

Valentina Anzani

Il teatro d'opera come spazio di socialità a Parma nell'epoca di Du Tillot (1749–1771)



Abstract

Il presente saggio ricostruisce la funzione sociale del teatro d'opera nella Parma borbonica durante il ministero di Guillaume Du Tillot (1749–1771), attraverso l'analisi di una ricca documentazione archivistica, in larga parte inedita. Lontano dall'essere un semplice contenitore di spettacoli, il Teatro Ducale emerge come spazio complesso, in cui si intrecciano pratiche cerimoniali, relazioni sociali, strategie di rappresentazione del rango e forme codificate di interazione. L'indagine affronta il teatro come ambiente regolato e performativo, al crocevia tra pubblico e privato, tra intrattenimento e distinzione. Particolare attenzione è riservata al palchetto, inteso come microcosmo sociale e architettonico in cui si riflettono le dinamiche di visibilità e appartenenza proprie dell'Ancien Régime. Accanto alla fruizione musicale, assumono rilievo le feste da ballo, codificate nei gesti e nell'uso delle maschere, dove la temporanea sospensione dell'ordine gerarchico conviveva con rigidi dispositivi di regolazione simbolica e corporea. L'analisi delle norme, degli arredi, dei comportamenti e delle pratiche festive consente di leggere il teatro come vero e proprio documento sociale, capace di restituire – nella materialità della sua organizzazione – l'immaginario e l'ordine simbolico di un'intera epoca.

This essay reconstructs the social function of the opera theatre in Bourbon Parma during the ministry of Guillaume Du Tillot (1749–1771), through the analysis of extensive archival documentation, much of which is unpublished. Far from being a mere venue for performances, the Teatro Ducale emerges as a complex space where ceremonial practices, social relations, strategies for representing rank, and codified forms of interaction intertwine. The investigation approaches the theatre as a regulated and performative environment, situated at the crossroads between public and private spheres, entertainment and social distinction. Special attention is given to the theatre box, understood as a social and architectural microcosm reflecting the dynamics of visibility and belonging characteristic of the Ancien Régime. Alongside musical enjoyment, ballroom festivities play a prominent role, structured through gestures and the use of masks, where the temporary suspension of hierarchical order coexisted with strict mechanisms of symbolic and bodily regulation. The analysis of rules, furnishings, behaviours, and festive practices allows us to read the theatre as a true social document, capable of conveying – through the materiality of its organization – the imaginary and symbolic order of an entire era.



[Nella sala teatrale] niente ha da impedire la veduta: niun luogo, per picciolo che sia, ci ha da rimanere perduto; e gli spettatori debbono far parte anch'essi dello spettacolo, ed essere in vista essi medesimi, come i libri negli scaffali di una biblioteca, come le gemme ne' castoni di un gioiello.
(Algarotti 1763, p. 82)

Pensare al teatro d'opera esclusivamente come a un luogo deputato alla fruizione artistica risulta riduttivo; sin dalle origini del genere, infatti, attorno all'evento spettacolare si è consolidata una costellazione di pratiche sociali, rituali condivisi e consuetudini mondane che facevano del teatro un vero e proprio microcosmo della società. Il gioco d'azzardo, le feste da ballo, i cerimoniali legati alla presenza di sovrani e ambasciatori, i complessi codici comportamentali imposti tanto agli spettatori quanto agli interpreti: tutto ciò concorreva a delineare un universo variegato e dinamico, in cui l'intrattenimento si intrecciava indissolubilmente con la rappresentazione del potere, l'affermazione del prestigio individuale e la costruzione di una dimensione pubblica condivisa.

In tale prospettiva, l'osservazione di un contesto specifico, circoscritto nel tempo e documentato in maniera capillare, può offrire uno sguardo privilegiato su questi meccanismi. È il caso di Parma nel ventennio compreso tra il 1749 e il 1771 quando si susseguirono sul trono del Ducato due sovrani: Filippo di Borbone, fino al 1765 e il figlio Ferdinando I (ed. Mora 2005; ed. Balestrazzi & Godi 2024). Durante il regno di Filippo, Guillaume-Léon Du Tillot fu nominato primo ministro e ricoprì anche l'incarico di Intendente generale degli spettacoli. La sua parabola politica iniziò la fase discendente con l'arrivo nel 1769 della nuova duchessa Maria Amalia d'Austria, moglie di Ferdinando, quando i rapporti di governo cambiarono sensibilmente: il crescente dissenso tra la duchessa e Du Tillot portò, nel tempo, alla destituzione e all'arresto di quest'ultimo, favorito dall'influenza esercitata dalla sovrana sul giovane duca; tuttavia durante il suo ministero la scena politica e culturale del Ducato fu profondamente influenzata dalla figura di Du Tillot. Ministro di origini francesi in uno Stato formalmente italiano ma sotto dominio borbonico spagnolo, Du Tillot incarnava appieno quella vocazione transnazionale che fece di Parma un nodo strategico nelle reti culturali dell'Europa dei Lumi (Ficcadori, Malinverni & Mambrini 2012, Cirani 2009, Biondi 2003). Le sue scelte politiche, amministrative e artistiche, orientate a un rinnovamento delle istituzioni in chiave illuminista, influenzarono ampiamente le attività teatrali e spettacolari, contribuendo a trasformare il Teatro Ducale in uno dei principali centri di irradiazione culturale del tempo¹.

¹ La posizione di Parma quale crocevia di scambio culturale tra Francia e Italia, in cui la musica francese non solo trovò spazio ma contribuì a innescare processi innovativi nella drammaturgia musicale italiana, poi esportati in Europa, è approfondita in molteplici sedi da Paolo Russo. Si vedano almeno Russo 2020a, Russo 2020b, Russo 2020c, Russo 2013, Russo 2011, Russo 2010, Russo

Attraverso l'analisi di documentazione d'archivio in larga parte inedita, il presente saggio si propone di restituire il significato del teatro nella Parma borbonica, inteso non già (o non soltanto) come spazio scenico destinato alla rappresentazione musicale, bensì come dispositivo sociale complesso, luogo d'incontro, di visibilità, di scambio simbolico e materiale². Sarà possibile scandagliare gli usi che regolavano la fruizione del teatro: dalle norme comportamentali imposte al pubblico e agli artisti, alla gestione della sicurezza e dell'igiene, dalle pratiche connesse al gioco e alle mascherate, fino alle modalità di allestimento e decorazione degli spazi dedicati al pubblico. Particolare attenzione sarà riservata alla forma architettonica e simbolica del palchetto, inteso quale prolungamento del salotto domestico, specchio dell'identità e del rango di chi lo occupava, luogo semi-privato entro cui si consumavano dinamiche di visibilità e rappresentanza sociale.

Lungi dal ridursi a semplice contenitore di spettacoli, il teatro ducale di Parma si configura così, nel periodo considerato, come uno spazio di straordinaria complessità funzionale e simbolica: una scena, certo, ma anche un salotto, una piazza, uno spazio di rappresentazione dell'identità collettiva, all'interno del quale si rifletteva – e si metteva in scena – l'intero corpo sociale.

Se nel secondo Settecento, il teatro a Parma diventa spazio privilegiato di incontro tra politica culturale, mondanità di corti e modelli spettacolari europei, e la scena si fa luogo di dialogo tra tradizione italiana e influenze francesi³, riflettendo le trasformazioni dell'epoca, risultano anche di particolare interesse le feste da ballo e gli eventi in maschera organizzati all'interno del teatro. Questi momenti, regolati da norme puntuali sull'uso del domino, delle maschere e sulla possibilità di interazione tra individui appartenenti a ranghi diversi, rivelano una sottile tensione tra la rigida

2009. La ritualità insita nei cerimoniali di corti, che coinvolgevano ampiamente l'ambito operistico è trattato da Feldman 2007 e Butler 2019.

² L'indagine si fonda sui risultati del progetto *MUTHEA: Parma the French Capital of Italy: Music, Theatre and Art at the Time of Du Tillot (1749-1771)*. A *Digital Archive*, avviato nel settembre 2023 grazie al finanziamento di Ateneo 2022 – Linea A, volto alla valorizzazione del patrimonio documentario relativo al periodo in oggetto mediante un intenso lavoro di digitalizzazione e indicizzazione delle fonti conservate presso l'Archivio di Stato di Parma. Grazie alla collaborazione con Lodovico Media Library dell'Università di Modena e Reggio Emilia, tale documentazione è consultabile online all'indirizzo <https://lodovico.medialibrary.it/pagine/pagina.aspx?id=1281>, offrendo alla comunità scientifica uno strumento prezioso per l'approfondimento di tematiche finora trascurate o soltanto parzialmente esplorate.

³ La vivacità del sistema teatrale parmense nel periodo Du Tillot emerge anche dalla sua capacità di recepire in modo precoce modelli culturali stranieri. L'importazione di compagnie francesi e l'apertura verso nuove poetiche del teatro musicale attestano una spiccata ricettività, che contribuì a fare di Parma un centro di sperimentazione. Non si trattava semplicemente di importare modelli, ma di reinterpretarli in funzione di un contesto specifico, dando vita a un linguaggio spettacolare originale, capace di dialogare con le tendenze europee. Su questi aspetti, e in particolare sull'assimilazione critica delle poetiche d'Oltralpe da parte del sistema teatrale parmense, si rimanda ai già citati studi di Paolo Russo, che ha approfondito in più sedi il ruolo strategico svolto da Parma nell'ambito della circolazione internazionale dei modelli drammaturgici tra Italia e Francia. Sul significato simbolico del teatro a Parma e sui suoi significati politici si rimanda invece a Allegri 2013, Allegri 1999 e Vetro 2010.

gerarchia di corte e le temporanee sospensioni offerte dalla dimensione festiva e carnevalesca.

In questa cornice, lo spazio teatrale non può essere considerato neutro. Pur senza soffermarsi sugli aspetti tecnici dell'architettura teatrale, è opportuno ricordare come la struttura del Teatro Ducale – con la sua rigida compartimentazione dei palchi, la netta distinzione tra platea e ordini superiori, la visibilità strategicamente distribuita – si presentasse come una rappresentazione tangibile dell'ordine sociale. La sala teatrale si configurava così come uno spazio in cui la gerarchia veniva resa visibile, l'identità riaffermata, e le relazioni sociali messe in scena secondo codici di comportamento attentamente regolati e osservati.

1. Attività collaterali in teatro: i balli, le maschere

Nel Teatro Ducale della Parma borbonica lo spettacolo musicale conviveva con una fitta rete di attività mondane e rituali, che ne estendevano la funzione ben oltre quella propriamente artistica.

Che in teatro non si andasse solo per assistere allo spettacolo è testimoniato dalle concessioni per praticare il gioco d'azzardo, il cui ruolo trascende la mera funzione ludica per assumere rilevanza economica e gestionale. Lungi dal configurarsi come attività accessoria, il gioco d'azzardo risultava pienamente integrato nel sistema teatrale, tanto da contribuire concretamente al finanziamento delle attività musicali ducali. In un documento relativo all'istituzione della cappella reale presso la corte – datato 1755 e aggiornato nei decenni successivi – si precisa che l'appalto dei giochi in teatro costituiva una fonte di sostentamento per la neonata cappella musicale ducale⁴.

Vi erano poi le feste da ballo, che mettono in luce anche un altro aspetto: la presenza di regole precise che disciplinavano i modi di muoversi, vestirsi e danzare all'interno di un contesto sociale rigidamente normato. Il ballo, lungi dall'essere un semplice passatempo frivolo, era anche una forma regolata di comunicazione simbolica, esposta al giudizio e al controllo. In tali disposizioni, l'identità sociale veniva tanto rappresentata quanto temporaneamente sospesa, attraverso la concessione – o la negazione – del diritto a celare il volto dietro il domino, a seconda del rango o della funzione istituzionale. Il domino era, tra le maschere, la più misteriosa e quella che poteva nascondere con maggiore efficacia l'identità di chi la indossava: si trattava di una combinazione di un travestimento con cappuccio e di

⁴ *Casa e corte borbonica*, serie II, b. 4, f. 4, cc. 37–42, Archivio di Stato, Parma: *Sunto delle disposizioni ipotizzate e promosse dai duchi Borbone tra il 1755 e il 1773 per l'istituzione e l'ufficiatura di una cappella reale in corte.*

una maschera, tipico dei balli in maschera⁵. Non stupisce che ci fosse una chiara regolamentazione a riguardo: anche durante una mascherata era necessario poter riconoscere alcuni tra i partecipanti, e si trattava di coloro che ricoprivano i gradi più alti tra gli ufficiali militari e di coloro che avevano i titoli nobiliari più alti, primi tra tutti i Sovrani; l'impossibilità di mascherarsi diventava, in questo contesto, segno di visibilità e distinzione, funzionale al mantenimento dell'ordine gerarchico anche durante momenti di apparente libertà. Sopravvivono alcune prescrizioni sull'abbigliamento e sull'uso della maschera a Parma emanate nel 1765, dalle quali emerge come alcuni ufficiali fossero autorizzati a ballare in uniforme, come altri – di più basso grado – fossero tenuti a indossare invece il domino⁶.

Particolarmente rilevanti, in tal senso, sono alcuni documenti relativi alla gestione del Carnevale: nel 1752, ad esempio, una grida rinnovava la concessione esclusiva a Giuseppe Corsini della vendita e del noleggio di abiti, maschere, barbe finte e altri accessori da travestimento, prevedendo pene pecuniarie per i contravventori⁷.

Le danze erano rigidamente codificate: i corpi potevano toccarsi, ma solo entro forme e tempi stabiliti, secondo una grammatica del gesto che garantiva il controllo dell'interazione. La codificazione coreutica, attestata da un documento contenente la notazione sintetica delle dieci danze più in uso alla corte, conferma il valore formativo

⁵ «Dominò, sec. XVIII, fr. domino 'travestimento con cappuccio indossato durante i balli in maschera', a sua volta dal lat. dominus 'signore' [...]. s.m. 'travestimento costituito da un mantello nero e da un cappuccio'» (Fordred 2023).

⁶ Lo testimoniano due minute di lettere indirizzate, rispettivamente, il primo gennaio 1765 al marchese Calcagnini e il 5 febbraio 1765 a Jacopo Antonio Sanvitale (quest'ultimo dal 1763 subentrato a Du Tillot alla Direzione Generale dei Reali Teatri e Spettacoli): recita infatti la prima: «Al Marchese Calcagnini, Parma. Parma, primo gennaio 1765. Quantunque sia stato disposto anni sono che tutti gli ufficiali di truppe regolare usassero il domino danzando nelle feste da ballo de' reali principi, eccettuatine i colonnelli e tenenti colonnelli, S. A. R. però vuole accordare una distinzione ben dovuta al Reggimento di Guardie del carico di Vostra Eccellenza, ordinando che al sergente maggior Baron Duminique, nonostante che non sia graduato colonnello né tenente colonnello, venga pure permesso danzare in dette regie feste col proprio abito, giacché come maggiore delle reali guardie in occasione di radunanze di tutte le truppe viene ad essere maggior generale, e per conseguenza gli compete giustamente una tale distinzione». La seconda sottolinea: «Dopo essersi disposto S. A. R. che ogni ufficiale o militare anche delle Reali Guardie del Corpo debba danzare nelle feste del reale palazzo in abito di domino, quando non sia graduato, vuole altresì S. A. R. che debbano seguire la stessa regola i cavalierizzi di campo e che non sia loro permesso di danzare se non nel detto abito di domino nelle medesime regie feste, non ostante quello che possa essere passato in addietro» cfr. *Casa e corte borbonica*, serie II, b. 6, f. 6, cc. 20–26, Archivio di Stato, Parma (d'ora in poi ASPr).

⁷ «Si comanda ad ogni, e qualunque persona di qualsivoglia stato, grado, e condizione esser si voglia di questa Città di Parma, e sua Giurisdizione [...] di non usare, o provvedersi, o dare a nolo maschere, barbe posticcie, abiti ed altri arredi concernenti in qualsivoglia modo al mascherarsi, se non dal riferito Signor Giuseppe Corsini [...] mentre fuori del Corsini medesimo [...] non potrà alcuno di che stato, grado, e condizione esser si voglia vendere, né far vendere, né dare a nolo a chi si sia alcuna sorta di maschere, barbe posticcie, abiti, o altri arredi detti di sopra, sotto pena di scudi venticinque d'oro [...]. Sarà però lecito ad ognuno il mascherarsi con abiti e maschere proprie, purché le faccia prima bollare dal suddetto suconduttore Giuseppe Corsini.» cfr. *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc.16, ASPr.

e rappresentativo attribuito a queste pratiche, in cui il corpo addestrato diventava veicolo di decoro, misura e distinzione.

È superstita un documento manoscritto, non datato, intitolato *Regolamento per le feste di ballo in corte*⁸, che racconta le modalità con cui si organizzavano i balli alla presenza dei Sovrani. Quando i principi desideravano indire un ballo, le Loro Altezze Reali ne davano comunicazione al primo maggiordomo, il quale incaricava uno o due maggiordomi di settimana di garantire il buon ordine della sala e delle danze. A questi spettava anche, su indicazione del sovrano, la definizione della sequenza delle danze e la selezione dei partecipanti. Il regolamento stabiliva norme precise per la scelta dei cavalieri e delle dame, riservando determinati ruoli alle dame di palazzo e ai gentiluomini di camera, e ponendo limiti stringenti all'uso del domino. Quest'ultimo poteva essere omesso solo da coloro che ricoprivano alte cariche, mentre per tutti gli altri l'uso della maschera restava obbligatorio. Nei balli solenni le dame dovevano indossare l'abito di corte, mentre in quelli ordinari le partecipanti alle danze portavano il domino, e le dame non danzanti potevano comparire anche in

⁸ *Casa e corte borbonica*, b. 2, fasc. 4, *Regolamento per le feste di ballo in corte*, non cartulato, s. d., ASPr: «Ogni qualvolta li principi vorranno il divertimento de' balli in corte, ne sarà avvisato dalle SS. AA. RR il signor maggiordomo maggiore, il quale [...] destinerà uno o due maggiordomi di settimana che avranno l'incombenza d'investigare sul buon ordine della sala e del ballo; ma oltre di ciò ancora quella (ricevendo l'ordine dal maggiordomo maggiore e da' Sovrani, quando lo permetta così la buona disposizione del ballo) della serie delle danze, della destinazione della contradanza, che deve succedere a quella che si ballerà, e finalmente della scelta delle persone che dovranno entrare nelle contradanze.

L'ordine sempre mai introdotto, e che per comando supremo deve continuar a praticarsi, si è il seguente.

Rispetto ai principi: la compagna del Real Infante, quando non sia l'augusta sua sposa, debba sempre essere, o dama di palazzo, o una figlia di dama di palazzo, ben inteso, che essendo una figlia di dama di palazzo, maritata non possa godere di quest'onore, a meno che non fosse maritata con un cavaliere rivestito di una grande carica, o con un gentiluomo di camera con esercizio, poiché altrimenti la dama perderebbe la rappresentazione della madre dama di palazzo, che non di perde in una damina non maritata.

Il compagno della Real Sovrana deve essere sempre un cavalier rivestito, o di una grande carica, o un gentiluomo di camera.

Né balli in cui è permesso come nel Carnevale l'uso del domino potranno ballare anche senza il domino solamente però li soggetti distinti di corte, rivestiti di grandi cariche, i gentiluomini di camera, gli ufficiali generali, li colonnelli, e tenenti colonnelli.

Fuori delle succennate classi, ogni qualunque altro personaggio, o della casa reale, o del militare regolato, non potrà ballare senza il domino. Fra gli ufficiali delle reali guardie del corpo, cioè il tenente, l'aiutante maggiore, e li brigadieri, li quali soli ponno avere quest'onore, s'eccezzua il tenente, il quale potrà ballare senza il domino.

Ne' grandi balli di corte in cerimonia le dame dovranno essere in abito di corte.

Fuori di questi balli, che di rado succedono, le dame che balleranno dovranno vestire il domino, quelle poscia che non balleranno potranno intervenire in domino o in andrienne; ma le due o tre dame di palazzo che saranno in servizio di giorno o di settimana, dovranno essere indispensabilmente in abito di corte.

Se la sovrana non sarà mascherata a meno però che la mede[s]i ma loro permettesse di vestire il domino per potere ballare colle altre.

Quando S. A. R sarà mascherata, le dame di servizio dovranno meno pure essere mascherate. [...]

In questi balli di Carnevale i sovrani col favore del domino, quando non vi siano principi figli o giovane, si prendono il divertimento di andare girando e di sedere qua e là per la sala per conversare con varie persone. [...]

andrienne. Le dame di palazzo in servizio, invece, dovevano sempre indossare l'abito di corte. Se la Sovrana era mascherata, anche le dame in servizio dovevano esserlo; se non lo era, nessuna dama poteva mascherarsi, salvo suo esplicito permesso. Durante i balli di Carnevale, i Sovrani, approfittando del travestimento con il domino, e in assenza di giovani principi, si potevano liberamente mescolarsi tra i presenti, sedendosi a loro piacimento nella sala per conversare con chi desideravano.

Tutto ciò si svolgeva in uno spazio scenico meticolosamente allestito, non solo per rispondere alle esigenze funzionali, ma per amplificare l'effetto di spettacolarità diffusa che avvolgeva gli eventi: spese per ghirlande, lampadari di cristallo, pitture effimere, servizi d'ordine, sono ampiamente documentate nei rendiconti della computisteria.⁹ Persino il momento dell'ingresso al teatro si caricava di valore cerimoniale, come dimostra la presenza di guardie e tamburi schierati all'esterno durante alcune feste¹⁰.

Tutte queste pratiche – dal gioco alle danze, dalla maschera all'arredo – non costituiscono elementi dispersivi, ma manifestazioni convergenti di un medesimo paradigma: quello di un teatro concepito come sistema di vita sociale, luogo in cui l'apparenza – intesa come espressione pubblica dell'identità sociale – e l'appartenenza – ossia la collocazione entro una rete di ruoli, funzioni e gradi gerarchici – trovano espressione e riconoscimento attraverso pratiche ritualizzate: in questo la Parma di metà Settecento non fa eccezione.

2. Norme, sicurezza e igiene: cura dell'ambiente teatrale

La dimensione cerimoniale e spettacolare del Teatro Ducale, tanto visibile nelle sue manifestazioni più eclatanti, si fondava nondimeno su una fitta rete di prescrizioni e accorgimenti pratici, volti a disciplinare non tanto la condotta quanto l'insieme delle condizioni che rendevano possibile e decorosa la fruizione dell'esperienza teatrale. Lungi dal costituire un semplice contenitore per l'evento artistico, i documenti ci testimoniano come il Teatro Ducale fosse uno spazio

⁹ Sono numerosi i documenti che raccolgono ricevute di spese necessarie all'allestimento della sala teatrale proprio in funzione di feste e balli, tra cui almeno i seguenti Cfr. *Computisteria farnesiana e borbonica. Fili correnti, Extraordinarios*, b. 1104, ASPr. Il fasc. 30, *Spese straordinarie [...] gennaio 1750* contiene il rendiconto di varie spese sostenute nel mese di gennaio 1750. Tra queste, sono segnalate con ricevute le spese per i servizi igienici (urinari da terra e vasi da comodo) del Regio Ducal Teatrino di Parma. Nel fascicolo è anche presente un avviso di disposizioni in merito ad una festa da ballo occorsa in teatro. Il fasc. 77, sfasc. 3 *Spese straordinarie [...] aprile 1750*, ASPr il rendiconto di varie spese tra cui quelle di pulizia del teatro, pitture, trasporti di mobili dal guardaroba del Regio Ducal Palazzo, e il controllo dei lampadari di cristallo.

¹⁰ *Computisteria farnesiana e borbonica. Fili correnti, Extraordinarios*, b. 1104a, fasc. luglio 1749 - dicembre 1750, sfasc. 60, sfasc. 1, sfasc. 1, ASPr. Il fascicolo contiene il rendiconto di varie spese straordinarie sostenute tra l'agosto 1749 e il giugno 1750. Tra queste compare, con relativa ricevuta, una spesa del febbraio 1750 per guardie e tamburi davanti al teatro della Pilotta in occasione di una festa da ballo.

modellato da consuetudini, normative e dispositivi materiali, capaci di restituirgli un carattere di eccezionalità e prestigio in ogni occasione pubblica.

Le regole di accesso e distribuzione dei posti, per esempio, vengono chiaramente esplicitate nella documentazione relativa alle recite organizzate in occasione delle nozze di Ferdinando di Borbone e Maria Amalia d'Asburgo. A tali regole si affiancavano disposizioni specifiche relative all'accesso gratuito per determinate categorie: è il caso, ad esempio, degli impiegati degli uffici del Ministero del Tesoro o del personale di corte, cui erano riservati posti specifici¹¹ nonché degli allievi del Collegio dei Nobili impegnati nella pratica teatrale, per i quali il teatro costituiva anche uno spazio di formazione¹².

Vi sono poi documenti che delineano le modalità di assegnazione di palchi e platea durante le rappresentazioni ufficiali, e che regolavano l'accesso al teatro in modo da limitare gli accessi senza biglietto, che pure dovevano avvenire, vista la precisione con cui in un documento del 1752 con specifiche disposizioni era fatto divieto di accedere al teatro senza biglietto pagato all'Impresario, per tutti i sudditi, compresi i dipendenti della Corte e le guardie del corpo, ad eccezione di quelle in servizio; anche le modalità di pagamento sono indicate, e l'impresario viene autorizzato a servirsi di sei o più soldati per impedire ogni disordine¹³.

Le norme che regolavano la fruizione teatrale, nella Parma borbonica riguardavano anche le manifestazioni di entusiasmo nei confronti degli artisti da parte del pubblico, come testimonia un documento a stampa risalente al 1757 della Direzione Generale dei Teatri¹⁴. In esso si ribadisce che il Regio Ducal Teatro,

¹¹ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc.134, ASPr. Il documento è un elenco del personale di corte cui sono riservati i posti a teatro ed è corredato dalla rappresentazione schematica della loro posizione.

¹² *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 36, ASPr. Il documento è la richiesta e la concessione del mantenimento del diritto di entrare gratuitamente a teatro per gli impiegati degli uffici del Ministero del tesoro e di computisteria e contiene una supplica per il mantenimento del diritto di entrare gratuitamente a teatro per gli allievi del Collegio dei Nobili che coltivavano la pratica di attori, perché potessero meglio apprendere a recitare.

¹³ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc.137, ASPr.

¹⁴ «Avvertimento per la conservazione del buon regolamento di questo Regio Ducal Teatro. Le sagge provvidenze date negli anni scorsi per il buon regolamento di questo Regio-Ducal Teatro, hanno in appresso cagionato quell'ottimo effetto, che in oggi viene di essere un teatro composto della maggiore morale decenza; e dà evidentemente a comprendere la stabile idea di quel rispetto, che dal pubblico devesi ad un luogo non disgiunto dalla Regia Abitazione: ed eccita molto più nell'animo d'ogn'uno la perfezione d'un'opera molto conforme alla Sovrana Volontà, e che viene di meritarsi un applauso assai giovevole, e proprio delle oneste, e ragionevoli persone. Siccome però le accennate provvide disposizioni sono dirette al fine di conservare in tempo delle recite tutta la necessaria modestia, così perché non resti mai interrotto il corso del suddetto ottimo regolamento anche nelle sere, nelle quali piacerà a' Reali Sovrani di non intervenire al Teatro; viene presentemente la Generale Direzione de' Regio Ducali Teatri nella determinazione di rammemorare a tutti la proibizione di ogni qualunque sorta di strepiti, e dibattimenti, che sono piuttosto un testimonio di popolare, ed inconsiderato tumulto, che un sincero contrasegno d'applauso spettante alla virtù. E confondendo in tal maniera, e senza misura la debita approvazione, con l'indiscretezza, giungono a far disdoro al gusto di una adunanza conoscitrice del merito, e della virtù medesima, e sembrano piuttosto amanti dello strepito, che di animare, e far coraggio agli virtuosi attori, e conseguentemente intenzionati a disturbare l'attenzione

trovandosi all'interno della Residenza Reale, non può essere considerato un luogo separato da essa, e che pertanto debba essere trattato con pari decoro. Per quanto riguarda gli applausi, in presenza dei Sovrani non erano ammessi. In loro assenza invece sì, ma permaneva il divieto di alzare la voce e gridare, poiché giudicati comportamenti indegni della compostezza richiesta a un pubblico colto e onorevole. È tuttavia consentito applaudire i cantanti, ma solo con moderazione, esclusivamente battendo le mani, e soltanto al termine dell'esecuzione, ritornando a sottolineare che ogni forma di approvazione in forma di urla è esplicitamente proibita.

Il documento – che rinnova pubblicamente ammonizioni già precedentemente emesse – non solo attesta una cura costante nella disciplina del comportamento degli spettatori, ma testimonia anche l'attenzione riservata alla costruzione di un modello di pubblico ideale: composto, consapevole, rispettoso delle gerarchie e dell'ambiente teatrale come luogo di rappresentazione non solo artistica, ma anche sociale e politica.

Tuttavia la regolamentazione non riguardava solo il pubblico, ma anche gli artisti: dello stesso anno è un regolamento destinato agli artisti e alle maestranze del teatro perché mantenessero una buona condotta, tra le quali si richiedeva di presentarsi con le rispettive parti pronte e in orario alle prove (pena la detrazione di una somma dalla paga) e di mantenere un tono di voce adeguatamente basso tra le quinte e in camerino¹⁵.

Questa cura del contesto non si esauriva però nel cerimoniale. Le fonti restituiscono con insistenza anche l'attenzione dedicata alla manutenzione quotidiana degli ambienti: l'igiene e la funzionalità dello spazio teatrale erano oggetto di interventi regolari, documentati con precisione nei registri di computisteria. Nel mese di gennaio 1750, ad esempio, vengono registrate le spese per la fornitura e l'installazione di urinari da terra e vasi da comodo, mentre altri fascicoli documentano interventi per la pulizia degli spazi, la pittura dei palchetti, il controllo dei lampadari di cristallo e il trasporto di mobili dal guardaroba di corte¹⁶. Una parte rilevante di questi

deli intelligenti spettatori. Senza però togliere a questi la facoltà concessa di poter saviamente in assenza de' Reali Sovrani di fare applausi a chi se ne fa degno; e perché possano in tale particolare congiuntura dare il loro modesto contrasegno dell'interno musicale diletto, si fa ad essi di nuovo palese, che in pochi momenti unicamente, e con tutta moderazione potranno battere palma a palma; ed applaudire così al virtuoso cantante dopocché avrà egli terminato il suo canto, e non prima, con avvertenza però di astenersi ad esercitare in tutte le forme la voce, per non dare alcuno benché menomo incentivo a quelli, che abusivamente tosto profittono d'ogni emplice, ed innocente esempio. Da queste reiterate, e di già pubblicare ammonizioni si promette la suddetta Generale Direzione in tutto il corso delle correnti recite una continuata dimostrazione di vero ossequio, ed inalterabile venerazione della Reale Padronanza; ed alla rispettabile nominata parte della Regia Sua Casa». Sono state reperite due copie della stampa alle seguenti collocazioni: *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 139, ASPr e *Computisteria farnesiana e borbonica. Fili correnti*, b. 931b, anno 1757 [doc. 1], ASPr.

¹⁵ *Computisteria farnesiana e borbonica. Fili correnti*, b. 931b, anno 1757 [doc. 2], ASPr.

¹⁶ Vedi nota 9.

interventi riguardava anche la preparazione delle grandi occasioni festive, con spese straordinarie per l'adattamento delle strutture interne, la realizzazione di scalinate, il noleggio di ambienti per le prove, e il riassetto degli spazi teatrali dopo rappresentazioni complesse, come quelle organizzate per le nozze ducali.

In questo contesto, la normativa non assume mai un carattere repressivo, bensì riflette una visione quasi artigianale della spettacolarità: un'idea in cui ogni dettaglio concreto e quotidiano – dall'illuminazione alla serratura, dalla pulizia degli ambienti al cerimoniale d'ingresso – contribuiva a costruire la dignità e l'efficacia dell'esperienza teatrale. La sala, concepita come spazio mutevole e reattivo, si presentava non solo come luogo fisico della rappresentazione, ma come una scenografia dell'ordine sociale stesso, dove la forma esteriore coincideva con l'architettura simbolica del potere e della rappresentabilità pubblica.

3. Il palchetto come prolungamento del salotto

Nell'universo spettacolare del Settecento, il palchetto teatrale non era soltanto una postazione da cui osservare lo spettacolo: era uno spazio vissuto, investito di valore simbolico, rappresentativo, relazionale. Costituiva una porzione di teatro privatizzata, e tuttavia esposta, visibile, parte integrante della scena sociale.

Sebbene l'indagine qui proposta si concentri sul caso di Parma, scelto per la ricchezza e la coerenza della documentazione disponibile, è opportuno sottolineare come il valore rituale e sociale del palchetto non costituisse una specificità locale: al contrario, esso riflette una condizione largamente condivisa nei teatri italiani del XVIII secolo, dove l'organizzazione dello spazio scenico e la stratificazione dei palchi riproducevano fedelmente la gerarchia sociale. Il palchetto, ovunque, si configurava come luogo intermedio tra il salotto e la scena, tra l'intimità e la rappresentazione, rendendo visibile – e abitabile – la distinzione di rango (Bianconi 1993, 195-219).

Il palchetto d'opera aveva una duplice natura: come prolungamento del salotto di casa (dunque di uno spazio privato) portato però in un luogo pubblico (ovvero la sala teatrale), è al tempo stesso appartato e pubblico, intimo e ostentato. È dunque un luogo emblematico per comprendere le dinamiche della visibilità sociale nell'Ancien Régime, in cui si configura come uno spazio ambiguo, dove si mettono in scena interazioni sociali, silenzi e sguardi – ma entro un perimetro delimitato e controllato.

Un recente studio, dedicato alla società teatrale dell'Ottocento italiano (Steffan & Zoppelli 2023), ha analizzato con profondità i modi della fruizione musicale da parte della borghesia urbana post-rivoluzionaria. In tale prospettiva, il modello settecentesco – pur differente per condizioni storiche e assetti sociali – presenta tratti strutturali in parte analoghi, soprattutto nel suo affidarsi al palchetto quale dispositivo

di rappresentazione del rango e di costruzione della visibilità. Sebbene il passaggio all'Ottocento introduca nuove dinamiche, resta costante la funzione simbolica del palchetto quale spazio espressivo del prestigio sociale.

La documentazione archivistica relativa al Teatro Ducale di Parma testimonia chiaramente quanto il palchetto fosse oggetto di cura materiale e affettiva. Vi si annotano spese per la pittura personalizzata delle pareti interne, per la sostituzione delle serrature, per l'acquisto di sedie e arredi temporanei in occasione di feste da ballo, fino al controllo dei lampadari di cristallo. Ogni palchetto era dunque uno spazio che si modellava sul gusto e sulle possibilità del suo titolare, ma entro coordinate estetiche e funzionali condivise¹⁷.

La distribuzione dei palchetti e la gestione della loro assegnazione rappresentavano una parte fondamentale dell'equilibrio sociale e cerimoniale della sala. I documenti conservati attestano la presenza di elenchi nominativi per ciascun ordine di palchi, assegnati secondo criteri di rango e funzioni istituzionali: abbiamo gli elenchi delle assegnazioni dei palchetti relativi al 1749¹⁸, al 1751 e 1752¹⁹, e in alcuni casi, come per il 1754, tali elenchi sono corredati da una vera e propria rappresentazione schematica della distribuzione²⁰.

In alcuni casi, come testimonia una supplica del conte Anguissola del 1749, il palchetto era oggetto di rivendicazioni e negoziazioni personali, a conferma del suo valore non solo simbolico ma patrimoniale: lo dimostrano due lettere, in cui il conte prima chiede di non essere privato del palchetto di cui gode da molti anni, e poi, probabilmente in seguito a un ordine diretto del Sovrano, offre di buona voglia le chiavi dei suoi palchetti al Primo Ministro, Giuseppe Carpintero²¹. Tale episodio conferma come le dimensioni del Regio Ducal Teatro non fossero tali da poter accogliere un numero di palchetti adeguato alle numerose richieste di coloro che, per rango e relazioni con la corte, avrebbero avuto pieno diritto a usufruirne. In risposta a questa esigenza, in un documento non datato, il macchinista teatrale Pietro Fontana si rivolgeva a S.A.R. proponendo un progetto per la realizzazione di sei nuovi palchi, data l'insufficienza di quelli esistenti. Le modifiche previste avrebbero interessato in particolare l'area del palco reale che, se riadattata e ridotta nelle dimensioni, avrebbe

¹⁷ *Computisteria farnesiana e borbonica. Fili correnti, Extraordinarios*, b. 1104a, fasc. 77, sfasc. 2 e sfasc. 3, *Spese straordinarie [...] maggio 1750*, ASPr.

¹⁸ Parma, ASPR, *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 74. Il documento descrive la distribuzione dei palchi dei quattro ordini del Teatro di Parma sulla base della assegnazione elaborata dal Conte Luchino dal Verme, su delega di S.A.R., per l'anno 1749.

¹⁹ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 73, ASPr. Il documento descrive la distribuzione dei palchi dei quattro ordini del Teatro di Parma disposta da Du Tillot per le rappresentazioni del Carnevale degli anni 1751 e 1752.

²⁰ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 138, *Lettere*, ASPr

²¹ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 27, ASPr.

consentito l'apertura di almeno quattro nuovi palchetti. Altri due si sarebbero ricavati dal recupero degli spazi allora assegnati all'impresario e alla guardia²².

La gestione dei palchi implicava inoltre, come precedentemente accennato, l'organizzazione di appalti, riscossioni e regolamenti di pagamento, spesso con il ricorso a personale di sorveglianza incaricato di mantenere il presidio delle aree più affollate per garantire il rispetto delle regole di pagamento da parte degli spettatori e assicurare l'accesso solo a coloro in possesso di regolare biglietto²³.

Oltre all'aspetto materiale e amministrativo, il palchetto era luogo relazionale per eccellenza: si ricevevano visite, si osservava la sala, ci si lasciava osservare. L'orientamento degli sguardi – da e verso il palchetto – costituiva parte integrante del rito teatrale: chi occupava un palco non si limitava a guardare, ma sedeva in uno spazio fatto per essere guardato, partecipando a un gioco sottile di presenza e di apparenza, di controllo e riconoscimento. Il decoro non era un fine in sé, ma una grammatica della distinzione: un insieme codificato di comportamenti, atteggiamenti e scelte estetiche attraverso cui si rendevano leggibili la posizione sociale, il gusto e il prestigio di chi occupava lo spazio teatrale.

4. Oltre la scena: il teatro come specchio sociale

L'analisi del sistema teatrale parmense durante il ministero di Guillaume Du Tillot ha messo in luce una concezione dello spettacolo che superava i confini della rappresentazione musicale per investire la vita sociale, cerimoniale e simbolica della corte e della città. Il teatro emerge così come spazio rituale e codificato, strumento di distinzione e interazione, perfettamente integrato nelle dinamiche dell'Ancien Régime.

Sebbene focalizzata sul caso di Parma, l'indagine riflette fenomeni condivisi nel panorama italiano del Settecento, come dimostrano in particolare le pratiche legate al palchetto: spazio a un tempo privato e pubblico, luogo di visibilità e rappresentazione, crocevia di appartenenze e riconoscimenti.

I materiali d'archivio analizzati – spesso inediti – offrono un accesso privilegiato alla concretezza della vita teatrale e permettono di leggere, attraverso i dettagli pratici, le strutture profonde della cultura della rappresentazione. Ogni gesto, arredo o regola concorrevano alla costruzione di un ordine condiviso, al tempo stesso estetico e sociale.

²² *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 41, ASPr. Fontana suggeriva anche di approfittare dell'imminente Quaresima per realizzare gli interventi, approfittando della sospensione delle attività teatrali. La missiva doveva essere originariamente accompagnata da due disegni esplicativi, che tuttavia non sono conservati nel fascicolo.

²³ *Teatri e Spettacoli Borbonici*, b.1, fasc. 137, *Nota degli esecutori dell'opera rappresentata a Milano in occasione del fidanzamento della principessa Maria Beatrice D'Este a Ferdinando d'Asburgo*, ASPr.

In questo contesto, il progetto MUTHEA si rivela strumento fondamentale per restituire valore e accessibilità a un patrimonio documentario fino a oggi disperso. La digitalizzazione sistematica delle fonti apre la strada a nuove letture capaci di connettere istituzioni e vissuti, organizzazione e immaginario.

In particolare, l'osservazione del palchetto mostra con evidenza il ruolo del teatro come specchio della società: spazio che rifletteva e disciplinava gesti, presenze e distinzioni. La materialità stessa dell'esperienza teatrale – nei suoi oggetti, regolamenti e comportamenti – si configurava come forma visibile dell'ordine simbolico.

Nel teatro di Du Tillot, ogni aspetto – dalla gestione degli spazi alla decorazione, dalle maschere al cerimoniale – contribuiva a trasformare lo spettacolo in evento sociale capace di restituire non solo l'immagine del potere, ma anche quella di una società che in esso si osservava e si metteva in scena.

L'autrice

Dottore di ricerca, critico musicale, da anni investiga il panorama operistico del Settecento nella sua dimensione sociale, con particolare riferimento al ruolo dei cantanti castrati nella cultura europea. È stata insignita dell'*Handel Research Award* (Handel Institute, UK, 2016) e del premio *Una vita nella musica – giovani* (Teatro La Fenice, 2024) per i suoi studi sul castrato Antonio Bernacchi. È attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Parma per il progetto MUTHEA. *Parma the French Capital of Italy: Music, Theatre, and Art at the Time of Guillaume Du Tillot (1749-1771)*.

valentina.anzani@unipr.it
<https://orcid.org/0000-0003-1682-6870>

Riferimenti bibliografici

Allegri, L 1999, 'Lo spettacolo a Parma alla corte dei Borbone', *Aurea Parma*, vol. 83, pp. 397-408.

Allegri, L 2013, 'Il teatro e lo spettacolo' in *Storia di Parma*, vol. X, *Musica e Teatro*, eds. F Luisi & L Allegri, Monte Università Parma, Parma, pp. 423-501.

Algarotti, F 1763, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini.

Balestrazzi, A, Godi, G (ed.) 2024, *Ferdinando di Borbone Parma. Tra arte e devozione*. Catalogo della Mostra (Reggia di Colorno, 18 maggio - 24 luglio 2024), Step.

Bianconi, L 1991, *Il Seicento*, EDT, Torino.

Biondi, C 2003, *La Francia a Parma nel secondo Settecento*, CLUEB, Bologna.

Butler, M 2019, *Musical Theater in Eighteenth-Century Parma: Entertainment, Sovereignty, Reform*, University of Rochester Press, Rochester.

Cirani, P 2009, 'Teatro e spettacolo all'epoca di Du Tillot' in *Il ducato in scena*. Catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 25 settembre - 28 novembre 2009) eds A De Pasquale & G Godi, Step, Parma pp. 73-86.

Feldman, M 2007, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, Chicago.

Ficcardori G, Malinverni A & Mambrini G (eds.) 2012, *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei lumi*. Catalogo della mostra (28 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), Fondazione Cariparma, Parma.

Fordred, B (ed) 2023, voce «Domino» in *Parole veneziane. Vol. 6: Voci francesi nel Vocabolario storico-etimologico del veneziano (VEV)*, Venezia, Lineadacqua, pp. 52-53.

Mora, A (ed.) 2005, *Un Borbone tra Parma e l'Europa: don Ferdinando e il suo tempo, 1751-1802*. Atti del Convegno internazionale di studi (Fontevivo, Parma, ex Collegio dei nobili, 12 - 14 giugno 2003), Diabasis, Reggio Emilia.

Russo, P 2009, 'Le nozze di Peleo e di Theti: osservazioni su un teatro multimediale', in *Francesco Buti fra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 557-576.

Russo, P 2010, 'Egidio Romualdo Duni: l'opéra-comique prima dell'opéra-comique', *Recercare*, vol. XXII, pp. 147-156;

Russo, P 2011, 'Un catalogo della musica scenica settecentesca: Le feste d'Imeneo nella riflessione teatrale della Parma di Du Tillot', in *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggia di Venaria, 13 - 14 novembre 2009), ed. A Colturato & A Merlotti, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 257-282.

Russo, P 2013, 'Musica a corte da Odoardo Farnese alla fine del Ducato', in *Storia di Parma, X: Musica e Teatro*, Allegri, L & Luisi, F (ed) MUP, Parma, pp.149-193.

Russo, P 2014, 'Duni a Parma. Tracce d'archivio tra opera italiana e teatro francese', in *I due mondi di Duni: Il teatro musicale di un compositore illuminista tra Italia e Francia*, ed. Paolo Russo, LIM, Lucca, pp. 87-118.

Russo, P 2020a, 'Les amours d'Énée et Lavinie en Italie au XVIIIe siècle', in *Fontenelle et l'opéra Rayonnement et métamorphoses*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 293-321.

Russo, P 2020b, 'Duni, Pertici e Favart: *La semplice curiosa*' in *Metamorfosi laterali: Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, LIM, Lucca, pp. 3-26;

Russo, P 2020c, 'Enée et Lavinie' a Parma e in Italia nel Settecento, in *Metamorfosi laterali: Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, LIM, Lucca, pp. 27-62.

Steffan, C & Zoppelli, L (ed) 2023, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, LIM, Lucca.

Vetro, GN 2010, *Il teatro ducale e la vita musicale e Parma: dai Farnesi a Maria Luigia (1687-1829)*, Aracne Editrice, Roma.