

Il Teatro Verdi di Padova 1992-2010

Storia, cronache e immagini con lo Stabile del Veneto

Marsilio

Il Teatro Verdi di Padova 1992-2010
Storia, cronache e immagini con lo Stabile del Veneto

a cura di Carmelo Alberti

Marsilio



teatro stabile
del veneto
carlo goldoni

TEATRO STABILE DEL VENETO

Consiglio di amministrazione
Laura Barbiani (*presidente*)
Irene Gemmo (*vice-presidente*)
Rosario Achille Grasso
Francesca Lazzari
Daniele Macchion
Luca Proto
Massimo Zuin

Direttore
Alessandro Gassman

Si ringraziano per la collaborazione
Sara Perletti
Emanuele Cattozzo
Cristina Gatti

In copertina
Stagione 04/05
La trilogia della villeggiatura
particolare
Foto Marcello Norberth

Progetto grafico
Stefano Bonetti

Cura redazionale e impaginazione
in.pagina s.r.l., Mestre-Venezia

© 2010 by Teatro Stabile del Veneto
© 2010 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
Prima edizione: dicembre 2010
isbn 978-88-317-0842

www.marsilioeditori.it

Indice

PRESENTAZIONI

- 7 Un teatro tra passato e modernità
Marino Zorzato, Vicepresidente - Assessore alla Cultura della Regione del Veneto
- 8 Il Verdi: un teatro per la città
Andrea Colasio, Assessore alla Cultura del Comune di Padova
- 10 Il pediluvio
Laura Barbiani, Presidente del Teatro Stabile del Veneto
- 13 Per me un teatro è il suo palcoscenico
Alessandro Gassman, Direttore del Teatro Stabile del Veneto

IL TEATRO VERDI DI PADOVA 1992-2010

STORIA, CRONACHE E IMMAGINI CON LO STABILE DEL VENETO

- 16 Padova, la città, il teatro
Carmelo Alberti
- 46 Una passeggiata verso il teatro
Romolo Bugaro
- 52 Diciott'anni di prosa al Verdi
Giorgio Pullini
- 101 Cronologia
a cura di Carmelo Alberti

Il Teatro Giuseppe Verdi di Padova 1992-2010
Storia, cronache e immagini

Padova, la città, il teatro

Carmelo Alberti

stagione 78/79
La locandiera
Manifesto

Certo, questa città ha un nome: un nome che abbiamo sempre saputo, senza che nessuno ce lo insegni. Ma dir Padova non è come dire tutto il mondo? Più avanti, percorrendo il paese della memoria, mi trovo, non so precisamente quando, in un'altra città; la quale, senza dubbio è la stessa di prima, ma così mutata che quasi non la riconosco. Ora Padova, è propriamente e soltanto una città; e il mondo comincia appunto là dov'essa finisce¹.

Così descrive la Padova novecentesca Diego Valeri, precisando i tratti di un luogo ancestrale, addirittura materno, per chi sa misurare la distanza che separa l'attualità dal ricordo del tempo che fu. Lo sguardo del cittadino-osservatore si tramuta in pensiero, mentre percorre il «cupo intrico delle vie e dei vicoli» che si spalanca su «piazze immense»; sopra la trama delle strade paiono contrarsi i palazzi, le case sopra i portici, le botteghe, gli edifici storici, le chiese, le sedi universitarie, i caffè, i teatri. In fondo al cuore sorge la domanda che rende esplicita l'incertezza: «Dove si va?»².

Anche un artista eclettico come Alberto Savinio, visitatore dall'occhio smaltizzato, sperimenta la possibilità di compiere un cammino a ritroso, alla scopo di recuperare il rapporto tra presente e passato. L'impatto con Padova è registrato nel libro *Ascolto il tuo cuore, città*, in cui lo scrittore si lascia cullare dal quieto girovagare tra capitali e provincia, sul filo di un'ironica e tranquilla divagazione sulla friabilità del mondo.

Odo una voce d'attore che clama: «Sub terris tonuisse putes», e capisco che nell'Arena di Padova si sta recitando un poema di Lucio Domizio Enobarbo, il quale evidentemente sta facendo un giro di recite da queste parti. La noia dev'essere grande, perché uno spettatore accanto a me si lascia cadere lungo disteso ai piedi dello scanno e si finge morto [...]. Un altro spettatore mi dice che una donna, pochi giorni prima, aveva simulato le doglie del parto per poter uscire da teatro³.

L'irruzione del teatrante-girovago nello spazio deputato all'esercizio retorico si traduce in un gioco di ruolo tra soggetti reali e figure evanescenti.

Quanti modi esistono per indicare le località che i singoli uomini eleggono



come proprio rifugio. Quante immagini si riflettono nella rifrazione della luce sopra gli angoli delle mura, entro un groviglio che solamente con l'abitudine si riesce a districare. Tanto più quando la moltiplicazione dei punti di vista finisce per risultare inconsistente, come accade dinanzi a «un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi»⁴. La «descrizione» di una città, sostiene Italo Calvino, dovrebbe contenere tutto il suo «passato», eppure non è così: «Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere»⁵. Persino l'esercizio responsabile della storia riesce ad aprire delle ampie brecce nella ricostruzione degli avvenimenti; è preferibile affidarsi allora ai frammenti descrittivi di chi fissa le impressioni dirette tra le righe di una pagina scritta. Lo dimostra Stendhal che nel 1817 frequenta con gradimento i salotti padovani; lo indica, nel suo libro di costume *Rome, Naples and Florence in 1817*, il giorno 10 giugno:

Da quando sono arrivato, tutte le sere mi invitano a cena alle tre del mattino all'ottimo ristorante Pedrotti [*sic*, sta per Pedrocchi]. Il tempo mi vola senza che me ne accorga: vivo dolcemente in compagnia di venti o trenta amici intimi, di cui fino a otto giorni fa non conoscevo la faccia. La sera vado nel palco di Pacchiarotti a parlare dei bei giorni della musica [...]. Nel suo giardino all'inglese, proprio nel centro della città, fra Santa Giustina e il Santo, possiede la torre in cui il cardinale Bembo passò i più begli anni della sua vita scrivendo la sua storia sulle ginocchia dell'amante⁶.

Facciata Teatro Verdi,
1932
Biblioteca Civica,
Padova,
RIP X.1493
Foto Augusto Gislon

Proprio tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, la Padova culturale e teatrale risente del passaggio dal predominio della Serenissima ai rivolgimenti europei, derivati dalla Rivoluzione francese e dall'età della Restaurazione. Sono gli anni in cui, per effetto dell'influenza dei *philosophes* francesi, anche negli ambiti accademici italiani si accende un ampio dibattito sull'idea di società e sulla partecipazione dei cittadini, una discussione che investe la funzione del teatro, un genere artistico in grado di recepire immediatamente il mutamento di civiltà. Che cosa è da rappresentare sulla scena? Quali tipologie di personaggi sono in grado di stabilire un legame con un pubblico di differente estrazione civile? Un esempio, tra gli altri, è offerto da una personalità in vista nell'*entourage* padovano di fine Settecento, l'abate Pierantonio Meneghelli, illustre componente dell'Accademia delle Scienze, Lettere ed Arti di Padova, che si chiede: «Chi è che concorre al Teatro?», e prosegue:

Il popolo. E di chi è composto questo popolo? Di ogni condizione di persone indistintamente nobili, plebei, ricchi, e poveri. Dunque questo popolo non è soltanto formato di Principi e di Eroi, anzi il maggior numero è di bassa condizione. Ma questa si regola forse soltanto con le lepezze, col ridicolo, con beffeggi? No, ma è atto egli pure a sentire le grandi passioni egualmente che i Sovrani, mentre i cuori di quelli e di questi sono forniti dalla natura di eguali qualità, non ammettendo ella distinzioni di grado, ed essi pure sono capaci delle più grandi virtù⁷.

Per indagare la matrice delle passioni umane, prima di portarle sulle scene, si deve tenere conto della complessità che richiede l'analisi della realtà. «La natura – sottolinea Meneghelli – darà di tutto ciò il modello, non l'arte, acciò il naturale non abbia a comparire artificioso»⁸. Né si può continuare a mitizzare l'insegnamento degli antichi, la cui importanza deve essere adattata ai cambiamenti intercorsi. Si cerchi piuttosto un modello valido a coniugare antico e moderno; magari nel grande serbatoio teatrale di Shakespeare, «figlio della fantasia», secondo il giudizio di John Milton, il drammaturgo che ha saputo ripristinare efficacemente la traccia dell'archetipo originario, seppure amalgamandolo con una buona dose di artificio⁹.

La scoperta del teatro di Shakespeare segna una svolta importante rispetto alle convenzioni degli anni precedenti, superando persino il rapporto preferenziale con la scena francese, una scena che continua a svolgere una funzione mediatrice nei riguardi delle altre esperienze nazionali e nella stessa diffusione delle opere dello scrittore inglese. Il giudizio sul dramma shakespeariano convalida la giusta equidistanza tra l'indagine sulla natura umana, considerata in un'ottica contemporanea, e l'attitudine del teatro a farsi specchio critico del mondo¹⁰. Anno dopo anno la nuova generazione di scrittori non esita a travalicare gli schemi dei generi rappresentativi, sospinti dalla necessità di comunicare al pubblico l'asprezza del confronto con la vita reale.

Anche a Padova la vita culturale e teatrale dell'ultimo decennio del Settecento è regolata da un sistema già riscontrato nell'area veneziana, con riferimento soprattutto a due teatri attivi e concorrenti, il Teatro degli Obizzi e il Teatro



stagione 92/93
Il bugiardo
Una scena
Foto Graziano Arici

stagione 92/93
Misura per misura
Roberto Trifirò,
Galatea Ranzi
Foto Marcello Norberth



Nuovo, il futuro Teatro Verdi¹¹. Il primo è adibito a ospitare, per lo più, la commedia, accogliendo nel corso delle stagioni le migliori compagnie. Nel 1790, ad esempio, vi recita la compagine di Francesco Menichelli, che ha tra i suoi protagonisti la versatile Anna Fiorilli. Il suo successo, certificato dalle cronache della «Gazzetta urbana veneta», dimostra quanto profondo e rapido sia il cambiamento che sta avvenendo sulle scene. Rispetto allo schema della rappresentazione all'improvviso, che pure rimane un genere frequentato dai teatranti, gli spettatori iniziano a prediligere il repertorio dei drammi sentimentali a tema, attingendo sia alle traduzioni dei testi stranieri, anzitutto francesi, sia alle nuove composizioni teatrali, per lo più commissionate dai capocomici a un'ampia schiera di autori.

Anna Fiorilli, figlia d'arte che appartiene a una famiglia di attori legata alla commedia all'italiana, segna il punto di contatto fra lo schema recitativo delle formazioni dell'arte e il modello europeo, una formula che nel giro di qualche decennio condiziona in modo irreversibile le vicende del teatro italiano. «Qui – scrive il cronista, corrispondente da Padova – v'è il divertimento del teatro, e potete a vostro genio scegliere se Commedia, ovver Opera Buffa; nella prima troverete una bella, e leggiadra Ragazzetta, che d'anni quindici fa da prima Donna, ed anima le sue parti in modo meraviglioso: i Scolari l'adorano, ed i Cittadini l'ammirano»¹².

Qualche mese dopo la giovane protagonista trionfa interpretando con passione un testo considerato esemplare, *Nina ossia La pazza per amore*, commedia di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, tradotta da Pietro Andolfati¹³. Eppure, a giudicare dall'accoglienza riservata a un altro lavoro recitato dalla Fiorilli, non sempre l'attenzione degli spettatori di Padova è di segno positivo, a dimostrazione di una partecipazione consapevole alle vicende teatrali in un'età contrassegnata da profonde inquietudini¹⁴.

La vicenda del Teatro Nuovo è più complessa: la sua fondazione deriva dalla costituzione, il 12 maggio 1748, di una «Nobile Società», fondata da un nucleo di affittuari dei palchi dell'Obizzi, scontenti per l'inasprimento delle tariffe, e che sceglie come amministratori tre importanti personalità, Francesco Papafava, Andrea Frigimelica Ruberti, Galeazzo Mussato¹⁵. Il luogo è individuato nella contrada di San Nicolò, dove sorgono le Case Bia, tra via e vicolo del Livello, di fronte alle Case Brunelli e a piazza Forzatè. Tra i progetti presentati si preferisce quello predisposto dall'architetto Antonio Cugini¹⁶, mentre la decorazione della sala e delle scene è affidata a Giovanni Antonio Paglia, allievo di Francesco Bibiena. L'interno è costituito da un ampio foyer, con alcune botteghe di dolci e frutta e una sala da gioco soprastante; la sala, che è fastosa e ha una buona acustica, è sovrastata da quattro ordini di 29 palchi; un quinto ordine è destinato alla servitù. Qualche problema provoca, invece, all'esterno dell'edificio la ristrettezza dell'accesso per le carrozze, per allargare il quale nel 1775 sarà acquistata una parte dell'orto antistante alla facciata¹⁷.

Terminati i lavori dopo due anni e mezzo, il Nuovo è inaugurato il giorno 11 giugno 1751 con *Artaserse*, dramma per musica di Baldassare Galuppi su libretto di Pietro Metastasio; è un buon inizio per l'attività del teatro, che sembra sod-

stagione 92/93
Le massere
Una scena
Foto Tommaso Le Pera

stagione 92/93
My fair lady
Sandro Massimini,
Annalisa Cucchiara
Foto Davide Peterle

stagione 92/93
La cicogna si diverte
Paolo Ferrari,
Valeria Valeri
Foto Federico Riva

disfare le attese dei suoi fondatori, dei palchettisti, della nobiltà proveniente dal territorio circostante e dalla città lagunare, e che fin dall'esordio si propone come la stagione lirica della fiera del Santo¹⁸. Alla vigilia non erano mancate le azioni di disturbo, diffondendo voci in merito a defezioni tra i cantanti e ai cattivi odori che si sarebbero respirati in platea; subito dopo, giungono attestati di lode per il felice riscontro delle serate teatrali del Nuovo, estesi anche al sistema padovano del divertimento¹⁹. Intanto, si registrano decisioni restrittive da parte del governo della Serenissima, sempre pronto a disciplinare la proliferazione di spazi per gli spettacoli nei propri territori; una lettera, inviata dal segretario del Consiglio dei Dieci Busenello al vicepodestà Giovan Francesco Molin, è indubbiamente esplicita, sebbene esprima preoccupazioni verso la disinvoltata gestione dei patrimoni privati nel segno del lusso e degli sprechi²⁰. Per vincere la sfida con il teatro avversario, il marchese Galeazzo Mussato cerca d'ingaggiare la compagnia di Girolamo Medebach, perché replichi il repertorio presentato nei teatri di Venezia; ma il contratto non ha seguito, a giudicare dal cartellone di opere esclusivamente musicali che si susseguono sul palcoscenico del Nuovo fino al 1773, anno in cui effettivamente si esibiscono i comici provenienti dal San Giovanni Grisostomo²¹.

Con il passare delle stagioni il Teatro Nuovo pare languire per la scarsa affluenza di pubblico, nonostante l'ammodernamento eseguito nel 1786, anche perché il Teatro degli Obizzi ha incrementato la sfida sul versante musicale²². Nel carnevale del 1790, il Nuovo ingaggia la compagnia di Francesco Paganini, che mette in scena con successo un dramma serio, *Isabella Ravignana ossia Il trionfo dell'onestà*, scritto dall'abate Pierantonio Meneghelli. Nella primavera 1791 giunge a Padova, per la prima volta nel territorio veneto, la formazione comica di Pietro Andolfati, un teatrante che gode della protezione del granduca di Toscana; il repertorio, che l'attore-traduttore esibisce, è una sintesi delle tendenze drammatiche di questi anni; le compagnie e i teatri, per eccitare l'attenzione degli spettatori, rappresentano le trasposizioni di lavori stranieri, lavori che appassionano il pubblico in Francia e nel resto d'Europa. Andolfati presenta a Padova *Il calderaio di San Germano*, commedia di carattere da lui stesso tradotta dallo spagnolo²³, *Il cavalier di genio stravagante, ma di buon cuore*, la tragedia *Cerauno e Berenice* di Marco Guerra²⁴, il dramma «spettacoloso» *Le glorie del Feld Maresciallo ossia La resa di Belgrado* di Francesco Antonio Avelloni, *Federico II re di Prussia*, adattamento del dramma di Luciano Francesco Comella²⁵. Proprio negli anni 1791-1792 si accentua la rivalità fra i due teatri, che oramai pretendono di primeggiare in ambito musicale²⁶. Così, nel 1792, durante la fiera del Santo, al Teatro Nuovo la compagnia di Domenico Nerini mette in scena, il 12 giugno, *Amleto*, su libretto di Giuseppe Foppa con le musiche di Gaetano Andreozzi e le scenografie di Antonio Mauro; il 4 luglio è la volta di *Telemaco in Sicilia* di Antonio Scipione Sografi, con le musiche di Antonio Callegari, il compositore e maestro di canto che fino al 1796 sarà anche impresario del teatro, insieme al fratello Giuseppe; quest'ultimo dramma registra, però, un esito negativo. Sempre nel 1792 la compagnia recita il *Jenneval ovvero il Barnevelt francese* di Louis-Sébastien Mercier, uno dei testi esemplari del genere serio-borghese, tradotto con accuratezza da Elisabetta Caminer.





stagione 92/93
A piedi nudi nel parco
 Sergio Castellitto,
 Giulietta Masiero,
 Luigi Pistilli,
 Margaret Mazzantini
 Foto Elena Bono

Sul palcoscenico del Teatro degli Obizzi, invece, si realizzano due opere buffe, *I raggiri d'amore*, su libretto di anonimo musicato da Giacomo Tritto, e *La locanda o il fantastico in berlina*, su libretto di Giovanni Bertati con le musiche di Paisiello; non bisogna dimenticare che spesso alle rappresentazioni sono abbinati dei balli. Le cronache della «Gazzetta urbana veneta» rilevano come l'opera di Tritto sia accolta da un notevole successo, al punto da dilatarsi fino «a giorno a forza di repliche»; e a causa del grande «concorso» di pubblico diventa davvero difficile ottenere un biglietto d'ingresso²⁷. È possibile affermare come in piazze importanti, seppure non primarie, come quella di Padova, si applichi un esercizio teatrale a formula mista, perché sia assicurata l'adesione degli spettatori, agendo di volta in volta sulle possibilità d'interferenza fra i generi e sfruttando varie competenze artistiche, riunite nell'ambito di una stessa formazione.

La vita teatrale cittadina trascorre all'insegna di un'alternanza competitiva fra i due teatri, collegata per lo più ai passaggi dei comici. Una stagione degna d'attenzione è quella della primavera 1795, quando arriva la compagnia di Carlo Battaglia, che aveva preso in affitto fin dal carnevale del 1775 il Teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia. La «Gazzetta urbana veneta» riporta sia il nome dei componenti della formazione, sia il repertorio dettagliato dal 14 aprile al 9 giugno, presentato sul palcoscenico del Teatro degli Obizzi²⁸. Negli «avvisi», talvolta, i drammi seri e lacrimosi, proposti da poeti comici, quali Camillo Federici, Francesco Avelloni, Simeone Antonio Sografi, Giovanni Greppi e altri scrittori delle ultime generazioni, vengono presentati come «commedie di carattere». Le cronache della «Gaz-



stagione 93/94
L'inventore del cavallo
 Magda Mercatali,
 Virgilio Zernitz,
 Eros Pagni
 Foto Giuseppe Di Leva

zetta» si soffermano anche sull'esito di alcune rappresentazioni; dal commento giornalistico filtrano, oltre al giudizio di merito, informazioni sull'attenzione del pubblico, come nel caso della rappresentazione del *Salto di Leucade*, dramma di Giovanni Pindemonte ricavato da una vicenda autobiografica di natura sentimentale, che vede un'intensa affluenza di spettatori provenienti da Vicenza: «a mezz'ora di notte si gridava che coloro che non erano in palco potevano tornarsene a casa»²⁹. Nello stesso teatro, la stagione seguente vede in azione la compagnia di Antonio Goldoni, che mette in campo l'«eccellente attrice» Gaetana Andolfati, la prima attrice, che è un'apprezzata interprete alferiana.

Il lungo processo di metamorfosi che si lascia dietro le spalle le utopie dei grandi riformatori, a cominciare da quella di Carlo Goldoni, subisce un cambiamento di rotta con l'arrivo delle truppe francesi. L'esperienza delle municipalità coinvolge subito la zona del teatro. Nelle sue memorie Giuseppe Foppa, il poeta comico che ha legato il suo nome ai libretti delle opere di Rossini, racconta un episodio della sua vita privata che segnala in modo efficace l'incertezza e il timore per la propria incolumità. Nell'estate 1797, a Padova, è impegnato nella realizzazione di un dramma musicale; può accadere, talvolta, che dietro le quinte nasca una relazione artistico-affettiva fra l'autore e la primadonna. Ma sull'avveniente cantante si sono posati gli occhi di un esuberante ufficiale francese, che prima proibisce a Foppa di far visita all'interprete, poi lo minaccia esplicitamente di morte, costringendolo a fuggirsene alla volta di Venezia: «mi determinai a non pensar più che a me solo, e in tal guisa ebbe fine la bella avventura»³⁰.



La svolta giacobina dà impulso a una produzione scenica ben visibile, decisamente orientata verso la diffusione dei principi di «libertà, virtù, eguaglianza»; nel piano di riforma dell'ordinamento sociale entra a pieno titolo la costituzione di un teatro civico all'insegna del sublime, in grado di formare le coscienze democratiche dei cittadini. Viene diffuso un manifesto che invita alla collaborazione gli scrittori, firmato fra gli altri da Ugo Foscolo. Il romanziere e commediografo Antonio Piazza, che dirige la «Gazzetta urbana veneta», sulle pagine della rivista spiega con autorevolezza quale deve essere la fisionomia di un «teatro morale», da cui siano escluse non solo le «maledette commedie dell'arte», ma anche le fiabe sceniche e quelle rappresentazioni allegoriche che intontiscono gli ignoranti, invece di istruirli³¹. E si discute accanitamente su ogni tema, non ultimo quello dei diritti delle donne a partecipare al rinnovamento culturale e teatrale.

L'età del cambiamento non vi si rifugia solamente nelle sale teatrali, la rivoluzione ama mostrare la sua matrice celebrativa nelle piazze. Il periodo giacobino a Padova si svolge dal 28 aprile 1797 al 20 gennaio 1798. Mentre si diffonde l'annuncio dei successi militari francesi, l'Obizzi rimane ancora aperto; soltanto il 24 aprile si preferisce chiuderlo per precauzione. Quando il 28 aprile le truppe francesi entrano in città, è presente in teatro la compagnia Goldoni, ma a quanto risulta non agisce, anche se a tal proposito non si hanno notizie precise. Il 2 maggio giunge Napoleone, l'abate Cesarotti e il conte Antonio Vigodarzere gli vanno incontro: il Teatro Nuovo è illuminato a giorno, espone il tricolore francese, viene eseguita un'accademia di Pacchierotti e si svolge una festa da ballo, in cui si esibiscono donne di ogni condizione sociale, per esaltare l'avvento della libertà.

Durante la stagione della fiera del Santo il teatro è riservato, come di consueto, all'opera seria; gli impresari dedicano l'*Alzira* di Gaetano Rossi, musicata da Giuseppe Nicolini, alla svolta democratica, volendo significare la felice partecipazione del popolo padovano ai nuovi avvenimenti. Il dramma rappresenta lo scontro fra spagnoli e americani: lo spagnolo Gusmano vuole decimare il popolo americano se Alzira non accetta di sposarlo; ma Alzira ama Zamoro che tutti credono morto. Inutilmente Zamoro implora Gusmano di porre fine alla guerra in cambio dell'oro e del dominio. Gusmano insiste nei suoi propositi, dimostrandosi un tiranno dispotico. Per gli infelici amanti l'unica soluzione pare essere il suicidio comune, ma giungono i salvatori, cantando l'inno alla libertà, che è un richiamo deciso ai valori dell'uguaglianza e dell'umanitarismo.

Torni la dolce calma
respiri il cor contento
compensa un tal momento
la cara libertà.

L'opera sviluppa un esotismo etico che rafforza il valore della saggezza, della moralità e della ragionevolezza nelle abitudini del buon selvaggio, l'abitatore di paesi lontani. Anche il secondo allestimento, *Le nozze dei Sanniti*, opera attribuita a Giuseppe Foppa, con la musica di Francesco Gnecco, sviluppa un tema analogo, quello della libertà e della sovranità popolare, mentre il racconto si ani-

stagione 93/94
L'idiota
Roberto Sturno,
Gianni De Lellis
Foto Maurizio Buscarino

stagione 93/94
Il maggiore Barbara
Gianrico Tedeschi,
Loredana Crepaldi,
Leda Celani,
Mario Pachi,
Maria Pia Zanetti,
Patrizia Dilani
Foto Studio Pedrotti

alle pagine successive
stagione 93/94
**Il gioco dell'amore
e del caso**
Maria Ariis,
Sonia Bergamasco
Foto Tommaso Le Pera

stagione 93/94
**Zeno e la cura del
fumo**
Giulio Bosetti,
Ilaria Borrelli
Foto Tiziano Dalla Montà





Stagione 93/94
L'ispettore generale
Franco Branciaroli
Foto Valerio Soffientini

ma sulla scia del contrasto tra la passione amorosa e il senso del dovere. Sempre al Nuovo arriva, il 18 agosto, la compagnia di Carlo Battaglia, che mette in scena *Orazio*, una tragedia ricavata da Corneille, in cui si accentua la contraddizione fra il sentimento amoroso e l'attaccamento alla patria. L'avviso suggerisce ai cittadini di lasciarsi guidare dal sentimento e dalla passione nobile e democratica. L'11 agosto è la volta del *Matrimonio democratico* di Sografi, la commedia che ambisce a diventare il testo esemplare della rivoluzione. In dodici brevi scene si sviluppa la vicenda del dissolversi dell'idea di nobiltà, mentre la vita quotidiana di Venezia sembra scorrere con il ritmo di sempre. Il caffettiere Tonino, infatti, sollecita i suoi garzoni a preparare caffè e cioccolata per gli avventori e si rammarica di essere innamorato di Giulietta, figlia del conte di Pietradura. L'arrivo del cittadino Costanti, bolognese, avvia i discorsi di elogio dei nuovi tempi; «è la stagione degli uomini oscuri», dichiara, esaltato, rifiutando il titolo di illustrissimo; a costui Tonino confida la propria passione amorosa, ricevendone in cambio l'elogio dell'«operoso artigiano», vero pilastro della società degli uomini liberi e uguali. Mentre s'annuncia, finalmente, l'arrivo a Venezia delle truppe francesi e i nobili smarriti cercano scampo, si può celebrare senza timore l'unione «democratica» tra il caffettiere e la bella contessina.

La rappresentazione è replicata il 24 agosto alla presenza, soltanto per un breve lasso di tempo, di Napoleone. Il 5 settembre s'inscena *La rivoluzione di Venezia* dello stesso Sografi; alla fine si canta un inno all'albero della libertà. In autunno il Teatro Nuovo allestisce *Il matrimonio segreto* di Cimarosa-Bertati, opera che



Stagione 93/94
La resistente ascesa di Arturo Ui
Una scena
Foto Firma Service - Genova

ravviva la partecipazione del pubblico padovano; il racconto si presta ancora una volta a una lettura giacobina: il ricco mercante Geronimo vuole dare in sposa la figlia Carolina a un titolato, ma la giovane ama Paolino, un modesto commesso; la vicenda si conclude con il matrimonio segreto fra Carolina e Paolino, la confessione e il perdono paterno. Le altre opere sono *La capricciosa corretta*, musicata da Vincenzo Martini, e *Il furbo contro il furbo*, musicata da Valentino Fioravanti. Anche in dicembre, nonostante il 17 ottobre sia stato stipulato il trattato di Campoformio, il Nuovo rimane aperto per garantire il divertimento alle truppe francesi. Il 20 gennaio 1798 s'insediano gli austriaci; in tale occasione si tengono balli e accademie: la vita dei teatri scorre come se non fosse accaduto alcunché. L'ordine imperiale ribadisce la necessità di trasmettere una serenità impossibile. Sulla scena frattanto dilagano i testi di drammaturghi che a Padova e nei territori della scomparsa Repubblica di Venezia stentano a perdere la patina del teatro di transizione³².

Durante la quaresima del 1801, in un periodo d'incertezza politica, il Nuovo ospita la compagnia di Sebastiano Asprucci, mentre in estate Giuseppe Foppa, che in veste di poeta di compagnia collabora intensamente all'attività teatrale padovana, e il musicista Francesco Gardi preparano un'edizione della goldoniana *Bottega del caffè*, inframmezzata dai balli di Maria Medina Viganò. Dal marzo all'aprile 1802 il teatro ingaggia la prestigiosa compagnia di Giuseppe Pellandì, che presenta un repertorio di lavori di autori contemporanei, oltre ai consueti recuperi goldoniani e gozziani³³. La medesima compagnia tornerà



nella quaresima 1803, inserendo tra le proposte l'*Oreste* di Vittorio Alfieri³⁴. Nel periodo quaresimale degli anni 1804 e 1805, invece, gli spettatori possono acclamare il bravo Salvatore Fabbrichesi e i suoi attori, che sono impegnati in un programma di drammi europei e tragedie alfieriane, senza tralasciare il richiesto teatro di Goldoni. Proprio nel 1805 si ha un ulteriore restauro ornamentale dell'edificio, segnalato nel libretto della *Pamela nubile*, opera musicata da Pietro Generali, che apre la stagione autunnale della fiera di Santa Giustina. Oramai il Teatro Nuovo ha acquisito un ruolo determinante nel quadro culturale cittadino, intensificando le iniziative di spettacolo e d'intrattenimento, soprattutto in concomitanza con le visite di principi e illustri personalità delle nazioni dominanti³⁵.

Da segnalare il 19 giugno 1811 l'allestimento della *Cambiale di matrimonio*, opera del giovane Gioachino Rossini definito «miglior compositore», contrassegnata da un grande successo, mentre in città giunge la viceregina Augusta Amalia di Beauharnais, acclamata come nessun altro per le vie rischiarate della città. «Frattanto il Nuovo Teatro vagamente ornato, ed illuminato ridondava di spettatori. La loro emozione fu immensa, ed avrebbe superati gli ordinari confini, se il sommo rispetto non avesse temperata la somma esultanza»³⁶. La passione per le opere rossiniane cresce con gli anni tanto che, nel 1814, tra le sei opere scelte ben quattro sono del musicista: *Aureliano in Palmira* (Romani); *Tancredi* (Rossi); *L'italiana in Algeri*, *L'inganno felice* (Anelli)³⁷. Nell'estate dell'anno successivo è presente la compagnia di Paolo Belli Blanes, con la prima attrice Anna Pellandi, acclamata dal pubblico³⁸. Poi, ancora l'amato Rossini: nell'autunno 1817 con *Ciro in Babilonia* (Aventi) e *Il barbiere di Siviglia* (Sterbini); per la fiera del Santo nel 1818 con *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Schmidt) e *La Cenerentola* (Ferretti); nel 1819 con *Sigismondo* (Foppa) e *Otello* (Boerio); e così via, anno dopo anno. Non si dimentichi, comunque, che il 19 luglio 1817 si mette in scena in prima assoluta *Romilda e Costanza* di Giacomo Meyerbeer, su libretto di Gaetano Rossi.

Una nuova chiusura per ristrutturazione, durata un anno, si registra nel 1819; si tratta di interventi nelle zone di servizio, camerini e sale tecniche, la cui decorazione è affidata a Francesco Bagnara³⁹. Mentre il Teatro degli Obizzi declina per vicende ereditarie, il Nuovo consolida la sua preminenza, fino a divenire il luogo centrale della lirica nel territorio veneto, mentre è annoverato tra i più bei teatri d'Italia. Non si può tralasciare il debutto padovano di Giuseppe Verdi con il *Nabucco*, su libretto di Temistocle Solera, per la fiera del 1843, il cui esito positivo eguaglia quello della prima rappresentazione alla Scala di Milano (9 marzo 1842); inevitabilmente, l'anno dopo si accoglie *Ernani*, su libretto di Francesco Maria Piave.

Nello stesso tempo, il Nuovo è divenuto, in alternanza con il repertorio melodrammatico, il teatro delle compagnie di prosa più prestigiose, tra le quali si ricordano quelle di Elisabetta Marchionni e della figlia Carlotta nell'estate 1821, di Antonio Morelli nel 1823, di Salvatore Fabbrichesi e Luigi Vestri con 37 recite nell'estate 1824, di Luigi Duse con otto recite durante il carnevale 1825-1826, nel dicembre 1826 e negli anni seguenti. Frattanto si riprende dalla crisi il Teatro degli Obizzi, un fatto che condiziona subito la definizione dei programmi e la

Stagione 94/95
Hedda Gabler
Andrea Emeri,
Patrizia Dilani
Foto Studio Pedrotti



Stagione 94/95
Come le foglie
Sergio Fantoni,
Bruna Rossi
Foto Tommaso Le Pera

dinamica delle aperture stagionali. Nel 1829 giunge al Nuovo la compagnia di Giacomo e Gustavo Modena; il cartello dei loro drammi è ampio e significativo per definire i gusti dell'epoca: *I terribili avvenimenti del gran monte di S. Bernardo*, *Elisabetta figlia dell'esiliato in Siberia*, *Il figlio assassino per la madre*; oppure alcune commedie goldoniane riscoperte: *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Il medico olandese*; poi, drammi a sfondo storico: *Martino 1 della Scala capo del popolo veronese*, *L'assedio di Ulma*; tragedie letterarie di Silvio Pellico (*Francesca da Rimini*), Vincenzo Monti e Vittorio Alfieri, del quale si recitano *Saul*, *Oreste*, *Virginia*. Tra gli altri capocomici che fanno sosta nel Teatro Nuovo di Padova vi sono: la Compagnia Reale Sarda di Carlotta Marchionni nel 1833, Romualdo Mascherpa nel 1834, Francesco Augusto Bon nel 1837, Adelaide Ristori nel 1851, Ernesto Rossi nel 1857, Luigi Bellotti Bon nel 1858. Nel 1841 la società del Teatro Nuovo chiede all'architetto e ingegnere Giuseppe Jappelli, progettista del Caffè Pedrocchi, una proposta per una nuova facciata; solamente nel gennaio 1846, con il contributo finanziario del Municipio, si avviano i lavori di restauro. Il piano,

accantonata l'idea di un avancorpo sporgente, segue la struttura esistente sviluppando il prospetto su di un quarto di cerchio. Alla sommità della facciata curva vengono poste quattro statue raffiguranti Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. [...] All'interno atrio, accesso a platea e palchi, sale riunioni (al primo piano) e scale vengono ristrutturati, mentre la sala torna all'originaria forma a ferro di cavallo, con quattro ordini di palchi e un loggione⁴⁰.



I palchi diventano 31, il palcoscenico è allargato con l'abbattimento di una casa retrostante, s'introduce l'illuminazione a gas. Lo spettacolo inaugurale mostra gli spettatori attenti non solamente alle modifiche strutturali, ma anche alla grazia di Fanny Elssler, impegnata nei balli *Caterina Howard* e *Esmeralda*. I rivolgimenti del 1848-1849 contro la dominazione austriaca segnano una stasi nella programmazione teatrale, che negli anni successivi si traduce in un minor interesse. Dall'autunno 1858 «la storia riprende il sopravvento e il teatro rimane chiuso fino all'estate 1866»⁴¹. Sarà la compagnia di Achille Majeroni a riaprire la programmazione il 27 agosto 1866 alla presenza del re d'Italia che assiste alla rappresentazione di *Faust*; nelle stagioni seguenti si limita, per lo più, l'attività alla lirica e ai balli⁴². Dal 1874, per fronteggiare i guasti strutturali, il Nuovo chiude i battenti per sette anni; dopo infinite discussioni, nel 1882, è approvata l'idea di ricostruzione dell'architetto Achille Sfondrini, già artefice del ripristino del Teatro Costanzi di Roma. Stavolta si tratta di un intervento radicale e accurato, alla fine del quale si giunge alla decisione d'intitolare il teatro a Giuseppe Verdi; invitato all'inaugurazione dell'8 giugno 1884 in occasione dell'allestimento dell'*Aida*, il musicista ricusa gentilmente l'invito, con una lettera rivolta al barone Giuseppe Treves, presidente della Società teatrale in cui si ritrae per «la mia età, – scrive il maestro da Busseto – la mia salute e, più di tutto, i miei gusti»⁴³. Nonostante il restauro e il tramonto del teatro rivale il tentativo di rilancio del Verdi risulta vacuo. Sul finire dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, comunque, sono accolti con onore dal pubblico padovano i grandi attori italiani, da Eleonora Duse

Stagione 94/95
Rinoceronti
Michele Di Mauro,
Ludovico Caldera
Foto Nino Annaloro

alle pagine successive
Stagione 94/95
Intrigo e amore
Giorgio Lanza,
Gianni De Lellis
Foto Maurizio Buscarino

Stagione 94/95
Porcile
Alessandro Schiavo,
Valter Malosti

Stagione 94/95
Affinità
Una scena
Foto Maurizio Buscarino

Stagione 95/96
La fortuna con l'effe maiuscola
Carlo e Aldo Giuffrè
Foto Tommaso Le Pera



Il Teatro Giuseppe Verdi di Padova 1992-2010

Storia, cronache e immagini

a cura di Carmelo Alberti

Marsilio



a Ermete Novelli, da Virgilio Talli a Ermete Zacconi. Nel 1917, in conseguenza dei danni causati dalle bombe austriache, il teatro è soggetto a vari lavori per sanare le lesioni diffuse. Nel secolo xx la storia del Teatro Verdi è contrassegnata da svariati interventi migliorativi⁴⁴, mentre mantiene la duplice veste di luogo della musica e dello spettacolo. Dal 1959 al 1988 la stagione teatrale è organizzata dall'Ente Teatrale Italiano (ETI), fatto che fa propendere decisamente l'offerta verso la prosa, anche nei settori del teatro di ricerca e per i ragazzi. Dal 1988 al 1992 il Teatro Verdi è sede di Venetoteatro. La parte musicale, invece, è curata direttamente dall'amministrazione comunale, fino al 1986, mentre dal 1995 ricomincia la sinergia con il Teatro La Fenice di Venezia. Dal 1992 è «sede operativa» del Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni.

In relazione alla passione teatrale diffusa in città, non si può dimenticare come Padova abbia accolto alcune esperienze basilari per la scena italiana e internazionale. Nell'alveo dell'Università, infatti, si afferma l'azione fondativa per la regia contemporanea di Gianfranco De Bosio, promotore di un teatro universitario all'insegna dell'apertura verso la cultura europea. Un nucleo di giovani che proviene dalla Resistenza al nazifascismo sviluppa nell'ateneo patavino un laboratorio artistico dischiuso all'applicazione di tecniche espressive sperimentali, attento alla lettura ragionata della drammaturgia di ogni tempo, ma soprattutto segnato da una matrice popolare, necessaria per rifondare la grande tradizione nazionale. Si comprende quanta importanza rivesta la scuola teatrale di De Bosio, osservando i collaboratori ai quali è affidata la formazione degli allievi: il mimo Jacques Lecoq insegna il movimento del corpo, Lieta Papafava recitazione e studio dei testi, Ludovico Zorzi storia del teatro e Amleto Sartori storia dell'arte e modellazione delle maschere⁴⁵.

Si tratta di un'azione che chiama in causa la migliore generazione artistica della città, perché a partire dal lavoro scenico sviluppa un ampio movimento di coesione culturale. Anche se i punti di riferimento rimangono il teatro pubblico e i festival territoriali della Francia, gli sperimentatori del Teatro dell'Università intessono relazioni con le altre iniziative nazionali, perché in questa fase occorre non solo produrre messinscene, ma anche dibattere sulle forme, sulle tecniche e sui repertori. Perciò è utile affidarsi al racconto-testimonianza di Donato Sartori, che fin da ragazzo guarda con l'ammirazione di un testimone fortunato alla vitalità di un ambiente artistico privo di pregiudizi e di condizionamenti, come s'addice ai protagonisti di una stagione felice.

Oltre le pareti della casa di Amleto, sempre aperta ad accogliere uomini di scena e artefici della teatralità, si scorge la Padova quotidiana, operosa e robusta; per quei giovani ciò che si immagina e si mette in pratica supera la dimensione del tentativo culturale, per divenire un metodo applicativo per interpretare il mondo e, quando è possibile, per trasformarlo⁴⁶.

Stagione 95/96
Le ultime lune
Marcello Mastroianni,
Erika Blanc
Foto Tommaso Le Pera

Stagione 95/96
Harvey
Ugo Pagliai,
Paola Gassman
Foto Tommaso Le Pera

1 Diego Valeri, *Dir Padova non è come dire tutto il mondo*, in *Padova. Diari e viaggi*, a cura di Giuseppe Toffanin, Settimo Milanese, Marzorati, 1990, p. 148; il passo è tratto da Diego Valeri, *Padova città materna*, Padova, Tre Venezie, 1944, pp. 91-92.

2 Ivi, p. 147.

3 Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 1984, p. 69.

4 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 111.

5 Ivi, pp. 18-19.

6 Stendhal (Marie-Henri Bayle), *I miei cari padovani*, in *Padova. Diari e viaggi*, cit., p. 63. Gaspare Pacchierotti (o Pacchiarotti), nato a Fabriano, nelle Marche, nel 1740 e morto a Padova nel 1821, è un abile soprannista, dotato di espressività e di venature patetiche, famoso nelle interpretazioni delle opere di Baldassare Galuppi, Niccolò Piccini, Giovanni Paisiello, presente spesso nei teatri di Venezia.

7 Pierantonio Meneghelli, *Dissertazione sopra la tragedia cittadinesca*, Padova, Nella Stamperia del Seminario, 1795, pp. 10-11. La riflessione di Meneghelli, vicebibliotecario e custode del Museo dell'Università patavina, non mostra tratti particolarmente originali, ma propone una sintesi efficace del processo di trasformazione che investe il teatro italiano negli ultimi trent'anni del Settecento, prima di misurarsi con i traumi prodotti dalla storia e con gli effetti della Rivoluzione francese. L'abate, che è anche autore di due lavori drammatici, *Bianca de' Rossi* e *Isabella Ravignana ossia Il trionfo dell'onestà*, insiste sulla necessità di prefigurare una composizione scenica regolata secondo i principi di verosimiglianza, ispirata alle leggi di natura, coerente con i presupposti della ragionevolezza, modellata sopra un soggetto tragico ricavato dalla quotidianità e rispettoso delle unità. Le ragioni che il letterato espone nel suo trattato sono indicative di un atteggiamento mutato nei confronti del repertorio teatrale contemporaneo e sulle variazioni intervenute di conseguenza nelle modalità rappresentative.

8 Ivi, p. 45.

9 Alcune osservazioni dell'abate padovano su Shakespeare offrono il segno tangibile del mutamento sociologico in atto: «Se Shakespear si può paragonarlo ad Eschilo per avere anch'egli delle bellezze sommentane fiera, concise, ed energiche nell'espressioni, e della nobiltà maschia, robusta, e vibrata nei pensieri, non l'eguaglia però nella tessitura armonica e industriosamente regolata. Non è possibile questo Inglese Poeta giudicarlo con le regole Drammatiche, mentr'egli faceva poco conto dell'autorità d'Aristotile; e forse per questo Milton lo chiamava *Figlio della Fantasia*. Egli però impronta ognuna a parte le Scene, imitando scrupolosamente il suo archetipo, ch'è la natura; e sapendo ispirare il terrore con pause artificiose (arte ora imitata dagli Alemanni con felice riuscita) fa presentir la riflessione col tenere sospesa l'azione. Viene rimproverato perché formò opere teatrali senza piano, stranamente frammischiando il tragico col comico. Ma tutto il giorno non si vede un personaggio, che ci fa scorrere lagrime dagli occhi, col mandar gemiti di dolore uniti al parlare patetico espressivo della natura contrastata, e ch'ecceita in noi un momento dopo il riso con un intempestivo sale burlesco?» (ivi, p. 76, nota 6).

10 Cfr. Carmelo Alberti, *"Natura sì, ma bella dee mostrarsi". Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di Alberto Beniscelli, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180.

11 Per le informazioni concernenti la storia teatrale di Padova, cfr. Renato Arrigoni, *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1840; Anna Böhm, *Notizie sulle rappresentazioni drammatiche in Padova dal 1787 al 1797*, in «Ateneo Veneto», a. XXIV, voll. II-III, fasc. 2-3, 1901; a. XXV, vol. I, fasc. 1, 1902; Bruno Brunelli, *Storia dei teatri di Padova dalle origini al secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921; Anna Bresnan, *L'attività teatrale a Padova dal 1788 al 1813*, tesi di laurea in Storia del teatro, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1985-1986; Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto. Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Corbo e Fiore, 1988.

12 Cfr. «Gazzetta urbana veneta», 2 febbraio 1791; in verità Anna Fiorilli aveva già diciotto anni, essendo nata a Venezia il 26 dicembre 1772. Cfr. Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Venezia, il Cardo, 1996; il volume è importante anche per le notizie riguardanti le stagioni di Padova.

13 Sulla «Gazzetta urbana veneta» del 5 marzo 1791 si legge che la compagnia Menichelli viene «onorata» da un'alta affluenza di spettatori. «Una giovane sostenne assai bene la parte di prima Donna, e varie repliche furono fatte appunto pella sua abilità. La *Nina pazza per amore*, è sua Commedia». La notizia viene confermata in modo esplicito alcuni anni dopo da *Il teatro moderno applaudito*, nell'appendice con le *Notizie storico-critiche sopra l'Oracolo*, commedia di Marie Olivier Georges du Parc Poulain, Comte de Saint-Fox, tradotto dall'abate Melchiorre Cesarotti: «L'entusiasmo che destò la detta valorosa attrice nelle varie recite della *Nina, ossia la Pazza per amore*, chiamò ad una di quelle il chiariss. Sig. ab. Cesarotti, che appena, per così dire, uscito dal teatro, prese la penna in mano per rendere italiano l'*Oracolo* del Saint-Fox» (Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., pp. 18-19). Il testo della commedia venne pubblicato nella raccolta del *Teatro moderno applaudito* (t. II, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796, pp. 1-37).

14 Come si rileva ancora sulla «Gazzetta urbana veneta» del 5 marzo 1791, il 2 marzo 1791 la rappresentazione di *Amalia*, tragicommedia dell'abate padovano Conzatti, riceve una «tempesta di poma» (Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p. 19).

15 «Sarà formato il Teatro, e composto di Palchi 29, o 31 per cadaun ordine ed intorno alla distribuzione de' medesimi si osserveranno le regole infrascritte, cioè: Tutte quelle Nobili Famiglie, che di presente hanno Palco [nel Teatro degli Obizzi], e che saranno in nota per tenerlo in questo nuovo Teatro tutte le averanno nell'ordine, e numero, che ora possiedono uniformandosi alla struttura dello stesso, e pagando a tenore della qualità de' Palchi quella quota che sarà qui sotto prefissa. [...] Il Teatro sarà edificato, e diretto dalli tre Cavalieri che a tal oggetto si esibiscono sino a tanto che sarà perfezionato, e sino a tanto, che saranno rimborsati di quanto avessero del proprio Dinaro speso nel Teatro medesimo, il che compiuto saranno invitati tutti li Nobbi. S. che avranno conseguito Palco per stabilire quel metodo, e quelle Leggi, con la pluralità de' Voti che saranno credute più adeguate alla sua direzione, e sussistenza» (*Atto costitutivo della Nobile Società del Teatro Nuovo*, Padova, 12 maggio 1748, in Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 142-143).

16 Allievo di Ferdinando Galli Bibiena, Cugini (1678-1765) progetta il Teatro di Reggio Emilia, il Nuovo Teatro di Modena, il Teatro del Collegio di Parma, i Teatri di Brescia. La direzione dei lavori è affidata al padovano Giovanni Gloria.

17 Cfr. Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, Padova, Biblioteca del Seminario, cod. 551-552, in Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 130, nota 6.

18 Sono disponibili i conti della serata inaugurale, che registrano in dettaglio i costi di produzione (dal cachet per i cantanti, il musicista, i ballerini, fino alle spese tecniche) per un totale di lire venete 90.407,8, mentre gli incassi (con i «viglietti», l'affitto degli «scagni» di platea, la vendita dei libretti dell'opera, le quote delle vendite e del gioco), raggiungono la somma di lire 93.348,10, con un attivo, dunque, di lire 2.941,2 (cfr. Bruno Brunelli, *Storia dei teatri di Padova dalle origini al secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921, pp. 155-157).

19 Si legga la testimonianza di Joseph-Jérôme Le François de Lalande: «Nous avons dit que la musique est très-bien cultivée à Padoue: la salle de théâtre est assez jolie; on y arrive par de beaux escaliers de pierre; sa forme est celle d'un ovale, qui s'élargit un peu vers les extrémités; elle a cinq rangs de vingi-neuf loges chacun, qui feroient beaucoup mieux si elles ne saisoient pas faillie les unes sur les autres. Il y a dans le parterre deux cens cinquante sieges qui se ferment à cadenas, et les loges se ferment avec des volets; les décorations sont de Jean Gloria. La salle est précédée par une chambre de Ridotto, ou espece de salon de jeu. Il y a dans la ville opéra et comédie pendant l'hiver, et pendant l'été opéra seulement. Le théâtre est très-fréquenté, ainsi que le salon d'assemblée qui au théâtre, pendant la foire qui se tient vers le milieu de Juin pour la fête de S. Antoine, et qui dure trois semine d'une manière très-brillante; on fait alors des corse de chevaux, et le concours est considérable» (Joseph-Jérôme Le François de Lalande, *Voyage en Italie*, Yverdon, 1788, t. VIIme, p. 127).

20 «1756 – 10 novembre in Cons.o di X.ci. In questi ultimi anni è invalso talmente lo spirito capriccioso di erigere nuovi Teatri, che si dilata non solo nella Dominante e nelle Città Suddite, ma anche ne' Castelli, e nelle Terre della T.F. [terraferma] con conseguenze chiaramente pregiudiziali al bene dello Stato per la troppa distrazione degli Artefici, alle Fortune delle Famiglie per l'occasione de' dispendii ed alli Teatri med.mi per una multiplicità troppo sproporzionata al bisogno dell'onesto trattenim.to e sollievo. [...] Sia preso, che nell'avvenire

non possa errigersi nella Domin.te né nello Stato alcun Teatro senza precisa permissione [ecc.]» (*Lettera del Busenello*, Museo Civico di Padova, Archivio Antico, P 1307, Teatri, in Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 143).

21 Tra le opere inizialmente poste in scena, che mostrano un'intensa presenza delle composizioni di Baldassare Galuppi, si ricordano: *Demetrio* (Metastasio-Galuppi, 1752); *Siroe* (Metastasio-Latilla, 1753); *Il mondo della luna* (Goldoni-Galuppi, 1755); *Attalo* (Papi-Galuppi, 1755); *Demofonte* (Metastasio-Galuppi, 1758); *Semiramide* (Metastasio-Fischietti, 1759); *Solimano* (Migliavacca-Galuppi, 1760); *Muzio Scevola* (Goldoni-Galuppi, 1762); *Arianna* e *Teseo* (Pariati-Galuppi, 1763); *L'Olimpiade* (Metastasio-Saccini, 1763); *Ezio* (Metastasio-Traetta, 1765); *Alessandro nelle Indie* (Metastasio-Sarti, 1766); *La felicità dei popoli* (Naumann, 1768); *Il trionfo di Clelia* (Metastasio-Bertoni, 1769); *Scipione in Cartagine* (Giunti-Sacchini, 1770); *La semplicità in amore* (Ottani, 1771); *Armida* (Migliavacca-Naumann, 1773); *Arsace* (De Gamerra-Mortellari, 1775); *L'isola di Alcina* (Bertati-Gazzaniga, 1775); *L'amore in caricatura* (Goldoni-Ciampi, 1775); *Il vecchio deluso* (Martinelli-Guglielmi, 1775); *La contadina fedele* (Sarti, 1775); *L'astratto per il lotto* (De Angelis, 1775); *La locanda* (Bertati-Gazzaniga, 1776); *Il geloso in cemento* (Bertati-Anfossi, 1776); *La frascatana* (Livigni-Paisiello, 1776); *Castore e Polluce*, *I vecchi delusi per arte magica* (balli di Onorato Viganò, 1776); *Adriano in Siria* (Metastasio-Anfossi, 1777); *L'arrivo del Burchiello da Padova in Venezia* (Florio-Carusio, 1781); *Didone* (Metastasio-Sarti, 1782); *Medonte re d'Epiro* (De Gamerra-Sarti, 1783); *Nitteti* (Metastasio-Giordani, 1783); *L'elgabatrice vivace* (Palomba-Carusio, 1783, 1785); *Inganno amoroso* (Guglielmi, 1786); *Zemira* (De Sertor-Bianchi, 1786).

22 Cfr. i documenti relativi a tali interventi, dovuti a Girolamo Polcastro, pubblicati in Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 132-133, 144-147. L'inaugurazione del Teatro Nuovo rifatto avviene l'11 giugno 1787 con l'*Artaserse* di Metastasio, musicato da Francesco Bianchi, con le scene di Antonio Mauro, e con i balli *Ezio* e *Il maniscalco* di Domenico Lefèvre.

23 Si tratta di *El Calderero de S. Germàn* di Gaspar de Zabola y Zamora. L'impegno come traduttore di Pietro Andolfati, nato a Milano nel 1750 e morto dopo il 1820, è coronato dal successo della sua ver-

sione di *Nina ossia La pazza per amore* (*Nina ou La folle par amour* di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, musicato da Nicolas-Marie Dalayrac, 1786).

24 Cfr. *Teatro moderno applaudito*, *Notizie storico-critiche su Cerauno e Berenice*, cit., t. XXVI, 1798, pp. 73-76; il testo s'ispira in modo fin troppo aderente all'*Olimpia* di Voltaire.

25 Cfr. *Teatro moderno applaudito*, cit., t. IV, 1796, pp. 2-96.

26 A riprova del sentimento di rivalità tra i sostenitori dei due teatri di Padova si riporta un duetto molto significativo: «Dialogo tra Marco Antonio Bellotto e Luigi Manolesso. In occasione dell'apertura de' due Teatri di Padova nella Fiera di Giugno dell'anno 1792. Bellotto (a) e Manolesso (b). Manolesso – Che ne dite, signor Bellotto carissimo, della nostr'opera? Non rispondete e ve ne state lì muto muto? Che serve infingersi! confessatelo schiettamente; voi ne siete restato con un palmo di naso, non è egli vero? Bellotto – Sì, nol dissimulo: e chi poteva aspettarsi un esito così felice di un'opera ita in scena senza alcun grido, e senza una certa elevatizza di merito ne' suoi Personaggi? Ma badate lepidissimo Signor Bolognese di non menarne così gran vampo, che ve ne potreste forse pentire.

M. – Poffare! quale sproposito v'esce di bocca? I Personaggi della nostr'opera non sono d'un merito singolare e distinto? Crescentini, voi non potete negarlo, ha il terzo posto nel rango de' musici celebri in fama, e forse è il primo a di nostri nella sostanza e nel merito. Bianchi, vedete, a detta degli imparziali e degli intendenti, de' quali non è scarso il numero in questa Città, è il Tenore, dopo Babbini, il miglior che s'abbia; attore nobile, felice cantante, e vigoroso al pari di Davide, senz'essere sbrigliato, e farnetico come colui. La Goletti ha il dono di una voce limpida e forte, e d'una non comune abilità d'esecuzione e se non le mancassero l'esperienza della scena, e la scioltezza del personale, vi so dir io, che farebbe sospirare più d'un'attrice. Il Sig. Gaet.o Andreozzi poi è un Maestro, non vi dirò già della prima sfera, ma la sua Musica è nobilmente vivace, e s'è lontana dalla sblimità di Paisiello, e dalla aggiustatezza di Sarti non cade nemmeno nel vizio opposto del comune, o triviale, ed è ben lungi dalla bassezza

Stagione 95/96
Le smanie per la villeggiatura
Luciano Roman, Sonia Bergamasco
Foto Tommaso Le Pera

di qualche scrittore più rinomato di lui. Vi par che questo sia parlare con prevenzione, o con disappassionatezza, e sincerità?

B. — Io non vel niego; hacci molto di vero, e molto di verisimile nella vostra esposizione calda di zelo. Ma avrei qualche cosa a ridire intorno a quella vostra *giovannissima* prima Donna. Affè di Dio, ch'ella non sa né muoversi, né recitare. Al vederla aggirarsi a cadenza e misura, ella sembra piuttosto un automa che altro; né sa fare né esprimere né più né meno di quello di cui fu imburriassata dal suo Simone.

M. — Sia pure come volete, ma fatto sta, che la prima recita la sera de' 12 fu frequentatissima, ed abbondevole di scelti Spettatori, e d'un gran numero di Forestieri. L'*Amleto* che il nostro valente Poeta Sig.^r Giuseppe Foppa ha tratto dalla rinomata Tragedia di M.^e Ducis, è un Dramma, che ha molto calore, ed ha delle situazioni assai felici e d'effetto. Le parole non saranno tanto buone come son quelle di Metastasio; a che servono mai le parole? Si tratta, che interessi lo spettacolo del Drama; se i versi poi non sono armonici più che tanto, e se i concetti non sono né puri, né peregrini, non monta un cavolo: basta che non manchino i Cori, che i Musici abbiano le lor *convenienze*, e sopra tutto che vi siano l'arie di maniera e d'agilità, la cavatina, il rondò, e la preghiera. Questo è quello che forma l'essenziale d'un'opera.

B. — Va tutto bene, ma se non c'è poi nemmeno un terzetto, che serve l'aver un Tenore di forza e d'azione? È questo aver riguardo alle *convenienze* de' Personaggi? Ma sorpassiam questo: e il finire un'opera con un rondò fuor di luogo, che Amleto canta alla madre spirante, assassinata gratuitamente da Claudio, sarà forse un trovato lodevole del nostro Foppa?

M. — Vedi capestreteria! A questo io contrappongo il recitativo, e la preghiera del second'atto, quando Amleto obbliga i suoi vassalli a giurare la loro innocenza sulla tomba del Padre; il mirabile che presenta l'apparizione dell'urna illuminata, e l'improvvisa burrasca, onde restano confusi i traditori, e svelato l'arcano della reità di Claudio e Geltrude, situazione sublime esposta con musica, espressiva, e imponente. Senza che, sarà forse un nonnulla la magnifica decorazione, la quantità delle Scene tutte nuove di Antonio Mauro...

B. — E l'oscurità venerabile, cha copriva la scena, sì che per tutta l'opera convenne che i *luminari* stessero lì a smoccolare i lucignoli, ch'eran sì pochi e per giunta senz'olio che li nudrisse?

M. — Ma voi sete maligno fuor di misura, e volete sostituire alla ragione il sarcasmo, ma vi conviene sgozzarla, padron mio caro. Mai sì, a vostro dispetto l'opera è imponente e magnifica, e piace e piacerà viemaggiormente ogni sera, e se altro non ci fosse basterebbe a sostenere il nostro Teatro il solo Ballo eroico-tragico, pantomimo d'invenzione del rinomato M. Ballon, L'*incendio di Cartagine* arsa da Scipione Nascia, argomento nuovo e degno di qualunque Nobile Teatro, e per vostro maggior dispetto tratto anch'esso da Tito Livio, che fu Nobile Padovano. Chiarezza, decorazione, numero, e sceltezza di Danzatori: abbiamo tutto tutto; vittoria, cantiam vittoria, e voi crepate di rabbia, d'impotenza, e di avvilitamento. Ben vi sta, ben vi sta. Voler entrar in gara col Teatro nobile, con un'Operuccia da beffe, con una compagnia raccozzata di scioperoni. Che vi servirà l'aver avuto un favorevol giudizio per aprire in ogni stagione il vostro Teatro a danno del nostro, se non vi dà il core di farlo come conviene, e per sostenere un turpe puntiglio vi contentate di sacrificare l'intero Canone, e vi lasciate aggirare dal vostro benemerito signor Zardone, che si mostrò sempre così tenero del vostro bene?

B. — A bell'agio, a bell'agio Signor Zelatore. Il giudizio, che voi portate sulla nostr'Opera, è un po' troppo dittatorio e precipitato. Conviene giudicarne dall'esito e dal progresso. Vi so dir io che non c'è poi tanto male, e ch'ella avrà un incontro ben differente da quello che voi pensate, alla barba vostra, e di tutti i maligni, che vi somigliano. Parliamone un poco in dettaglio tranquillamente, e facciam prova con un esame imparziale di trarne la verità. E per cominciar dalla Musica, ch'è del Sig. Maestro Tritò Napoletano, vi confesserò ingenuamente, che non è un gran fatto sublime nel gener suo, ma non è poi comune, e molto meno triviale, com'altri crede.

M. — Dite anzi ch'ella è pedestre, trita, appunto come l'indica il nome del nuovo Autore.

B. — Siate discreto, e non vogliate far tanto lo spiritoso sulla parola, meschina risorsa di chi sta male a ragione. L'Orchestra nostra, non è scelta e abbondevole? non esatta l'esecuzione? Che volete di più? L'argomento dell'Opera non può essere più opportuno al momento, *I raggi di d'Amore*. Il signor Ignazio Alberghi è un mezzo carattere d'una celebrità stabilita, né ha d'uopo d'un secondo giudizio in un Paese, e in un Teatro dove ha riscosso altra fiata i più lusinghevoli applausi. Della Signora Teresa Cappelletti io non parlo per non farvi arrossire. Ha bastato aver orecchio per sentire gli applausi che ha riscossi questa prima Donna nella recita di jersera.

M. — E del primo Buffo non dite nulla? Avreste la mala fede di scansare l'obbietto fingendo di avervelo dimenticato? Questo sarebbe un darvi da voi medesimo la manaja nel piede.

B. — Se dagli applausi soltanto d'una prima recita si potesse pronosticare il progresso, io dovrei sperarne un esito assai felice. Il Sig.^r Gaetano Neri ha piaciuto a molti, ed è un buffo, che in altra occa-

sione sarebbe annoverato fra i migliori anche da voi medesimo. Ma venghiamo ai Balli. *La presa dei Marocchini*. Ecco un Ballo popolare e spettacoloso; ben decorato bastantemente, ed eseguito da veri ed agevoli Ballerini, non già da Pantomimi sgraziati, che non sanno che scorazzare la scena come tanti energumeni. Il secondo poi che rappresenta un *Tutore burlato*, è un balletto comico grazioso e piacevole. Il Sig.^r Vincenzo Perodi vi si distingue fra tutti come Inventore, e come Ballerino, e la sua Compagna Signora Francesca Coppini è una Ballerina d'un merito non comune. Bravi e forti grotteschi Giambattista Orti, e Giuseppa Sant'Ambrogio son nomi noti a voi che vi boriate d'essere conoscitori del Teatro. Il tutto corrisponde in somma al mio desiderio; il Pubblico n'è contento. Ecco il mio voto compito. Gracchino pure a lor posta i malevoli: io gli lascio abbajare.

M. — Lodo di molto la vostra superiorità, ma non cesso però d'ammirare la vostra industria. Voi vi fate bello delle più piccole cose, né alcuna ne tralasciate, che torni in vostro profitto. Recate in mezzo l'orchestra scelta e abbondevole, e non dimenticate il vostro secondo Ballo, con tutte le sue pertinenze. Io, mo, che sono più generoso di voi ho voluto affatto obliar l'una e l'altro. Vero è che non ci regge il confronto né pure, e voi fareste gran senno a non istuzzicarmi su tal proposito. Il nostro *Sonambolo* è un Ballo Comico ugualmente interessante che il vostro, se non che mi sembra ch'egli sia preferibile per la sua brevità. Se poi l'applauso del Pubblico deve essere la misura del vostro merito, andatene pur gloriosi che n'avete ben donde; noi si contenteremo d'essere compatiti dagli imparziali, e ci sarà un gran compenso l'esser consi a noi stessi di non averci demeritata una lode.

B. — Voi siete, Amico, onesto e ragionevole assai, ma, io per me amo meglio d'essere invidiato cha compatito. Debolezza, scusatemi, debolezza.

M. — Starà a voi l'invidiarci nel secondo Spettacolo, che stiam preparando. Noi daremo nel venturo mese il *Telemaco*, Dramma nuovo del Sig. Antonio Simon Sograffi. La Musica sarà pur nuova del nostro Maestro Antonio Calegari Accademico Filarmonico. Vedrete con qual profusione, e splendidezza di molteplici Scenari, e divertimenti magnifici sarà posta in Teatro quest'opera. Lo Spettacolo sarà degno della più gran Corte d'Europa. Bastivi ciò, per ora non vo' dir di più, acciocché la prevenzione non abbia a pregiudicarci in effetto, e perché poi non mi regge l'animo di farvi tanto anticipatamente soffrire. [(a) Marc'Ant.o Bellotto è un orefice padovano, addetto singolarmente alla persona, e agli affari del Signor March. Tommaso degli Obizzi. Costui fu fin dal principio il fomentatore delle discordie teatrali insorte fra la Nobiltà e il suo Padrone, ed ebbe il merito di allimentarle felicemente fino al dì d'oggi, aggiungendo incessantemente esca all'incendio, e procurando così il suo proprio vantaggio, con ogni sorta d'inquietudine e di malizia. (b) Luigi Manolesso è un cotal faccendiere Bolognese di patria, impiegato negli uffici di copista; suggeritore d'opere, e cose simili. Progettista perpetuo, inclinato per genio e per interesse agli affari del Teatro nuovo, ministro e complice di sue vicende, e appassionato favoreggiato delle Scene. (Note del P.)]. (Girolamo Polcastro, *Compendio istorico degli avvenimenti accaduti nella città di Padova o ad essa appartenenti dall'anno 1787 al 1794 incluso*, Padova, Biblioteca Civica, ms. 847, vol. VII, cc. 96 ss., in Brunelli, *I teatri di Padova*, cit., pp. 298-301).

27 Cfr. «Gazzetta urbana veneta», n. 48, 16 giugno 1792.

28 Ecco il cartellone degli spettacoli, com'è riportato sulle pagine della «Gazzetta urbana veneta», nei nn. 31, 32, 34 dei giorni 18, 22, 29 aprile, e nei nn. 44 e 48 dei giorni 3 e 17 giugno 1795: 14 aprile, *La vedova di prima notte* di Camillo Federici; 15 aprile, *Presto o tardi tutto si scopre* di Francesco Avelloni; 16 aprile, *Astuzia per astuzia*, una traduzione di Pietro Andolfati della commedia *La Guerre ouverte ou Ruse contre ruse* (1786) di Antoine-Jean Bourlin, detto Dumaniant; 17 aprile, *Giulio Sabino* di Giovanni Greppi; 19 aprile, *La rea innocente*, «commedia dell'arte con maschere»; 20 aprile, *Carlo Duca di Borgogna (I falsi galantuomini)* di Camillo Federici; 21 aprile, *Il cortigiano onesto* di Giovanni Gherardo De Rossi; 23 aprile, *Verton e Nelsen*, una commedia romanzesca; 24 aprile, commedia dell'arte; 25 aprile, *La peota* di Bartolomeo Suppiei; 26 aprile, *Arlecchino schiavo in Algeri*, commedia dell'arte; 27 aprile, *Il pittor naturalista* di Ottone Gheminger, testo tradotto dal tedesco (pubblicato in *Teatro moderno applaudito*, cit., t. XXXIX, 1799, pp. 1-80); 28 aprile, *Verter* di Simeone Antonio Sograffi, ricavata dal testo di Goethe; 29 aprile, *Amore irritato dalle difficoltà* di Greppi; 1° maggio, *Le convenienze teatrali* di Sograffi; 2 maggio, *La putta onorata* di Carlo Goldoni; 3 maggio, commedia dell'arte; 4 maggio, *I sepoltri vivi* dell'abate Andrea Willi; 5 maggio, *La sposa sagace* di Goldoni; 6 maggio, *Venceslao duca di Lituania*, una traduzione di Francesco Gritti, ricavata da un lavoro di Rotrou e da Marmontel; 7 maggio, la replica delle *Convenienze teatrali* di Sograffi e la farsa, tradotta dal francese, *Il pazzo ragionevole*; 8 maggio, *Alessandro Epirota*, tragedia di Francesco Salfi; 10 maggio, *L'inferno aperto a favor d'Arlecchino*, commedia dell'arte; 11 maggio, *Gli amori di Comingio e Adelaide* di Gualzetti; 12 maggio, *Comingio*





pittore dello stesso Gualzetti; 13 e 15 maggio, *Il salto di Leucade*, tragedia di Giovanni Pindemonte; 16 maggio, *L'erede universale*, 18 maggio, tragedia di Voltaire, tradotta da Melchiorre Cesarotti; 19 maggio, *I due gemelli veneziani* di Goldoni; 20 maggio, *Olivo e Pasquale* di Sografi; 23 maggio, *La figlia dell'aria* di Carlo Gozzi; 24 maggio, *Il trionfo di Lauso e Fanor*, «commedia spettacolosa»; 25 maggio, *Teresa vedova* di Greppi; 27 maggio, la commedia *Dopo la tempesta la calma*; 28 maggio, *La grotta di Marocelle* e *Le convenienze teatrali* di Sografi; 29 maggio, *Ginevra di Scozia* di Giovanni Pindemonte; 1° giugno, *I conti Guiscardi*; 2 giugno, *Dopo la tempesta la calma*, replica; 3 giugno *Annibale* di Alessandro Pepoli; 6 giugno, *Temistocle*, riduzione da Metastasio; 7 giugno, *Il gran convitato di pietra*, una delle tante versioni del mito di *Don Giovanni*; 8 giugno, *Il vecchio innamorato, ossia la donna vendicativa* di Goldoni; 9 giugno, *Il mendico dell'anno 1741* di Federici.

29 «Gazzetta urbana veneta», n. 40, 20 maggio 1795. Pindemonte maschera l'episodio di un'infedeltà subita sotto un'ambientazione mitologica: per effetto dell'attenzione che il dramma ottiene, a Padova viene mutato il finale tragico in uno positivo.

30 Giuseppe Foppa, *Appendice alle Memorie storiche della vita di G. M. F. viniziano scritta da lui medesimo*, Venezia, Molinari, 1842, p. 18.

31 L'intervento di Piazza appare nel n. 3 del 1788; il testo si può leggere ora in *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 599 ss.

32 Cfr. Carmelo Alberti, *La scena delle metamorfosi. Il teatro negli anni della Municipalità democratica di Padova*, in *La Municipalità democratica di Padova (1797). Storia e cultura*, a cura di Armando Balduino, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 143-161.

33 Le carte d'archivio permettono di conoscere il cartellone, che comprende, con i titoli proposti da Pellandi, le commedie di Carlo Goldoni (*La vedova corteggiata dalle 4 nazioni* [*La vedova scaltra*], *Todaro Brontolon*, *I quattro rusteghi*); Antonio Simeone Sografi (*Tom Jones*, *Donne avvocati*, *Nuovo Verter*, *Marito di quattro mogli*); Giuseppe Foppa (*Annetta veneziana di spirito*, *Ginevra Almieri*, *Amore e virtù* «nuovissima», *L'arte in gara con l'arte* «nuovissima»); Camillo Federici (*Due gemelli di Truffaldino*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*); Francesco Avelloni (*Gabriella innocente* «nuovissima», *Gabriella delinquente* «nuovissima», *Gabriella penitente* «nuovissima»); Antonio Martin Cuccetti (*Ameto Re di Tome* [*Ameto re d'Itome*] «nuovissima»); Carlo Gozzi (*Annibale Duca d'Atene* «nuovissima»); August Wilhelm Iffland (*Il cugino di Lisbona*); Pigault Lebrun (*Claudina* «nuovissima», trad. Giovanni Piazza); Jean Nicolas Bouilly (*L'abate dell'Epée*, trad. Pietro Andolfati); inoltre: *Nina pazza*, *I creduli mariti*, *Donna contraria al consiglio*, *Hirsch e Jascarel* «nuovissima», *La Maga del Satiro* commedia con maschere, *Re Dormendo* commedia con maschere, *Vince presto coll'orgoglio l'amor di natura ossia Emma* «nuovissima-replicata», *Sander e Molly* «nuovissima», *La nascita del primogenito di Truffaldin*, *Le prigioni di Lamberga*. È segnalata poi con successo *El corso de Castello*, commedia di Bortolo Supiei. Le note manoscritte di Giuseppe Pellandi con l'elenco e gli introiti delle rappresentazioni delle quaresime 1802 e 1803 sono conservate nell'Archivio di Stato di Padova (cfr. *Introiti quaresime 1802-1803*, Teatro Verdi, n. 86).

34 Cfr. Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., pp. 54-55.

35 Cfr. la dettagliata offerta musicale del teatro in Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 150-154.

36 Cfr. «Telegrafo del Brenta», 24 giugno 1811, in Brunelli, *I teatri di Padova*, cit., p. 377.

37 Cfr. Mancini, Muraro, Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 141; le altre due opere sono *Il vaticinio* (Privaldi-Coccia); *Orazi e Curiazi* (Sografi-Cimarosa).

38 Cfr. Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., pp. 115-116. Il trionfo della recita dei *Contrapposti* di Benoît Pelletier-Volméranges, l'11 settembre 1815, è testimoniato da un articolo elogiativo del «Postiglione» di Padova (15 settembre 1815).

39 Cfr. Carlo Bertinelli, *Il Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" di Padova*, con la collaborazione di Adriano Danieli, Abano Terme, La Tipografica snc, 1998, pp. 10-11.

40 Ivi, pp. 13-14.

41 Brunelli, *Storia dei teatri di Padova dalle origini al secolo XIX*, cit., p. 437.

42 Si rammentano: *Gli Ugonotti* di Meyerbeer e *Don Carlos* di Verdi per la fiera del Santo del 1869; *Ruy-Blas* di Filippo Marchetti nel 1870; *Dinorah* di Meyerbeer e *Aida* di Verdi nel 1872 (a Padova si ha la terza presentazione del capolavoro verdiano nei teatri italiani).

43 Bertinelli, *Il Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" di Padova*, cit., p. 23. Per la storia del Teatro Verdi cfr. Ruggero Maschio, *I luoghi teatrali*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi, Fulvio Zuliani, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 298-316.

44 Cfr. ivi, pp. 26-40; qui si possono vedere le mappe e le sezioni prospettiche dei vari progetti.

45 Per dare l'idea dell'entusiasmo con cui si progettava la teatralità in ambito padovano si riporta un passo di Donato Sartori, l'eclettico artista del mascheramento e delle forme plastiche: «Ricorda Lecoq: "Arrivai a Padova nel dicembre del 1948, ad attendermi alla stazione erano presenti oltre a De Bosio tutti gli attori del teatro dell'università: Agostino Contarello, Gennaro Gennari, Giuliana Pinori, Mario Bardella, Lieta Papafava". A questi se ne aggiunsero altri come Giulio Bosetti, Carlo Mazzone, Vanda Cardamone, o lo scenografo Misha Scandella. [...] Lecoq rammenta la scelta di Amleto di fare da sé le maschere. A quelle seguirono altre maschere per spettacoli che il Teatro dell'Università mise in scena dal 1948 al 1951 lungo le diverse produzioni: come *Le cento notti*, spettacolo ispirato alle figure del teatro Nô giapponese che Lecoq portò a Padova come eco dell'esperienza di Grenoble; *Porto di mare*, pantomima con maschere neutre e coreografia dello stesso Lecoq; *I pettegolezzi delle donne* di Carlo Goldoni con la regia di De Bosio e le scenografie di Misha Scandella. Tra le tante ne emerse una straordinaria: *I sei personaggi in cerca d'autore*, con la regia di De Bosio e l'interpretazione di Giulio Bosetti nel ruolo del figlio. [...] Altre opere furono ispirate e messe in scena dai testi di Ruzante, in seguito a studi e pubblicazioni apparsi nella prima parte del secolo ad opera del francese Alfred Mortier e del veneto Emilio Lovarini, con cui mio padre ebbe un lungo rapporto epistolare, tuttavia anche grazie all'apporto offerto dagli studiosi padovani Ludovico Zorzi e Paolo Sambin. È curioso indagare il motivo che spinse De Bosio, convinto assertore delle maschere dell'Arte, a rifiutarsi di utilizzarle per gli spettacoli di Ruzante, nonostante la colta e accorata convinzione di Giovanni Calendoli, che vedeva Ruzante come anticipatore nel suo tempo, delle maschere della commedia improvvisa» (Donato Sartori, *La casa delle maschere*, in *L'arte magica di Amleto e Donato Sartori*, a cura di Carmelo Alberti, Paola Pizzi, Abano Terme, Centro Maschere e Strutture Gestuali, 2005, pp. 144-146).

46 «Ricordo le lunghe notti insonni, dovute alla presenza di attori e gente di teatro che frequentavano la mia casa di Riviera Paleocapa, dalle cui finestre ammiravo la maestosa imponentza della Specola. Ricordo le declamazioni frenetiche di Agostino Contarello, singolare attore-autore padovano che veniva a "provare" qui i suoi personaggi teatrali, prima ancora di interpretarli al Teatro dell'Università. Durante le infinite notti di veglia forzata (dormivo infatti nella saletta adiacente alla cucina, l'unica zona riscaldata della casa ove avvenivano gli incontri), decine e decine di persone si davano appuntamento per discutere di teatro o, semplicemente, per bere un bicchiere di vino con gli amici, e spesso si faceva mattina. L'amicizia tra mio padre e Jacques (al quale, più tardi, dovevo aggiungersi Marcello Moretti, straordinario interprete dell'Arlecchino strehleriano), era tale che spesso i due scomparivano per intere giornate alla ricerca di volti caratteristici, vere e proprie maschere umane che si potevano incontrare solo in alcuni punti nodali della città o nel suo immediato circondario. Il mercato "dei frutti e delle erbe" delle piazze, sotto il salone della vecchia Padova con i suoi banchi colorati e profumati, brulicante di una pittoresca fauna popolana, era fonte inesauribile di suggerimenti per le maschere pavane della tipologia ruzantiana. Amleto amava questi posti e veniva spesso ad ispirarsi con Jacques che, curioso ed estasiato, scopriva l'Italia nella sua essenza vera e popolare. L'Italia della Commedia all'improvviso si ritrovava lì, viva, con gli autentici personaggi, gli schiamazzi e le grida tipiche di ogni mercato rionale. Divenne presto consuetudine, da parte dei due amici, fare lunghe scarrozzate in vespa lungo i bastioni medioevali, per raggiungere luoghi caratteristici e spesso malfamati, abitati da una moltitudine di "tipi" degni dei più suggestivi racconti del popolo pavano; il Foro Boario in Prato della Valle, con il suo straordinario folclore contadino, era meta di mercanti di bestiame, avvolto dai neri tabarri che, giungendo alle prime luci dell'alba a bordo dei loro "birroccini" trainati da cavalli rintuzzati dalle eleganti fruste a schiocco, concludevano gli affari sputandosi sulle palme e suggellando l'accordo con una vigorosa stretta di mano. Anche Porta Portello, emblematica zona malfamata della città, era una delle mete preferite, serbatoio inesauribile di idee e suggerimenti per modellare maschere e personaggi per lo scultore padovano, di posture ed atteggiamenti per il mimo francese. Altro luogo prediletto, era il quartiere periferico di Santa Croce, area santa, popolata da pellegrini di tutto il mondo, in cerca di una grazia o di un miracolo, richiesto a Padre Leopoldo, un minuscolo frate cappuccino» (ivi, p. 147).

Stagione 95/96
Una delle ultime sere di carnevale
Marina Bonfigli,
Donatella Ceccarello,
Camillo Milli,
Sandra Franzo,
Piergiorgio Fasolo
Foto Tommaso Le Pera

Stagione 96/97
La moscheta
Sergio Romano,
Massimo Loreto
Foto Tommaso Le Pera

Fotolitografia e stampa
Grafiche Antiga, Crocetta del Montello (Treviso)
per conto di Marsilio Editori® s.p.a in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate
nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso
previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale,
economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello
personale possono essere effettuate a seguito di specifica
autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org).

edizione

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

anno

2010 2011 2012 2013 2014