate, da 260 e 182 posti. La platea, con 350 posti, fu costruita con il pavimento in leggera pendenza, sullo stile dei cinematografi del tempo. Complessivamente, la capienza del teatro fu portata a 800 posti, cento in più della originaria struttura. Fu costruita anche una cabina di proiezione cinematografica, utilizzando parte della "gran sala" delle prove. Era evidente l'intento che aveva alimentato l'intero progetto: ottenere un edificio con la duplice funzione di cinema e di teatro, per poter soddisfare al meglio le esigenze di tutta la popolazione.

Giudicando oggi tale intervento, che indubbiamente ebbe delle valide motivazioni e giustificazioni, non si può però condividerlo, dal momento che distrusse uno dei più antichi "teatri di pianta" della Puglia, cancellando anche buona parte della sua storia.



18 - L'interno della sala del teatro dopo i lavori del 1938 (foto Tonti).

Il rinnovato Teatro Mercadante fu riaperto al pubblico nel 1939. E proprio da quell'anno — secondo l'ideale suddivisione indicata in avvio di relazione — parte il terzo periodo della sua vita e di attività.

Per la riapertura fu allestita una stagione lirica dall'8 al 15 gennaio. L'inaugurazione ebbe luogo, l'8 gennaio, alla presenza di un folto pubblico e di numerose autorità, con *Madama Butterfly* di Puccini. Seguirono: *Cavalleria rusticana*, *Barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*.

La gestione del teatro fu inizialmente affidata al sig. Pietro De Gemmis, cui succedettero Domenico Tavano, prima, e Giuseppe De Gemmis, dopo.

Nel 1940, Daniele Cellamare, noto studioso di musica, provò ad organizzare una stagione lirica commemorativa del cinquantenario di *Cavalleria rusticana* (Roma 1890), senza però riuscirci. L'anno successivo, tuttavia, il Comune organizzò una stagione per il cinquantenario della prima rappresentazione di *Cavalleria* a Cerignola (7 marzo 1891).

Nel 1942 fu allestita una stagione lirica in aprile e maggio. In cartellone: *Aida* e *Un ballo in maschera* di Verdi; *Madama Butterfly* di Puccini; *Elisir d'amore* di Donizetti; *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Tra gli interpreti: Iris Adami Carradetti, Amalia Bertola, Franco Beval, Bruno Carmassi, Paolo Civil, Clara Jacobo; direttori: Silvio Gualandi Gamberini e Ino Savini; maestro sostituto il concittadino Giovanni Caradonna.

I prezzi: lire 40 in platea, lire 25 in prima balconata e 10 in seconda.



19 - Il maestro Giovanni Caradonna (Cerignola 1889-1959).

# TEATRO COMUNALE "MERCADANTE", CERIGNOLA

## GRANDE STAGIONE LIRICA

GENNAIO 1939 - XVII

(Sotto gli auspici del Comune)

**MADAMA BUTTERFLY**  
Tragedia Giapponese in 3 atti  
di Illica e Giacosa  
Musica di GIACOMO PUCCINI

**CAVALLERIA RUSTICANA**  
Melodramma in un atto  
di Tozzetti - Targioni  
Musica di PIETRO MASCAGNI

**RIGOLETTO**  
Melodramma in 4 atti di F. M. Piave  
Musica di GIUSEPPE VERDI

**LUCIA DI LAMMERMOOR**  
Dramma Tragico in 3 atti  
di S. Cammarano  
Musica di GAETANO DONIZETTI

**BARBIERE DI SIVIGLIA**  
Opera Buffa in 3 atti  
di C. Sterbini  
Musica di GIOACCHINO ROSSINI

ELENCO ARTISTICO per ordine alfabetico

Signore: *Fernanda Basile - Maria Ferrante - Bruna Rasa - Gilda Dalla Rizza - Bianca Saltamerenda - Bianca Villa.*

Signori: *Michele Barrosa - Mario Basiola - Luigi Bernardi - Mino Cavallo - Guglielmo Farrini - Luigi Fort - Francesco Nascimbene - Gregorio Pasetti - Gaspare Rubino - Aurelio Sabbi - Giovanni Salvati - Guido Usa*

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra  
**Vincenzo Marini**

M. Sostituto  
*Gioacchino Ligonzo*

M. del Coro  
*Giuseppe Aurich*

M. Suggestore  
*Franco Paquito*

Regia: *E. Gislou*

Scenotecnico *Umberto Emidi*

Direttore di Scena *Luigi Sibole*

**40 Professori d'Orchestra**

**30 Voci del Coro**

Le opere sono di proprietà delle Case Musicali G. Ricordi e C. - Sonzogno  
Vestuario: Arte e Costumi - Ferroni Roma      Attrezzi: Rancati e C. Milano  
Scenario: Prof. E. Fania R. S. Carlo Napoli - Calzature: Pompei R. Teatro Reale  
Parrucche: Rocchetti Roma

### : - PREZZI - :

| SERALI  |                           | IN ABBONAMENTO            |  |
|---|---------------------------|---------------------------|--|
| POLTRONE DI PLATEA                                | dalla I alla X fila L. 18 | per n. 6 rappresentazioni |  |
|   | dalla XI fila in poi » 15 | POLTRONE ecc. L. 15       |  |
| Poltrone di prim'ordine                           | » 15                      | » ecc. » 12               |  |
| Poltrone di second'ordine                         | » 7                       | » ecc. » 12               |  |
| Palchi di second'ordine o barcacce di prim'ordine | » 50                      | » ecc. » 5                |  |
| Biglietti d'ingresso ai palchi e barcacce         | » 7                       |                           |  |

(Il tutto oltre la tassa erariale del 10 per cento)

**Domenica 8 Gennaio 1939-XVII - ore 21 - MADAMA BUTTERFLY**  
CIO - CIO - SAN la celebre artista **GILDA DALLA RIZZA**

**Lunedì 9 Gennaio - ore 21 Cavalleria Rusticana - Barbiere di Siviglia**  
**Martedì 10 Madama Butterfly**

**Mercoledì 11 Cavalleria Rusticana - Barbiere di Siviglia**  
**Giovedì 12 Lucia di Lammermoor - Venerdì 13 Rigoletto**

Tip. Nava e C. - Roma

**CITTÀ DI  CERIGNOLA**  
**Teatro Comunale MERCADANTE**

**4-12 APRILE 1942-XX**

**GRANDE STAGIONE LIRICA UFFICIALE**

**REPERTORIO**

 **AIDA** 

Opera-ballo in 4 atti e 7 quadri di **G. VERDI** ( propr. Ricordi)

**UN BALLO IN MASCHERA**

Opera-ballo in 4 atti di **G. VERDI** ( propr. Ricordi)

**MADAMA BUTTERFLY**

Tragedia giapponese in 3 atti di **G. PUCCINI** ( propr. Ricordi)

**ELISIR D'AMORE**

Melodramma in 3 atti di **G. DONIZETTI**

**ELENCO ARTISTICO** ( per ordine alfabetico)

Signore: **Adami Corradetti Iris - Bertola Amalia - Castellani Carla - Cigna Gina  
Forni Lidia - Piccarolo Hagda - Clara Bossi - Varetto Maria.**

Signori: **Beval Franco - Carmassi Bruno - Civil Paolo - Di Lello Umberto - Fort  
Luigi - Giunta Arseno - Poli Afro - Salsedo Antonio - Scaringi Giulio  
Stella Lauro - Voltan Domenico.**

Prima Ballerina assoluta: **MARIA GALEANI** - **12** Ballerine di linea - **45** Professori d'orchestra - **40** voci del coro  
Banda in scena - Trombe egiziane - Ragazzi cantori - Comparsa

Maestro concertatore e Direttore d'orchestra: **Comm. SILVIO GUALANDI GAMBERINI**

Maestro del coro: **LUIGI CECCHETTI** - Maestro sostituto: **LUIGI AMICH** - Maestro rammentatore: **A. RANZANI**  
Regista: **A. CARDI** - Maestra coreografa: **GINA MARI** - Forniture delle più rinomate Case italiane

**Sabato 4 aprile - Prima rappresentazione: "AIDA" di G. Verdi**

 Si avverte il pubblico che, dopo l'inizio dello spettacolo, l'ingresso alla sala rimane **ASSOLUTAMENTE** vietato sino al principio dell'atto successivo. 

Anche l'anno successivo — 1943 —, nonostante il precipitare degli avvenimenti bellici, fu allestita una stagione lirica, con una Compagnia di cui facevano parte Beniamino Gigli, Gino Bechi, Lina Cortini, Amalia Pini, Ugo Novelli, Antonio Salvarezza, Ferruccio Tagliavini, Fernanda Ciani, Augusto Oltrabella. Maestro, Federico Del Cupolo. Impresa, Menelao. La Compagnia era a Foggia quando il 31 maggio, ultimo giorno di recite prima di trasferirsi a Cerignola, ci fu la terribile incursione aerea alleata sulla città. Beniamino Gigli, il basso Tancredi Pasero, Oltrabella e la Pini si rifiutarono di raggiungere Cerignola e, di nascosto, fuggirono — in auto — da Foggia. Per questo motivo, Gigli, che allora era Commissario governativo degli artisti lirici italiani, fu tacciato di "pusillanimità" dal Podestà di Cerignola in una lettera informativa inviata al Ministro della Cultura Popolare in data 6 giugno 1943. Il resto della Compagnia, capeggiata dal baritono Gino Bechi, venne regolarmente a cantare nella nostra città, esibendosi in *Rigoletto* di Verdi, *Mefistofele* di Boito, *Celeste* di Pisano. Non poté essere rappresentata *Fedora* di Giordano per l'assenza di Gigli, che ne era l'interprete principale. La *Celeste* fu rappresentata il 5 giugno — dopo 35 anni dalla prima rappresentazione a Cerignola — grazie all'interessamento di Daniele Cellamare, che ne aveva anche ritoccato il libretto. Fu un grande successo per il soprano Fernanda Ciani, il tenore Gustavo Gallo, il mezzosoprano Carmen Tornari, i baritoni Armando Dadò e Vittorio Baldi, il maestro Federico Del Cupolo, con il sostituto Giovanni Caradonna. Ben 19 chiamate fra scroscianti applausi.



22 - Gino Bechi (1913-1993), uno dei maggiori baritoni del '900 (archivio "Daunia Sud").

Durante l'occupazione alleata il Mercadante fu requisito per essere adibito a spettacoli ricreativi per le truppe. Dopo la guerra il teatro fu riaperto al pubblico il 1947 e utilizzato, fino agli anni Cinquanta, quasi esclusivamente come cinema. Di quegli anni si ricorda la presenza a Cerignola di Tino Scotti e dei fratelli Maggio. Nel 1948 l'orchestra Angelini, con Gino Latilla, Carla Boni, Achille Togliani e Nilla Pizzi. Negli anni Cinquanta, Wanda Osiris, Gino Bramieri, Raimondo Vianello, Rosina Anselmi, moglie di Angelo Musco.

Nel maggio 1954 l'infaticabile Daniele Cellamare allestì una stagione lirica con *I Pagliacci* di Leoncavallo e *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Tra gli artisti, il tenore — nostro concittadino — Michele Grusso, Rina Fiorini, Anna Fanelli, Carmine Ascollo, Franco Corchia; direttore, il maestro Vincenzo Marini. Le cronache dei giornali parlano di una grande affluenza di pubblico e del buon successo personale di Michele Grusso in *Cavalleria*. Il 6 luglio dello stesso anno fu rappresentata *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, con il tenore Donato Bucci ed il soprano Anna Maria d'Angelo. Nella stessa serata si esibì Michele Grusso in due arie da *La fanciulla del West* di Puccini e *Otello* di Verdi.

Un'altra stagione lirica di cui si ha ricordo fu organizzata dal 29 giugno al 28 luglio 1957, con *Barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly*, e *Taziana* di Francesco Pisano.



23 - Michele Grusso in *Cavalleria Rusticana* (archivio "Daunia Sud").

**Città di Cerignola**

**Teatro Mercadante**  
**Mercoledì 5 Maggio 1954**

A cura del Comitato pro tenore MICHELE GRUOSSO  
si darà una eccezionale recita lirica con le opere:

**I PAGLIACCI**

di R. LEONCAVALLO

**CAVALLERIA**

di P. MASCAONI

*ARTISTI:*

**Rina Fiorini - Anna Fanelli - Anna Di Stasi - Vittoria  
Osanna - Michele Grusso - Carmine Ascollo - Franco  
Corchia - Andrea Buda - Vito Intini - Gaetano Fanelli.**

*Orchestra e Coro del Teatro Petruzzelli di Bari*

**Maestro Direttore e Concertatore**

**Vincenzo Marini**

**Maestro del Coro  
Franco CACUCCI**

**Maestro Sostituto  
Sabino ANNOSCIA**

**Maestro Ramment.  
Mario GIDIULI**

**Regia di ANTONIO CATALANO**

**Direzione Artistica: DANIELE CELLAMMARE**

TIP. POPOLARE - BARI - Via. M. 165

Di buon livello artistico fu la stagione lirica del giugno 1961, dopo anni di "spettacoli raffazzonati portatici da imprese da strapazzo di nostra vicinanza" (*Il Messaggero*, 7 giugno 1961). La Cooperativa Orchestra Stabile Napoletana rappresentò *Traviata*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Madama Butterfly*. Applauditi, in *Traviata*, il soprano Conchita Figuera, il tenore Luciano Pansieri, il baritono Giuseppe Forgione, il basso Antonio Picillo, il direttore, M<sup>o</sup> Giorgio Franco. Un *cast* di prim'ordine per *Cavalleria*: il soprano Bardini, il tenore Caprino, il baritono Armaroli. Per la *Butterfly* protagonista una vera giapponese, il soprano Miciko Kirojama.

Bisognerà poi giungere al 1966 per un'altra manifestazione — ancora lirica — degna di menzione. Dal 6 al 9 gennaio, il Comune, per volontà dell'allora sindaco Pasquale Specchio e dell'avv. Michele D'Emilio, organizzò una commemorazione di Pietro Mascagni, nel ventennale della morte. In cartellone, solo opere dello stesso Mascagni: *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* e *Il piccolo Marat*. L'autore del libretto di quest'ultima opera, il prof. Gioacchino Forzano, fu l'oratore ufficiale della commemorazione.

Nel 1967 la stagione lirica fu allestita con *Otello* di Verdi, il 14 e 16 aprile, e *La Bohème* di Puccini, il 15 aprile. Da ricordare, a proposito, il concittadino Vincenzo Disavino, aiuto direttore d'orchestra.

La stagione lirica del 1968 fu allestita, invece, con *Barbiere di Siviglia*, per il centenario della morte di Rossini, e *Madama Butterfly* di Puccini, rappresentate, rispettivamente, il 15 e il 16 giugno.

Infine, nel maggio 1969, il Comune organizzò una stagione lirica per la ricorrenza del centenario dell'inaugurazione del teatro e del 160° anniversario della nascita di Pasquale Bona, nostro illustre concittadino. In programma, il *Don Carlo* di Pasquale Bona, per la serata inaugurale del 4 maggio, e replica il 6 maggio; *Tosca* di Puccini il 5 maggio; *Traviata* di Verdi il 7 maggio.

Nato a Cerignola il 3 novembre 1808, Pasquale Bona studiò a Palermo, dove si diplomò in canto e composizione. Dal 1838 si stabilì a Milano, dove ottenne l'insegnamento presso il Conservatorio. Compose diverse opere, di cui la più famosa è certamente *Don Carlo*, rappresentata alla Scala il 23 marzo 1847. La sua fama è tuttavia legata al notissimo testo di didattica musicale *Metodo di lettura musicale* (su Bona, vedi D. CELLAMARE, *Pasquale Bona*, Firenze, 1940).

La stagione del 1969 fu l'ultima in scena al Mercadante. In seguito il teatro è stato utilizzato essenzialmente come sala cinematografica, salvo che per qualche rara manifestazione culturale o qualche rappresentazione goliardica o dilettestantistica.

Dichiarato inagibile, dall'agosto 1976 è chiuso al pubblico.

# CITTA' DI CERIGNOLA

## Teatro Comunale Mercadante

Stagione Lirica Ufficiale dal 6 al 9 gennaio 1966

### Commemorazione Nazionale di **PIETRO MASCAGNI** nel ventennale della morte organizzata dal Comune di Cerignola

Direzione artistica e organizzativa: Comm. **Pietro Milana**

Oratore Ufficiale per la commemorazione: Prof. Dott. **Gioacchino Forzano**

**Giovedì 6 gennaio alle ore 21 - Serata di gala**

## CAVALLERIA RUSTICANA

Melodramma in un atto di G. Targioni - Tezzetti e G. Menasci - Musica di PIETRO MASCAGNI

INTERPRETI

|             |                       |
|-------------|-----------------------|
| Santuzza    | ANNA FASCIONE         |
| Lola        | MARIA ROSARIA CARELLI |
| Turiddu     | SALVATORE PUMA        |
| Alfio       | RENZO SCORSONI        |
| Mamma Lucia | ANNA ASSANDRI         |

CORO INTERNO DI CONTADINI e CONTADINE

## AMICO FRITZ

Commedia lirica in tre atti di E. Suardon - Musica di PIETRO MASCAGNI

INTERPRETI

|                               |                  |
|-------------------------------|------------------|
| Suzel                         | MARIA CARBONE    |
| Fritz Kobus                   | LUIGI PONTIGGIA  |
| Beppe lo zingaro              | MARIA di FILIPPO |
| Davide Rabino                 | AFRO POLI        |
| Federico Hanezò               | UMBERTO FRISALDI |
| Caterina, governante di Fritz | ANNA ASSANDRI    |

Edizione Saviglio

Maestro Direttore e Concertatore

**GRAZIANO MUCCI**

Registi

ACLI CARLO AZZOLINI (Amico Fritz) - TONINO PIPI (Cavalleria Rusticana)

Maestro del Coro  
GIUSEPPE GIARDINA

Direttore dell'allestimento  
ATTILIO DE SCARSI

Direttore delle luci  
FERNANDO GIOVANNONI

**PREZZI** (per la serata di gala) Poltrone di platea L. **2.500** - Balconata L. **1.000**

Lo stesso spettacolo sarà ripetuto l'8 gennaio a **PREZZI POPOLARISSIMI**

Le prenotazioni si possono effettuare presso il botteghino del Teatro Comunale Mercadante - tel. 32444

Per (roma) tel. 449613

# CITTA' DI CERIGNOLA

## TEATRO COMUNALE

### MERCADANTE

#### STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1969

organizzata dalla Civica Amministrazione, sotto gli auspici del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, per la ricorrenza del centenario della inaugurazione del Teatro Comunale e del 150° anniversario della nascita dell'illustre concittadino

**PASQUALE BONA**

Direzione artistica ed organizzativa Comm. **PIETRO MILANA**

Martedì 6 Maggio alle ore 21

# DON CARLO

Dramma lirico tragico in 4 parti di Giorgio Giachetti - Musica di PASQUALE BONA

Personaggi ed interpreti

|   |                         |
|---|-------------------------|
| Filippo, re di Spagna                   | ALFREDO COLELLA         |
| Isabella di Valois, moglie del re       | ELISABETTA FUSCO        |
| Don Carlo, infante di Spagna, principe  | SALVATORE PUMA          |
| Principessa d'Eboli, dama della regina  | LAURA DIDIER GAMBARELLA |
| Marchesa di Mondecar, dama della regina | SCILLI FORTUNATO        |
| Marchese di Posa, grande di Spagna      | GUIDO GUARNERA          |
| Duca d'Alba, grande di Spagna           | PIETRO DIVIETRI         |

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

**VINCENZO MARINI**

Regista: **Carlo A. Azzolini**

Ricerche storiche ed artistiche del "Don Carlo": Comm. DANIELE CELLAMARE

Maestro elaboratore del "Don Carlo": ROSARIO LACERENZA

Maestro del Coro: CLAUDIO GREGORAT - Aiuto regista: FRANCESCO MARIA CAROCCI

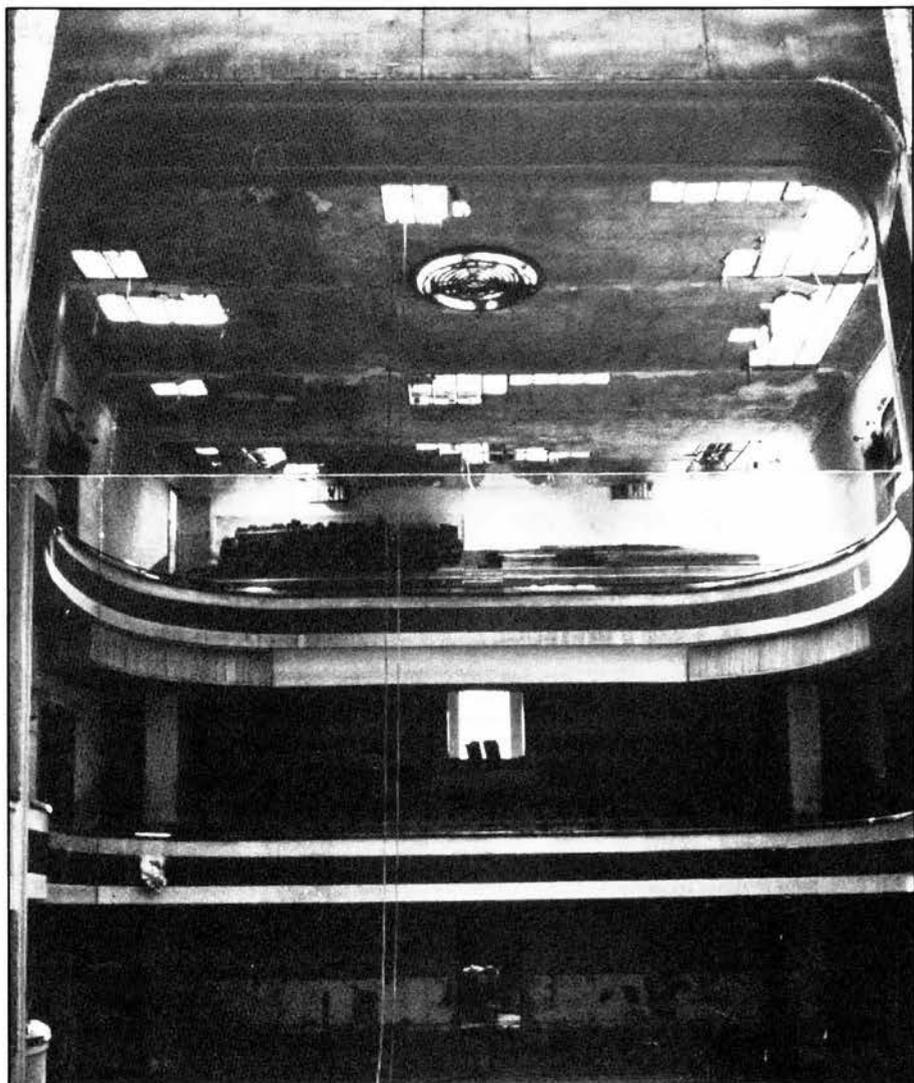
Maestro rammentatore: CARLO LUPETTI

Orchestra Giovanni Sgambati di Roma - Coro della Corale Romana

PREZZI: Poltrone di platea L. 500 - Balconata L. 300 - Galleria L. 100

La vendita dei biglietti sarà effettuata presso il Botteghino del Teatro dal 30 aprile - tel. 22444

tel. 22444 - tel. 48203



27 - Teatro Mercadante. Interno della sala dopo la chiusura del 1976. Nel 1983 sono stati appaltati i lavori di restauro e ristrutturazione. Il progetto è stato affidato all'ing. Luigi Terenzio. L'esecuzione dei lavori all'impresa F.lli Guglielmi di Cerignola (foto Antonio Galli).

**IL CENSIMENTO DEI TEATRI  
STORICI PUGLIESI DELL'800**

*Matteo De Filippis*

La comunicazione che presento questa sera è il risultato del lavoro di censimento e ricerca dei teatri, di diverse strutture provvisorie e dei Politeama presenti in Puglia nelle province di Bari e di Foggia\*.

Il lavoro condotto e redatto assieme alla prof.ssa Erminia Cardamone s'inserisce e si collega — per complessità d'intervento — ad analoghi episodi di ricerca riguardanti contemporaneamente le regioni Umbria, Marche, Toscana, Veneto ed Emilia Romagna; nondimeno è pertinente nel dibattito di questa sera per la pressante richiesta della città di Cerignola di vedere concluso il restauro del Mercadante e aprire e approfondire la discussione sulla gestione, che tante polemiche ha già innescato.

Non è possibile restituire il nostro teatro senza riprogettarlo innanzitutto sul piano delle idee, all'interno di un sistema regionale più ampio. La città dovrebbe provare a trovare il coraggio di rigettare tutto ciò che è la comoda e bieca tradizione e recuperare il meglio di essa per riappropriarsi di un bene cercando di gestirlo fuori dalle logiche personalistiche e di parte.

Nel lavoro condotto, il primo approccio di conoscenza è stato con la documentazione storica e con i restauri effettuati e da farsi ed in atto,

---

\* La presente relazione — redatta con l'ottimismo della volontà prima del criminale rogo del Teatro Petruzzelli (27 ottobre 1991), presentata come comunicazione al 10° convegno "Cerignola antica", il 24 gennaio 1987, e qui proposta, dopo cinque anni, con alcune modifiche — è un ampio stralcio in bozza dei contributi della ricerca pubblicata, per conto dell'Assessorato alla Cultura della Regione Puglia e dell'Accademia di Belle Arti di Bari, nel volume *Strutture teatrali dell'800 in Puglia*, a cura di E. Cardamone e M. De Filippis (Bari, 1988), utile da consultare per eventuali approfondimenti.

Per l'occasione mi sia permesso di ricordare la compianta e carissima amica prof.ssa Erminia Cardamone, che tanta parte ha avuto in questo lavoro, il prof. Leonardo Specchio e gli allievi di scenografia e pittura che hanno collaborato attivamente alla realizzazione del volume.

procedendo a veri rilievi per capirne gli spazi e le dimensioni di palcoscenico e il loro relativo corredo scenotecnico; una radiografia accurata e "polverosa" della struttura, una immersione sulle componenti di arredo e di corredo, dagli spettacoli, dai sipari alle tecniche usate alle macchine scenotecniche, con la lettura e la catalogazione *in loco*, con i nostri allievi-collaboratori, della documentazione storica.

La ricerca, la necessità dei restauri, la sensibilizzazione delle amministrazioni sono il punto centrale di un problema più ampio sul riutilizzo e la gestione, affrontato in convegni di respiro internazionale e opportunamente dibattuti a Reggio Emilia, il 1982, nel convegno "Antico teatro e nuova tecnica", a cura, tra gli altri, dell'Organizzazione Internazionale della Scenotecnica Teatrale (OIST), in cui si è fatto notare che solo la pianificazione degli interventi, la gradualità delle iniziative e la programmazione culturale ed economica dei restauri e della gestione non ricaccia "l'involucro-struttura" nel riabbandono.

Il problema della gestione del singolo teatro e/o sistema territoriale e regionale muta radicalmente e nella prassi e nella concezione e nel tempo. Infatti "da gestioni totalmente private o privatistiche", ha fatto notare nel suo intervento Giuseppe Gherpelli, presidente dell'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna, "quelle che avevano contrassegnato decenni e a volte secoli di storia teatrale, si passa senza difficoltà e talvolta accanite resistenze alla gestione pubblica", che è la più difficile anche auspicando l'intervento, in minime dosi, del privato.

Questa è la scommessa da vincere se vogliamo che la nostra città, vittima di un passato improponibile e di un futuro oscuro, possa crescere.

I contesti urbani in cui viviamo, stritolati dalla criminalità e da difficoltà economiche ed occupazionali, sono vuoti contenitori egemonizzati dalla televisione e dal rito domenicale del calcio. Altro e di più non esiste.

D'altro canto non è più tempo di elitarismi in "platea", il teatro ritrovato deve — con gli strumenti della partecipazione dei cittadini — trovare i propri spettatori e il proprio pubblico soprattutto tra i giovani. Un laboratorio aperto a idee e a progetti calati nella realtà della città che non debbano pesare per eccesso sulle rimesse dei cittadini, essi ne siano gli azionisti; né tantomeno bisogna perdere di vista il fine di mirare a formare e migliorare il gusto e creare una tradizione, indirizzando il proprio arco d'iniziativa nella didattica, nelle scuole, nei quartieri, fornendo opportunità ricreative ed educative.

Il teatro, quindi, punto d'approdo e riferimento della città, museo-testimone-vivo del suo passato proiettato nel futuro; "una specie di laboratorio permanente", afferma Pier Luigi Cervellati, "in cui qualsiasi azione di consolidamento o ripristino può costituire la premessa per la

formazione all'interno di ogni edificio teatrale di un museo del teatro. Una mostra permanente e continuamente aggiornata dal divenire formale e strutturale di questo luogo".

In un sistema regionale degli interventi coordinato da tecnici, urbanisti (i teatri in rapporto ai centri storici), ricercatori, scenografi, artisti, imprenditori, impresari, tecnici e il Pubblico.

Bisogna arrivare quindi con l'apporto di tutte le forze a concepire il teatro come laboratorio d'iniziativa, come punto di riferimento culturale della città. Fulcro non immobile di una realtà per pochi, ma collante di tutte le realtà.

Il teatro è un investimento "aperto" anche in energie di lavoro. La restituzione dei teatri è un problema, che cosa farne? Chi è e quale istituzione deve gestirli? La gestione, su basi di correttezza ed efficienza, pur nella cronica deficienza di una legislazione in materia di politica teatrale e culturale a livello nazionale e regionale, deve essere comunale. Il teatro "ritrovato" non deve e non può essere uno spazio privato, né tantomeno un centro di snobismo provinciale, ma un servizio pubblico di cui tutti possano beneficiare, con esperimenti, in piccole dosi, di sponsorizzazioni e interventi "mirati" del privato. Un involucro e un fulcro per fare cultura, e non solo spettacoli. Centri polivalenti e multimediali per la promozione di mostre, seminari, museo teatrale, con benefici che devono riversarsi nei quartieri e nella scuola.

A questo proposito preme sottolineare che deve esserci da parte della città di Cerignola la riappropriazione della struttura teatrale con il reperimento e il censimento di altri luoghi deputati alla partecipazione, con la proposta di una gestione pubblica di tutte le sale esistenti e in via di completamento, dal riuso di Palazzo Carmelo al nuovo palazzo di città. Il progetto di ristrutturazione e restauro del teatro (ma quando termina?) si presta a tali interventi perché si sono riproposti spazi alterati in passato e ricercati spazi nuovi per attività che sottraggano e integrino il luogo teatrale al "rito" unico ed esclusivo del palcoscenico. A questo proposito sarebbe stato interessante ripristinare il sottotetto. E il palcoscenico?

La realtà regionale è poco incoraggiante negli interventi finalizzati, ma la constatazione della preesistenza di strutture o sale teatrali sul territorio innesca delle riflessioni:

- 1) la Puglia ha uno straordinario patrimonio di luoghi e di strutture, tra '800 e inizio del '900, ed è utile constatare che la verifica dello stato di conservazione degli edifici esistenti, per sollecitare il corretto restauro e/o ristrutturazione, è in atto;
- 2) consta che nell'800 le sale teatrali e i teatri di pianta erano presenti nei centri in cui esisteva una minima disponibilità. È triste constatare lo stato di decadenza e di abbandono in cui versano alcuni teatri della

regione e i materiali scenici e scenotecnici rinvenuti, la cui conservazione si rivela preziosa per l'ipotesi di una storia e un articolato sistema di interconnessione nel panorama teatrale pugliese.

Negli elenchi inviati nel 1868 dalle Prefetture al Ministero degli Interni, che effettuava un censimento dei teatri delle province facenti parte del Regno, vengono registrati, nelle 3 province in cui era divisa la Puglia, 35 teatri così ripartiti:

- 14 in Terra d'Otranto (Brindisi, Lecce e Taranto), di cui 9 di proprietà municipale, 1 provinciale (Lecce) e 4 di proprietà privata;
- 15 in Terra di Bari, di cui 12 municipali e 3 di proprietà privata;
- 6 in Capitanata, di proprietà municipale.

Tali dati non riflettevano la situazione reale, poiché molti sindaci non avevano compilato il questionario spedito loro dai prefetti.

I teatri di Altamura, Cerignola, Gioia del Colle, Ruvo erano gestiti da una Deputazione teatrale, quelli di Acquaviva e Monopoli dagli impresari delle Compagnie che vi recitavano; da privati il Cammarano, il teatro provvisorio di Bari, il teatro di Barletta e il teatro di Bitonto. Gli altri erano gestiti direttamente dai Municipi.

In Capitanata, sempre dagli stessi elenchi del Ministero, risultano in deperimento e aperti raramente i teatri di Troia, Ascoli Satriano e San Severo; aperto per sei mesi l'anno quello di Foggia, per 4-5 mesi quello di Cerignola, per 3 quello di Lucera.

In Terra di Bari la situazione non sembra più felice.

L'*Annuario Artistico Teatrale* di Bologna in un supplemento del 1882 segnala l'attività di 19 teatri pugliesi: 11 in Terra di Bari, 3 in Capitanata, 5 in Terra d'Otranto. Si nota una notevole diminuzione, rispetto agli elenchi del 1868, dovuta principalmente alle ristrettezze economiche e agli annosi restauri. Anche questi dati sono incompleti, poiché molti gestori interpellati non hanno fornito le informazioni richieste.

La mappa complessiva della distribuzione teatrale per tutto l'800 — emersa dalle ricerche negli archivi storici comunali e negli Archivi di Stato — è straordinaria: nelle province di Bari e Foggia sono censite 71 strutture, di cui 21 nella provincia di Foggia e 50 in quella di Bari. Con le inevitabili variazioni e distruzioni avvenute si è passati inevitabilmente alla perdita irrimediabile di un patrimonio prezioso.

Un sondaggio a tappeto nelle due province ha rivelato che le strutture ancora esistenti sono 32, di cui 7 nella provincia di Foggia e 25 in quella di Bari (sono andate perse, ad oggi, 39 strutture). Di queste 32 strutture, solo 3 funzionano esclusivamente come teatro, 2 come cinema-teatro, 4 come cinema; 8 strutture sono in restauro o in ristrutturazione o in attesa di recupero; ben 15 strutture sono in abbandono o destinate ad altro uso.

|                              | CITTA'                | DENOMINAZIONE              | PROPRIETA'        |
|------------------------------|-----------------------|----------------------------|-------------------|
| PROVINCIA DI BARI            | Acquaviva delle Fonti | senza denominazione        | Alberotanza Sante |
|                              | Altamura              | Teatro Comunale            | Municipio         |
|                              | Andria                | Teatro Municipale          | Municipio         |
|                              | Bari                  | Teatro Cammarano           | Antonio Cammarano |
|                              | Bari                  | Teatro Piccinni            | Municipio         |
|                              | Barletta              | Teatro provvisorio         | Municipio         |
|                              | Bisceglie             | Teatro Garibaldi           | Municipio         |
|                              | Bitonto               | Teatro Umberto             | 21 privati        |
|                              | Conversano            | Teatro Comunale            | Municipio         |
|                              | Gioia del Colle       | senza denominazione        | Municipio         |
|                              | Minervino Murge       | Teatro Municipale          | Municipio         |
|                              | Molfetta              | Teatro Municipale          | Municipio         |
|                              | Monopoli              | Teatro Prospero Rendella   | Municipio         |
|                              | Ruvo di Puglia        | Teatro Municipale          | Municipio         |
|                              | Trani                 | Teatro Municipale          | Municipio         |
| CAPITANATA                   | Ascoli Satriano       | senza denominazione        | Municipio         |
|                              | Cerignola             | Teatro Mercadante          | Municipio         |
|                              | Foggia                | Teatro Dauno               | Municipio         |
|                              | Lucera                | Teatro Nazionale Garibaldi | Municipio         |
|                              | San Severo            | Teatro Lirico              | Municipio         |
|                              | Troia                 | Teatro San Francesco       | Municipio         |
| PROVINCIA DI TERRA D'OTRANTO | Brindisi              | Piccolo teatro             | Municipio         |
|                              | Castellaneta          | Teatro Comunale            | Municipio         |
|                              | Copertino             | Piccolo teatro             | Municipio         |
|                              | Galatina              | Teatro Sedile              | Municipio         |
|                              | Galatone              | Teatro Tafuri              | Tafuri Giacomo    |
|                              | Gallipoli             | Teatro Garibaldi           | Cav. Balsamo      |
|                              | Ginosa                | Teatro Sala                | Municipio         |
|                              | Lecce                 | Teatro provvisorio         | Provincia         |
|                              | Massafra              | Teatro Comunale            | Municipio         |
|                              | Mesagne               | Piccolo teatro             | Municipio         |
|                              | Ostuni                | Piccolo teatro             | Municipio         |
|                              | Otranto               | Teatro Dante               | Municipio         |
|                              | Sava                  | Piccolo teatro             | Mannini Maria     |
|                              | Taranto               | Teatro Comunale            | D'Ajala Antonio   |

29 - Quadro complessivo delle strutture teatrali funzionanti nell'800 nelle province di Bari e Foggia.

La data di costruzione si riferisce alla data di inizio dei lavori o, in mancanza, la data è quella desunta dagli atti deliberativi dei Consigli Comunali. Nel caso di teatri costruiti in più tornate, si sono fornite le date iniziali e finali dei lavori.

I simboli che seguono la denominazione dei teatri stanno ad indicare:

□ teatro di pianta (struttura costruita con la specifica destinazione d'uso);

Δ sala teatrale (struttura — con palchi o senza — ricavata in edifici preesistenti);

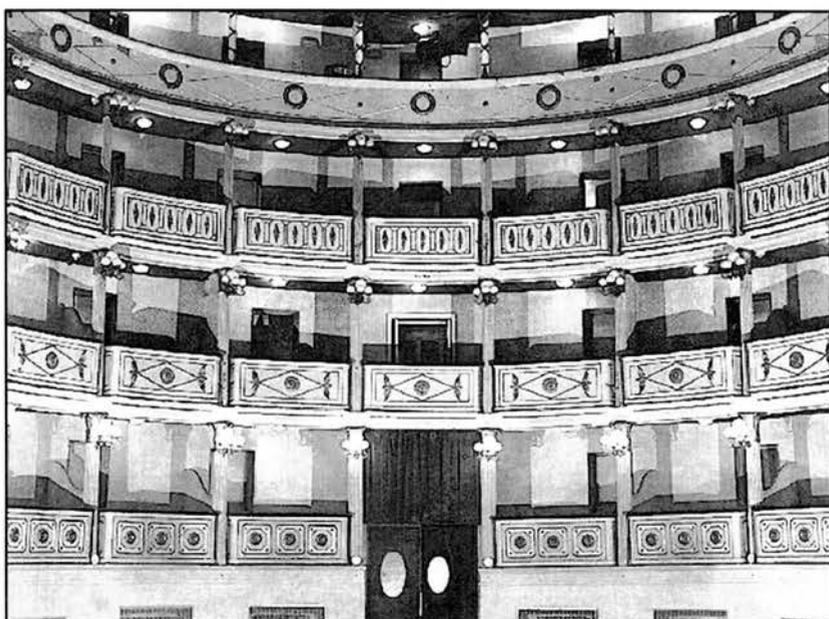
○ struttura provvisoria (struttura prevalentemente in legno, politeama).

| PROVINCIA DI BARI                           |   |                        |   |
|---|---|------------------------|---|
| CITTA'                                      | DENOMINAZIONE                                   | DATA DI COSTRUZIONE    | USO ATTUALE                                   |
| Acquaviva delle Fonti                       | Teatro de Mari, poi<br>Teatro Comunale Δ        | sec. XVII              | in abbandono                                  |
|   | Teatro Vittorio Emanuele II □                   | 1872                   | cinema in ristruttur.                         |
| Altamura                                    | Teatro S. Francesco Δ                           | 1820                   | distrutto                                     |
|   | Teatro Consorziale<br>Mercadante □              | 1895                   | cinema-teatro                                 |
| Andria                                      | Teatro Comunale Δ                               | 1834                   | distrutto                                     |
|   | Politeama Umberto I ○                           | 1895                   | distrutto                                     |
| Bari  | Teatro del Sedile Δ                             | 1804                   | deposito                                      |
|   | Teatro La Zuppiera ○                            | 1839                   | distrutto                                     |
|   | Teatro Comunale Piccinni □                      | 1836-54                | teatro  |
|   | Teatro Cammarano ○                              | II metà sec. XIX       | distrutto                                     |
|   | Arena Nazionale, poi<br>Politeama alla Marina ○ | 1877                   | distrutta                                     |
|   | Circo Nazionale ○                               | 1881                   | distrutto                                     |
|   | Politeama Vittorio Emanuele ○                   | II metà sec. XIX       | distrutto                                     |
|   | 1° Politeama Sbisà o<br>Umberto I ○             | 1895                   | distrutto                                     |
|   | 2° Politeama Sbisà o<br>Umberto I ○             | 1897                   | distrutto                                     |
|   | Teatro Petruzzelli □                            | 1898-1903              | cinema-teatro distr.<br>in attesa di recupero |
|   | Barletta  | Teatro dell'Arsenale Δ | 1748  |
| Teatro S. Ferdinando, poi<br>Teatro Curci □ |   | 1817-19                | teatro  |
| Bisceglie                                   | Teatro del Bastione o<br>della Polveriera Δ     | sec. XVII              | distrutto                                     |
|   | Teatro Garibaldi □                              | 1862-72                | chiuso in attesa<br>di recupero               |

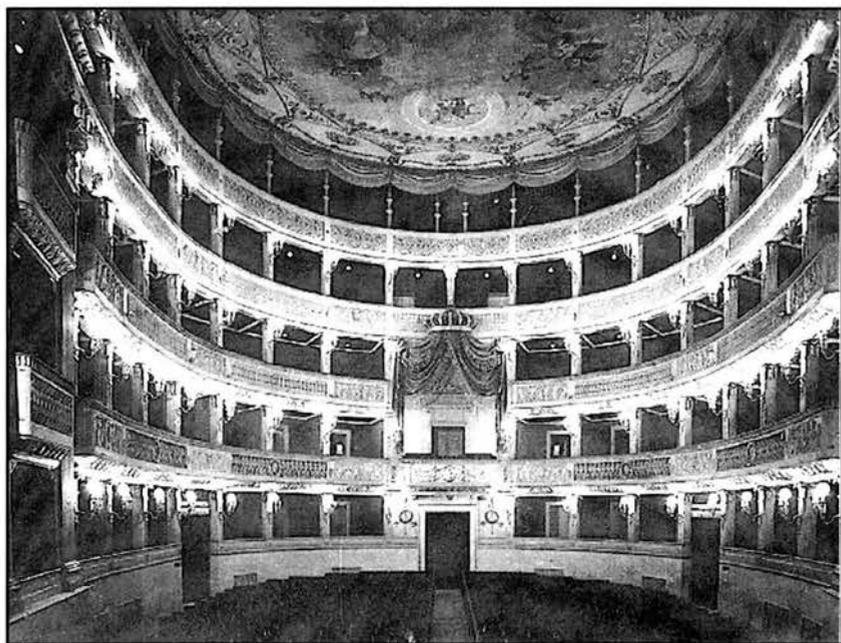
| CITTA'         | DENOMINAZIONE  | DATA DI COSTRUZIONE | USO ATTUALE                       |
|----------------|--|---------------------|-----------------------------------|
| Bitetto        | Teatro Comunale, poi Teatro Vittorio Emanuele II <input type="checkbox"/>                  | 1838                | demolito                          |
| Bitonto        | Teatro Privato, poi Teatro Principe Umberto, poi Teatro Umberto I <input type="checkbox"/> | 1835-38             | crollato in attesa di recupero    |
| Castellana Gr. | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1858                | distrutto                         |
| Conversano     | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1814                | sala consiliare                   |
| Corato         | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1842                | distrutto                         |
|                | Teatro Privato <input type="checkbox"/>  | II metà sec. XIX    | distrutto                         |
|                | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1872-74             | cinema-teatro                     |
| Gioia del Col. | Teatro Municipale Rossini <input type="checkbox"/>   | 1841                | cinema                            |
| Giovinazzo     | Teatro Comunale di S. Agostino <input type="checkbox"/>                                    | II metà sec. XIX    | altro uso                         |
| Gravina        | Teatro La Cavallerizza <input type="checkbox"/>  | II metà sec. XIX    | distrutto                         |
| Gumo App.      | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | II metà sec. XIX    | altro uso                         |
| Minervino M.   | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | sec. XIX            | palestra                          |
| Mola di B.     | Teatro Van Westerhout <input type="checkbox"/>   | 1887                | teatro                            |
| Molfetta       | Teatro del Seminario <input type="checkbox"/>  | sec. XVIII          | distrutto                         |
|                | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1811                | distrutto                         |
| Monopoli       | Teatro <input type="checkbox"/>  | sec. XIX            | distrutto                         |
|                | Teatro Accademico, poi Teatro Rendella <input type="checkbox"/>                            | 1839                | biblioteca comunale               |
| Noci           | Teatro dell'Orologio <input type="checkbox"/>  | 1824                | altro uso                         |
|                | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1896                | cinema                            |
| Noicattaro     | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1828                | sala consiliare                   |
|                | Teatro Cittadino <input type="checkbox"/>  | 1867                | deposito                          |
| Palo del Col.  | Teatro Comunale Garibaldi <input type="checkbox"/>   | 1881-85             | deposito                          |
| Putignano      | Teatro Vecchio <input type="checkbox"/>  | sec. XVIII          | demolito                          |
|                | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | 1881-94             | cinema-teatro in ristrutturazione |
| Ruvo           | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | II metà sec. XIX    | distrutto                         |
| Santeramo      | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | II metà sec. XIX    | distrutto                         |
| Terlizzi       | Teatrino del Castello <input type="checkbox"/>   | sec. XVII           | distrutto                         |
|                | Teatro Sociale Millico <input type="checkbox"/>  | 1837-77             | cinema                            |
| Trani          | Teatro S. Ferdinando, poi Teatro Comunale <input type="checkbox"/>                         | 1792-94             | demolito                          |
| Turi           | Teatro Comunale <input type="checkbox"/>   | II metà sec. XIX    | uffici comunali                   |

| PROVINCIA DI FOGGIA      |   |   |                     |                                   |
|--------------------------|---|---|---------------------|-----------------------------------|
| CITTA'                   | DENOMINAZIONE   |   | DATA DI COSTRUZIONE | USO ATTUALE                       |
| Ascoli Satr.             | Teatro Comunale   | Δ | 1820                | distrutto                         |
|                          | Teatrino Privato Papa   | Δ | 1865                | distrutto                         |
| Bovino                   | Teatrino Comunale   | Δ | 1865                | distrutto                         |
| Castelluccio Valmaggiore | Teatrino  | Δ | 1846                | distrutto                         |
| Cerignola                | Teatro Comunale   | Δ | inizi sec. XIX      | distrutto                         |
|                          | Teatro Comunale Mercadante  | □ | 1859-68             | cinema-teatro in ristrutturazione |
| Foggia                   | Teatro Maria Carolina   | Δ | 1805                | distrutto                         |
|                          | Real Teatro Ferdinando, poi Teatro Dauno, poi Teatro Giordano                           | □ | 1825-29             | teatro                            |
| Lucera                   | Teatro Vecchio  | Δ | 1749                | altro uso                         |
|                          | Real Teatro Maria Teresa Isabella, poi Teatro Nazionale Garibaldi, poi Teatro Garibaldi | Δ | 1836-38             | in restauro                       |
| Manfredonia              | Teatro De Florio  | Δ | sec. XVII-XVIII     | distrutto                         |
|                          | Teatrino dei Celestini  | Δ | 1886                | altro uso                         |
|                          | Politeama Comunale  | ○ | 1887                | distrutto                         |
| Rodi Garg.               | Teatro Privato  | Δ | 1820                | demolito                          |
| Sannicandro Garganico    | Teatro Comunale   | Δ | 1855                | —                                 |
| San Severo               | Teatro dei Celestini poi Teatro Real Borbone, poi Teatro Comunale                       | Δ | sec. XVIII          | cinema-deposito                   |
|                          | Teatro Comunale   | Δ | fine sec. XIX       | distrutto                         |
| Torremaggiore            | Teatro Comunale di San Francesco  | Δ | 1812                | in abbandono                      |
| Vico Garg.               | Teatro Comunale   | Δ | inizi sec. XIX      | distrutto                         |
| Vieste                   | Teatro S. Giorgio   | Δ | inizi sec. XIX      | distrutto                         |
|                          | Teatro Comunale del Quartiere   | Δ | 1824                | distrutto                         |

Legenda: □ teatro di pianta; Δ sala teatrale; ○ struttura provvisoria



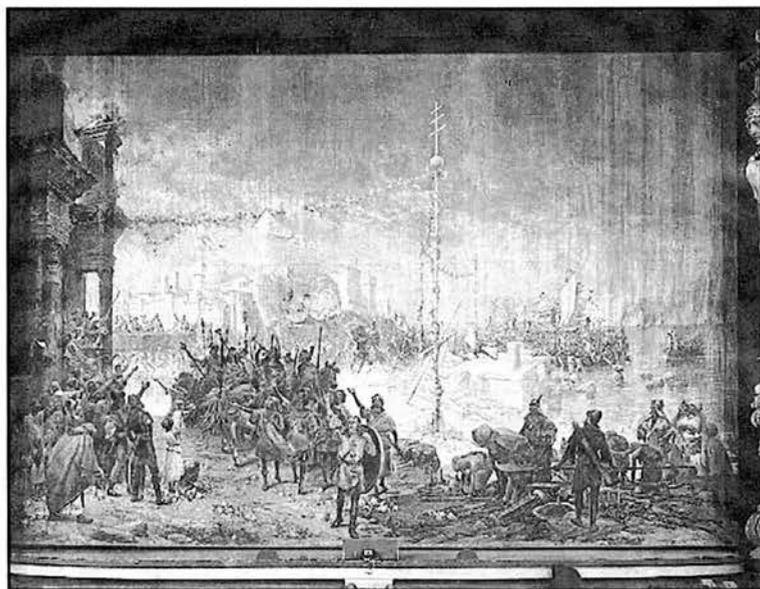
30 - Teatro Giordano, Foggia. Interno della sala.



31 - Teatro Piccinni, Bari. Interno della sala (archivio Ficarelli, Bari).



32 - Teatro Petruzzelli, Bari. Interno della sala (foto Mastrovilli, Bari).



33 - Teatro Petruzzelli, Bari. Sipario (foto Mastrovilli, Bari).

Nel lavoro di censimento e di ricerca sul campo di tutti i documenti riguardanti la nascita e la costruzione dei teatri esistenti in Puglia, tutta una serie di "scoperte" hanno convalidata l'ipotesi dell'esistenza nella regione di un innumerevole numero di strutture teatrali, sale a teatro e spazi adibiti a rappresentazioni che testimoniano, qualora ce ne fosse stato bisogno, una vita e un fermento culturale di notevole interesse.

Parallelamente a ciò, è stato sorprendente scoprire e portare alla luce tutta una serie di informazioni su Compagnie, attori, produzioni, con una fitta corrispondenza, suppliche, presentazioni di Compagnie con accurate benemerenze. Ciò permette di tracciare più percorsi d'indagine per definire un quadro più completo della vita teatrale pugliese nell'Ottocento. In tal senso queste note e appunti servono a fare il punto, a margine della ricerca sulle strutture, sulle centinaia di Compagnie che hanno calcato i palcoscenici dei teatri pugliesi e può permetterci di porre le basi per un ulteriore approfondimento su organizzazione, repertori, attrici ed attori, Compagnie e circuiti distributivi. Mentre nel resto d'Europa spariscono nell'Ottocento le Compagnie girovaghe e s'affermano teatri nazionali e municipali, in Italia, nell'antica tradizione della Commedia dell'Arte, continuano ad esistere e proliferare innumerevoli Compagnie che girano la penisola in lungo ed in largo. Un itinerario sulla storia della drammaturgia del teatro italiano dell'Ottocento e sulle maniere di recitazione e organizzazione di lavoro non può prescindere dalla storia delle Compagnie che operavano nei capoluoghi e nella provincia italiana.

Oltre agli esempi del Re di Milano o il Carignano di Torino con Compagnie stabili, la Reale Sarda oppure la Compagnia del Duca di Modena, o andando più indietro la Compagnia Reale Italiana voluta espressamente con decreto (12 agosto 1807) dal vicerè Eugenio Beauharnais "volendo quanto da Noi dipende restituire al teatro italiano l'antico suo splendore...", è interessante dedicarsi alle Compagnie familiari e girovaghe che solcavano e imperversavano nella provincia italiana e, tra queste, molte provenienti dall'area della cultura napoletana hanno soggiornato e prodotto spettacoli in Puglia.

E parimenti alla ricerca sul censimento delle strutture tra archivi, biblioteche, privati, anziani frequentatori di teatri in cui sono scaturite tutta una serie di informazioni e notizie su decoratori, scenografi, maestranze, pittori realizzatori e siparisti, mecenati e pubblico, alla stessa maniera è tornato alla luce un microcosmo di "protagonisti" che hanno animato le strutture.

Al di là della sorprendente aneddotica su amori, fughe, "morti in palcoscenico", diffide dei Prefetti e imbrogli degli impresari, innamoramenti di rampolli di buona famiglia per ballerine e prime attrici, i documenti e le corrispondenze disegnano una radiografia precisa e

documentata di Compagnie importanti e di terz'ordine che fanno e completano la "storia" del teatro pugliese e dei rapporti tra la città e gli attori, uno spaccato degli usi e dei costumi del pubblico a teatro, dei riti e dei miti del "vedere ed essere visti".

È lecito porsi alcune domande sulle leggi che disciplinavano i teatri e gli ingaggi degli attori e delle Compagnie di prosa e di canto, sulle interrelazioni all'interno delle stesse e i rapporti con la città ospitante e con le Deputazioni al teatro, i tempi di soggiorno, i compensi, i repertori (il più delle volte in linea con la tradizione del "melodrammone" francese, da Sardou a Dumas figlio, sino all'emulo italiano Paolo Ferrari).

Le Compagnie teatrali che agiscono in Puglia nell'Ottocento sono in genere Compagnie di giro di secondo, terz'ordine; Compagnie minime di cui anche i più grandi avevano avuto esperienze in gioventù. Sono Compagnie familiari, dalla "prima attrice-madre al capocomico primo-attore-padre di famiglia" ed intorno ad essi, fratelli, sorelle, zii, cugini e qualche scapestrato "studente a Napoli" scappato dietro qualche attrice. C'è al proposito una nutrita letteratura sulle grandi famiglie di attori e commedianti del teatro italiano, con l'immane appendice di "figli d'arte" di cui Ermete Zacconi tratteggiava, così, il ritratto: "vive intelligenze condannate all'ignoranza, sognatori dalle scarpe sdrucite che preferivano una bella parte ad un buon pranzo, spiriti bizzarri che potevano transigere su ogni necessità, ma non sull'Arte".

Un teatro di "ruoli" in cui bisognava con abilità assicurarsi e conquistarsi "la piazza" per poter essere in grado di girare in altre città.

La maggior parte delle Compagnie provengono da Napoli e si spostano di paese in paese, richiedendo, di volta in volta, ai Sindaci dei Comuni limitrofi la disponibilità dei teatri; quando ottengono risposta affermativa, questa è condizionata alla stipula di un minimo fisso di abbonamenti che consenta alla Compagnia la sussistenza per il periodo di recite da rappresentare e al Comune di premunirsi da eventuali insuccessi di pubblico che spingerebbe la Compagnia a chiedere sovvenzioni all'Amministrazione. Il più delle volte le Compagnie, pur di ottenere una risposta affermativa, si impegnano ad allestire la sala teatrale.

La storia delle Compagnie di giro nella terra di Puglia è storia di commedianti, di gruppi definiti "secondari o terziari" ma a volte anche base di lancio e transito di Compagnie di buon nome, i *Petito*, la Compagnia del cav. *Scarpetta*. Altre Compagnie dovevano godere di un più che buon favore del pubblico, se le ritroviamo in epoche diverse e in vari teatri, per cicli di rappresentazioni di venti, trenta, quaranta recite, sono le Compagnie di *Felice Ambrosioni*, di *Alfredo Fabrini*, dei *f.lli Marchesini*, degli *Almirante*, di *Tamberlani*, della *Desdemona Gardini*, di *Alessandro Nisi*, di *Gaetano Ricciardelli*, solo per citarne alcune.

COMPAGNIA COMICA NAPOLETANA  
DEL  
Comm. Eduardo Scarpetta



TOURNEE 1912

Ed. Carlo F. GILLY - Corso S. Maria 21 - Tel. 318

A vintage black and white advertisement for the Compagnia Comica Napoletana. The text is arranged in a decorative frame with ornate scrollwork in the corners. At the top, it reads 'COMPAGNIA COMICA NAPOLETANA' in a bold, serif font, followed by 'DEL' in a smaller font, and 'Comm. Eduardo Scarpetta' in a large, stylized, gothic-style font. In the center is a rectangular portrait of a man, presumably Eduardo Scarpetta, wearing a dark top hat and a dark jacket over a light-colored shirt and bow tie. The portrait has a slightly grainy texture. Below the portrait, the text 'TOURNEE 1912' is printed in a bold, sans-serif font. At the bottom of the frame, in a smaller font, it says 'Ed. Carlo F. GILLY - Corso S. Maria 21 - Tel. 318'.

34 - Locandina pubblicitaria della compagnia comica di Eduardo Scarpetta (archivio "Daunia Sud").

Compagnie presenti in Puglia, di provenienza non napoletana, sono grosse Compagnie quali Città di Milano, Città di Palermo, ecc. “La storia del teatro italiano ottocentesco”, afferma Cesare Molinari, “comunque è storia dei suoi attori”; è anche la storia del pubblico, il quale, a volte, proprio per la povertà estrema e il numero esiguo del cast delle Compagnie, diventano attori a loro volta, partecipando alla “rappresentazione in comparsate” o, addirittura, realizzando i propri “sogni nel cassetto” facendo rappresentare proprie *pièces*.

Le Compagnie locali, certamente presenti, sono, comunque, di difficile individuazione; l'unica che nel proprio nome tradiva la sua origine pugliese era la Compagnia Drammatica città di Taranto. Le altre, *nemo propheta in patria*, per evitare frizzi e lazzi nella più sana tradizione di un teatro sanguigno e verace, impensabile oggi, tranne per i benemeriti loggionisti del teatro dell'opera, evitavano di specificare la loro origine.

Esistono invece documenti che danno notizie su Compagnie dilettantesche che organizzavano recite per beneficenza.

Questo itinerario e percorsi di viaggio danno il quadro della situazione politica e della gestione amministrativa della città, dell'ordine pubblico, degli entusiasmi e delle intemperanze del pubblico, che è possibile ricavare da editti, regolamenti, grida e censure che venivano esercitate sulla messa in scena con relativi aggiustamenti e rifacimenti dei repertori da parte delle Compagnie e degli attori.

I generi sono quanto di più vario si possa immaginare; la stessa Compagnia aveva in repertorio un po' di tutto: dalle canzoni alle romanze d'opera, dalle farse scarpettiane e di Petito (con o senza la maschera di Pulcinella) alle commedie italiane e francesi, dalle operette e dalle zarzuele alla lirica, dai drammoni romantici e popolari alle tragedie classiche, dai duetti comici agli autori contemporanei, con rifacimenti estemporanei (Ibsen, D'Annunzio, Zola).

Nella stessa serata la Compagnia offriva più generi di spettacoli, per non annoiare il pubblico, alternandoli e, nel corso di una serie di recite, il repertorio serale veniva giornalmente, o quasi, cambiato. Questo portava ad avere “pronti e montati” più spettacoli contemporaneamente. La scena era, naturalmente, approssimativa e di genere, e poteva andar bene, con minime modifiche, soprattutto nell'attrezzatura di scena.

La recitazione, anche se non se ne sa molto a proposito, specialmente in queste piccole Compagnie, è probabile fosse scialba, un monologo e monotono leggere ad alta voce, oppure, più spesso, violentemente espressiva, facendo corrispondere ad ogni sentimento una “posa scenica” ben precisa e codificata; esiste in proposito un “prontuario delle pose sceniche” del 1854 dell'attore Alemanno Morelli.

Sia per il numero elevato di opere in repertorio sia per l'approssimazione della messinscena (non esiste ancora la figura del regista, è

sempre il capocomico-impresario a decidere i testi e i ruoli), in queste Compagnie una figura importante è "il rammentatore", il suggeritore, che esplica la sua funzione non solo durante la prova mattutina e pomeridiana, ma anche la sera nel corso dello spettacolo.

Lo stesso discorso vale per le Compagnie liriche e relativi corpi di canto e dei maestri concertatori, che utilizzavano a volte anche i vari corpi orchestrali che si nutrivano di elementi delle famose bande cittadine. È emblematico il caso del maestro Pietro Mascagni (Livorno, 1863 - Roma, 1945). Giunto a Cerignola nel 1886 con la Compagnia d'operette Maresca e convinto dal sindaco cav. Cannone a restare, abbandona la Compagnia e forma e dirige la Filarmonica locale; il magro stipendio che arrotonda con lezioni private di pianoforte dà all'irruente e "scapigliato" maestro quella tranquillità che gli permetteranno di comporre *Cavalleria Rusticana*.

Pochi, comunque, sono i teatri che producono spettacoli lirici, il Piccinni di Bari è uno di questi, almeno sino a quando inizierà a funzionare il Teatro Petruzzelli. Altro teatro che per un certo periodo produce in proprio opere liriche è il Mercadante di Altamura.

C'è, in ogni caso, da tener presente che da un lato gli alti costi di produzione e allestimento di una stagione lirica, dall'altro il decentramento rispetto ai grandi centri di tradizione operistica, spingevano le Amministrazioni Comunali, più che a produrre in proprio, a rivolgersi a impresari e agenzie teatrali di Napoli, che offrivano l'allestimento, la produzione e la gestione dell'intera stagione.

Altamura, a questo proposito, offre un esempio emblematico della situazione. Per l'inaugurazione del nuovo Teatro Mercadante, due imprenditori altamurani scritturano cantanti, coro, direttore d'orchestra e orchestrali a Napoli; le prove delle opere previste in cartellone, avvengono tutte a Napoli.

Allorché l'impresario del Teatro Piccinni di Bari decide di mettere in scena un'opera inedita del maestro molese Van Westerhout, per coprire le spese di allestimento è costretto a chiedere un finanziamento particolare al Comune di Mola di Bari.

La storia del teatro dell'Ottocento, dunque, è storia dei suoi attori e del suo pubblico i quali insieme inventarono, recitando sera dopo sera, un metodo, seppure empirico, e uno stile che si percuoterà e avrà proseliti nella grande stagione del teatro del Novecento. Tali ricerche o maniere di stare in palcoscenico, non sono della tradizione dei grandi Salvini o Rossi ma di quegli attori e capocomici misconosciuti che nella pratica quotidiana, sulle tavole della provincia italiana, inventarono, limarono, enfatizzarono, chiarirono, diressero, interpretarono la figura dell'essere attore.

La storia delle Compagnie di giro e di "genere vario" nelle nostre province, va, quindi, inserito in un sistema di organizzazione e distribu-

zione che non può fare a meno di guardare all'area napoletana e meridionale tutta; in tal senso è interessante impostare un discorso a mosaico che investe tutto il problema e ne dia un quadro completo, che è in un certo senso la storia delle nostre città e delle nostre province attraverso i suoi attori e le sue strutture.

L'impegno del gruppo di lavoro in tal senso si è svolto su più direttrici — esterne (le strutture) ed interne (le Compagnie, gli spettacoli, ecc.) — attraverso materiale inedito degli archivi storici comunali, di Stato e privati, per recuperare la storia quotidiana dei teatri. Attraverso questo intricato e affascinante "laboratorio della memoria" è venuto alla luce il complesso dibattito che si svolgeva, a vari livelli, come è stato già notato, tra il potere periferico e il potere centrale, gli amministratori locali, i tecnici, le maestranze e gli artisti; si è tracciata in schede apposite la storia di ciascun edificio, registrando le variazioni di gusto che sono dietro i rinnovamenti che hanno interessato le strutture e gli edifici teatrali. La ricognizione delle relazioni tecniche e dei progetti di ciascun teatro ci ha permesso di cogliere le peculiarità più decisamente strutturali, estendendo la ricerca alla complessa area costituita dalle emergenze decorative, plastiche e pittoriche, comprendendo in questa area quelle informazioni di tecniche e materiali che, un tempo intese come opere di manualità — intonaci, le opere di carpenteria, le opere in cartapesta, pezzi di opere in pietra, gli stucchi marmorizzati, i sipari dipinti, le macchine teatrali —, si impongono oggi per interventi di restauro e come elementi di conoscenza per corretti, si spera, interventi di ripristino e riutilizzo.

Un patrimonio, in conclusione, da preservare e valorizzare affinché il nostro futuro, che pretende di avere un "cuore antico", sia più lieto e costruttivo nel rispetto di ciò che il passato ci ha lasciato.

*Luigi Terenzio*

**TEATRO MERCADANTE:  
UN RECUPERO TECNOLOGICO**

La proposta di restauro e di ristrutturazione del Teatro Mercadante da parte dell'Amministrazione Comunale si inserisce nel perenne dibattito circa la conservazione delle testimonianze del passato ed in special modo di quelle ritenute, a torto, "minori": dibattito in cui sta emergendo, sia a livello teorico-critico sia operativo, una tendenza atta a salvaguardare quei manufatti che sono testimonianza della storia e della cultura di una città.

Molte volte la fatiscenza delle strutture, causata oltre che da una scarsa manutenzione anche da inconvenienti o errori tecnici primitivi, e i grossi problemi connessi al restauro, spesso di elevato costo, preludono a demolizioni facili e irrazionali.

La ristrutturazione del Teatro Mercadante di Cerignola è senz'altro, in questo contesto, un caso atipico, e l'interesse deriva non tanto dalla eccezionalità architettonica dell'edificio quanto soprattutto dalla sua destinazione totalmente pubblica, che rappresenta un momento di aggregazione nel campo della cultura, nella duplice veste e funzione di conservazione delle tradizioni culturali (conservazione edificio) e riproposizione di nuovi modelli culturali e di costume (produzione spettacoli).

L'obiettivo dell'intervento è stato, quindi, non solo la conservazione materiale del patrimonio architettonico esistente, ma anche la conferma ed il ripristino di una destinazione collettiva e pubblica di cui si avverte e si avverte tuttora l'assenza nella nostra città. Si tratta di un aspetto molto importante nell'impostazione della ristrutturazione o meglio del "recupero" del Teatro Mercadante se si considera quanto sia sempre pericolosamente presente l'eventualità di un abbandono di antichi edifici, con una quasi naturale fuga verso sedi periferiche nell'illusione o con la lusinga di soluzioni più "razionali" e più "moderne", e il conseguente rischio di un loro riutilizzo per improprie destinazioni.

La salvezza di un patrimonio architettonico coincide perciò con la salvaguardia del ruolo degli antichi edifici specie se caratteristici del volto, del costume culturale e delle tradizioni di una città. Bisogna, quindi, cercare di evitarne il depauperamento conservando e potenziando la presenza di luoghi di vita collettiva, di incontro, di studio, di dibattito e di spettacolo.

Compiuta questa scelta, il compito concreto nella progettazione è stato quello di definire tutti quegli interventi atti al recupero del Teatro; quindi cosa, se e come conservare; come e perché trasformare; come inventare o ritrovare spazi, funzioni, destinazioni senza dare luogo a sfregi e comunque senza impotenti soggezioni di fronte all'antico ed al preesistente.

Diverse situazioni di fatto hanno suggerito diversi criteri e metodi di intervento: la conservazione degli ambienti tuttora integri e chiaramente individuabili, come l'atrio ed il *foyer* di ingresso, la platea ed il *foyer* di galleria; la ricerca di spazi e strutture originali ancora presenti e solo apparentemente cancellati da manomissioni e quindi la loro interpretazione secondo le esigenze attuali, con l'inserimento di nuove strutture e/o destinati a nuovi usi, come il *foyer* di galleria che potrebbe essere utilizzato anche come sala conferenza o sala per concerti; la sostanziale conservazione di strutture architettoniche, come il ripristino delle volte dell'atrio, dei *foyers* e dei corridoi; la riprogettazione di spazi alterati nel tempo e destinati ad altri usi, come il sottopalco, utilizzato, in parte, a gabinetti pubblici.

Questi diversi tipi di intervento hanno avuto un comune filo conduttore: capire gli spazi esistenti e rispettarne senso e valore, non solo quando la scelta era la "conservazione", ma anche quando le nuove destinazioni davano luogo a situazioni profondamente diverse da quelle originarie. In altre parole si è sempre cercato di rendere leggibili gli interventi senza mimetismi.

Bisogna a questo riguardo sottolineare gli sforzi compiuti e le difficoltà incontrate per restituire alla città una struttura teatrale da un manufatto che, dopo diverse manomissioni, la più grave delle quali è senz'altro quella compiuta tra il 1937 ed il 1938, ha conservato poco sia della sua originaria destinazione sia dell'originale aspetto, nell'intento di dotare l'edificio di tutti gli ambienti necessari richiesti dalla natura dell'edificio stesso. Come pure sforzi sono stati compiuti nell'intento di far sì che dalle opere di restauro sortisse una struttura il più "flessibile" possibile, per soddisfare al meglio le esigenze dello spettacolo lirico, della prosa, dei concerti nonché le necessità teatrali dell'ambito locale.

Nello stesso tempo si è sempre tenuta presente la necessità di soddisfare tutti i requisiti richiesti dalle diverse disposizioni legislative relative alla sicurezza degli spettatori.

Un altro obiettivo che ci si è preposti nella ristrutturazione del Teatro Mercadante è stato quello di assicurare la fruizione della struttura a tutti i cittadini di ogni ordine e grado, ivi compresi i portatori di handicap. In ottemperanza al DPR n. 384 del 27/04/1978, si è cercato di eliminare tutti quegli impedimenti fisici, comunemente detti "barriere architettoniche", che possono essere di ostacolo alla vita di relazione dei minorati fisici, barriere che in una struttura pubblica non hanno più ragione di essere.

Tutto questo senza mai perdere di vista il problema economico, anch'esso di rilevante importanza; ecco perché in alcune soluzioni si è più badato alla funzionalità che all'architettura, più alla fattibilità dell'intervento che a sortire risultati di effetto.

Il progettare, comunque, entro i limiti di dimensione economica e di una struttura preesistente, non è stato un condizionamento negativo né premessa di una rinunciataria sottomissione, bensì è stata una preziosa e concreta occasione di un linguaggio progettuale che trova proprio negli spazi dell'architettura antica ispirazione e prospettive di salvezza del patrimonio architettonico di una città.

La ristrutturazione del Teatro Mercadante ha interessato anche il "recupero" della facciata, per restituire alla stessa l'aspetto originale. Innanzi tutto si è proceduto al restauro del gruppo statuario posto a coronamento della facciata del Teatro e delle due aquile, recanti lo stemma della città, poste ai due lati. Il gruppo statuario centrale raffigura tre figure femminili; delle tre figure la centrale è eretta e reca nella mano destra un ramoscello, mentre le due laterali sono in posizione semirecumbente. Quella a destra regge nella mano destra una maschera, chiaro riferimento al teatro, quella di sinistra è purtroppo mutila. È probabile che reggesse un altro oggetto simbolico come un'arpa per simboleggiare la musica.

Il gruppo statuario risulta composto da materiale diverso. È modellato con una malta consistente in una sabbia di colore grigio-rosato, a grana piuttosto grossa, impastata presumibilmente con calce. A questa struttura, che costituisce la massa interna dell'opera, si sovrappone uno strato di malta con funzione di rifinitura, di grana sottile e di aspetto levigato, con cui sono anche realizzati i particolari più minuti. Probabilmente all'origine il gruppo statuario e le due aquile sono stati sottoposti a scialbatura, per conferire l'aspetto di un'opera lapidea.

Le opere hanno subito un precoce deterioramento, facilitato dalla costituzione, composita e comunque inadatta a resistere alle condizioni ambientali a cui sono esposte. Al deterioramento si è cercato di porre un rimedio con interventi ripetuti nel tempo, che hanno senz'altro ritardato il completo disfacimento delle opere, ma che in realtà sono venuti a configurarsi quali fattori di deterioramento in sé. Per tali motivi si è

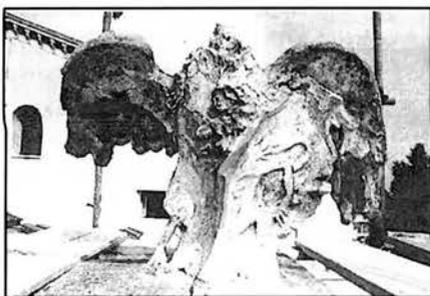
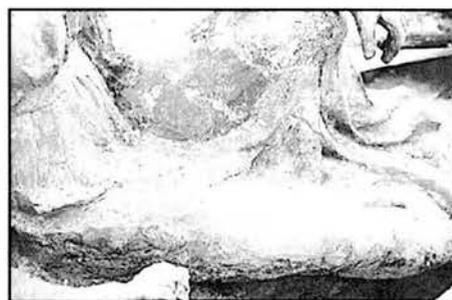
cercato di operare avvalendosi della collaborazione della Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici della Puglia, nella persona dell'arch. Nunzio Tomaiuoli, collaborazione che è risultata particolarmente fattiva e significativa. Il restauro del gruppo scultoreo e delle due aquile è stato affidato ad una ditta specializzata nel campo (Gaetani Dell'Aquila d'Aragona Paolo, di Roma), il cui progetto di restauro è stato approvato dalla Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Puglia.

L'intervento di restauro ha comportato le seguenti operazioni:

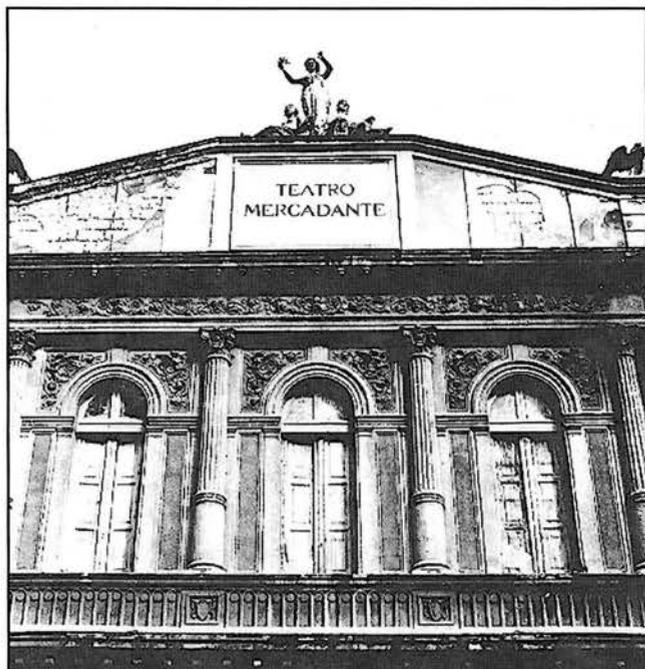
- asportazione meccanica delle masse licheniche, una volta dissecate;
- consolidamento della malta costituente la massa interna del manufatto;
- rimozione delle stucature di rifacimento in malta cementizia;
- ripristino dell'adesione al substrato degli strati distaccati;
- riempimento delle alveolizzazioni createsi nella massa del manufatto, con il conseguente consolidamento dello stesso;
- pulitura del gruppo statuario;
- stuccatura di tutte le fessurazioni e lacune presenti con malta di sabbia silicea depurata e grassello di calce;
- scialbatura completa delle opere, gruppo scultoreo centrale e delle due aquile, con la duplice finalità di costituire uno strato protettivo e di ridare omogeneità cromatica al manufatto, che altrimenti avrebbe mostrato un indesiderabile aspetto "pezzato";
- trattamento finale protettivo-idrofobizzante superficiale.

Le foto a corredo sono una testimonianza del lavoro minuzioso e preciso che è stato effettuato sul gruppo scultoreo e sulle due aquile.

I lavori di ristrutturazione del Teatro Mercadante hanno anche interessato le facciate, che hanno conservato tutte, tranne quella principale, l'aspetto originario. La facciata principale presentava, prima dei lavori di ristrutturazione, le parti interessate da decorazione a bassorilievo in gesso di colore giallo ocra, mentre le parti di fondo di colore rosso pompeiano. Da una più accurata ed attenta analisi si è potuto invece constatare che nel tempo si erano avute diverse sovrapposizioni di tinte. Originariamente il Teatro Mercadante si presentava con un abbinamento di bianco, per le zone interessate dalle decorazioni a bassorilievo, e di giallo ocra per le zone di fondo. Pertanto, la facciata è stata riportata ai colori originari, e in effetti oggi il Teatro ha certamente acquistato maggiore luminosità.



35 - Teatro Mercadante. Il gruppo scultoreo centrale e una delle due aquile prima e dopo l'intervento di restauro (archivio Terenzio).



36 - Teatro Mercadante. Particolare della facciata prima e dopo l'intervento di restauro (archivio Te-renzio).

Daniele Giancane

## FORME DI SPETTACOLO POPOLARE IN PUGLIA

Le forme di spettacolo popolare in Puglia — come d'altra parte nelle altre regioni d'Italia — si innestano nella grande tradizione religiosa di popolo, assai più vicina al coacervo di ritualità e di gesti magici propri del mondo pre-cristiano, che all'ortodossia cattolica. Lo spettacolo si identifica nell'espletamento delle tradizioni che — essendo collettive e legate a precisi ritmi teatrali — coinvolgono interamente la comunità: le antiche laude, i cantastorie, i madonnari, il teatro dei pupi, le cerimonie legate alle grandi festività religiose (Natale, Carnevale, Pasqua), hanno sempre il denominatore comune della *religiosità popolare*, a volte in maniera esplicita e diretta, altre volte come sorgente di ispirazione della rappresentazione.

In Puglia, soprattutto il teatro-culto popolare è stato analizzato da vari studiosi (La Sorsa, Bronzini). Se il Carnevale — ad esempio — è la più grande festa di rinnovamento nella quale confluiscono riti agrari di purificazione e propiziazione, esso si può definire (Toschi) come “il principio magico secondo il quale l'intensa manifestazione della gioia, da parte della comunità, provoca e assicura il prospero svolgersi degli avvenimenti, il maggiore benessere per il nuovo anno che sorge”. Così la personificazione del Carnevale (il fantoccio), la personificazione della Quaresima, che è una sorta di controfigura femminile del Carnevale, il processo di Carnevale, il trasporto e il pianto funebre, l'uccisione, sono momenti di spettacolo popolare in qualche caso ancora vivo in Puglia, dove in vari luoghi era presente, oltre al fantoccio (Rocco), la morte, rappresentata da alcuni individui i quali di notte, con un saio lungo color nero e con la faccia coperta, vanno a bussare alle case di amici e di parenti e, specialmente quando li trovano a tavola, pretendono bottiglie di vino o vivande. Essi provocano spavento, perché hanno un modo di parlare minaccioso<sup>1</sup>.

---

1 — S. LA SORSA, *Usi, costumi e feste del popolo pugliese*, Milano, 1930, p. 98.

Un'altra forma di spettacolo popolare è ancora costituita dai "madonnari": se consideriamo l'arte quale fiore del sentimento umano, certamente i maggiori artefici di questa fioritura sono i madonnari, maestri dell'arte itinerante: le loro opere, conservate nelle chiese e negli edifici pubblici, si rivelano cariche di molteplici significati umani, a volte estremamente ingenui ed elementari, altre volte più universali. Ancora oggi ci sono ultimi manipoli di pittori-giramondo, per le strade di Puglia, i quali trascorrono la loro esistenza chini sul selciato delle chiese a pitturare paradisi di Madonne e di Santi. Essi non rinchiudono le loro opere nei musei e nelle chiese, dove solo chi ha tempo (specie nei musei) può andare a vederle, ma sui marciapiedi: è l'arte dei poveri, ricca di un fascino che si perde nei secoli.

Le loro opere — soprattutto all'interno della civiltà contadina — erano anch'esse un momento di spettacolo popolare, perché avvenivano all'aperto, di fronte alla comunità che interveniva e commentava, facendo paragoni, coinvolgendosi in prima persona nel prodotto artistico. Certo, "la civiltà moderna ha segnato la fine delle culture cui era destinata l'opera dell'artista popolare: le botteghe si chiudono definitivamente accompagnando il fatale estinguersi della società contadina che era la depositaria di quella tradizione. I loro gessetti miracolosi e dogmatici come un solido lavoro di artigianato sono un omaggio alla bontà della pittura fatta a mano che oggi sembra un ricordo antediluviano. L'istinto, il candore e l'innocenza, di cui si parla così spesso per la loro arte, sono caratterizzazioni il cui merito consiste nel tenere il giudizio in bilico. L'istinto e l'incultura fanno a meno delle convenzioni che sono la base dell'arte, ma questi artisti hanno espresso e divulgato l'arte popolare, profondamente sociale, comprensibile a tutti, così com'era alla sua origine"<sup>2</sup>.

Ma tutto — all'interno della cultura popolare nella civiltà contadina — si tramutava in occasione di spettacolo, persino personaggi come Piripicchio, soprannome di un bravissimo e sfortunato macchiettista che si esibiva per le strade, negli androni e nei cortili, sognando sino alla fine dei suoi giorni una ribalta che gli spettava e che dovette, invece, girare per le strade e i vicoli dei paesi pugliesi per raccogliere qualche lira che gli estimatori gli lanciavano dai balconi, dopo i suoi lazzi e i suoi frizzi; e addirittura un antico e anomalo rito di purificazione come quello del "tarantolismo" può essere inquadrato nel contesto dello spettacolo popolare: fenomeno analizzato da numerosi studiosi, da De Martino a von

---

2 — F. NOVIELLO, *Storiografia dell'Arte Pittorica Popolare in Lucania e nella Basilicata*, Venosa, Osanna, 1985, p. 22.

Riedesel, dallo stesso La Sorsa a De Salis Marschilins. Il tarantolato, che si vuole morso da un grosso ragno grigiastro chiamato appunto tarantola, vede apparire sulla parte lesa una piccola ferita di color rosso tendente al viola, che subito raggiunge la grandezza di un bottone per camicie. Questo alone, che col passare dei minuti diventa viola, specialmente durante il periodo del solleone, arriva ad assumere proporzioni vistose e in ogni caso la ferita provoca un dolore acutissimo; pertanto il tarantolato avverte delle contrazioni dolorose allo stomaco e respira con difficoltà, come chi è morsicato dalla vipera. Poco dopo il malcapitato comincia a contorcersi, a tremare, portandosi le mani alla gola, come se volesse liberarsi da un cappio che gl'impedisce di respirare; ed è impossibile soccorrerlo con farmaci o, meno ancora, con rimedi empirici. Solo l'ascolto di un motivo musicale molto svelto come la tarantella, che in molti comuni pugliesi chiamano *pizzica pizzica* gli arreca sollievo e il tarantolato balla e trema suo malgrado più e più ore, fino a quando il veleno esaurisce la sua azione tossica<sup>3</sup>. "Forma comune d'isterismo" o "delirio dell'immaginazione", fatto sta che il ballo diveniva (e a Galatina convengono ancora, il 29 giugno, i tarantolati pugliesi) momento di spettacolo popolare e di grande partecipazione della comunità.

Ma lo spettacolo popolare che più appassionava e che — davvero — si può ricondurre alla dimensione "scenica" come oggi la intendiamo, era quello del teatro di burattini.

L'origine del burattino è antichissima: per alcuni risale addirittura a ventimila anni fa, quando i nostri antenati, prima di avvicinarsi ad una preda, si mascheravano, come erano soliti fare anche quando dovevano rappresentare la cattura o invocare gli spiriti, oppure intendevano superare le forze occulte della natura: nascevano così le maschere, gli idoli. A poco a poco, per meglio favorire la manipolazione, la maschera si è staccata dal viso, ha cambiato le sue forme, fino a staccarsi completamente dal corpo, dando così vita al burattino: anche i burattini, come le marionette e ogni altra forma di teatro traggono, quindi, la loro origine da antichi riti religiosi e magici<sup>4</sup>.

I Greci e i Romani possedevano già teatri di pupazzi, animati con varie tecniche; sembra che la più diffusa sia stata proprio quella ripresa in seguito dai pupari: "marionette munite di una stecca metallica fissata alla testa, mentre gli arti erano manovrati con fili o lasciati penzolare"<sup>5</sup>.

3 — G. INTERESSE, *Puglia mitica*, Fasano, Schena, 1983, p. 21-28.

4 — F. ARNDT, *Marionette, teatro*, in *Dizionario Enciclopedico di Pedagogia*, vol. III, Torino, SAIE, 1972, p. 530.

5 — M. DOLCI, *La mano e il burattino*, Milano, Fabbri, 1977.

Nei primi secoli del cristianesimo, la Chiesa si pose in guardia nei confronti del teatro *tout court*, che ritenne un richiamo alla vita peccaminosa; poi, la Chiesa li utilizzò per l'edificazione dei fedeli. Ma — man mano — tra gli elementi sacri vennero introdotti altri elementi, stavolta profani, personalizzando sempre più la rappresentazione. Incomincia in questo modo il percorso autenticamente popolare di marionette e burattini, sin dal teatro comico delle "Feste dei folli" ai fantocci italiani che invasero l'Europa: Fanacapa, Gianduja, Sandrone e Pulcinella (a Lione impazzava, nel 1600, Guignol). Ancora una volta la Chiesa accusò i fantocci di essere opera del demonio e di condurre al peccato e cercò di combatterli in tutti i modi; ma essi resistettero ed anzi divennero la rappresentazione più autentica dell'anima popolare (ma non solo di quella: si sa che persino Leopardi, Chopin, Bizet, Voltaire, amarono molto i burattini).

Anche in Puglia le marionette, soprattutto nel secolo scorso, erano un importante punto di riferimento.

Attorno alla metà del 1800 la situazione culturale della popolazione italiana, e in particolar modo delle genti meridionali, era disastrosa: rivela un censimento del 1872 che l'analfabetismo era attorno al 90% ed ancora nel 1901, sebbene diminuito, si attestava mediamente attorno all'80% nel Sud, quando la media del Regno era del 48%<sup>6</sup>.

Le scuole erano spesso allocate in edifici privati della peggior specie e in Basilicata, tanto per fare un esempio, 122 Comuni su 126 avevano

---

6 — La situazione non era molto diversa (e forse era anche peggiore, in molti casi) rispetto all'inizio del secolo, allorché Giuseppe Bonaparte cercò di risollevarne l'organizzazione scolastica nel Meridione d'Italia, emanando un decreto, il 13 agosto 1806, in cui disponeva che "tutte le città, terre, ville, ed ogni altro luogo abitato di questo regno saranno obbligate a mantenere un maestro per insegnare i primi rudimenti e la dottrina cristiana, ai fanciulli; saranno inoltre tenute a stabilire una maestra per far apprendere, insieme colle necessarie arti donnesche, il leggere, lo scrivere e la numerica alle fanciulle" (in E. BOSNA, *Scuola e Società in Capitanata e in terra di Bari agli inizi del decennio francese*, Bitonto, 1983, p. 6). Impresa difficile e talora disperata, se teniamo conto che dei 64 Comuni dai quali giunse risposta, soltanto 16 istituirono in breve le scuole pubbliche maschili e femminili, 24 solo le scuole maschili e 2 solo le femminili, con un totale di 749 alunni, per la maggior parte concentrati nel Collegio degli Scolopi di Foggia. Naturalmente, il problema principale era quello di chi aveva bisogno delle braccia dei figli, anche piccolissimi, per sopravvivere, come a Biccari, dove "i campagnuoli amano di mandare i loro figli piuttosto in campagna, che alla scuola" (*ivi*, pag. 16), mentre in altri luoghi, come ad Orsara, non si aprivano scuole pubbliche per timore dei briganti e a Noci non si riusciva a trovare una maestra che fosse di buoni costumi e contemporaneamente sapesse di letture, scrittura, abaco e catechismo, come a Sannicandro, dove fu eletta la maestra, ma poiché era analfabeta, quella popolazione rimase senza maestra. Una situazione pionieristica, nella quale il Bonaparte cercò comunque di dare un contributo concreto.

scuole prive di acqua potabile, senza latrine, e quelle che c'erano, erano del tutto antigieniche e luride. Le aule erano quasi sempre umide, in prossimità di pozzi neri o stalle, a volte non avevano neppure le finestre, il pavimento era in terra battuta e l'acqua, quando pioveva, scorreva nelle aule formando rigagnoli.

Istruzione quasi a quota zero, considerando che gli alunni erano pochissimi e preferivano andare a lavorare nei campi con la sacca piena di cipolle e peperoni, qualche volta formaggio pecorino e baccalà, e magari fichi e naturalmente pane, fatto più di grano che di granturco.

La miseria imperava, e la giornata si viveva in funzione di una stentata sopravvivenza da raggiungere ad ogni costo; dilagava pure la sporcizia, perché gli animali molto spesso convivevano con le famiglie e le case erano prive di servizi igienici, mentre le immondizie venivano accumulate nei vicoli e per le vie.

Ma qual era la cultura, evidentemente non scolastica, che in qualche modo offriva valori e spazi di fantasia, momenti di riflessione e di distesa socializzazione? Quali erano le alternative all'assenza storica della scuola? C'era la cultura popolare, le leggende raccontate di bocca in bocca da sempre accanto al focolare nelle fredde sere d'inverno, i proverbi e gli scherzi, i ricordi di avi lontani, le fiabe un po' rammentate, un po' inventate lì per lì per far stare zitti i bambini e mandarli a letto contenti. C'era il prete coi racconti della vita di Cristo e dei Santi, di Giuseppe da Copertino che volava come una piuma nell'aria e di san Trifone protettore delle malattie.

Ma poi c'era, in periodi speciali che erano attesi come una grande e meravigliosa festa, il teatro delle marionette, l'unico mass-media esistente, l'unica forma di partecipazione artistica dei cafoni. Le Compagnie, quasi sempre pezzenti, che arraffavano il giusto per non morire di fame, montavano il castelletto tra una turba vociante di ragazzini e di adulti, eccitati da quello che stava per accadere. Uno della Compagnia, il banditore, se ne andava per i vicoli intanto ad annunziare che da quella sera sarebbero cominciate le rappresentazioni che, tutti lo sapevano ormai, sarebbero durate due, tre, quattro mesi e più, perché le storie finivano una sera e riprendevano la sera seguente dal punto in cui s'erano fermate, come un odierno teleromanzo a puntate.

Il teatro, per quegli uomini, era tutto: svago, istruzione, possibilità di sorridere e di riposarsi dopo una durissima giornata di fatica. Ed è così che ancora si ricordano con nostalgia nei nostri paesi, da Cerignola ad Andria, da Molfetta alla stessa Bari, come grandi sagre della fantasia popolare che s'identificava con quei personaggi protagonisti e riviveva poi le gesta e gli amori della scena nel quotidiano della vita.

Ma chi furono i primi a portare in Puglia le marionette? Quali furono le prime Compagnie di giro dei marionettisti?

Pare, interrogando qualche marionettista ancora in azione che a sua volta l'ha sentito dire da altri più vecchi, che il primo a portare le marionette in Puglia fu un certo Gennaro Balzano di Napoli, il quale lasciò la sua città e se ne venne a Foggia a vedere se anche qui le marionette avrebbero acceso i cuori della gente.

Balzano aveva operato a Fuorigrotta, ma Napoli era ormai invasa dai marionettisti, mentre nelle province ancora nessuno aveva tentato l'avventura.

Gennaro Balzano arrivò a Foggia verso il 1864 e propose subito il suo repertorio di guapperia, che incontrò un successo notevolissimo, tanto che il marionettista decise di stabilirsi da queste parti. La sua più nota commedia fu *Peppeniello 'o sparatore*, ossia *Nannina 'a castagnara*, in cui si alternavano scene truculente e fucilate a salve, con espedienti scenici abbastanza scoperti e che pure sorprendevo i cafoni.

Ma il teatro non era solo questo. Balzano pensò di affiancare al fatto scenico i trucchi da circo, tant'è che gli spettatori assistevano dapprima alla vicenda teatrale e poi ai vari mangiafuoco, i forzuti e la donna tagliata in tre pezzi, che pare fosse il *clou* della serata.

Se Balzano fu il capostipite, in parecchi lo seguirono, attirati dal successo delle marionette; ad un certo punto, furono tanti in Puglia che si divisero le zone di lavoro: un altro napoletano, Giovanni Abbonanti, si prese il tarantino, Luigi Luigino pescarese operò per anni a San Ferdinando di Puglia e a Trinitapoli, mentre Nicola Sette, un altro mitico marionettista, fece teatro prevalentemente a Cerignola.

Anche Pasquale Iacovetti era famoso, ma soprattutto a Ruvo, Bisceglie e Molfetta, dove folle immense seguivano i suoi spettacoli nelle piazze in religioso silenzio.

Quando Gennaro Balzano se ne andò, subito Achille Parisi prese il suo posto a Foggia, Manfredonia e Margherita di Savoia; per anni e anni, non c'era paese pugliese che non avesse il suo "padrino" marionettista e che non instaurasse con lui un rapporto di profonda stima.

Quei marionettisti recitavano, com'è proprio della scuola napoletana, su copione scritto, ma di quei copioni non c'è quasi più traccia, perché, temendo la concorrenza, i marionettisti prima o poi li bruciarono per evitare che cadessero in mano agli altri: il copione era una specie di tesoro che, ben utilizzato, poteva sfamare decine di persone. Privata del manoscritto, ben presto una Compagnia si scioglieva, perché non era abituata ad andare a braccio come nella Sicilia.

In quegli stessi anni, e più precisamente nel 1882, comincia la sua attività la Compagnia Aurora di Canosa di Puglia, la prima in assoluto a proporre al pubblico pugliese quella marionetta speciale che è il pupo; se Balzano aveva avuto puntato essenzialmente su personaggi da guapperia, Lorenzo Dell'Aquila fu attirato dalle armature luccicanti, dagli occhi di

cristallo, dagli amori e dai duelli dei paladini della corte di Re Artù e dette vita ad una Compagnia che è tuttora sulla scena.

Il teatro delle marionette Aurora di Canosa di Puglia è oggi uno degli ultimi (e forse ormai l'ultimo) rappresentanti della più volte citata "scuola napoletana"; di qui la sua importanza storica e la necessità di una sua rivalutazione. Ma, se il teatro dei pupari pugliesi si rifà in complesso alla scuola napoletana in quanto a tecnica, rapporto col testo scritto, costruzione dei pupi, è anche vero che in Puglia la Compagnia Aurora ha rivisitato l'originaria impostazione napoletana, l'ha in un certo senso piegata alla cultura pugliese, ha apportato dei mutamenti sostanziali che ne fanno una creatura nuova, una sorta di rappresentazione cavalleresca appulo-napoletana, per cui si tratta di una originale proposta che si va ad incuneare in un patrimonio popolare ampissimo.

Lorenzo Dell'Aquila, il fondatore della Compagnia Aurora, nacque a Barletta nel 1863 e proveniva da una famiglia di mercanti che commerciavano in stoffe; non è particolare senza importanza, dal momento che fu proprio durante uno dei viaggi che il ragazzo compì assieme al padre a Napoli per l'acquisto di stoffe da rivendere in Puglia, che Lorenzo fu attirato da una moltitudine vocante di persone che entrava nel teatro San Carlino. Spinto dalla curiosità vi entrò anch'egli e si trovò davanti ad uno spettacolo di pupi: fu la svolta della sua vita, perché fu talmente estasiato dalla straordinaria recita che decise su due piedi che si sarebbe dedicato a quell'arte. Infatti restò a Napoli per apprendere bene i segreti dei pupari, nonostante i suoi non fossero affatto entusiasti di quella decisione. Tentarono in tutti i modi di dissuaderlo, ma la sua volontà fu più forte e, appena poté disporre di un piccolo gruzzolo di denaro, si recò a Napoli (aveva ormai diciannove anni) dove acquistò alcune marionette provviste di abiti, pare in numero di quindici; Lorenzo aveva compreso che l'arte dei pupi non solo gli avrebbe permesso di esprimere la sua vocazione artistica, ma avrebbe anche rappresentato una fonte di guadagno.

Le marionette che acquistò Lorenzo Dell'Aquila non valgono quelle odierne: sono molto più modeste come dimensioni, provviste di bracciali e gambali di cartone, con sopravvesti decorate molto semplicemente con un'insegna crociata, ma ancora vengono conservate religiosamente dalla Compagnia Aurora.

Lorenzo però poté acquistare dei manoscritti, necessari alla recitazione; coinvolta anche la moglie Anna nella sua insaziabile passione, fondò la Compagnia Aurora. Lorenzo e Anna, muniti di un piccolo palcoscenico mobile, di alcuni scenari e le 15 marionette, il tutto caricato su un traino, affrontarono la vita raminga degli artisti, un viaggio dopo l'altro, alla ricerca di nuovi paesi da avvicinare all'arte dei pupi, per esprimere se stessi e per guadagnarsi la vita: girarono dapprima tutta la

provincia cercando di essere presenti alle feste popolari ed alle sagre, poi allargarono il loro raggio d'azione, fino a comprendere l'intera regione.

Lorenzo viveva la sua vita interamente in funzione dei pupi, calato in quel mondo fatto di fantasia fino a considerare quei fantocci personaggi reali, coi quali parlava e dialogava, come davanti ad uno specchio; davanti a Orlando e Rinaldo provava riverenza e grande rispetto anche dopo la rappresentazione, così come il tono della sua voce diventava ruvido ed aspro quando si rivolgeva al pupo-Gano di Magonza, traditore per eccellenza.

Era certamente un abilissimo artista, tant'è che sapeva imitare alla perfezione la voce dell'uomo e della donna, e da solo era capace di tenere gli spettatori avvinti; il pubblico prorompeva in manifestazioni di entusiasmo e lo stimava moltissimo.

Ma Lorenzo aveva un desiderio: trasmettere la sua arte ai figli, perché l'amassero profondamente come lui e magari lo superassero in capacità tecnica ed espressiva. Il desiderio divenne realtà e addirittura tutti e nove i suoi figli si dettero all'arte dei pupari, da Giovanni che curava la messa in scena degli spettacoli, ad Arturo, bravissimo nella recita e nel manovrare i pupi, dal rumorista Salvatore a Carmela che cucì innumerevoli abiti per i nuovi pupi che sostituivano pian piano i primi, da Antonietta ad Antonio a Ruggiero, che merita una citazione particolare, perché rinnovò con marchingegni tecnici le movenze dei pupi, che assunsero da allora un'andatura elegante e costante, un passo molto simile a quello degli uomini. Si devono a lui anche profondi mutamenti per quanto riguarda l'aspetto esteriore dei pupi, il loro tratto somatico, l'abbigliamento molto più fine e curato, una serie di abbellimenti decorativi, oltre che un vero e proprio studio delle proporzioni più giuste tra testa e corpo e giunture.

Ruggiero fu anche un ottimo organizzatore, curò a fondo l'organizzazione degli spettacoli e diede loro un'impronta professionistica, tanto che da allora ogni rappresentazione ebbe una durata di tempo ben delimitata, come ogni atto; d'altra parte, fu lo stesso Ruggiero, che, essendo maestro elementare possedeva una cultura nettamente superiore agli altri elementi della Compagnia, portò a termine un lavoro molto importante: quello della stesura di nuovi testi classici utili per la recitazione (ed i testi conservati dalla Compagnia Aurora sono per la maggior parte firmati proprio da Ruggiero Dell'Aquila), naturalmente scritti col linguaggio proprio della tradizione pupara, cioè retorico e altisonante, denso di rime. Fu lo stesso Ruggiero, fra l'altro, che scrisse delle riduzioni teatrali da opere di ambientazione pugliese, come la *Disfida di Barletta*, e testi di ispirazione religiosa, come *Vita, miracoli, morte e gloria di Santa Filomena*, in 3 atti, e *Il miracolo di San Rocco*, che pure an-

davano a pescare nella cultura popolare pugliese, in gran parte dedicata appunto alla religiosità.

Gli spettacoli di Lorenzo Dell'Aquila, ora, con l'aiuto dei figli, erano ancora più completi e appassionanti; soprattutto gli effetti scenici erano di alto livello, i trucchi che stupivano gli spettatori. Lo spettacolo di solito era accompagnato dalla musica e soprattutto dal tamburo, che annunciava le fasi più emozionanti della vicenda, in occasione di duelli o di epiche battaglie, e i pupi si muovevano ritmicamente, seguendo il suono dei tamburi portando al massimo la *suspence* e l'attesa.

Appena dopo la prima guerra mondiale, Lorenzo Dell'Aquila si stabilì definitivamente a Canosa, dove aprì un teatro stabile, attiguo alla chiesa di San Francesco, e lì cominciò la sua attività sistematica e costante: il teatro veniva illuminato durante la rappresentazione da candele disposte verticalmente sul boccascena dell'impalcatura rialzata. Tutta la famiglia Dell'Aquila vi era impegnata, compresa la moglie di Lorenzo che riscuoteva il pagamento del biglietto d'ingresso; naturalmente, se qualcuno proprio non poteva pagare, finiva che lo si faceva entrare ugualmente; qualcun altro, invece, pagava in natura con un pugno di mandorle o di frutta.

La Compagnia Aurora dava rappresentazioni sempre di pomeriggio, per permettere ai lavoratori della terra di essere presenti; l'orario di entrata era alle 16 per assistere al primo spettacolo, che durava un'ora e un quarto, e si replicava più volte sino alle 22 (in genere erano 4 rappresentazioni). Il teatro funzionava tutto l'anno, tranne i mesi di luglio e agosto, allorché l'afa si faceva insopportabile per potersene stare in un luogo chiuso (ma era anche il periodo in cui i Dell'Aquila si spostavano nei paesi vicini per dare spettacoli all'aperto).

Ma intanto, tra una *Gerusalemme liberata* e *I Reali di Francia*, Lorenzo invecchiava e non sapeva a quale dei suoi figli sarebbe finita la gestione della Compagnia: non avrebbe mai pensato che il teatro Aurora sarebbe stato portato avanti, e molto brillantemente, da una sua nipote, Anna, figlia di Salvatore il rumorista, che sin da bambina aveva condiviso col resto della famiglia quella inusuale arte ed aveva iniziato prestissimo a recitare, sin dai 12 anni di età. Alla morte di Lorenzo Dell'Aquila il teatro dei pupi di Canosa di Puglia (ma è bene chiarire una volta per tutte che, se la Compagnia Aurora è specializzata essenzialmente in spettacoli di pupi, possiede una serie di marionette d'altro genere, che le permetterebbero spettacoli di tipo diverso) non moriva con lui, ma anzi, sebbene i tempi fossero mutati e i primi mass-media si profilassero all'orizzonte, prendeva nuovo slancio e vigore, affilava le armi perché le gesta di Orlando e Rinaldo e gli amori di Angelica continuassero ad affascinare gli spettatori di ogni età ed estrazione sociale.

A tutt'oggi, accanto ad Anna Dell'Aquila, considerata da Fortunato Pasqualino la più grande pupara di tutti i tempi, lavorano nella compagnia il marito Giuseppe Taccardi, che ha valorizzato e rivitalizzato il teatro Aurora, Salvatore Taccardi che è il tecnico addetto alla manutenzione delle armature e alla vestizione dei pupi, Sante Taccardi che è l'intellettuale della Compagnia, poiché è a lui demandato il compito di rivedere gli antichi copioni e di riscriverli per il pubblico dei nostri tempi (soprattutto egli riduce e sintetizza, senza mutare il nucleo originario, i copioni antichi che erano scritti per rappresentazioni che dovevano durare mesi interi).

Il teatro di marionette Aurora costituisce così uno straordinario reperto di spettacolo popolare, che è sopravvissuto ai tempi e — sia pure in un contesto completamente diverso e mutato — continua la sua opera. Non più unico strumento di acculturazione popolare, certo, purtuttavia spettacolo dalle precise coordinate estetiche e culturali, che nasce dall'anima del popolo, ed al popolo, nell'era della passività televisiva, ancora si rivolge, richiamando ad antichi valori e riannodando i fili con le radici storiche, sociali, economiche, della terra di Puglia.

**FORME DI SPETTACOLO  
POPOLARE IN CAPITANATA**

*Giovanni Rinaldi*

La cultura dei gruppi subalterni, la sua ampia fenomenologia collegata con gli aspetti collettivi della celebrazione rituale della festa, costituisce ormai da tempo una fondamentale prospettiva di ricerca e di analisi nel campo delle discipline demoantropologiche e sociologiche, come in quello della comunicazione e dello spettacolo.

Proprio per la valenza collettiva dell'elaborazione e dell'identità della cultura popolare, fenomeni quali le feste, il rito religioso, la celebrazione e la manifestazione politica, assumono un valore immediato e primario di aggregazione e di partecipazione, divenendo occasioni di incontro, di scambio, di integrazione, di espressione di istanze che assumono differenti significati culturali, sociali, politici.

Vari anni di ricerca sul campo che ha privilegiato la Puglia settentrionale — pur estendendosi ad altre aree della regione e alle zone limitrofe di altri territori regionali — ci hanno dato l'opportunità di osservare, documentare, analizzare una varietà di fenomeni festivi nell'ambito di un progetto di ricognizione dell'espressività subalterna nelle comunità tradizionali. Ci siamo imbattuti in un'ampia articolazione di forme e di comportamenti tutti riconducibili e relazionabili al contenitore festa e distinguibili a seconda della frequenza, della predominanza, del significato assunti in aspetti cerimoniali, rituali, spettacolari.

Quasi esclusivamente legate a contesti rurali e a una periodicità calendariale queste feste presentano tutte livelli di stratificazione in cui accanto ad elementi di volta in volta aggiunti e trasformati sono individuabili caratteri arcaici.

Ad una preliminare ricognizione la Puglia settentrionale non presenta una dimensione folklorica particolarmente significativa: piattezza e uniformità delle ricorrenze patronali, commistione di consumismo, penetrazione di modelli esterni, standardizzazione, sciatta e stanca ripetitività caratterizzano ormai non poche di queste feste.

Ma proprio considerando la carica di originalità e di suggestioni esercitate dalle prime campagne di indagine e di documentazione sulla espressività rituale popolare<sup>1</sup>, sarà bene che il ricercatore ormai avvezzo alla reiterazione e codificazione di modelli, di comportamenti, di complessi simbolici diriga e ampli la sua indagine allo spessore sociale, ai significati complessi, ai valori individuali e collettivi che i processi di trasformazione, i livellamenti di *status*, i rinnovati squilibri di ordine socio-economico hanno provocato negli ultimi anni. L'apparente cristallizzazione cerimoniale cela dietro le quinte un protagonismo estremamente mutato, come mutata è l'identità di quei gruppi non egemoni dapprima fuori della storia<sup>2</sup>, ora interpreti di una vicenda che occorre indagare nel suo attuale configurarsi. Considerata non solo nel suo aspetto storico-evolutivo, non solo come sistema di segni da decifrare, ma forse soprattutto quale veicolo e catalizzatore di una socialità, di un processo di integrazione, di bisogni comunicativi limitati o privi di sbocchi, anche la più comune festa di paese presenterà aspetti di interesse e di originalità.

Nella nostra indagine abbiamo cercato di cogliere oltre alla eccezionalità di una dinamica festiva quale risultato del sincretico assommarsi, sovrapporsi, interagire di una serie di componenti che non sono escluse dal quotidiano ma che il quotidiano occulta, il sistema di valori materiali e immaginari, i vissuti personali, le vicende individuali e collettive, giungendo talvolta a ricomporre l'immagine di una comunità attraverso il percorso evolutivo della sua festa.

Ponendo attenzione agli aspetti organizzativi e preparativi non meno che al protagonismo rituale e ai modelli di rappresentazione siamo riusciti ad osservare e ad analizzare più attentamente i rapporti interpersonali, gli apporti individuali, i gradi di gestione e manipolazione, i modelli di riferimento. Ne emerge così un quadro dai riferimenti molteplici, in cui costanti e varianti concorrono a connotare la fisionomia di un territorio che presenta tratti differenziati sotto l'aspetto geografico, economico, sociale. Alla ricchezza produttiva del Tavoliere, dove la trasformazione agraria iniziata dalla metà del secolo scorso ha prodotto una precoce organizzazione capitalistica con l'introduzione di colture intensive, della meccanizzazione con l'impiego di mano d'opera salaria-

---

1 — A proposito ricordiamo, fra i contributi fondati su ampie documentazioni fotografiche e filmate: E. DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 1961; A. ROSSI, *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1969; L.M. LOMBARDI SATRIANI, L. MAZZACANE, *Perché le feste*, Roma, Savelli, 1974; R. DE SIMONE, M. JODICE, *Chi è devoto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1974.

2 — E. DE MARTINO, *Furore simbolo valore*, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 107-121.

ta, corrisponde da un lato l'area garganica, a lungo sorretta da un'economia agro-pastorale e artigianale, dall'altro la zona del Subappennino dauno, dalle risorse insufficienti, precarie, mal sfruttate.

Ad una prima sommaria classificazione la netta predominanza spetta alla festa religiosa rappresentata soprattutto nelle sue forme patronali o legate ai frequenti pellegrinaggi. Meno rappresentativa, ma senz'altro più ricca e meno consueta nelle sue peculiarità, la festa laica comprende i rituali di carnevale, azioni itineranti con questua o scambi, forme spettacolari imperniate sul motivo della gara o della lotta, la celebrazione del Primo Maggio.

Ma la festività-spettacolo per eccellenza è la festa laica del carnevale.

I rituali del carnevale sono in qualche modo rappresentativi delle accennate differenziazioni territoriali, come rappresentativi sono — del resto — di alcune costanti individuabili nel fenomeno festivo al di là di categorizzazioni e di distinzioni formali: per esempio della funzione di integrazione sociale che rivestono nei confronti degli emigrati che tentano di ricomporre le loro smarrite radici; della funzione compensativa attribuitagli da una componente sociale, produttiva o non, inevitabilmente marginalizzata dai processi socio-politici, economici, culturali e pertanto destinata all'appiattimento, alla sclerotizzazione, all'impotenza; dell'interclassismo che annulla nella festa i dislivelli sociali fondandosi su di un solidarismo che tutti accomuna nella difesa di una presunta identità locale e cerimoniale. Di tale interclassismo il carnevale rappresenta l'esaltazione annullando temporaneamente i rapporti gerarchici, annullando differenze e distanze e favorendo l'elaborazione di un comune linguaggio, disancorato da regole e inibizioni: "l'individuo si sente parte indissolubile della collettività, membro del grande corpo popolare. In questo insieme il corpo individuale cessa in un certo qual modo di essere se stesso: è come se fosse possibile scambiarsi l'uno con l'altro i corpi, rinnovarsi (con travestimenti e maschere). E nello stesso tempo il popolo sente la propria unità e comunanza concreta, sensibile, materiale-corporea"<sup>3</sup>.

Pur tuttavia nel quadro complessivo della fenomenologia festiva della Puglia settentrionale il carnevale riveste tutto sommato un rilievo piuttosto limitato. Del tutto scomparso nei paesi del Tavoliere, si è tradizionalmente conservato, con vicende alterne e progressive trasformazioni in poche località del Gargano, nella maggior parte dei casi è stato riesumato o ripreso su basi del tutto nuove da parte di Pro Loco, organizzazioni e gruppi locali.

---

3 — M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e feste nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 279.

Dal Medioevo in avanti nel carnevale si sono riversati e condensati i tratti più tipici di feste popolari disseminate nell'arco dell'anno che avevano in comune una serie di elementi omogeneizzati poi dall'ambito carnevalesco. Nel momento in cui la cultura ufficiale ha marginalizzato e circoscritto gli aspetti più oppositivi e liberatori della cultura popolare al fine di consentirne lo scarico controllato il carnevale è divenuto festa popolare per eccellenza. Proprio perché connesso a fondamentali funzioni liberatorie e oppositive, oltre che ad essenziali componenti della cultura popolare, il carnevale ha conservato questi suoi aspetti là dove si manifestavano quale condizione necessaria ed organica della difesa della propria cultura.

Elemento che contraddistingue i momenti festivi, siano essi di matrice laica o religiosa, è la dimensione giocosa. A maggior ragione lo è per i rituali del carnevale. Sono feste popolari nel senso pieno del termine.

“Il denominatore comune di tutti i tratti carnevaleschi delle varie feste è il loro rapporto essenziale col tempo gioioso. Là dove l'aspetto libero, popolare e pubblico della festa si è mantenuto, è pure rimasto questo rapporto con il tempo, e di conseguenza anche gli elementi del carattere carnevalesco sono riusciti a sopravvivere. Ma là dove il carnevale nel senso stretto della parola, è fiorito ed è diventato il centro che ha raggruppato tutte le forme di divertimento popolare di piazza, l'effetto è stato l'indebolimento delle altre feste, che hanno perduto quasi tutti gli elementi di libertà e utopia popolare. Tutte le altre feste impallidiscono di fronte al carnevale; il loro significato popolare si restringe soprattutto perché esse sono in diretto rapporto con il culto e i riti della Chiesa e dello Stato. Il carnevale diventa allora simbolo, l'incarnazione della festa popolare pubblica, totalmente indipendente dalla Chiesa e dallo Stato (ma da essi tollerato)”<sup>4</sup>.

Affievolito nel proprio specifico contesto lo spirito carnevalesco riaffiora altrove, esprimendosi e riadattandosi in forme nuove. Questo aspetto lo ritroviamo, per esempio, nella festa del Primo Maggio a Cerignola.

Attualmente la cerimonia del Primo Maggio ha smarrito molti dei tratti collegati a modelli tradizionali che ne facevano — soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta — evento festivo, rituale, spettacolare. Nella festa del Primo Maggio oltre al gioco, al comico, al riso, all'allegoria, al rovesciamento simbolico, ritroviamo anche elementi tipici del carnevale locale: il travestimento, lo scambio di ruoli, il costume carnevalesco della zingarella (derivazione dell'abito contadino femminile), la musica e la danza itineranti, l'albero decorato e multicolore portato in proces-

4 — M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 240.

sione (albero del maggio, il bruscello toscano, quello del "ballo in trezzo" dei carnevali campani), la recitazione di macchiette<sup>5</sup>.

A Vico del Gargano la sera del Venerdì Santo nella processione culminante dei riti della Settimana Santa, quella del Cristo morto, la più solenne, la più grandiosa, generalmente la più ufficiale e la più sottoposta in altre località al controllo della Chiesa, si svolge un rito parallelo. Alla compunta mestizia che accompagna l'esibizione e il tragitto del Gesù morto si allineano comportamenti scomposti e chiassosi di gruppi di uomini e giovani che determinano il ritmo della processione mediante il ripetersi di un gesto rituale che consiste nella formazione di un circolo e nella pronuncia di una formula rituale. Più precisamente l'atto consiste in un movimento ritmico dei corpi, in una impostazione gridata della voce, accentuati dallo stato di ubriachezza dei partecipanti che all'interno della processione acquistano un carattere sensuale ed osceno.

L'oscenità si connette al riso: abbiamo osservato come lo stato di ubriachezza collettiva sia uno degli elementi intimamente legati allo svolgimento cerimoniale e agente propulsore di un'euforia indispensabile al rito. Siamo dunque alla presenza di un riso rituale quale elemento vivificatore, segno e provocatore di vita, di fecondità. Nella situazione osservata il riso si accompagna a una condizione di morte, quella del Cristo, della divinità, una divinità legata però al ciclo morte-resurrezione, come la natura e la vegetazione. Questo carattere magico del riso, collegato alla sessualità, alla fertilità, alla rigenerazione della divinità e della natura si connette ad antichi miti sacrali nel più noto dei quali Demetra, dea della fertilità e della vegetazione, nel suo lutto sdegnoso per il rapimento della figlia determina l'interruzione della crescita naturale sulla terra. Il riso provocato dalla sua schiava Baulo che si denuda davanti a lei consente la ripresa della fecondità vegetale<sup>6</sup>.

In molte feste religiose — nel Cinquecento — il riso assumeva una funzione determinante, soprattutto in quelle feste a carattere locale in cui più a lungo si era conservata la tradizione dei rituali pagani: le feste del santo protettore di solito coincidenti con le fiere, i divertimenti, l'abbondanza del cibo e delle bevande.

---

5 — G. RINALDI, P. SOBRERO, *Simbolismo laico e religioso. Espressione individuale e partecipazione collettiva nella ritualità popolare*, in R. CIPRIANI, G. RINALDI, P. SOBRERO, *Il simbolo conteso. Simbolismo politico e religioso nelle culture di base meridionali*, Roma, IANUA, 1979, p. 56.

6 — Sull'interpretazione e i significati antropologici di questi miti vedi in particolare: A.M. DI NOLA, *Riso ed oscenità*, e V.J. PROPP, *Il riso rituale nel folklore*, in A.M. DI NOLA, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, 1974. A proposito della fiaba di Nesmejana, cfr. V.J. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino, Einaudi, 1975, p. 43-81.



37 - Mascherata o sicchie (vaso da notte) al carnevale di Sannicandro Garganico del 1960 (archivio Giovanni Rinaldi).



38 - Pulcinella apre le rappresentazioni del carnevale di Biccari del 1979 (foto Giovanni Rinaldi).



39 - Primo Maggio a Cerignola nel 1952 (foto Belviso, Cerignola).



40 - Primo Maggio a Cerignola nel 1959 (foto Belviso, Cerignola).

Un ulteriore aspetto carnevalesco collegato al riso e al ribaltamento dell'ordine costituito ci è offerto da un rituale di fine d'anno ancora in funzione in alcune località di confine tra Puglia e Molise.

A Celenza Valfortore (FG) e a Gambatesa (CB) la notte di Capodanno gruppi di giovani e adulti maschi si costituiscono in squadre per compiere un'azione itinerante che prende il nome di *maitanata* o *maintonata*.

Davanti all'abitazione di alcune "vittime predestinate", che si identificano per lo più con autorità del paese o con persone comuni cui vengono attribuiti comportamenti condannati dalla morale comune, il cantore di ogni gruppo improvvisa una serie di quartine in dialetto, accompagnate da un motivo musicale ripetuto che viene eseguito da una varietà di strumenti (tromba, tromboni, fisarmonica, chitarra, tamburo a frizione). Al termine dell'esecuzione i componenti della squadra entrano nelle case e ricevono cibo e bevande.

Originariamente sembra che questo rituale, denominato *mattinata*, consistesse in una questua dei pastori presso le famiglie agiate dei proprietari alle quali veniva eseguito un canto augurale.

A Celenza Valfortore il fatto che le *maitanate* siano state riprese dopo un lungo periodo di sospensione ad opera della Pro Loco ha determinato diverse differenziazioni rispetto alle *maintonate* della vicina Gambatesa, dove le stesse costituiscono il momento locale festivo per eccellenza, il tratto distintivo nei confronti dei paesi circostanti.

I gruppi si aggregano per affinità, conoscenza, livelli generazionali, disputandosi il cantore o il musicista più bravo, le cui abilità consistono rispettivamente nella capacità di improvvisare e nella resistenza. Dalla sera della vigilia fino all'alba di Capodanno praticamente tutta la componente maschile del paese si trova riversata nei numerosi gruppi che in un'atmosfera di ebbrezza portano col loro messaggio il monito della collettività.

Si tratta quindi di un'occasione di denuncia che nulla risparmia, nei confronti della politica, dei pubblici poteri, dei conflitti sociali, dei comportamenti individuali. Attraverso il riso vengono rivelati fatti e azioni che in ambito quotidiano restano occultati o su cui comunque non si parla né si interviene. Ridendo il contadino, l'artigiano dice al notabile del paese: so che rubi, che sei disonesto, che hai commesso questo e quest'altro; te lo dico ridendo perché solo così posso farlo, rivelando pubblicamente quanto di solito viene taciuto e tollerato.

Ma il prendere di mira queste realtà nell'ambito di un contenitore destinato al gioco e al divertimento di gruppo significa canalizzare una carica aggressiva disinnescandone la potenzialità effettiva; l'ordine costituito viene così ridicolizzato e vilipeso ma proprio per questo garantito.

Il riso nel rituale delle *maintonate* è permeato da funzioni multiple

e intersecate. È il riso rituale che accompagna i riti di eliminazione del male e di purificazione della comunità coincidenti con l'inaugurazione di un nuovo ciclo annuale o stagionale. La collettività si rinnova denunciando i propri mali e riscattandosi provvisoriamente attraverso la condanna verbale e la punizione dei colpevoli. È il riso magico esorcizzatore di un negativo che attraverso di esso viene collettivamente assunto e risolto; è il riso beffardo, cinico e crudele che la collettività scatena contro il singolo denudandolo, distruggendolo attraverso la caricatura grottesca, isolandolo nelle sue colpevoli trasgressioni; è il riso generato dall'osceno del linguaggio scurrile, dell'allusione ai rapporti sessuali, dallo scavalcamento del pudore e dell'inespresso che domina i rapporti quotidiani.



41 - Maitanata a Celenza Valfortore (foto Giovanni Rinaldi).

Mediante le figure simboliche dei Pulcinella del carnevale di Biccari, delle maschere di Sannicandro, nel Primo Maggio di Cerignola, nel Venerdì Santo di Vico del Gargano, nelle *maintonate* di Celenza Valfortore e Gambatesa si esprime una violenza simbolica attribuita e riconosciuta dall'intera comunità che diventa essa stessa, in quel momento, "ribelle collettivo"<sup>7</sup>.

La rappresentazione e la temporanea risoluzione dei conflitti di classe vengono affidate ad un complesso di figure e di azioni simboliche che utilizzano elementi della tradizione folklorica, ironizzano, parodizzano, minacciano l'ordine e il potere.

Una situazione che distingue prevalentemente l'area garganica dove si è sviluppato e lungamente protratto uno dei rarissimi esempi ancora documentabili di teatro popolare. A Sannicandro Garganico il conflitto politico e sociale si accompagna ad una intensa attività di organizzazione teatrale festiva, motivata, del resto, dal protrarsi di una economia del tipo agro-pastorale che concedeva spazio e opportunità a tali espressioni.

Non a caso nella tradizione dell'area bracciantile di Cerignola non sono rintracciabili modelli di drammatica popolare al di là delle narrazioni collettive che si intrattenevano nei comuni dormitori dei braccianti o di forme sfilacciate e consunte desunte dal repertorio popolareggiante napoletano. Isolati nelle masserie dei latifondi e sottoposti ad un bestiale sfruttamento difficilmente i braccianti avevano l'opportunità di esprimersi in forme che richiedevano una diversa strutturazione comunitaria e un margine di risorse fisiche e temporali.

---

7 — L.M. LOMBARDI SATRIANI, *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*, Palermo, Sellerio, 1979, p. 48.

*Sante Taccardi*

## **IL TEATRO DELLE MARIONETTE A CERIGNOLA AGLI INIZI DEL '900**

Le notizie che posso fornire in riferimento al tema della relazione non sono molte: gli unici elementi di mia conoscenza in proposito si riferiscono esclusivamente, e direi anche ovviamente, alla famiglia Dell'Aquila, della quale io sono un componente.

Il professore Giancane ha già tracciato, nella sua relazione, un esauriente profilo della famiglia Dell'Aquila e del teatro delle marionette della Compagnia Aurora. Io vorrei sottolineare ancora una volta che dette marionette sono, oggi, le uniche, vere rappresentanti delle originali marionette di scuola napoletana, e mi pare opportuno soffermarmi a descriverle, seppur brevemente. Dal momento che le marionette possedute ancora oggi dalla famiglia Dell'Aquila sono proprio quelle di sessanta-settanta anni fa, la loro descrizione ci permetterà di conoscere che tipo di pupi videro sulla scena allora i cittadini di Cerignola; e potremo anche immaginare a quale tipo di spettacolo essi assistevano quando partecipavano alle rappresentazioni allestite da Lorenzo Dell'Aquila.

Le marionette di scuola napoletana, adottate dal teatro Aurora, sono alte circa un metro-un metro e venti centimetri. Hanno la testa scolpita nel legno — di faggio o di noce — ed hanno occhi di autentico cristallo. L'ossatura del corpo è in legno di faggio o abete, le braccia di stoppa, il palmo della mano aperto per l'impugnatura della spada. Il corpo è composto da giunture pieghevoli che permettono alla marionetta qualsiasi movimento. Sono rette da un ferro portante, agganciato alla testa, e sono manovrate con due soli fili.

Sono diverse quindi, per molti aspetti, dalle marionette siciliane. Queste sono più basse — la loro altezza varia da ottanta centimetri a un metro. Hanno la testa e l'ossatura del corpo in legno più grezzo e gli occhi sono semplicemente dipinti. Le braccia e le gambe non hanno giunture, sono rigide, per cui non possono compiere tanti movimenti. Sono manovrate con due ferri portanti: quello centrale, collegato al busto, e quello per il movi-

mento del braccio destro, cui è legato un filo per manovrare la mano quando questa deve sguainare la spada. Queste le differenze più marcate tra i due tipi di marionette.

Ancora, le marionette della Compagnia Aurora pesano circa 30 kg. Sono rivestite di uno strato di stoppa e di uno di tela molto resistente, per far meglio aderire gli abiti indossati. I vestiti, quelli più antichi, sono di seta ricoperti di perle, nastri, ricami; i vestiti più recenti, confezionati dalla stessa Anna Dell'Aquila, sono in stoffa di broccato, piume e velluto.

L'armatura che riveste la marionetta è composta da ben 52 pezzi. Di questi, 10 compongono l'elmo, coperto di cocciola, sulla quale vi è la torretta o insegna, e il fiocco; il frontino; la gorgiera che copre la gola e il sottogola. L'armatura del busto è composta a sua volta da 16 elementi: le spalline, la corazza, le palettelle, la culaccia (parte posteriore della corazza), i polsini, lo scudo, la spada. I gambali e le ginocchiere che coprono gli arti inferiori sono composti da 26 elementi.

Oltre alle marionette la Compagnia Aurora possiede draghi, leoni, serpenti, cavalli e addirittura un ippogrifo: materiale che serviva ad animare gli spettacoli. La Compagnia conserva inoltre circa cinquanta scene dipinte su tela, alcune delle quali sono antiche più di un secolo, che fanno da sfondo agli spettacoli. E con le tele vi sono anche i cartelloni, usati per richiamare la gente agli spettacoli. Circa mille i copioni — manoscritti d'epoca — che la Compagnia conserva per le proprie rappresentazioni. Cito solo qualche titolo degli spettacoli rappresentati: *Gerusalemme liberata*, *I Paladini di Francia*, *Guerin Meschino*, *Il Guido Santo*, *Il miracolo di san Rocco*, *La disfida di Barletta*.

Per quel che riguarda il tema di questa relazione, posso confermare che Lorenzo Dell'Aquila solo agli inizi degli anni Venti si stabilì definitivamente a Canosa di Puglia, aprendovi un teatro stabile; ma non disdegnando, soprattutto nei mesi estivi, di portare lo spettacolo dei pupi nei paesi vicini.

Tra le piazze frequentate non poteva mancare Cerignola. La Compagnia Aurora, a memoria di mio padre che mi riferiva tali notizie, offrì i propri spettacoli al pubblico cerignolano negli anni 1938-39, riscontrando notevole successo con uno tra i suoi più rappresentativi pupi: Guerin Meschino. Gli spettacoli si tenevano in un locale situato proprio di fianco all'arco che sta vicino alla chiesa del Carmine.

A Cerignola Lorenzo Dell'Aquila trovò la morte l'8 febbraio 1939, nella casa di via Tommaso Russo dove dimorava durante la permanenza cittadina. La famiglia rimase e continuò a fare spettacoli ancora per poco meno di un anno, dopo di che abbandonò definitivamente Cerignola, anche per la concorrenza, in questa città, di un altro marionettista di nome, Nicola Sette. Ma mentre i Dell'Aquila operano ancora oggi sulla piazza di Canosa, sfortunatamente non c'è stato nessuno che abbia continuato la tradizione di Nicola Sette, qui a Cerignola.



42 - Marionette della Compagnia Aurora.

## APPENDICE



Un anno fa il presidente Cipriani mi chiese di fare ricerche e di relazionare in merito alla banda di Cerignola.

È noto che attualmente io mi interesso di tale istituzione e che desidero che essa torni ad essere efficiente, come nel passato.

Cosa è una banda? Sappiamo che è un gruppo di persone che suonano strumenti a fiato e che vediamo in giro in occasione di manifestazioni pubbliche, processioni e funerali, e che possono anche eseguire programmi musicali più o meno dilettevoli per gli appassionati, a seconda della capacità degli esecutori.

Da quando esistono le bande? Indubbiamente sono istituzioni di natura militare. Gli strumenti a fiato sono stati impiegati dagli eserciti da sempre.

Ma, riferendoci a tempi ravvicinati e secondo l'iconografia esistente, i battaglioni del '500 e '600 erano preceduti da tamburi e pifferi. Pensate alla *Ronda di notte* di Rembrandt. Ma già a quell'epoca i complessi cominciarono ad essere più numerosi. In una pubblicazione di alcuni anni fa vidi un dipinto di scuola fiamminga del '600 che rappresentava una processione religiosa in cui figuravano alcuni musicanti con i pifferi, trombe e tromboni. Nelle musiche di Haendel e di Haydn si trovano spesso squilli di trombe e colpi di tamburi marziali.

Possiamo dire che la banda, come l'abbiamo ora, è nata con la rivoluzione francese che aveva istituito la Guardia Nazionale, composta di cittadini in servizio saltuario e che contribuiva al mantenimento dell'ordine pubblico ed anche alla difesa della Patria. Tra quei cittadini volontari c'erano coloro che sapevano suonare (magari ad orecchio) e che, riuniti in complesso, segnavano la marcia dei reparti.

La Guardia Nazionale di Parigi nel 1789, cioè al momento della sua istituzione, ebbe la sua banda, organizzata dal M<sup>o</sup> Bernard Sarrette, e composta di 45 elementi. La banda partecipò alla commemorazione di Voltaire, fatta dai Giacobini nel 1793.

L'istituzione si estese in Italia con le conquiste napoleoniche.

Nel Regno di Napoli, governato da Giuseppe Napoleone, assunse la denominazione di Guardia Civica. Dopo la scomparsa di Gioacchino Murat e la restaurazione borbonica il Corpo fu mantenuto ed assunse il nome di Guardia Urbana (RD 24-11-1827). Il Governo di Napoli stabilì che le bande musicali fossero inquadrati in questo Corpo militarizzato e ne vestissero l'uniforme (Regolamento 22-4-1841).

Questa precisazione ha importanza per il seguito della nostra storia. Da un elenco del 1836 si rileva che a Cerignola la Guardia iscriveva 200 uomini più 40 riserve.

Chi formava la banda? Erano i ceti emergenti dell'epoca, cioè gli artigiani, che avevano imparato a leggere e scrivere (e nemmeno tutti) e si distinguevano dai cafoni analfabeti.

C'era la sollecitazione tipica delle nostre genti (e non solo nostre) di sentirsi importanti mettendo una divisa ed una coppola e di salire su un palco a fare esibizione, inoltre la gloria dell'applauso di galantuomini e di cafoni.

Ritengo questo fenomeno storicamente e socialmente importante. C'era anche un interesse economico, perché con i proventi delle prestazioni si arrotondavano i bilanci familiari allora modestissimi anche per gli artigiani.

Naturalmente per imparare a suonare occorreva che qualcuno insegnasse e cominciarono a venire fuori maestri più o meno preparati. Sappiamo che a Napoli nel 1700 c'erano ben quattro scuole musicali efficienti a livello di Conservatori.

La musica non era più ristretta ai salotti aristocratici. Già durante il XVIII secolo si era trasferita nei teatri, più capienti ed aperti alla borghesia ed al popolo pagante, e con il 1800 era uscita sulle piazze. Quindi occorre strumenti più potenti degli archetti di Vivaldi e di Mozart, cioè gli strumenti a fiato.

Cominciava ad espandersi la produzione dei nostri compositori lirici: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, ed i loro spartiti erano adottati, in aggiunta alle marce tradizionali e sia pure in forma ridotta, dalle bande che allora costituivano il solo mezzo per la divulgazione della cultura musicale tra il popolo delle città e soprattutto dei piccoli paesi.

Nei centri di una certa importanza venivano istituiti complessi con il sostegno dell'autorità comunale ed i contributi dei maggiori.

Ed ora veniamo alla nostra banda. Mi è stato chiesto da parecchi amatori quando essa sia stata formata. Mi sono perciò dedicato a ricerche presso l'archivio storico comunale, autorizzato dalla Soprintendenza archivistica regionale e favorito dal personale comunale. Sono stato fortunato ed ho trovato molto materiale importante. Questa ricerca riguarda quindi solo la banda cittadina gestita direttamente dal Comune.

In questo dopoguerra ci sono stati dei tentativi di maestri e capibanda di organizzare modesti complessi per processioni, che non hanno fatto storia, ma sono stati caratterizzati da rivalità personali e pettegolezzi.

Buona fonte di notizie è la relazione del sindaco Giuseppe Cannone alla seduta consiliare del 25 marzo 1887, quando Pietro Mascagni fu nominato "Maestro di Canti e Suoni". La personalità del sindaco Cannone è stata rilevante per mecenatismo verso la cultura musicale e per iniziative civiche.

Il Sindaco affermava che la banda era stata formata nel 1832 ed era diretta da Lodovico Cesi. Inoltre allora esisteva una filarmonica preparata e diretta — per tre anni — da Giuseppe Persiani; tale filarmonica era invitata a partecipare alle stagioni liriche delle città viciniori.

In diverse enciclopedie il cognome Cesi indica una famiglia di musicisti napoletani, per cui è probabile che il nostro appartenesse a tale famiglia. Nella corrispondenza esistente nel nostro archivio si rileva che nel 1876 un M<sup>o</sup> Cesi operava ad Ascoli Satriano.

Il nome di Persiani è molto noto. Era nato a Recanati nel 1799 e morto a Parigi nel 1869. Dopo Cerignola era andato a Napoli ed aveva composto parecchie opere liriche, rappresentate anche in altri importanti teatri in Italia e all'estero. La piazza principale di Recanati è intestata al suo nome. Daniele Cellamare si adoperò perché gli fosse intestata una via cittadina anche a Cerignola. Circa la di lui permanenza nella nostra città le notizie sono divergenti. Si ritiene che ciò sia avvenuto nel 1832. Nel 1823, invece, secondo la *Grande Enciclopedia della musica lirica* (Longanesi), che attribuisce al Persiani la qualifica di maestro di cappella. Nelle deliberazioni di quegli anni del Decurionato (così si chiamava allora il Consiglio Comunale) non si rinviene alcun riferimento in merito e pertanto non è possibile documentare con atti ufficiali l'epoca della presenza di Persiani a Cerignola.

In una deliberazione del Decurionato del 25 ottobre 1824 che riporta l'elenco di 164 cittadini eleggibili alle diverse cariche pubbliche, cioè di coloro che sapevano leggere e scrivere ed avevano un certo reddito, si rinviene il nome di Giuseppe Stasi — di anni 52, maestro di cappella — che è richiamato anche nella relazione del sindaco Cannone del 25 marzo 1887.

Il detto Sindaco aveva affermato in quell'occasione che la banda, a seguito della reazione borbonica del 1848, era decaduta in quanto "erano andate disgregate puranco le piccole associazioni dilettevoli, tra cui la Filarmonica e la Banda di Cerignola".

Ritengo non esatta questa affermazione. Ad ogni mutamento di vento politico si accusano i precedenti regimi di tutte le malefatte pensabili, dimenticando le proprie responsabilità. D'altronde il Cannone aveva pur servito il regime borbonico nella carica di esattore delle imposte, qualifica

allora e sempre odiata dal popolo. Penso che l'assenza della banda intorno al 1850 fosse dovuta ad insufficienza locale, ricorrente anche nei periodi successivi della nostra storia.

Nell'archivio comunale esiste uno "Stato della banda" del 1852 e che comprendeva 29 musicanti tutti artigiani: 8 sarti, 7 barbieri, 7 calzolai, 2 carpentieri, 2 ottonari, 1 barilaro, 1 falegname ed 1 sellaio. Nelle annotazioni si legge che in data 13 maggio 1838 il Giudice Regio (cioè il Pretore, che aveva funzioni di polizia amministrativa oltre che giudiziaria propria del suo ufficio) aveva comunicato che "S.E. il Ministro Segretario di Stato della Polizia Generale si era degnato di impartire l'approvazione della Banda". Altra nota riporta che "la detta Banda attualmente trovasi nello stato di totale abbandono per mancanza di maestro, a cui favore trovasi stabilito nello Stato finanziario del Comune l'annuo stipendio di Ducati 300".

Le carte più antiche — relative alla banda — esistenti nel nostro archivio rimontano al 1838, a meno che qualche pseudoamatore non si sia appropriato di documenti con date anteriori. C'è la minuta di una lettera datata 21 luglio 1838 con cui, a seguito della comunicazione da parte del Giudice Regio dell'avvenuta approvazione governativa, il Sindaco chiedeva all'Intendente (oggi diremmo Prefetto) di autorizzare la banda a vestire una divisa, secondo il modello che si allegava. Ciò in considerazione che alcune bande di Terra di Bari avevano una propria divisa.

Il 16 agosto successivo l'Intendente rispondeva, riportando la decisione del Ministro di Polizia Generale, secondo il quale tutte le bande dovevano vestire la divisa della Guardia Urbana e che solo la banda di Bari era autorizzata a vestire la divisa militare "in virtù di comando dato a voce da Sua Maestà - D.G. (cioè Dio Lo Guardi, *ndr*) il 4 maggio 1833, allorché si degnò di onorare per la seconda volta di Sua Real Presenza quel Capoluogo".

Facciamo una considerazione. La richiesta del Sindaco è del 21 luglio; l'Intendente scrive al Ministero a Napoli, ottiene risposta e a sua volta risponde al Sindaco il 16 agosto, cioè dopo soli 27 giorni. Questo quando la posta viaggiava con le diligenze e non c'erano macchine da scrivere. Eppure si continua a dire male della burocrazia borbonica!

Si sarebbe indotti a pensare che la stretta vigilanza del Governo borbonico sulle bande fosse l'espressione dei principi autoritari propri di quel regime. Ma quelle norme di polizia erano comuni agli altri Stati italiani preunitari ed anche stranieri ed alcune di esse rimasero confermate nella Legge di Pubblica Sicurezza del 1865, cioè all'epoca della unificazione politica ed amministrativa dell'Italia col nuovo regime monarchico costituzionale.

Il vigente Testo Unico delle leggi di PS del 1931 ed il relativo Regolamento del 1940 (artt. 229 e 230) riportano ancora alcune di quelle disposizioni. I bandisti dovevano essere iscritti nel Registro di PS degli esercenti "mestieri girovaghi", solo recentemente abrogato. La divisa deve essere approvata dal Prefetto, sentito il Comando Militare di Zona. Si deve dare avviso preventivo all'autorità locale di PS di ogni esibizione in pubblico, anche per prendere parte a processioni, cortei ed accompagnamenti funebri. Dette norme sono cadute in desuetudine nella prassi corrente, ma sono ancora scritte tra le leggi dello Stato e qualche Commissario di PS formalista potrebbe sempre pretendere l'osservanza.

Il sindaco Cannone soprannominato, scrivendo in data 24 marzo 1888 al Provveditore agli Studi, che ne aveva fatto richiesta, affermava che non era stato possibile, a memoria dei musicanti, accertare la data di fondazione della banda che in quel momento era disciolta. Due considerazioni: la prima, l'autorità scolastica si interessava di cultura musicale; la seconda, la banda attraversava momenti di alti e bassi, come abbiamo già appreso e come constateremo ancora in seguito, incontrando spesso nei documenti la spiacevole espressione "di fatto disciolta".

Lo stesso sindaco, però, in una lettera di qualche giorno dopo, indicava — come anno di fondazione — la data del 16 aprile 1832. Invero, esaminando le deliberazioni del Decurionato, non si rinviene alcun atto formale in tale anno, né nei seguenti. Probabilmente sarà stato inizialmente un complesso di volontari, che aveva avuto il riconoscimento governativo, come abbiamo visto. D'altronde nei registri delle deliberazioni di quel periodo non si trovano atti relativi a nessuno stipendiato comunale. Probabilmente il Decurionato stanziava gli impegni di spesa nel bilancio annuale, demandando al Sindaco assunzioni del personale, compreso il maestro di musica.

La gestione dell'organico della banda era fatta sotto la vigilanza dell'autorità provinciale, infatti esiste una lettera dell'Intendente del 1844, che non approvava la nomina di un sotto-capobanda, perché "tale distinzione poteva destare delle gelosie produttive di tristi conseguenze" (anche allora!).

Frattanto la banda era diventata importante, aveva la propria carta intestata ed era chiamata a fare servizio in paesi vicini, per cui era necessaria l'autorizzazione addirittura dell'Intendente per gli spostamenti. Vi sono nel carteggio parecchie di queste autorizzazioni del 1843 e 1844; le trasferte non erano limitate ai paesi della nostra Provincia, ma arrivavano a piazze notevoli — per importanza e cultura — come Trani, Molfetta e Spinazzola. Si pensi al disagio dei musicanti che si recavano a piedi nei paesi di destinazione, con l'aiuto di qualche carretto. Allora le strade erano in terra battuta e le "vie nuove" (cioè quelle con massicciata e pietrisco) si cominciavano appena a costruire; bisognava aspettare ancora 20 anni per vedere la ferrovia.

Protocollo Generale 1246 Cerignola, li 26 Marzo, 1888.  
Numero Speciale 234

Dir. C. - Leg. S.

Oggetto  
Notizie Stipitate.  
Fiducia circa il debito.

In continuazione alla mia  
del 24 andante (n. 207/1888-1889),  
avendo fatto praticare indagini e  
più accurate ricerche, mi è venuto  
sotto sapere, che la Banda in questione  
di di questo Comune, fu fondata  
nel giorno 16 aprile 1832, tenendo  
Valga ciò di rapporto alla  
sopra indicata nota in allegato.

F. Verdeo  
M. Verdeo

Il  
Pro-sindaco Proprietario dell'acqua  
pubblica Provinciale di Cerignola

Prospice

Gli strumenti e le divise erano forniti dal Comune. Ma le casse erano deficitarie anche allora. Così il Decurionato, in data 22 giugno 1857, accettava la "prestazione gratuita" di 250 ducati da Giuseppe Cannone, esattore delle imposte, per l'acquisto degli strumenti di ottone. Abbiamo già ricordato il Cannone come musicofilo generoso e concreto.

Questo rinnovo degli strumenti coincide con il rilancio della banda, che sappiamo essere stata inattiva nel periodo precedente. L'Amministrazione Comunale assumeva il M<sup>o</sup> Filippo Acunzo di Napoli, di 22 anni. Neanche di questo periodo c'è traccia nelle deliberazioni del Decurionato.

Il 14 febbraio 1857 il Sindaco comunicava all'Intendente tale nomina; a sua volta l'Intendente informava che il Direttore Generale della Polizia aveva approvato "i soggetti componenti la Banda con a capo il M<sup>o</sup> Acunzo e con l'iscrizione alla Guardia Urbana".

Allora il Comune assumeva il maestro con contratto triennale. Le sue prestazioni dovettero essere molto soddisfacenti, tanto che il Decurionato nel maggio 1859 (quindi molto prima che scadesse il triennio) confermava l'Acunzo nell'incarico non per tre, bensì per nove anni, con la retribuzione annua di ducati 350, quasi un ducato al giorno, somma favolosa per quei tempi. Il ducato, con l'Unità d'Italia avvenuta due anni dopo, fu valutato lire 4,25.

Del M<sup>o</sup> Acunzo mi interessai nel 1981. Egli rimase a Cerignola per 10 anni ed evidentemente vi si trovò bene e fu bene accetto. Qui nacquero i suoi figli e ci lasciò la bella musica della *Salve Regina* che viene eseguita alla festa di Maria SS. del Carmine e che è tanto cara alle diverse generazioni di cerignolani. Morì il 4 luglio 1867, durante l'epidemia di colera insieme ad una figlioletta di quattro anni; la moglie rimase a Cerignola per qualche tempo e mise al mondo un'altra creatura che morì dopo poche ore dalla nascita. Un'altra nota spiacevole. Nel gennaio 1868 la vedova era ancora a Cerignola ed un rappresentante della Deputazione amministratrice si recò da lei per chiedere conto delle partiture di musica che non si trovavano nell'archivio. La risposta fu negativa per il momento; dopo un mese la Deputazione informava il Sindaco di aver ricevuto la musica in questione e di aver rintracciato altrove altre partiture. Triste destino per quest'artista. Rimando a quanto scrissi su *La Cicogna* nel 1981, appunto.

La banda era gestita dall'Amministrazione Comunale che nominava una Deputazione (come per le feste patronali) di tre o quattro membri per le incombenze organizzative, disciplinari ed amministrative. I deputati erano professionisti e cittadini prestigiosi i cui nomi sono rimasti nella storia cittadina (alcuni cognomi sono ora scomparsi dall'anagrafe) e che si interessavano attivamente dell'istituzione. Una lettera del 1844 su carta intestata della banda era firmata da Raimondo Pece, quella del

1868 precitata da Egidio Palieri. Verso il 1870 erano deputati: Elia Albanese, Leonardo Carella, Filippo Olivieri, Francesco Tannoia.

I rapporti tra musicanti ed Amministrazione erano regolati con formale contratto rogato da notaio. Il più remoto esistente in archivio porta la data del 7 novembre 1867 per notar Ottavio Farina ed interessa 27 musicanti. Però risulta che l'organico era di 32 elementi, vi erano quindi 5 vacanze. L'impegno contrattuale era di 10 anni.

Dopo la scomparsa di Acunzo e passata la paura del colera, si provide alla nomina di un altro maestro. Con l'unificazione legislativa conseguente all'Unità d'Italia e la divisione delle competenze tra Consiglio Comunale e Giunta di cui alla legge del 1865, gli atti amministrativi sono tutti formalmente registrati. Da questo periodo è possibile seguire le vicende della banda attraverso i registri delle deliberazioni del Consiglio e della Giunta.

Con deliberazione consiliare n. 11 del 9 marzo 1868 fu assunto il M<sup>o</sup> Prisciano Martucci, nato a S. Maria di Capua, di 33 anni, con un impegno di tre anni e con il compenso annuo di lire 1500. Egli sposò la cerignolana Antonia Borrelli nel 1875; i suoi discendenti si trasferirono a Foggia.

Penso che sia stato un buon professionista. In una relazione alla Giunta del 1874 egli proponeva una riforma della banda. Nel nuovo organico, indicato sempre di 32 elementi, figuravano: 1 ottavino o terzino, 1 quartino, 6 clarinetti, 20 ottoni tra cui un sax e 4 percussioni (addirittura due coppie di piatti); era perciò un complesso poco numeroso, ma di molto rumore. Da un inventario del 1875 si rileva un buon gusto nella scelta del repertorio. Una sua marcia funebre viene ancora eseguita la mattina del Venerdì Santo alla processione della Madonna Addolorata e dei Misteri. Partecipò, quale direttore, alle rappresentazioni del Teatro Mercadante.

Ma l'ambiente della banda è stato da sempre, più che altri, caratterizzato da turbolenze e faziosità.

È noto che Martucci mal sopportava il toscano Pietro Mascagni, arrivato a Cerignola giusto un secolo fa e nominato maestro di canti e suoni. I due antagonisti erano spalleggiati dalle fazioni locali: i galantuomini per Mascagni e la musica colta, mentre la parte popolare, capeggiata dal battagliero avv. Raffaele Nuzzi, mio zio, era per Martucci e la banda.

Nel carteggio si incontrano atti di indisciplina e punizioni.

Il 14 dicembre 1874 i bandisti Michele Carrassi e Francesco Pappagallo, allontanati dal complesso, si rivolgevano al sindaco Romeo Gatti per essere riammessi, invocando la "filantropia che la distingue", promettevano di "sottostare alle disposizioni del Sindaco e del Maestro" ed

infine si sottoscrivevano “devotissimi servi”. In margine al foglio c'è l'annotazione “si riabilitino i ricorrenti”.

Nel 1877 i deputati erano: barone Filippo Fiordelisi, Celestino Brunni, Donato Diaferia, Filippo Olivieri e Diego Scarano. In quell'anno era espulso Giuseppe Farrusi, per aver apostrofato il maestro come “cam-morrista” ed aver offeso anche un deputato. Il Farrusi si vendicava, citando in giudizio il presidente della Deputazione per lire 10,00 per compenso non percepito.

Comunque le cose andarono sempre peggio. Abbiamo detto che il Sindaco, il 14 marzo 1888, in una lettera al Provveditore agli Studi aveva scritto che la banda era “sciolta di fatto”. Nel gennaio 1889 troviamo altro grave provvedimento della Deputazione. Erano espulsi i bandisti Definis Ercole e Giuseppe, con l'irrogazione di multa per lire 130,00; altri tre bandisti erano multati per lire 10,00 ciascuno; il capobanda Giuseppe Errico era sospeso per 15 giorni ed infine il M° Martucci era ammonito “per negligenza nella comunicazione degli incidenti alla Deputazione”.

La Deputazione, con rapporto al Sindaco del 30 aprile 1891, riferiva lo stato delle cose: “il maestro, per fiacchezza di carattere, aveva perduto ogni autorità... l'indisciplina era più frequente in paese forestiero;... la partecipazione agli utili, non giusta, né equa per convenzione, ha dato sempre luogo a disturbi ed a malumori; chi meritava di più prendeva meno, quindi gelosia, stizze e poco interesse a fare il proprio dovere”. Alle prove ed ai servizi era necessaria la presenza di un deputato per mantenere l'ordine. Circa l'efficienza della banda “la parte cantabile era mediocre, eccetto tre o quattro buonissimi. La parte di accompagnamento, così detta, pessima”. La Deputazione chiedeva di cambiare maestro “mandando via i perturbatori e gli inutili”.

Il Martucci fu licenziato ed il 13 maggio successivo chiedeva di rimanere “sotto la suprema direzione dell'Illustre Maestro Pietro Mascagni”. Infatti dopo il trionfo di *Cavalleria rusticana* l'ostilità contro Mascagni era andata in frantumi (ci sarebbe mancato altro!) ed adesso il Martucci... si sottometteva. Intanto i servizi proseguivano sotto la provvisoria direzione del capobanda Giuseppe Errico, il quale in data 22 giugno 1891 riferiva alla Giunta di essere stato fatto oggetto di insulti. Alcune sere prima “essendo la Banda in piazza si ebbero scagliate una quantità di grosse patate; molti musicanti rimasero colpiti, non escluso il referente”. La sera precedente al rapporto la “gazzarra fu più aumentata sotto lo stimolo del pescivendolo Donofrio Michele” partigiano del Martucci. Agli incidenti contribuivano alcuni bandisti: “la tromba Disavino Giuseppe, mentre si marciava, sollevando in aria lo strumento, dava degli squilli fuori accordo per tre volte”. Lo stesso capobanda, mentre rincasava dopo il servizio, aveva ricevuto provocazioni e minacce.



Cerignola li 29. Marzo 1869

DIREZIONE DELLA BANDE MUSICALI DI CERIGNOLA

Signori Deputati

Strumenti da acquistarsi.

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| no. 1. Bombardone                 | df. 127.00 |
| no. 2. Corni con 6 viti           | " 56.00    |
| no. 1. Trombone                   | " 23.00    |
| no. 1. Sax m.                     | " 21.00    |
| no. 1. Piccolo fl.                | " 24.00    |
| no. 1. Cattedra di legno con vite | " 15.00    |
| df. 186.00                        |            |
| par. a l. 189.50.                 |            |

Prezzi spuntati dal fabbricante.

Strumenti da accomodarsi.

|                     |
|---------------------|
| no. 1. Piccolo      |
| no. 1. Tromboni     |
| no. 2. Trombe (ca.) |
| no. 2. Bombardoni   |
| no. 1. Sax m.       |
| no. 1. Bombardone   |

Strumenti inutili

|                   |
|-------------------|
| no. 1. Bombardone |
| no. 2. Sax        |
| no. 2. Piccoli    |
| no. 2. Corni      |
| no. 1. Trombone   |

Con precedente mie istanze pregato  
 va l. N. 392 a volersi cooperare  
 presso del Sig. Sindaco onde far  
 acquisto di alcuni strumenti nuovi.  
 Dopo accurata rivista presentata  
 l'ispettore Sig. Giordani rinvenni  
 tanti che otto strumenti di ottone  
 erano perfettamente inutili, e che  
 troverete in primo segnato a mar-  
 gine. I secondi quelli cui e' indi-  
 catabile una generale rifusione.  
 Sul ultimo gli strumenti inutili  
 da ritirarsi dal fabbricante come  
 compenso dell'accomodo de' prece-  
 denti.

Ne interesso le S. S. per  
 l'analogo provvedimento, essendo  
 l'importo di somma urgenza.

Sig. Sindaco del Comune  
 di Cerignola

Prisciano Martucci  
 Deputato

Luogo Sciarano



Nel mese di agosto dello stesso 1891 fu assunto il M° Filippo Brunetto, siciliano di Noto. Daniele Cellamare riferisce che era intraprendente con le donne e corteggiatore della signora Mascagni. Ad evitare pettegolezzi postumi, devo aggiungere che lo stesso Cellamare, raccogliendo i ricordi di Luigi Manzari, assicurava che la signora Mascagni si comportò sempre correttamente nei riguardi del M° Brunetto e di chiunque altro. Il Brunetto si dimise nell'aprile 1894, probabilmente per le difficoltà dell'ambiente. Già nel febbraio il nominato Donofrio raccoglieva firme in calce ad una petizione contro il maestro.

Fu chiamato d'urgenza il M° Giovanni Buccèri, catanese di 21 anni, segnalato dal direttore del Conservatorio *S. Pietro a Maiella* e che resistette un solo mese. Si può notare come allora fosse facile trovare maestri di banda; anche il grande Alessandro Vessella, direttore del Concerto Comunale di Roma, interpellato in quell'occasione, aveva segnalato un nominativo.

Il povero Buccèri, con rapporto dell'11 giugno, rilevava la svogliatezza e l'indisciplina della banda durante il servizio del giorno precedente ed affermava "io debbo soddisfare il Municipio e la gente intelligente, ma non debbo essere zimbello di quattro scalzacani". Dopo le rimostranze per le offese alla sua dignità, egli concludeva "quello che succede qui è difficile riscontrarlo in Africa". Qualche cosa di più deduciamo nel rapporto al Sindaco da parte dei deputati Paolo Conte ed avv. Francesco Palieri (a quell'epoca tra i deputati c'era anche il cav. Federico Pavoncelli). La sera precedente "nel galoppo dell'autore Cola di Rienzo vi sono dei colpi a secco di piatti che vennero intesi dai nostri critici in quarantaquattro come veri spropositi di esecuzione...; il pubblico era maldisposto dalle prediche altisonanti che venivano fatte dall'invitto Donofrio, il quale ebbe ad insolentire contro di Noi (la N è scritta proprio maiuscola, ndr) perché non gli demmo retta". Perciò l'Amministrazione, in data 14 giugno, decideva di sciogliere il Corpo e dava disposizione al capobanda di ritirare strumenti e divise in possesso dei bandisti. Il Donofrio, secondo memorie di discedenti della famiglia, emigrò in Brasile e non si ebbero altri fastidi.

Probabilmente i relatori si riferivano all'Ouverture del *Rienzi* di Wagner, che presenta colpi di piatti. È interessante apprendere che la musica del grande autore tedesco sia stata eseguita a Cerignola nel 1894 dal M° Buccèri, che era un musicista di grande valore. Il suo nome figura nelle Enciclopedie musicali, come compositore di opere liriche, musica sinfonica e per film; fu apprezzato direttore di orchestra. L'anno successivo alla sua disavventura tra noi rappresentò a Catania una sua opera dal titolo *Marièdda*, su un soggetto popolare che seguiva la moda del verismo inaugurata da *Cavalleria rusticana*. Eppure a Cerignola Buccèri fu... fischiato.

Alcuni musicisti licenziati si riunirono intorno a Martucci e continuarono ad operare alla men peggio con la denominazione di Concerto Musicale Civico. Il Presidente di questo Concerto, a nome Vincenzo Borrelli (probabilmente parente della signora Martucci), chiedeva al Sindaco, in data 26 settembre, la donazione delle divise e la Giunta aderiva alla richiesta, ma il Consiglio non ratificava il provvedimento.

Ancora lo stesso Borrelli e Giuseppe Rago chiedevano il prestito delle partiture e degli strumenti "a beneficio di un buon numero di operai, i quali sono riusciti a non dimenticare la conoscenza musicale e del povero Maestro Martucci che dopo 24 anni di direttorio musicale è rimasto senza pane". Ma il Consiglio, nella seduta del 6 novembre 1894, respingeva la richiesta. Come si comprende, la decisione del Consiglio fu ferma e coerente nella condanna del comportamento già tenuto dai bandisti. Non abbiamo notizia di se e come tale Concerto avesse continuato a funzionare.

Nel frattempo si formò una nuova Deputazione, rappresentata da nomi allora autorevoli nella città: Gatti, Pirro, Tozzi; ed il Consiglio Comunale, in data 23 marzo 1896, consentiva a dare in uso al complesso sia gli strumenti che le partiture. Vi furono riserve circa la sala del teatro Mercadante, poi superate. Si erogava altresì un contributo annuo di 900 lire; la banda doveva prestare servizio gratuito nelle solennità dell'epoca.

È interessante riportarle: 1° gennaio, 14 marzo (genetliaco del re Umberto), Pasqua, Statuto (1<sup>a</sup> domenica di giugno), 20 settembre, 11 novembre (genetliaco del principe ereditario Vittorio Emanuele), 20 novembre (genetliaco della regina Margherita), Natale, andata della Madonna di Ripalta alla chiesa campestre e ritorno.

Tale Deputazione si avvaleva anche di offerte di privati cittadini ed avrebbe dovuto assumere un maestro. L'assunzione era di carattere privato e perciò nulla risulta nel carteggio comunale.

Nonostante il disordine locale, il nome della banda era ancora noto. Il capomusica del 65° Reggimento Fanteria, di stanza a Fano, in data 3 giugno 1896, chiedeva ai nostri delle partiture di musica di Mascagni, dichiarandosi disposto a ricambiare con altra musica in suo possesso.

Il 30 dicembre 1897 il Consiglio Comunale deliberava di riprendere la gestione diretta della banda e nominava tre deputati: Domenico Nardò, Luigi Conte, Giuseppe Campaniello, a cui si sarebbero dovuti aggiungere altri due nomi designati dai cittadini sottoscrittori di offerte.

Il 27 ottobre 1898 il Sindaco scriveva al presidente della Deputazione (quella privata ovviamente) che la loro banda era "di fatto sciolta" e disponeva la riconsegna dell'archivio e degli strumenti.

Nel 1898 si era alla ricerca di un maestro. Si rinvennero alcune lettere di aspiranti a tale posto datate in quell'anno. Tra queste, il M<sup>o</sup> Biagio Abate della Banda di Bisceglie offriva i servizi suoi e del figlio

Ernesto “provetto solista di cornetta”; notizia questa emozionante per chi, come me, da giovanissimo ha ammirato ed applaudito proprio Ernesto Abate, direttore della Banda di Squinzano, elegante ed immobile sulla pedana e scomparso immaturamente.

Nel febbraio 1899, a richiesta del sindaco Remigio Palieri, Mascagni segnalava il nominativo del concittadino Francesco Pisano, vicino a completare gli studi presso il Conservatorio di Pesaro; ma la proposta cadde per strada. Probabilmente il Pisano, allora impegnato al seguito del suo maestro nelle *tournées* all'estero, non si interessò per ottenere quell'impiego.

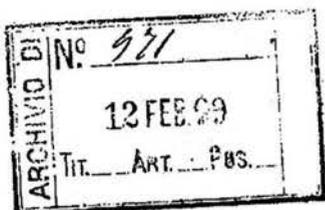
Il 28 aprile 1899 il Consiglio bandiva il concorso per il posto di maestro, probabilmente andato deserto. In seguito a nuovo concorso, fu nominato il M° Ettore Ricci, capomusica del 94° Reggimento Fanteria, che rinunciò. Si noti la stretta relazione tra bande militari e civiche. Il Consiglio in data 23 luglio 1900, Sindaco Pasquale Manfredi, prendeva atto di tale rinuncia e demandava alla Giunta di ricercare un altro maestro. Detto fatto. La Giunta il 28 dello stesso mese di luglio assumeva il M° Ottino Ranalli di Ortona a Mare, 27 anni, con lo stipendio di 2400 lire annue, invece delle 2000 lire offerte prima. In sostanza la scarsa retribuzione era stata causa della lunga vacanza e del disinteresse di concorrenti. Il 20 agosto il Consiglio ratificava la nomina, prendendo atto che il Ranalli si era già messo al lavoro con buona lena.

Con atti del notaio Petrolla del 23 febbraio 1901 furono rinnovati gli impegni con 17 musicanti, cioè i superstiti della vecchia banda opportunamente selezionati (nel 1893 il complesso contava 34 musicanti ed 8 allievi), e sotto la data del 30 agosto 1902 entravano ben 27 “allievi con compenso”, garantiti dai genitori; ciò significava che il nuovo maestro aveva lavorato bene.

Questo fu forse il periodo migliore della nostra banda, che andò a tenere concerti anche a Napoli. Nel carteggio non si trova alcuna nota di sanzioni disciplinari, ma i bandisti saranno stati veramente tutti buoni?

Il 21 giugno 1907 il Consiglio confermava in servizio il M° Ranalli sino al 31 dicembre 1910, cioè alla data dell'impegno assunto dall'Amministrazione con il Regolamento dell'11 dicembre 1905 (allora le nomine nei posti di impiegato comunale erano a tempo determinato). Nel corpo della deliberazione si legge che erano stati eliminati i musicanti forestieri e la banda era formata da “giovani tutti cerignolesi, compresi i solisti”. Ranalli diresse anche stagioni liriche al Teatro Mercadante. Egli si trasferì nel 1908 a Macerata e poi alla Banda Municipale di Bologna; con tale complesso venne a Cerignola per la festa di Maria SS. di Ripalta del 1924. Allora non avevo ancora 10 anni e non ero in grado di valutare, ma ascoltavo le espressioni di stima ed ammirazione degli anziani della mia famiglia.

10 - 2 - 99 =



Pregiatissimo sig. C.<sup>o</sup> Remigio Palieri  
Sindaco di Cerignola -

La prego di scusarmi il ritardo nel rispondere alla Sua gentilissima lettera colla quale mi incaricava di suggerire un Maestro per la Banda di Cerignola. - La Sua lettera mi seguì a Livorno e a Milano senza raggiungermi - Ora sono a Pesaro da pochi giorni, ed ho già fatto pratiche per potere dare a Cerignola un buon Maestro. - Però, io sono certo che tutti

i buoni Cerignolani avranno il desiderio di avere come Maestro il giovane Francesco Pisano che, coll' aiuto dei suoi concittadini, sta formandosi una educazione musicale non comune. - Il Pisano indubbiamente, sarà presto orgoglio e decoro della Sua Città. Io credo dunque, che la nomina attuale debba essere provvisoria. -

Grato alla S. V. se vorrà illuminarmi in proposito prima di addivenire alla decisione della nomina, ho l'onore di presentarle i miei ossequi, insieme ai miei più cordiali saluti; e, con perfetta osservanza, mi dichiaro

Devotissimo  
Palladocchini

A Napoli la reputazione della banda rimase a lungo; mi viene riferito che in una commedia di Eduardo De Filippo un personaggio recita una battuta pressapoco così "ecchè dobbiamo chiamare la banda di Cerignola?", per dire di un avvenimento di grande importanza.

Ma anche contro Ranalli si appuntò la faziosità e la maldicenza. Alcuni pezzi anonimi del foglietto locale *Il Momo* ironizzavano sui trionfi di Napoli e poi sul trasferimento a Macerata.

Nell'archivio della Confraternita dell'Addolorata esiste la partitura di un inno per la Madonna Addolorata datata 1927. Il Maestro mantenne buoni rapporti con Cerignola per lungo tempo.

Con delibera consiliare del 20 giugno 1908 fu nominato il M° Luigi Fagiolari di Perugia sino al 31 dicembre 1910. Questo periodo non fu troppo tranquillo, a quanto pare. In data 15 aprile 1910 veniva intimata al Fagiolari disdetta per il seguente 31 dicembre, cioè alla scadenza del provvedimento di assunzione. Anche allora le fazioni si agitarono. Nel carteggio si rinvengono due petizioni, entrambe con molte firme: una tacciava il maestro di "indolenza, per non parlare di incapacità" e ne chiedeva l'allontanamento; l'altra chiedeva il mantenimento in servizio sino alla fine del 1910, secondo l'atto di nomina.

Il Commissario straordinario Fione, che reggeva il Comune durante l'epidemia colerica di quell'anno, indiceva il concorso per il posto di maestro con pubblico manifesto datato 31 maggio 1910.

Il Fagiolari rimase in servizio fino al 1° luglio 1911. Partecipò al concorso, ma ne era stato escluso dalla commissione giudicatrice per chissà quale arzigogolo procedurale. Per chi è pratico di procedure amministrative è facile intuire che non si era rimasti contenti della sua prestazione e lo si era voluto fare fuori. Di Fagiolari, nel repertorio della banda è rimasta la marcetta strombazzante *Inno alla bandiera* cui sono state adattate le parole in onore di san Luigi.

Espletato il concorso, il 24 luglio 1911 il Consiglio nominava il M° Giacomo Sarasini, marchigiano, che sposò la cerignolana Ripalta Pirro.

Anche questo fu un periodo buono. Oltre i frequenti servizi in città della Puglia e della Lucania, la banda era chiamata anche a Napoli. Ne fa fede un bollettino di pagamento di 70 lire, quali diritti di autore per servizio al Gambrius di Napoli dall'8 al 15 agosto 1912. Andare a suonare a Napoli per Ferragosto era una bella soddisfazione.

Il 3 settembre 1912 la Commissione (col Regolamento del 1905 era scomparsa la denominazione di Deputazione), composta dall'assessore dr. Giovanni Rinaldi, dal dr. Menotti Tortora, direttore della Banca Credito Agricolo, da Saverio Cibelli e da Domenico Specchio, già alunno di Mascagni ed operatore nel campo musicale, infliggeva pesanti sanzioni ad alcuni musicanti. L'addebito era di "errati ed offensivi apprezzamenti sul modo di procedere del Maestro per ciò che riguarda percezione del

compenso per il servizio a Napoli”, di offesa diretta e minacce al maestro ed infine di aver tenuto durante un servizio a Rocchetta S. Antonio un contegno scorretto tale da “meritare i richiami del Presidente della Commissione delle Feste e persino dell’Arma dei Carabinieri”. La sanzione consisteva in una multa di 25 lire a carico di ciascuno dei musicanti Disavino Giuseppe (lo abbiamo trovato già nominato nel 1891), Costa Agostino, Davilio Antonio ed Azzollino Ignazio. Per valutare le 25 lire di allora si consideri che la retribuzione mensile di un salariato comunale si aggirava sulle 60 lire. Inoltre i suddetti erano diffidati a far pervenire al Sindaco, entro la stessa giornata, una dichiarazione scritta di riconoscimento del torto e di scuse verso il maestro e la Commissione. Ciò mancando sarebbero stati considerati dimissionari.

Degli anni 1911 e 1912 disponiamo di abbondante materiale contabile e qui si fermano i documenti custoditi nell’archivio. Per gli anni successivi seguiremo i registri delle deliberazioni e le memorie tramandateci.

Come sappiamo, la banda era tenuta a prestare servizio in occasione delle solennità civili e manifestazioni diverse. Inoltre erano eseguiti concerti in piazza alla domenica mattina per otto mesi all’anno (ancora oggi gli amatori dicono *matinée*) e nei quattro mesi estivi alla sera di domenica e giovedì.

Il compenso era calcolato a seconda del periodo. Per i mesi estivi: ai facchini per trasporto lire 2,00; petrolio per n. 15 “gasselle” lire 2,00; fitto, componitura e scomponitura lire 3,00; per un totale di lire 8,00 per ogni uscita, preventivate in 32 nei quattro mesi dei servizi da giugno a settembre. Per gli altri otto mesi, con soli servizi mattutini e quindi con il risparmio del petrolio, lire 6,00 per 35 uscite. Le uscite effettivamente erano di meno, se si considerino le giornate di maltempo. Nei piccoli paesi di montagna, dove la banda arrivava una o due volte all’anno, i musicanti erano contenti delle cattive giornate perché dicevano “tempo *impermettendo*, la banda resta in cantina”.

Dall’esame della contabilità apprendiamo che il Comune contribuiva al mantenimento della banda con 6045 lire nell’anno 1912, oltre lo stipendio al maestro, cui competeva anche l’alloggio. Infatti, nel carteggio dal 1860 in poi si trovano alcuni contratti con privati proprietari per fitto di abitazioni destinate appunto ai diversi maestri.

C’erano proventi diversi. In una serata pro-banda al Teatro Mercante il botteghino aveva reso lire 65,55 e, con offerte diverse, si erano raggiunte lire 420,30. Per spese diverse erano state pagate lire 1270,20.

La Commissione, in data 11 aprile 1912, deliberava la tariffa per i servizi a pagamento. Vediamone qualche voce: funerale 80 lire, 90 se in grande uniforme; feste religiose 160 lire per giornata intera, 105 per mezza giornata, compresi processione e servizio in orchestra, oltre alle

regalie di 10 lire al maestro e 2 lire al bidello. Così si erano incassate 107 lire per S. Antonio, 364 per la Madonna del Carmine, allora di due giorni, e 564 per la festa patronale di Maria SS. di Ripalta.

Per i servizi fuori paese i compensi erano pattuiti di volta in volta. Nel 1869 per servizio di tre giorni a Trani, compreso tempo di viaggio e rimborso spese, 320 lire. Nel 1879 a Barletta si chiedevano 200 lire per due giorni di servizio, 100 lire per due mezze giornate di viaggio, 100 lire per rimborso spese di trasporto (cioè carretti sino a Cerignola Campagna e treno sino a Barletta e ritorno), per un totale di 400 lire. Nel 1912 i compensi per servizi fuori paese erano in ragione di 250 lire al giorno.

Sui proventi si operava la ritenuta del 10% destinata al "fondo banda". Il restante era ripartito tra i musicanti partecipanti al servizio; altra ritenuta del 10% a carico dei bandisti per il così detto "fondo massa", costituito a garanzia degli eventuali debiti per danni a strumenti e divise, sanzioni disciplinari, inadempienze; il fondo era liberato a fine del rapporto contrattuale che, come abbiamo visto, era decennale.

Ai musicanti veniva data una paga base, quale corrispettivo per i servizi fissi prima specificati. Nel 1867 l'assegno per l'intera banda era di 800 lire. Nel 1912 c'era un solo scritturato forestiero a 115 lire al mese. Pochi paesani erano retribuiti a mese: capobanda, lire 40; I parte, lire 30; II parte, lire 24; III parte, lire 18,15. Il grosso riceveva un assegno annuale, da 20 a 140 lire, pagato in due scadenze, agosto e dicembre, che poi erano quelle tradizionali del fitto di casa. Sui diversi compensi si operavano le ritenute per multe inflitte per assenze alle prove ed altre mancanze disciplinari, da 0,15 a 50 lire.

Quanto costavano gli strumenti? Nel 1869 la ditta Abate di Napoli fatturava: sax, lire 89,25; trombone, lire 97,25; corno, lire 119; grancassa lire 97,25. Verso il 1880 i prezzi erano praticamente gli stessi: basso kelikon a quattro cilindri in Si bemolle, lire 320 (adesso costa circa sei milioni); clarinetto, lire 100; grancassa con tiranti a corda, lire 40; grancassa a vite con stemma, lire 100; tamburo, lire 40.

Dopo il 1900 ci si indirizzò a Roma per la fornitura di strumenti, con la consulenza e l'intermediazione del M° Alessandro Vessella, direttore della Banda Municipale di Roma e caposcuola della grande tradizione bandistica valida a tutt'oggi. Vi furono polemiche e contestazioni... anche con Vessella. Nel 1912, sempre con la consulenza di Vessella, furono fatti acquisti dalla ditta Evette & Schaeffer successori di Buffet, Crampon & C.ie di Parigi.

Nel 1901, ad una gara per la fornitura di divise, il sarto Nicola Moccia chiedeva per ogni capo (giubba e calzoni) lire 47,95, un soldo meno di 48 lire.

L'abbonamento ai diritti d'autore era di 90 lire nel 1892 e 100 lire nel 1912.



46 - Modello della divisa "pel Corpo Musicale Municipale di Cerignola" approvato il 20 maggio 1901 dal Comando della 14<sup>a</sup> Divisione Militare di Chieti (archivio "Daunia Sud").

Dagli inventari si rileva la consistenza dell'archivio musicale, oggi disperso. Il repertorio era molto diverso da quello praticato negli ultimi decenni. Possiamo così conoscere i gusti delle varie generazioni.

Contrariamente a quanto si possa ritenere, i pezzi di opere liriche erano pochi e di breve durata; da un'opera lirica erano ricavati due o tre pezzi. Ad esempio di Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, tre pezzi (coro, aria di Arturo, finale 2° atto). Dal *Ballo in maschera* di Verdi: duetto, terzetto e finale 2° atto.

In un inventario del 1875 del M° Martucci sono elencati 13 "pezzi di armonia" (Verdi, Donizetti, Petrella, frazionati come detto prima), una Sinfonia dello stesso Martucci, 6 pezzi diversi (mazurke e valzer), 23 passi doppi e polke.

Era quindi musica da trattenimento leggero tra cui figurano anche due pezzi di Cesi (il fondatore della banda), due polke di Strauss (quale della famiglia?), *La bella Elena* di Offenbach. C'è un elenco di pezzi "scritto per la Banda nell'anno 1878 da aggiungersi al catalogo generale come terzo supplemento" e sono 14 pezzi di armonia, da cui rileviamo: di Verdi, *Simon Boccanegra*, diviso in tre, *Aida*, pure divisa in tre; finale del *Don Checco* del compositore barese Nicola De Giosa, cui si sarebbe dovuto intestare il massimo teatro di Bari, che poi invece prese il nome di *Petruzzelli*, finanziatore dell'opera. C'erano quattro ballabili di Strauss, tra cui il grande valzer *Sangue viennese*. Per chiudere: una marcia dello stesso Martucci, *Principe di Napoli*, ovvio omaggio alla monarchia Savoia (ma il principino Vittorio Emanuele III aveva appena nove anni); c'era anche un pezzetto del *Guarany* di Gomez, autore brasiliano vissuto a lungo in Italia nel secolo scorso, poi dimenticato ed ora riscoperto.

Dall'inventario del 1893 (M° Brunetto) sappiamo che era stato buttato al vecchio archivio tutto il precedente repertorio, che consisteva in 75 libri legati di diversi maestri: Cesi, Acunzo, Martucci (che quindi avevano lasciato traccia del loro lavoro) ed oltre 200 pezzi di musica diversa (marce, armonie, ballabili, ecc.). Il nuovo repertorio comprendeva 15 marce, tra cui una *Triplice alleanza* (la moda politica appariva nei titoli musicali allora come ora); 4 marce funebri; 19 polke, mazurke, valzer e trattenimenti; 7 sinfonie, di cui solo tre portano nomi ancora noti; 7 pezzi di armonia, cioè pezzetti di opere liriche; ed in aggiunta un *Omaggio a Garibaldi*. Quindi il M° Brunetto aveva archiviato e seppellito la produzione dei suoi predecessori e si era indirizzato verso un programma leggero.

Parecchi maestri offrivano le loro composizioni intonate all'attualità. Nel 1888 Alessandro Barbero offriva una marcia *Ai volontari d'Africa*. Nel 1893 Vittorio Colasanti di S. Gregorio di Sassola (Roma) presentava una marcia *Nozze d'argento* a 2,50 lire, e Francesco Ermengildo di Siracusa un poema sinfonico *Nozze d'argento* a 4,10 lire (in

quell'anno cadevano appunto le nozze d'argento dei reali Umberto e Margherita). Questo pezzo entrava nel repertorio della banda. Vincenzo Maltese di Sciacca si autodefiniva "valoroso combattente nelle gloriose lotte della divina arte dei suoni" ed offriva la sua marcia *Festa dello statuto*.

Nel 1911 nell'elenco del materiale riconsegnato dal M° Fagiolari al Comune troviamo: 6 marce funebri, 25 marce sinfoniche, 8 ballabili, 1 serenata, 23 pezzi di opere ed operette. *Otello, Don Carlos, Simon Boccanegra, I Lombardi alla prima crociata, Il Trovatore, Aida, Un ballo in maschera*, di Verdi; di Puccini solo *Edgard* (mancano le opere già note e popolari quali *Bohème* e *Tosca*); di Mascagni: *Iris, Amica, Amico Fritz* (non c'è *Cavalleria*); di Giordano, *Siberia* (perché non *Andrea Chenier?*). Autori stranieri: *Erodiade* e *Thais* di Massenet; *Peer Gynt* di Grieg. Operette: *Vedova allegra* di Lehar, rappresentata appena quattro anni prima; *Preziosa* e *Zingara* (confesso di ignorarne gli autori).

Questo repertorio dimostra la cultura e la sensibilità musicale dei maestri Ranalli (per otto anni) e Fagiolari suo successore per tre anni, il livello artistico del complesso ed il nuovo gusto del pubblico.

All'epoca della prima guerra mondiale la nostra banda, come tutte le altre, ebbe un calo in seguito al richiamo alle armi di parecchi musicanti.

Con l'avvento del Fascismo, nel 1923 parecchie bande indossarono l'uniforme della MVSN, come era già avvenuto con la Guardia Urbana e poi Guardia Nazionale. Ricordo il M° Sarasini, che abitava alla mia stessa strada, in divisa da ufficiale della Milizia. La divisa militare fu usata solo in qualche parata e durò poco.

Ma le fazioni erano sempre in agguato.

All'inizio del 1924 il concittadino M° Giovanni Caradonna, che aveva diretto la Banda Garibaldina di Molfetta con la camicia rossa, formò una Banda Popolare, avvalendosi anche della parentela con l'on. Giuseppe Caradonna e sottrasse i musicanti alla Banda Municipale.

Sarasini dovette ricominciare dal fondo e, coadiuvato dal capobanda Vincenzo Rendine, ottimo clarinettista e conoscitore di musica, formò un nuovo complesso di ragazzi, diventato presto efficiente. Uno di questi ragazzi era Alfonso Matrella, divenuto poi ottimo maestro e trasferitosi in paesi più ospitali, che ha recentemente ricordato quel periodo sulle pagine de *La Cicogna*.

Con deliberazione commissariale del 23 agosto 1924 si impegnava la spesa di 700 lire per riparazione di strumenti destinati agli allievi.

Ma il tempo delle bande cittadine era in declino. Dopo il 1920 si formarono le bande commerciali, composte di professionisti e semiprofessionisti, con l'organico di 55 elementi (cosiddetto Vessella) e con possibilità superiori a quelle dei piccoli e medi complessi di paese.



47 - 28 aprile 1923. Aspettando il principe Umberto di Savoia. Sul fronte della banda il maestro Sarasini ed il capobanda Rendine (foto Dileno).

Il 14 aprile 1925 il Commissario straordinario al Comune accettava le dimissioni di Sarasini ed indicava il concorso per il posto vacante.

Il 14 ottobre 1925 fu nominato il M° Giuseppe Caruana, siciliano, con il quale la banda continuò a funzionare discretamente.

Anche in questo periodo, a memoria dei musicanti sopravvissuti, si verificarono turbolenze ed ostruzionismi. Una sera, recandosi nella sala per la prova consueta, il maestro trovò sul leggìo una vecchia scarpa sporca di sterco. L'omertà, come al solito, coprì gli autori del gesto, di cui furono sospettati elementi i cui nomi ricorrono nei diversi provvedimenti disciplinari citati ed i cui antenati figurano nominati tra i disturbatori del periodo 1891-94. Il podestà Reibaldi, con deliberazione del 21 luglio 1928, scioglieva il concerto bandistico perché "aveva perduto rinomanza ed era venuta meno la fede e l'entusiasmo della popolazione" e sopprimeva il posto di maestro.

Si costituì allora un Comitato di gestione a cui il Comune erogava un sussidio di lire 30 000 annue. Risultano i nomi di alcuni componenti del Comitato: Rosario Cellamare, Saverio Cibelli, Luigi Palladino.

Il Comitato, nel frattempo, ingaggiò il M° Giuseppe Napolitano e, con delibera podestarile del 26 giugno 1929, veniva ripristinata la Scuola di archi e canti, affidata al detto maestro con impegno di tre anni e con il compenso di 7000 lire annue; in conseguenza il sussidio al Comitato era ridotto da 30 000 lire a 23 000 lire. Napolitano in quel periodo continuava a dirigere la banda. Ero giovanotto e ricordo che mise in programmazione la *Turandot* di Puccini, rappresentata appena tre anni prima, e gli amatori ne furono molto contenti.

Ed infine... la fine.

Dal 1° luglio 1930 la gestione fu data all'Opera Nazionale Dopolavoro, che ereditò anche strumenti, partiture, ecc.. La banda andò avanti per un po' sotto la guida del capobanda Rendine e, nel 1934, del M° Giovanni Caradonna.

Adesso un ricordo personale. Nel maggio 1936 ero segretario del Comitato Comunale Dopolavoro, competente a gestire la banda che, però, era in disordine (vedete da quanto tempo mi sono trovato immischiato con la banda). Eravamo al tempo della conquista dell'Etiopia e bisognava rimettere insieme il complesso perché potesse suonare *Faccetta nera* e le altre marcette in voga. Col prof. Angelo Santangelo, fiduciario del Dopolavoro, chiedemmo la collaborazione del M° Disavino, allora temporaneamente a Cerignola, e la banda, caricata di entusiasmo, come tutta la popolazione italiana in quel periodo, uscì per parecchi servizi. Chiedemmo un sussidio al Comune e ricordo le tante salite e discese delle scale di Palazzo Carmelo per riuscire ad avere... 500 lire

Nel 1938 fu perduta la sala del Teatro Mercadante in restauro e da allora la banda non ebbe più una sua sede e non la ha nemmeno adesso.

Nello stesso anno la gestione fu assunta dalla Deputazione feste patronali e l'attività durò un solo anno sotto la direzione del M° Disavino. Poi l'inattività della II guerra mondiale. Nel dopoguerra ci fu una ripresa dell'attività bandistica ad iniziativa privata dei maestri Caradonna, Disavino e Matrella, caratterizzata, come sempre, dalla conflittualità di ambizioni e di interessi.

Ora tutto è sparito: strumenti ed archivio. Questa è una perdita veramente dolorosa. Se un qualche giovane maestro avesse potuto rintracciare le partiture scritte da Cesi, Acunzo e Martucci, avremmo potuto avere importanti testimonianze della musica del secolo scorso.

Adesso, con 51 anni in più nelle gambe, salgo e scendo le scale di Palazzo Carmelo per ottenere qualche contributo, col contagocce, che serva ad alimentare la speranza di rimettere su la banda, che dal 1981 ha preso il nome di Pasquale Bona, nato a Cerignola il 1808, ed è stata dichiarata Concerto Civico con la deliberazione consiliare n. 166 del 24 maggio 1984, ma che non riesce ancora ad assumere una fisionomia definita.

Giovanni Dalessandro  
Antonio Galli

**REGOLE E NORME PER  
L'AMMINISTRAZIONE  
DEL TEATRO MERCADANTE**

Sono sostanzialmente due i regolamenti che hanno disciplinato — nel corso degli anni — l'amministrazione del Teatro Mercadante, e che qui di seguito riportiamo integralmente con l'obiettivo fondamentale di fornire al lettore documenti storici (rintracciati nell'archivio storico comunale), che costituiscono il dato basilare — per chi voglia approfondire l'argomento — per conoscere e valutare i modi di amministrare il teatro comunale di Cerignola. E non solo: detti documenti costituiscono certamente una utile chiave di lettura anche per capire, consultando e confrontando altro materiale, se e in che misura possono aver influito su tutta l'attività teatrale propriamente detta, e più in generale sulle alterne vicende che hanno coinvolto il Teatro Mercadante dalla inaugurazione ad oggi: scarsa affluenza di pubblico, continue sospensioni dell'attività, lunghi periodi di chiusura per lavori di restauro.

Il primo regolamento è del 1868: *Regolamento Disciplinare Interno del Teatro della Città di Cerignola*, approvato dal Consiglio Comunale nella "sessione ordinaria di primavera" del 7 maggio, su proposta del sindaco Giacomo Farrusi, "poiché nel mese di Ottobre o Novembre di questo anno dovrà inaugurarsi il Teatro Comunale", come puntualmente avvenne, il 5 novembre.

Il secondo regolamento è del 1911: *Regolamento teatrale*, adottato il 22 aprile (n. 199 del Registro degli atti) dal commissario straordinario per l'amministrazione del Comune, Giovanni Fione, in considerazione che "il regolamento teatrale del 7 maggio 1868... non risponde più agli scopi che con esso l'Amministrazione del Comune si prefiggeva, ed al mutato diritto teatrale".

Dopo queste notazioni storiche, non possiamo però esimerci dal fare qualche — seppur breve — considerazione di carattere generale sul contenuto dei due regolamenti. Un elemento significativo immediata-

mente emerge dalla loro lettura: entrambi contemplanò una cosiddetta "Deputazione teatrale".

Nel regolamento del 1868 essa ha il compito di soprintendere — in assoluta autonomia — alla direzione e gestione del teatro. Poteri e competenze però sono molto generici ed approssimativi, soprattutto per ciò che riguarda la concessione della struttura alle imprese teatrali e i rapporti con queste ultime. Una mancanza di chiarezza che potrebbe verosimilmente aver generato conflitti con l'Amministrazione Comunale, con riflessi negativi ovviamente sul buon andamento delle varie stagioni artistiche.

Una carenza fortemente avvertita negli anni a seguire, tant'è che nel 1911 il nuovo regolamento viene adottato, come si legge nelle motivazioni del provvedimento, proprio per la necessità di "un regolamento che meglio garentisse la concessione del teatro, meglio determinasse i poteri della Deputazione e meglio disciplinasse i diritti ed i doveri del personale". Le motivazioni appena lette sono già sufficientemente esplicative del tenore del nuovo regolamento. La Deputazione non ha più quella autonomia assoluta come nel precedente regolamento; ora assume essenzialmente compiti di assistenza e consulenza all'Amministrazione Comunale per "tutto quello che si riferisce al teatro ed agli spettacoli che ivi si danno". La competenza della concessione del teatro viene affidata direttamente alla Giunta Municipale, che anche in questo caso, comunque, si avvale del parere della Deputazione.

Ma il dato fondamentale che va sottolineato è la scelta politica adottata dalle Amministrazioni Comunali dell'epoca di volersi avvalere di un apposito organismo per tutte le questioni del teatro: dalla manutenzione della struttura alla direzione del personale (il teatro è dotato di personale proprio) agli spettacoli.

Anche il regolamento del 1911 subì — nel 1942, conseguenza del clima politico — una modifica, molto parziale: con provvedimento del 12 settembre (n. 300 del Registro dei provvedimenti del Podestà), composto di due soli articoli, si disponeva la soppressione della Deputazione, sostituita, in tutti i compiti di pertinenza, da un "delegato podestarile". Tutte le altre norme rimanevano invariate.

Dal dopoguerra al 1976 — anno di chiusura del teatro — non è stato approvato alcun nuovo regolamento, il che potrebbe indurre a ritenere che sia di fatto rimasto in vigore ancora quello del 1911. Però, dai documenti rintracciati, si rileva che l'Amministrazione Comunale provvedeva ad affidare la gestione del teatro, con concessione quinquennale, ad imprese private, "mediante licitazione privata con il sistema delle offerte segrete" (allegato alla deliberazione n. 137 del 24 marzo 1952). L'impresa aggiudicataria, in cambio del pagamento al Comune di un canone mensile, si obbligava a garantire la buona conservazione della

struttura e l'allestimento di stagioni liriche, di prosa o di varietà, di rivista o di operette e — fatto nuovo del dopoguerra — anche spettacoli cinematografici. Nel capitolato di appalto si stabilivano tutte le norme che il concessionario doveva rispettare e quali erano gli unici controlli cui era sottoposto: da parte dell'Ufficio tecnico per le strutture murarie, dell'Amministrazione Comunale per il parere sull'attività artistica. Non è più previsto alcun organismo di mediazione, né il teatro è più dotato di personale proprio. Quali risultati abbia sortito questo sistema di gestione è ancora oggetto di polemiche e discussioni.

Atteso che dovrebbe essere ormai prossima la restituzione del teatro, restaurato e ristrutturato, alla città, torna quanto mai attuale interrogarsi su quale possa essere il tipo di gestione più conveniente per il nostro teatro. È più opportuna una gestione affidata ad imprese private, come nel dopoguerra? O è preferibile una gestione diretta dell'Amministrazione Comunale? E in quest'ultimo caso, è meglio o no affidarsi ad un apposito organismo a ciò delegato, in grado — innanzitutto — di assicurare specifiche ed opportune competenze? O è possibile prevedere una gestione mista pubblica-privata, a prevalente controllo pubblico? E in ciò possono essere di utile riferimento certe recenti norme legislative (legge 142/90)?

Interrogativi ai quali bisogna dare risposte con urgenza, per consentire al teatro di riaprire i battenti e riprendere l'attività con le idee chiare sul futuro che si vuole dare alla struttura, evitando gli errori del passato e scongiurando situazioni di rischio che potrebbero portare ad una immediata nuova chiusura. Scelte coraggiose ed oculate che vanno operate subito per garantire la massima funzionalità ed efficienza della struttura, per farne un vero polo di crescita culturale della città.

Prima di concludere, però, riteniamo quanto mai opportuno segnalare il lavoro già espletato nel 1989 da una commissione (il dott. Giuseppe Antonello e il sig. Luigi Pellegrino, per il Comune, e i proff. Matteo De Filippis e Antonio Galli), appositamente convocata dall'Assessore pro-tempore alla Cultura, prof. Giuseppe Giglio, per varare un nuovo regolamento. Detta commissione ha provveduto ad elaborarne una bozza, che ora giace in qualche cassetto. Un lavoro che non va assolutamente disperso, va ripreso — certamente rivisto e, se il caso, anche aggiornato — e condotto a termine. Qualunque sarà la scelta politica che l'Amministrazione Comunale riterrà di adottare, per una corretta e chiara gestione del Teatro Mercadante occorrerà comunque formare un nuovo ed indispensabile regolamento.

## **Regolamento Disciplinare Interno del Teatro della Città di Cerignola**

### **TITOLO I**

#### **Deputazione teatrale**

**Art. 1.** La direzione interna del Teatro è affidata ad una Deputazione, composta di tre Membri con eguali facoltà, i quali saranno alla dipendenza del Sindaco, o dell'Assessore Delegato ad un tal ramo. Essa dura in ufficio un anno, e sarà nominata e rinnovata dal Consiglio Comunale nelle Sessioni ordinarie di Primavera. Può essere anche confermata.

**Art. 2.** Appartiene alla Deputazione:

1° Curare l'esatto adempimento degli obblighi assunti dall'Impresa dagli Artisti e dai salariati tutti addetti al Teatro, tanto verso il Municipio che verso il pubblico.

2° Attendere alla buona riuscita degli spartiti, e non permetterne la esecuzione se gli artisti non abbiano bene apprese le parti loro affidate.

3° Vegliare all'andamento, ordine, disciplina, ed esecuzione dell'Orchestra, alla tenuta e decenza del palcoscenico, dei palchi e della platea, nonché alla nettezza e pulizia dell'intero Stabilimento.

4° Scegliere gli spartiti quando fosse del caso in sostituzione a quelli di obbligo promessi col contratto d'impresa.

5° Curare infine la disciplina di tutti gli scritturati e salariati del Teatro, ed avere ingerenza in tutto ciò che possa aver rapporto ad esecuzione di contratti ed andamento regolare dell'intero Stabilimento.

**Art. 3.** Per la esecuzione di quanto trovasi determinato nel precedente articolo, la Deputazione avrà alla sua immediatazione un individuo che ne faccia le veci, conosciuto sotto il nome di attitante, qualora lo crede necessario.

### **TITOLO II**

#### **Obbligo dell'Impresario e degli Artisti**

**Art. 4.** È obbligo dell'Impresario di consegnare alla Deputazione Teatrale le copie dei contratti stipulati tanto con gli artisti e professori di orchestra, che con qualunque altro salariato dello Stabilimento. Pei contratti verbali, presenterà una dichiarazione sottoscritta da lui contenente i patti convenuti.

**Art. 5.** Ogni qualunque novazione che posteriormente avesse luogo nei contratti stipulati fra gli artisti e l'impresario, sarà da quest'ultimo portata a cognizione della Deputazione per l'uso di risulta.

**Art. 6.** È obbligo degli artisti di canto di presentarsi a qualunque chiamata, ed

occorrenza; di non fare osservazione sulle parti che vengono ad essi assegnate, e di ottemperare nelle vertenze alle decisioni che verranno all'uopo emanate dalla Deputazione.

**Art. 7.** Gli artisti suddetti, e quanti altri prendono parte in una rappresentazione, o vi hanno obblighi, debbono presentarsi in Teatro almeno un'ora prima che la rappresentazione cominci.

Quelli dell'orchestra si atterranno strettamente al tempo prescritto nell'art. 26 del presente Regolamento.

### TITOLO III

#### Esecuzione degli spartiti ed ordine sul palcoscenico

**Art. 8.** Non potrà rappresentarsi al pubblico uno spartito, se non quando sarà stimato conveniente dalla Deputazione dietro il parere del Maestro Direttore, o concertatore, che accerti la buona riuscita dello spettacolo.

**Art. 9.** Spetta alla Deputazione determinare la produzione che la sera si debba rappresentare, e per questa soltanto potrà l'Impresario alzare cartello e darne l'annuncio al pubblico; salvo per questa ultima parte l'osservanza dell'art. 35 del Regolamento 18 Maggio 1865 per la esecuzione della Legge di Pubblica Sicurezza.

Altrettanto dovrà praticarsi sempreché circostanze imprevedute obbligassero a mutar cartello nel corso della giornata.

**Art. 10.** È assolutamente vietato di accedere sul palcoscenico a chiunque non vi sia chiamato per adempiere gli obblighi del proprio dovere.

Gli stessi artisti non potranno introdursi quando non prendono parte allo spettacolo ed al concerto. In questo divieto non sono compresi gli Agenti di Pubblica Sicurezza, comandati di servizio, né gli Ufficiali di Pubblica Sicurezza che per causa di disordini ed altro dovessero accedere sul palcoscenico.

Sarà permessa agli autori l'entrata nel palcoscenico, ma però nelle sole prime quattro sere delle proprie rappresentazioni.

All'impresario riconosciuto dalla Deputazione è concesso soltanto recarsi sul palcoscenico tutte le volte che i suoi interessi ivi lo chiamano, ma non così pei suoi aventi causa.

Si concede alle prime parti condurre una persona di servizio, la quale resterà nel camerino. Essa dovrà essere del sesso medesimo dell'artista cui appartiene.

**Art. 11.** È proibito fermarsi fra le quinte a qualunque persona, salvo se il servizio lo richieda, nel qual caso devesi rimanere dentro il limite indicatole.

**Art. 12.** I camerini degli uomini verranno distinti e separati affatto da quelli delle donne. Resta quindi espressamente proibito introdursi gli uomini nei camerini delle donne, e viceversa.

**Art. 13.** Ognuno si dovrà contentare di usare del camerino unitamente a quei compagni che gli verranno destinati, nel qual caso nessuno potrà tenere la chiave del medesimo fuori il Teatro.

**Art. 14.** Tutti gli artisti indistintamente serberanno l'ordine della loro situazione sulla scena, nel modo medesimo che si sarà stabilito nella pruova generale. Del pari niuno potrà portare la benché minima variazione al vestiario e adornamento.

**Art. 15.** Le prove generali debbonsi ritenere come se fossero rappresentazioni, ed andranno perciò eseguite con vestiario, cambiamenti di scena, ed ogni altra cosa necessaria. Gli artisti dovranno spiegare la loro pienezza dei mezzi per la buona riuscita della parte ad essi affidata.

La illuminazione sarà però per metà.

**Art. 16.** È vietato a chiunque di accedere in teatro per assistere alle prove. Solo la Deputazione potrà permettere, ove il creda, che alla prouva generale intervengano gli abbonati, salvo sempre il libero ingresso agli Uffiziali ed agenti di Pubblica Sicurezza.

**Art. 17.** È ingiunto il silenzio sul palcoscenico, dovendo ciascuno attendere al disimpegno del proprio ufficio.

**Art. 18.** Tanto nell'orchestra che nel palcoscenico è proibito a chiunque applaudire o riprovare.

**Art. 19.** Non potranno gli artisti, o chiunque altro prenda parte alle rappresentazioni, rivolgere parole o gesti al pubblico, o alle persone dell'Orchestra, od in generale di fare quanto non fosse consentito dalla parte che disimpegna.

**Art. 20.** Non è permesso fumare nel palcoscenico, nei camerini, ed in qualunque luogo interno del Teatro. Non sarà del pari tollerato che si possa entrare od uscire dal palcoscenico col sigaro acceso.

Resta vietato anche introdurre fuochi, scaldini, materie accensibili, nonché fanciulli, bambini da latte e cani.

Il giuocare nei camerini è vietato espressamente.

**Art. 21.** L'intervallo fra un atto ed un altro non potrà durare oltre i dieci minuti, salvo alla Deputazione il prolungarlo in caso di riconosciuto bisogno.

#### TITOLO IV

##### **Doveri e disciplina negl'Impiegati e Salariati tutti del Teatro**

**Art. 22.** L'attitante, qualora la Deputazione credesse nominarlo quale suo Agente, sorveglierà sul regolare andamento del Teatro, e curerà lo esatto adempimento del presente Regolamento. Egli ha l'obbligo di assistere a tutte le prove, sia a piano-forte, sia con orchestra, né potrà abbandonare il palcoscenico durante il tempo delle rappresentazioni.

**Art. 23.** È obbligato pure a fare un rapporto giornaliero sul servizio teatrale, e riferire immediatamente alla Deputazione tutte quelle novità che potessero verificarsi nel corso della giornata.

**Art. 24.** Non permetterà che si alzi il sipario per la chiamata al proscenio degli attori, o molto meno la ripetizione dei pezzi, senza permesso della Deputazione.

**Art. 25.** Il Direttore del Palcoscenico, il quale starà sempre alla dipendenza della Deputazione, curerà la disciplina degli artisti, essendo egli capo di diversi rami di quel servizio dei quali è responsabile.

**Art. 26.** Il Direttore di orchestra curerà la condotta e disciplina artistica di tutti i professori di suono. Curerà specialmente che tutti sieno decentemente vestiti, che si presentino in Teatro almeno mezz'ora prima d'incominciarsi la rappresentazione, od il concerto.

**Art. 27.** Il Maestro Direttore veglierà sugli artisti di canto e sui professori di orchestra per l'esatto adempimento degli spartiti. Sarà egli responsabile delle

mancanze dei medesimi ove non ne faccia immediato rapporto alla Deputazione.

**Art. 28.** I professori di canto e di suono, nonché tutti gli altri scritturati o stipendiati, cioè attrezzisti, buttafuori, parrucchieri, sarti, macchinisti, inserienti di scena, comparse, dipenderanno esclusivamente dai rispettivi loro capi, verso i quali saranno rispettosi ed obbedienti, e si uniformeranno a quanto dagli stessi vien loro prescritto, senza permettersi la benché menoma osservazione. Ove si credessero lesi nei propri diritti, potranno avanzare reclami alla Deputazione, dopo però di aver eseguita la ingiunzione del capo di servizio, salvo a reclamare anche prima, se vi fosse tempo.

**Art. 29.** L'appaltatore del vestiario ha l'obbligo di fornire il vestiario completo al primo concerto dello spartito in orchestra, nel fine di osservarsi dalla Deputazione la decenza ed il costume del medesimo, e per aversi anche il tempo a poterli ridurre sugl'individui che debbono indossarlo.

Qualora non fosse accettabile, sarà tenuto alla riparazione degli abiti, ed anche al fornimento del vestiario nuovo a tutto suo danno ed interesse.

**Art. 30.** Il buttafuori è responsabile dello esatto adempimento di ogni punto di scena, salvo la determinata mancanza dell'esecutore, il che provato, sarà discolta per lui, purché ne abbia immediatamente rapportato.

Egli avrà alla sua immediazione un avvisatore, e vigilerà se questi abbia puntualmente fatte le chiamate pei concerti e rappresentazioni, giusta le disposizioni che avrà ricevute.

**Art. 31.** Gli accenditori sono responsabili della buona luminaria e tenuta dei lumi per la sala, corridoi, atrio, scalinata, palcoscenico, camerini ed ogni altro luogo del Teatro. Procureranno che i lumi siano ripuliti in ciascun giorno e corredati diligentemente di ogni occorrente. Le lanterne poi portatili saranno coperte da lastre e da griglie di ferro per impedire dei pericoli che potessero avvenire. Per essi sarà anche responsabile il capo o intraprenditore.

**Art. 32.** Il capomacchinista risponderà dell'esatto movimento dello scenario e di quant'altro riguarda macchinismo. Ove vi fosse bisogno di aumento o diminuzioni del personale addetto a tale ramo di servizio, bisognerà prenderne permesso dalla Deputazione.

## TITOLO V

### Pene

**Art. 33.** Per le infrazioni al presente Regolamento la Deputazione provvederà privando di paga da uno a cinque giorni l'artista, o chiunque altro alla dipendenza del Teatro che si rendesse manchevole. La relativa determinazione sarà partecipata per mezzo della Deputazione all'Impresario, il quale ne farà ritenuta sulla prima quindicina e ne rimarrà depositario della somma, per adibirsi ad opera di beneficenza.

Salvo i provvedimenti che a seconda dei casi e della gravità delle contravvenzioni al presente Regolamento crederà adottare l'Autorità di Pubblica Sicurezza.

**Art. 34.** Il presente Regolamento sarà applicabile anche per le rappresentazioni in prosa, in tutte le accademie e serate straordinarie, nonché alle feste da ballo pubbliche, per tutto ciò che vi potesse avere relazione.

# Teatro Mercadante - Cerignola

Personale addetto al servizio del Teatro e paghe serali a ciascuno

|                                 |                                 |         |  |
|---------------------------------|---------------------------------|---------|--|
| Custode                         | Mastantuoni Carlo               | L. 2.00 |  |
| Macchinista                     | Amincola Michele                | " 5.00  |  |
| Boletttaio                      | Quartelli Antonio (Mastantuoni) | " 2.00  |  |
| Sortiere palcoscenico           | Mastantuoni Giovanni            | " 1.00  |  |
| " porta Orchestra               | Capriello Francesco             | " 1.00  |  |
| " porta Galleria                | Vertora Michele                 | " 1.00  |  |
| " 1° Vestibolo                  | Belkotto Michele                | " 1.00  |  |
| Spazza biglietti (porta platea) | Quartelli Gaetano               | " 1.00  |  |
| Sediciario                      | Reguggerio Raffaele             | " 0.50  |  |
| "                               | Quartelli Sisto                 | " 0.50  |  |
| Palchetti 1 <sup>a</sup> fila   | Sarretti Antonio                | " 0.50  |  |
| " 2 <sup>a</sup> "              | Spechio Michele                 | " 0.50  |  |
| " 3 <sup>a</sup> "              | Carillo Vincenzo                | " 0.50  |  |
| Bastonaio                       | Tenza Pasquale                  | " 0.50  |  |
| Arvisatore                      | Vertora Sisto                   | " 1.50  |  |
| Sarto                           | Quartelli Antonio (Olivieri)    | " 1.25  |  |
| Sarta                           | Oskini Maria                    | " 1.00  |  |
| Caricchiere                     | Palladino Vincenzo              | " 1.50  |  |
| Servo di scena                  |                                 | " 0.60  |  |
| Metta-cartelli                  | Cariano Antonio                 | " 0.60  |  |
| Agente Centrale                 | Quartelli Francesco             |         |  |
| L'Assessore                     |                                 |         |  |

Cerignola 10 Marzo 1903



La Deputazione  
L. G. P. M.

## Obligo del Personale -

**Il Custode** con la detta due lire è dovuto di fare spazzare il teatro, di fare pulire i tavoli nei posti dei cavalletti; pulire tutti i corridoi degli artisti; cioè: corridoi, bauli, buffiglie, e forniture di acqua.

**Il Macchinista** è dovuto di mettere l'accordo coll'impresario di ciò che bisogna; cioè le scene e fatte per lo spettacolo da farsi; e deve mantenerli sempre puliti. Guardare se i campanelli elettrici funzionano; altre macchine avvertire ed al custode, o pure al direttore del teatro.

**Il Bollero** è dovuto di vendere i biglietti e poi togliere prima la spesa totale, e poi dare i conti all'impresa, di diffidare dove non presentarsi e nell'obbligazione di fare stare inteso all'osservazione e alla commissione.

**I palcoscenici** sono dovuti di fare stare i sedili così rispettivamente vicini in ogni parte e fare una buona pulizia ogni giorno alla propria fila.

**Il barbonaio** è dovuto di ricevere bastoni, cori, bauli, manichini, pantaloni d'alto, e di essere tenuto per chi lui è responsabile.

**Il direttore** è dovuto di stare agli ordini dell'impresario per invitare l'orchestra, gli artisti, il personale addetto al teatro, l'assessorato, e la commissione in casi urgenti, e a quei fini persone che dovessero riguardare il teatro, egli è dovuto di intervenire. Egli è nell'obbligazione inoltre di mettere le carte di musica in orchestra, e ritirarle dopo lo spettacolo assumendo la responsabilità.

**Il teatro** è nell'obbligazione di vestire gli artisti e se necessario, accompagnare il macchinista egli è dovuto di fare (come pure la macchina).

**Il portiere del palcoscenico** è dovuto di non fare entrare nessuno sul palcoscenico, tranne gli artisti ed il personale addetto.

**Il portiere dell'orchestra** è nell'obbligazione di venire a qualsiasi concerto, e la sera presentarsi in orario al suo posto.

**Il portiere della galleria** è nell'obbligazione di esigere i biglietti d'entrata e presentarsi nella sera tenuta i conti all'impresa.

**Barca e Vestibolo** è dovuto di non fare entrare ragazzi che non sia per una funzione.

**Il portiere della platea** è dovuto di spazzare i biglietti e dare i conti all'impresa.

**I sedicari** sono dovuti di fare la pulizia, equivoce alla propria fila, assegnata, compresa anche l'orchestra e togliere i giornali, poi, sono accompagnati nell'ora dello spettacolo, e poi parano al proprio posto.

**Il juvenciere** è dovuto di fornire qualsiasi permesso adatte allo spettacolo.

**I sereni di scena** sono dovuti di appropinquare la scena, tutti gli occorrenti di mobile che si trovano in teatro.

**Messa Cardelli** deve presentarsi agli ordini dell'impresa e di mettere i cartelli.

**Il palcoscenico teatrale** è dovuto di fare l'attornamento di esigere il teatro per conto dell'impresa.

Tutti gli impiegati pagati al teatro sono dovuti di presentarsi in ore prima dello spettacolo.

Il custode  
Carlo Apapantony

## **Regolamento teatrale**

### **CAPO I**

#### **Della Deputazione teatrale**

**Art. 1.** Una Commissione assiste, per la parte tecnica ed artistica, l'Amministrazione del Comune, in tutto quello che si riferisce al teatro ed agli spettacoli che ivi si danno.

**Art. 2.** Detta Commissione prende il nome di «Deputazione teatrale». È presieduta dal Sindaco o dall'Assessore da lui delegato ed è composta di quattro membri, che il Consiglio comunale elegge nella sessione di autunno e che entrano in carica col primo gennaio successivo, restandovi per quattro anni e rinnovandosi per metà ogni biennio.

**Art. 3.** Dopo la prima elezione, la scadenza è determinata dalla sorte e, successivamente dalla anzianità. Al sorteggio dei membri da rinnovarsi provvede la Deputazione, in seduta da convocarsi nel mese di febbraio dell'anno in cui si verifica la prima convocazione. Gli uscenti sono rieleggibili.

**Art. 4.** La Deputazione si riunisce nel Palazzo di Città, assistita dal Segretario del Comune o da chi per lui; delibera a maggioranza assoluta di voti, e le sue deliberazioni non sono valide se non intervengono almeno tre membri, compreso il Presidente, non computandosi il membro presente, quando si deliberi su quistioni nelle quali egli od i suoi parenti, sino al quarto grado compreso, od affini, abbiano interesse.

I processi verbali delle deliberazioni sono stesi dal Segretario e sono firmati da tutti gli intervenuti.

**Art. 5.** Nei casi di decadenza, morte o dimissione di alcuno dei componenti, il Consiglio comunale, in tornata straordinaria, ne prende atto e procede alla nomina del successore.

### **CAPO II**

#### **Attribuzioni della Deputazione**

**Art. 6.** La Deputazione sorveglia la manutenzione dello stabile in ogni sua parte e soprintende a tutto il personale di servizio.

**Art. 7.** È poi chiamata a dar parere:

1° su tutte le modifiche, restauri e riparazioni che s'intendono apportare al teatro;

2° su tutte le istanze per concessione del teatro medesimo;

3° sulla nomina o licenziamento del personale di servizio, escluso il custode, pel quale provvede la Giunta municipale;

4° in tutti quei casi in cui sarà richiesto.

**Art. 8.** Spetta inoltre alla Deputazione:

1° di curare l'esatto adempimento degli obblighi dal concessionario assunti verso il Comune, verso il pubblico e verso il personale di servizio;

2° di assistere ai concerti parziali e generali e di dare il suo nulla osta per l'andata in scena dello spettacolo, in seguito al quale potrà essere alzato il cartello al pubblico;

3° di stabilire, d'accordo col concessionario, l'ora in cui dovrà principiarsi lo spettacolo e di provvedere a che gli intervalli fra atto e atto non siano, normalmente, superiori ai 15 minuti.

**Art. 9.** Su richiesta e sull'accordo delle parti, la Deputazione potrà intervenire, in qualità di arbitro, nelle contestazioni che potessero sorgere fra il concessionario ed il personale artistico ed orchestrale.

**Art. 10.** Per la esecuzione delle sue attribuzioni la Deputazione delega a turno un componente, che dovrà essere sempre in teatro, sia durante le prove, sia durante lo spettacolo. Il nome del deputato di turno dovrà essere affisso nel vestibolo del teatro.

**Art. 11.** Le attribuzioni della Deputazione, nei casi d'urgenza, sono esercitate dal componente di turno, che dovrà informare subito la Deputazione dei provvedimenti adottati.

### CAPO III

#### Del personale di servizio

**Art. 12.** Il teatro ha un personale proprio di servizio, stabilito nell'annessa tabella A, tanto per la custodia e manutenzione dello stabile, che per l'agibilità del teatro medesimo. Esso è messo alla diretta dipendenza della Deputazione, nonché a quella del concessionario, pel fatto e per gli effetti della concessione, e del funzionario di P.S., nei limiti e per l'esecuzione del Regolamento di polizia teatrale del 27 dicembre 1909.

**Art. 13.** Il personale di servizio sarà retribuito, secondo la consuetudine, nelle sole sere di spettacolo, ma dovrà prestare gratuitamente l'opera sua nelle prove, in quel numero e per il tempo strettamente necessario.

Esso inoltre si presenterà gratuitamente quante volte l'Amministrazione comunale aprirà il teatro per conferenze, commemorazioni, riunioni, da essa direttamente promosse.

**Art. 14.** Il personale, escluso l'Agente teatrale, deve presentarsi al teatro un'ora prima dello spettacolo per eseguire quei servizi che sono richiesti dalle mansioni ad esso affidate. Deve presentarsi in uniforme o, in mancanza, in abito nero, decente, con berretto, su modello indicato dalla Deputazione, e dovrà tenere attaccato all'occhiello della giacca il monogramma T.M.

Tanto l'uniforme che il monogramma verranno corrisposti dal Comune. I destinatari ne cureranno la manutenzione.

**Art. 15.** I principali doveri del personale sono i seguenti:

Il *custode*, oltre ai doveri dipendenti dalla custodia del teatro e di quanto in esso si conserva e della quale risponde direttamente all'Amministrazione comunale, deve invigilare che il teatro alla fine della rappresentazione sia stato sgombrato

dal pubblico e che la luce ed i lumi siano tutti spenti. Deve inoltre badare a che sul palcoscenico, camerini ed adiacenze non si giuochi o si fumi, o non siano introdotti vino, bevande alcoliche, fuoco, scaldini, cani; e che solo gli attori e le attrici entrino nei camerini ad essi rispettivamente destinati.

Il *macchinista* cura la manutenzione e la pulizia del macchinario, d'accordo col concessionario, poi, prepara e fissa le scene adatte per gli spettacoli da eseguirsi, rimettendo in ordine e nel proprio posto quanto si sia dovuto spostare per esigenza di spettacolo o per cambiamenti di posti in orchestra.

Deve inoltre, a sue spese, farsi coadiuvare, quando occorra, da altro personale, in seguito ad approvazione della Deputazione e nel numero da essa stabilito. I *portieri* addetti al vestibolo, alla platea, all'orchestra, al palcoscenico ed alla galleria, custodiscono gli accessi ai reparti, curando che in essi non entrino persone estranee al servizio o non munite di biglietti, che controlleranno, ritireranno e passeranno poi al concessionario.

Il *bigliettinaio* accudisce alla vendita dei biglietti, osservando l'orario fissato dalla Deputazione, d'accordo col concessionario, e versa all'Agente teatrale le somme riscosse.

I *sediari*:

- a) accompagnano gli spettatori ai relativi posti;
- b) curano che gli spettatori, entrando quando lo spettacolo è già iniziato, prendano posto con sollecitudine, evitando rumori che possano distrarre gli artisti e disturbare il pubblico;
- c) rispondono di qualunque guasto che possa verificarsi alle sedie ed alle poltrone, e provvedono inoltre alla pulizia della platea.

I *palchettai* curano che in ogni palco vi siano sei sedie con i relativi cuscini ed attaccapanni, e provvedono alla pulizia dei palchi, ciascuno per la propria fila, e accompagnano gli spettatori ai singoli palchi, ritirando il biglietto.

Il *guardarobiere* risponde degli oggetti che gli vengono affidati dagli spettatori, ai quali consegna una contromarca, dietro pagamento di una tassa di 5 centesimi per la custodia di un bastone o di un ombrello e di dieci per la custodia di un mantello, paletot, ecc.

L'*Agente teatrale* provvede all'abbonamento, coadiuvando il concessionario, ed esige l'equivalente, rilasciandone analoga quietanza, prelevando per sé una percentuale da stabilirsi col concessionario, d'accordo con la Deputazione.

L'*avvisatore* è incaricato di tutti i servizi inerenti alla sua veste e consacrati dalle consuetudini teatrali.

L'*elettricista* designato per turno dal direttore dell'azienda elettrica fra il personale dell'azienda stessa, è incaricato della manutenzione e della manovra del quadro di distribuzione, nonché della sorveglianza su tutto l'impianto del teatro.

**Art. 16.** Tutto il personale è obbligato ad osservare ed eseguire quegli altri ordini, norme ed istruzioni che la Deputazione ed il concessionario crederanno impartire per il buon andamento dello spettacolo e polizia del teatro, ciascuno secondo le proprie mansioni.

**Art. 17.** Per le infrazioni poi al presente Regolamento e per quelle altre mancanze che il personale potrà commettere, giudica la Deputazione, la quale, sentito il contravventore, potrà applicargli una multa da una a cinque serate di paga, secondo la gravità della mancanza o infrazione. Per le mancanze più gravi

potrà far luogo al licenziamento.

È fatta eccezione pel custode, il quale, dietro rapporto della Deputazione, soggiacerà alle pene di cui al Regolamento speciale per gli impiegati e salariati del Comune.

**Art. 18.** Dette multe saranno ritenute seralmente dall'Agente teatrale sui rispettivi pagamenti, e saranno investite su un libretto della cassa postale di risparmio. Esse andranno a formare un fondo che la Deputazione dividerà, a fine d'anno, in parti uguali, fra il personale che non avrà avuto alcuna punizione durante l'anno stesso.

## CAPO IV

### Della concessione del teatro

**Art. 19.** La concessione del teatro è di competenza della Giunta municipale.

**Art. 20.** Chi intende avere la concessione, sia per spettacoli, sia per veglioni, feste, conferenze, comizi, ecc. dovrà presentare domanda al Sindaco. Dalla domanda dovranno risultare, nel primo caso, le produzioni teatrali (opere, operette, commedie, farse, balli, azioni mimiche, ecc.) che s'intendono di dare o di eseguire; il numero ed il genere del personale artistico ed orchestrale per ciascuna opera o per tutta la stagione; la durata della concessione; il numero delle recite per stagione o per opera, specificatamente in appalto o fuori appalto; i prezzi serali e quelli di abbonamento; negli altri casi, il genere delle feste che s'intendono di dare; ed i nomi dei conferenzieri e degli oratori, con la indicazione dei relativi temi da trattare.

**Art. 21.** La Giunta, in base alla domanda così dettagliata, provoca il parere della Deputazione teatrale, in seguito al quale provvede in merito alla concessione.

**Art. 22.** La concessione deve formare oggetto di una dettagliata deliberazione, nella quale gli obblighi del concessionario debbono essere condizioni alla concessione medesima.

**Art. 23.** Secondo l'importanza e la durata della concessione, a garanzia delle obbligazioni bilaterali che essa viene a creare, potrà la deliberazione di cui all'articolo precedente, essere tradotta in ispeciale contratto, oppure il concessionario si limiterà ad apporre, tutta di suo pugno, una formale accettazione in calce alla deliberazione medesima.

**Art. 24.** Non sono compresi nella concessione del teatro:

1 - il palchetto di 1<sup>a</sup> fila, lettera A

2 -       »           »           »       B

3 -       »           2<sup>a</sup>       N. 7

4 - la poltrona di 1<sup>a</sup> fila » 9

destinati rispettivamente, per ragioni di servizio e di rappresentanza, alla Deputazione teatrale ed al Segretario che l'assiste, all'autorità di P.S., alla Giunta municipale, all'Ufficiale dei RR.CC.

La Giunta potrà, volta per volta, all'atto della concessione, rinunciare al diritto del palco di rappresentanza.

**Art. 25.** Ogni deliberazione di concessione, oltre tutte le condizioni che volta per volta e secondo la natura dello spettacolo la Giunta crederà di omettere, dovrà contenere la esplicita clausola che il concessionario ha preso visione del

presente Regolamento e che vi si uniformerà in ogni sua parte.

**Art. 26.** A garanzia degli obblighi assunti dal concessionario, egli dovrà versare, all'atto in cui viene stipulato il contratto, o appone la sua accettazione alla deliberazione, una cauzione nella misura di lire 400, trattandosi di concessione per stagione lirica, di lire 200 per stagione di operette, di lire 100 per compagnia di prosa, di lire 50 per qualunque altro genere di spettacolo, ed anche in caso di veglioni, feste, conferenze, comizi, ecc.

**Art. 27.** La cauzione sarà svincolata dopo che il concessionario avrà soddisfatto gli obblighi assunti e dopo che l'Ufficio tecnico comunale avrà verificato la inesistenza di alcun danno sia allo stabile che al materiale.

**Art. 28.** La concessione s'intende fatta senza luce e con l'obbligo di corrispondere al Comune la tassa serale sui pubblici spettacoli, salvo che la Giunta, volta per volta, non disponga diversamente.

Nel primo caso l'Agente teatrale preleverà, sera per sera, su l'incasso, le somme spettanti all'azienda municipalizzata, per il consumo dell'energia elettrica, ed al Comune per la tassa, versandole agli aventi diritto.

**Art. 29.** La mancanza della luce elettrica, sia nell'una che nell'altra ipotesi prevista dall'articolo precedente, in qualunque tempo essa avvenga, prevista o non prevista, dipendente o non da forza maggiore, non dà diritto al concessionario di pretendere indennizzo o di promuovere azione verso il Comune o verso organi da questo dipendenti, alle quali cose s'intende avere egli rinunciato nel più esteso senso di legge.

**Art. 30.** In caso d'infrazione a quei patti della concessione che, senza farla venir meno, turbano la reciprocità dei rapporti, la Giunta, su proposta della Deputazione, sentito il concessionario, potrà applicargli, per ogni infrazione, una penale variabile da un minimo di lire 10 ad un massimo di lire 50; penale che sarà ritenuta dall'Agente teatrale su l'incasso serale o, in mancanza, su la cauzione al momento dello svincolo di essa. Le somme derivanti da dette penali saranno investite su un libretto della Cassa postale di risparmio ed andranno a formare un fondo da impiegarsi a vantaggio del teatro stesso.

**Art. 31.** Si fa luogo poi alla revoca della concessione per i seguenti motivi:

- a) per qualunque causa dipendente o non dal fatto dell'uomo che metta il teatro in condizioni di non agibilità;
- b) per avere il concessionario contravvenuto alle condizioni principali della concessione, in modo da averla fatta venir meno; o per essere incorso in tre contravvenzioni stabilite dall'articolo precedente;
- c) per motivi di ordine pubblico.

**Art. 32.** La revoca di cui innanzi potrà verificarsi in qualunque tempo, senza bisogno di preavviso o di diffida, per atto della stessa Giunta concedente, da notificarsi per ministero di messo comunale.

## CAPO V

### Obblighi del concessionario

**Art. 33.** Il concessionario deve rilevare, con l'onere della relativa spesa, tutto il personale di servizio, così come è fissato dal presente Regolamento.

**Art. 34.** Siano le prove parziali o generali, è proibito a qualunque estraneo al servizio ed alla compagnia di assistervi, fatta eccezione dei rappresentanti delle

Ditte editrici musicali e delle Società degli autori.

Alle prove generali potranno assistere, col consenso del concessionario e della Deputazione, gli abbonati.

**Art. 35.** Il concessionario, per l'esercizio delle attribuzioni date col presente Regolamento alla Deputazione, deve, in precedenza, avvertirla del giorno e dell'ora delle prove.

**Art. 36.** A richiesta della Deputazione, per l'esercizio del diritto di cui all'art. 8, il concessionario è obbligato a fare eseguire le prove generali col vestiario, coi cambiamenti di scena prescritti per lo spettacolo, e gli artisti dovranno spiegare la pienezza dei loro mezzi.

**Art. 37.** La Deputazione, se non l'abbia fatto nel periodo delle prove, ha il diritto di protestare nella rappresentazione l'artista, maestro o professore d'orchestra che, a suo giudizio, sia inidoneo alla parte assegnata.

Tale diritto non potrà essere esercitato oltre la terza sera dall'audizione dell'artista, maestro o professore in parola.

**Art. 38.** Il concessionario è obbligato di sostituire, al più presto possibile, l'artista, il maestro o professore d'orchestra protestato, con altro di piena soddisfazione della Deputazione.

In detto termine il concessionario non potrà dare la produzione nella quale l'artista protestato prende parte.

**Art. 39.** Il concessionario è obbligato pure di modificare o cambiare gli scenari e gli accessori che la Deputazione riconoscesse non rispondenti all'opera o ai costumi e carattere della rappresentazione.

Questo diritto della Deputazione non potrà essere esercitato oltre il periodo di tempo indicato nell'art. 33.

**Art. 40.** Il concessionario è tenuto a comunicare in precedenza alla Deputazione gli avvisi al pubblico relativi all'annuncio di recite, di riposo, d'indisposizione d'artisti, ecc.; come è tenuto a comunicare, per il preventivo benessere, qualunque innovazione allo spettacolo o qualunque stralcio di pezzo dall'opera o dal programma serale.

**Art. 41.** Qualunque variazione sostanziale alle basi della concessione dev'essere preceduta dal consenso della Giunta comunale, previo il parere della Deputazione. Per qualunque variazione all'ordine degli spettacoli è sufficiente l'autorizzazione della Deputazione.

**Art. 42.** Il concessionario risponde di qualunque mancanza od omissione commessa dal personale da lui comunque condotto, locato od assunto, sia artistico che orchestrale.

**Art. 43.** In caso d'infrazione alle disposizioni del presente Regolamento, da parte del concessionario, o di mancanze commesse dal personale da lui condotto, locato od assunto, del fatto del quale egli è responsabile, giusta l'articolo 42 la Deputazione potrà applicargli, dopo averlo sentito, una multa variabile da lire 5 a lire 25 nella prima ipotesi, e, nell'altra, una multa da lire una a lire dieci. Contro l'applicazione di queste multe, il concessionario può ricorrere alla Giunta municipale, che giudica definitivamente. Il ricorso non sospende però il pagamento della multa.

**Art. 44.** Le multe così stabilite saranno ritenute da l'Agente teatrale su l'incasso serale o, in mancanza, sulla cauzione, al momento dello svincolo di essa; saranno investite su libretto della Cassa postale di risparmio, ed andranno a formare un fondo da impiegarsi a vantaggio del teatro stesso.

TABELLA A

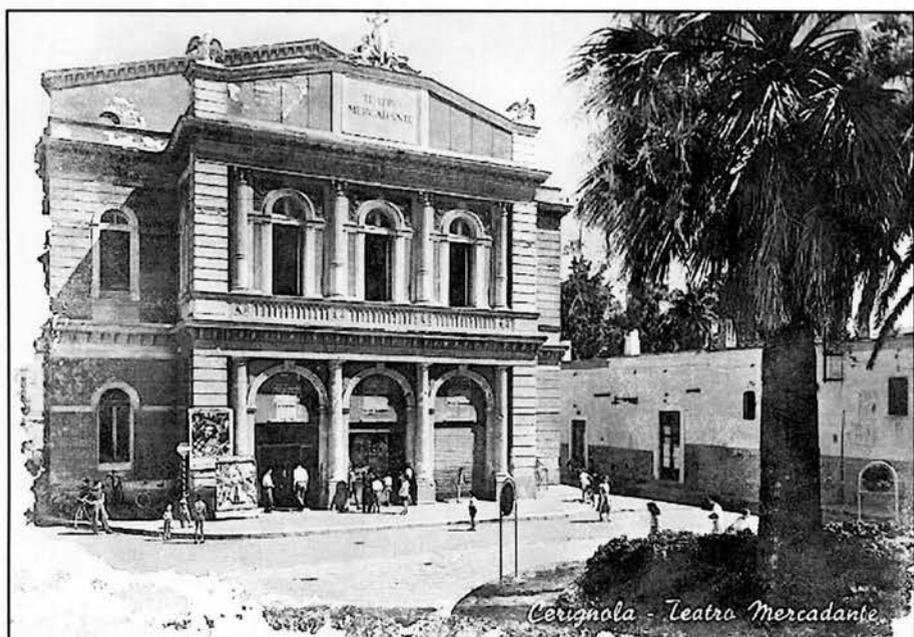
**Personale di servizio addetto al Teatro**

\* \* \*

(art. 12 del regolamento)

| N. DI POSTI | QUALIFICA                 | PAGA SERALE | OSSERVAZIONI |
|-------------|---------------------------|-------------|--------------|
| 1           | Custode                   | 2,50        |              |
| 1           | Macchinista               |             | (1)          |
| 1           | Agente teatrale           |             | (2)          |
| 1           | Bigliettaio               | 2,00        |              |
| 1           | Portiere del palcoscenico | 1,00        |              |
| 1           | » orchestra               | 1,00        |              |
| 1           | » galleria                | 1,00        |              |
| 1           | » vestibolo               | 1,00        |              |
| 1           | » platea                  | 1,00        |              |
| 2           | Sediari                   | 1,00        |              |
| 3           | Palchettai                | 1,00        |              |
| 1           | Guardarobiere             |             | (3)          |
| 1           | Avvisatore                | 1,00        |              |
| 1           | Elettricista              | 1,50        |              |

- (1) Al macchinista è dovuta una paga serale di lire 2 quando la Compagnia che agisce ha macchinisti propri, di lire 4,50 negli altri casi.
- (2) All'agente teatrale è dovuta una paga serale di lire 3, le quante volte non sia intervenuta con il concessionario una convenzione speciale a base di percentuale su gli incassi.
- (3) Al guardarobiere spettano i diritti di custodia stabiliti all'art. 15.



50 - Il Teatro Mercadante agli inizi degli anni Cinquanta (ediz. Latini, Cerignola).



51 - Il Teatro Mercadante negli anni Sessanta (ediz. Graziano, Cerignola).

Finito di stampare  
nel mese di ottobre 1993  
da LEONE Grafiche, Foggia  
Viale G. Di Vittorio, 3/d



